

UN RECORRIDO POR LA OBRA DE TADAO ANDO

Por **CELESTINO GARCIA BRAÑA**
Profesor de la E.T.S. de Arquitectura
de La Coruña

En noviembre de 1982, y en la sala de exposiciones que el Instituto Francés de Arquitectura tiene en París, en la calle Tournon, a espaldas de los jardines de Luxemburgo, y casi colindante con el polémico edificio de Christian Langlois en la calle Vangirard, tuve la ocasión de descubrir la obra de Tadao Ando.

Simultáneamente a su exposición, significativamente titulada «Minimalisme», se celebraba en locales contiguos del mismo edificio, otra dedicada a los «mejores ejemplares del post-modernismo». Al hilo de la distancia en el tiempo, pienso hoy que el contraste entre los escuetos dibujos de T. Ando, y la pulcritud de sus maquetas blancas frente a todos los excesos de aquellas salas contiguas debió contribuir a fijar mi atención en la obra de este arquitecto japonés.

Las horas pasadas ante el «video», que describía las modificaciones espaciales, por efecto de aquellas rendijas de luz que lentamente se desplazaban lamiendo inmateriales muros de hormigón, me permitieron comprobar todo aquello que en planos y maquetas se sugería. Una demostración irrefutable de su entender la arquitectura.

Sin embargo, y más allá de la estricta fruición personal, en el acercamiento al trabajo de un arquitecto que se mueve en parámetros tan alejados culturalmente de los nuestros, cabe, en primer término, y hasta parece necesario, plantearse la cuestión sobre lo que puede hoy significar para nosotros su estudio desde «tanta lejanía», sobre cual sea el motivo o el interés, más allá del banal «connaisseur» o de los vaivenes de la información, para justificar el intento.

Existen para mí, en este momento, al menos tres argumentos que creo importantes para orientar aquel empeño. De un modo, casi, puramente indicativo paso a enumerarlos:

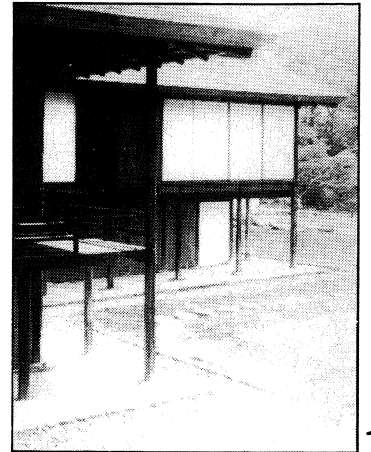
En primer lugar, la ya larga tradición de más de doscientos años que nos transmite la influencia de las culturas orientales sobre nuestras propias experiencias artísticas.

Desde que Voltaire plantea en su «Ensayo de Historia General y de las costumbres» la **historia** como **historia universal**, incorporando aquellas culturas hasta el momento ni siquiera mencionadas en otras «historias universales», que se limitaban al ámbito de la cultura occidental, se abre el cauce para el conocimiento del arte, y por lo tanto de la arquitectura, de culturas con orígenes bien diferentes a la nuestra. Voltaire, al mismo tiempo que explicaba los fundamentos de la cultura occidental a partir del sucesivo perfeccionamiento de la cultura griega, reconocía, no sólo el carácter «evolucionado» de nuestra cultura, sino también la existencia de otras culturas, que se habían desarrollado simultáneamente y muchas veces de un modo más avanzado.

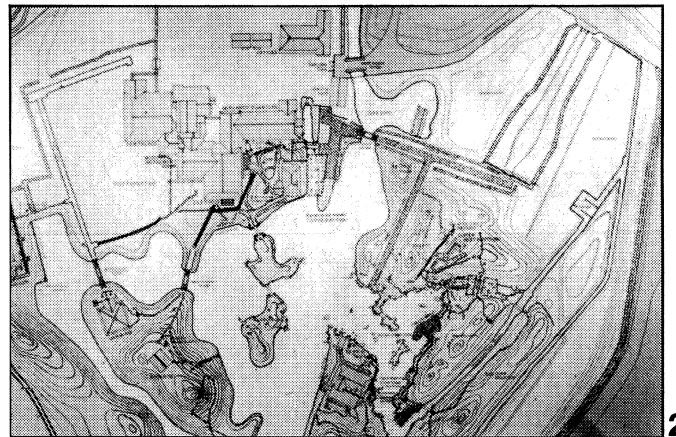
Reconocer la importancia de otras culturas iba a suponer despertar el interés por ellas. Así se explica que W. Chambers construyera una pagoda en el jardín de Kew y que escribiera en 1757 un libro sobre arquitectura china.

Más adelante, en el siglo XIX, se produciría la eclosión del interés por las experiencias artísticas orientales. Así, por ejemplo, el diseñador Christopher Dresser viaja a Japón, estudia su cultura, recoge muchos objetos orientales y difunde en conferencias las experiencias de su visita. Más conocida es la influencia en la pintura, donde siempre se ha reconocido la influencia oriental en pintores como Manet, Degas, Van Gogh, Toorop (nacido en Java)... y los éxitos comerciales de los aguafuertes de Bracquemond. Y en arquitectura a propósito viene el referirse a la influencia del arte oriental en Mackintosh, Wagner, Hoffman y el caso paradigmático de Wright.

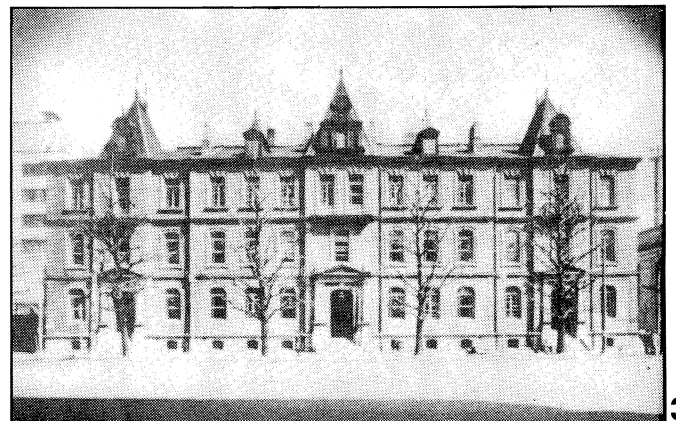
Sin embargo, la experiencia más interesante, desde una óptica arquitectónica, de acercamiento a la cultura japonesa es la de



1



2



3



4

- 1.—KATSURA. Exterior del Palacio
- 2.—KATSURA. Planta general del Palacio y jardines
- 3.—Pabellón n.º 1. MITSUBISHI. 1894 (Josiah Conder)
- 4.—Templo TSUKIJI. 1934 (ITO CHUTA)
- 5.—Casa AZUMA. Fachada
- 6.—Casa AZUMA. Plantas y Sección
- 7.—Casa AZUMA. Patio interior

日本の建築

B. Taut, por cuanto además de su conocimiento profundo del arte japonés, busca un acercamiento racionalizado entre la arquitectura del M. Moderno y la arquitectura tradicional japonesa, que él, como tantos otros han situado en el palacio Katsura. B. Taut quedó fascinado por la «simplicidad en la vida y su riqueza espiritual» que se correspondían, como señala K. Junghanns, con sus propios ideales y «así encontró en la tradición del silencio, en la meditación y en la contemplación un mundo íntimamente próximo al suyo». Pues bien, la antigua arquitectura y la vivienda japonesa eran tan funcionales y simples en las formas, tan parcas en los elementos decorativos y poseían una plenitud estética, en el conjunto y en lo particular que Taut veía en ello la encarnación viva de los fines arquitectónicos actuales; consideraba por tanto que la fusión del nuevo estilo con semejante tradición debía llevar a la liberación del «purismo y del racionalismo», conduciendo a la tan buscada unidad de funcionalidad y belleza realizada en formas populares. Consideraba, además, al Japón como el país de perspectivas más ricas para el futuro del arte moderno (1).

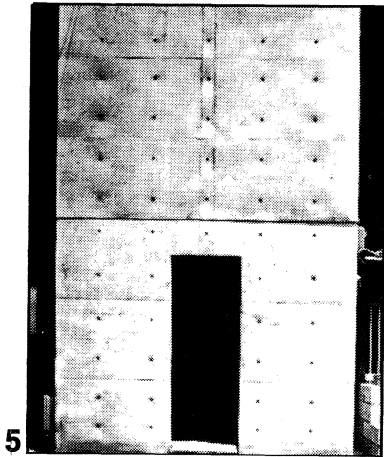
El resultado de sus viajes, fotografías y estudios de la cultura japonesa son recogidos por él mismo: «El Japón visto con ojos europeos», «La arquitectura occidental y su significado en el Japón» y «Rasgos fundamentales de la arquitectura japonesa». Pero donde sus conocimientos tienen mayor acercamiento a la sensibilidad oriental quizá se muestren en sus «Pensamientos sobre Katsura», donde a partir de los análisis de este palacio reflexiona sobre el arte japonés y su arquitectura y sobre la esencia de la propia arquitectura. (Figs. 1 y 2).

Para reflejar posteriores aproximaciones occidentales a la arquitectura japonesa, remitimos a la bibliografía indicada por M. Tafuri, en su «Arquitectura Contemporánea japonesa» (2).

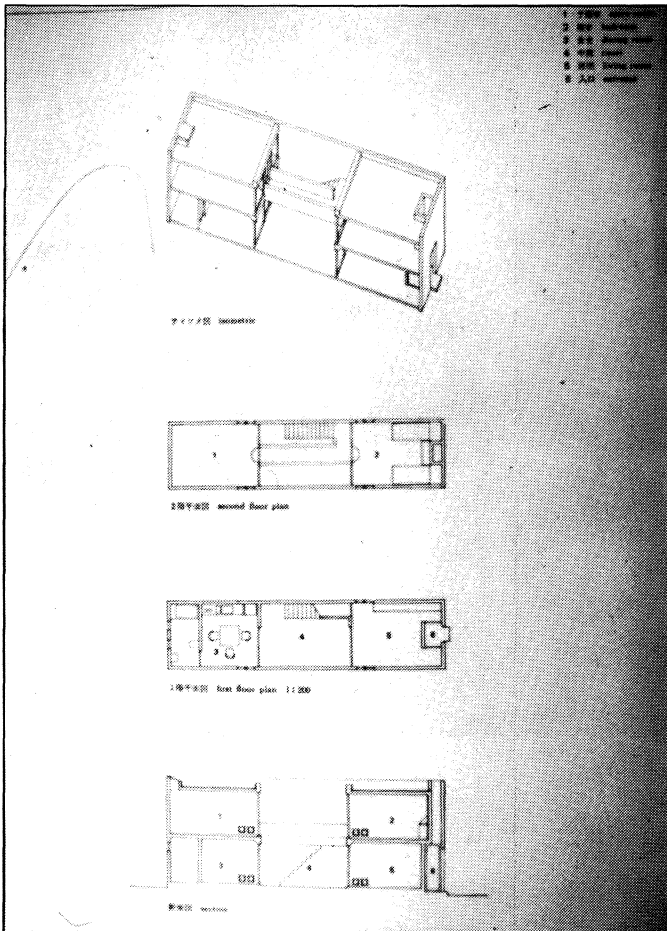
En segundo lugar y ya desde luego en un orden de cosas radicalmente diferente, porque las transformaciones aparecidas con las relaciones entre los pueblos y las culturas que sustentan, han cobrado en las últimas décadas una dimensión mucho más profunda que aquellas que llevaron a Voltaire a reflexionar en su historia sobre la importancia de las civilizaciones «exóticas». Se ha pasado de la fase de la curiosidad, pero del aislamiento, a otra de profundas interrelaciones de incuestionable influencia para todos. Y aquí viene a cuento algo que M. Tafuri (3) recoge del texto «La guerra fría y la unidad de la cultura», de J.P. Sartre: «Por primera vez, con la lucha por la independencia y la soberanía realizada por las naciones «subdesarrolladas», la historia se ha hecho verdaderamente universal. Y si esto es cierto para la totalidad de las actividades humanas, lo es también, necesariamente, para la cultura, que no es más que su **expresión** (o, si lo preferimos, que está constituida por las propias actividades, en cuanto que éstas son significantes y significados). Sobre la base de la unidad real de la historia se debe realizar la unidad contradictoria de la cultura».

Y en tercer lugar porque T. Ando al plantear una dimensión de su trabajo como una respuesta a dar a las relaciones entre culturas, plantea muy serios interrogantes sobre la validez de la «tecnología arquitectónica» de supuesto valor universal, así como la de los «estilos» esparcidos omnidireccionalmente por los «mass media». Y, casi paradójicamente, al mismo tiempo expresa claramente la inutilidad de buscar caminos válidos para su trabajo en la recuperación de las formas tradicionales de la arquitectura japonesa. Asume así una posición enormemente sutil, próxima a lo que K. Frampton define como «regionalismo crítico» y que consistiría, en palabras del propio Frampton, en «mediar el impacto de la civilización universal en algunos elementos derivados **indirectamente** (el subrayado es mío) de las características de un lugar particular».

Ahora bien, aproximarse al conocimiento de la obra de un autor, sea cual sea su actividad, obliga necesariamente a ocuparse de los grandes condicionantes que impregnan su trabajo. Analizar, o al menos tener en cuenta aquellas variables, aquellos



5



6



7

parámetros que son el soporte de su concepción artística, es tarea indispensable para una adecuada comprensión de su obra.

En el caso de T. Ando, comprender su arquitectura, interpretarla, significa valorar los elementos más inmediatos y que son determinantes en la concreción final de su teoría y práctica arquitectónicas, sin que, obviamente, respondan específicamente a ninguna de ellas, pero que sin duda estarán afectadas por todas ellas.

Parece indispensable enumerar las siguientes:

1.º—La idea del espacio en la cultura japonesa.

A diferencia de la concepción espacial de Occidente, donde la idea del espacio está en toda época unida al pensamiento, a los conceptos científicos y al desarrollo tecnológico, en Japón «el espacio no fue jamás entendido como factor físico». Como señala Günter Nitschke: «El sentido japonés de MA. (lugar) no es algo creado mediante la composición de elementos. De ahí que MA. podría definirse como el «espacio experimental», cercano a la atmósfera misteriosa estimulada por una distribución externa de símbolos» (4) Una cultura siempre más preocupada por los diferentes aspectos de la «existencia» que por la idea occidental de la «esencia».

No partir de estas consideraciones, las «fáciles sugerencias» de la arquitectura japonesa para los occidentales, la despreverían de todo sentido. Tentación que incluso refinados hombres de la arquitectura japonesa parecen no haber tenido en cuenta. El mismo K. Tange analizando la influencia del palacio Katsura en su trabajo (5) parece inclinarse por una interpretación «occidentalista», en cuanto a la «aplicación» de la tradición en su arquitectura.

Y es que, como señala R.G. Capdevila: «La significación de la esencia del arte y la arquitectura del Japón no es pues un campo apropiado para la especulación intelectual y el razonamiento. No podemos plantearnos como premisa la alternativa de optar por un desarrollo de la arquitectura «deliberadamente» fundado en raíces orientales, o aceptar irremisiblemente la incidencia occidental en la consubstancialidad de todo el proceso.

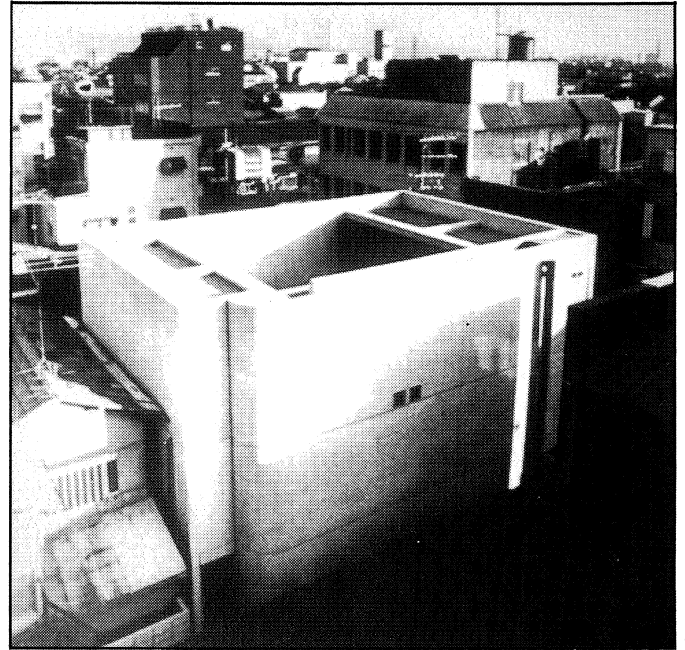
Los momentos realmente representativos de la historia del arte en Japón son aquellos en que sus manifestaciones se concretan como resultado de una sucesión de experiencias espontáneas anteriores y que no necesariamente guardan estrecha relación coherente entre sí. Son experiencias individuales o colectivas que plasman la dinámica natural en la mutación constante de sus cosas, en las leyes de movimiento, y que expresan su mensaje, ya en los brevísimos poemas Kaykus, ya en las modernas creaciones del grupo metabolista» (6).

2.º—La relación «Oriente-Occidente» en la arquitectura japonesa

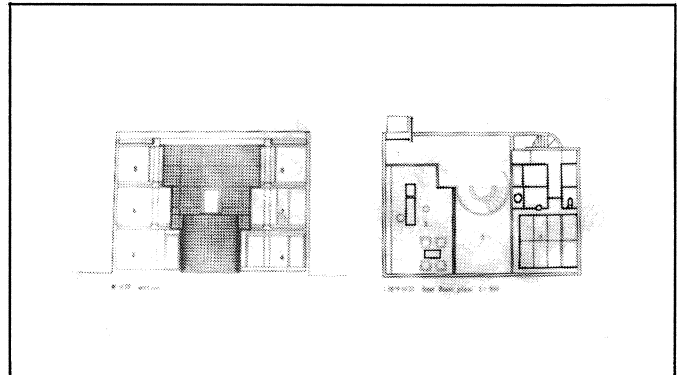
Como consecuencia de la apertura hacia los países occidentales, iniciada por el gobierno de MEIJI a mediados del siglo XIX, se produce una alteración cultural casi sin precedentes en la historia del Japón. Habría que remontarse hasta el siglo V para encontrar algo similar: tuvo lugar con la llegada de los hombres y la cultura de China, que originó cambios de largo alcance, como la implantación del budismo, y en el terreno que nos ocupa planteó los principios de la organización de las ciudades japonesas.

La influencia occidental en el Japón con el gobierno MEIJI, supondría llegar incluso, a adoptar los modelos constitucionales europeos, primero de Francia y luego de Alemania. En el arte, y en particular en la arquitectura, esta influencia llevará, en algunos casos, a incorporar literalmente las formas y estilos occidentales, y en otros a intentar la superposición de las formas foráneas con los criterios tradicionales. (Figs. 3 y 4).

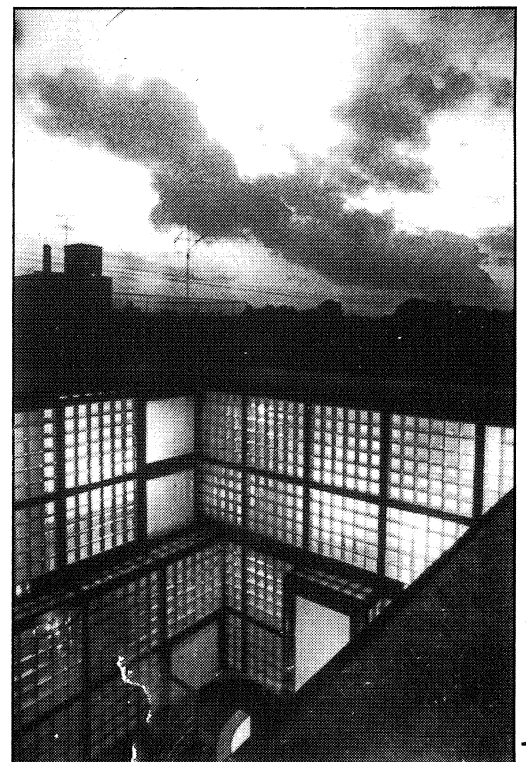
También supuso la «importación» de arquitectos e ingenieros europeos y americanos, para trabajar en las obras públicas japonesas. Pocos años después se puede constatar la presencia de numerosos arquitectos japoneses estudiando o completando su formación en Europa.



8



9



10

日本の建築

A partir de los años veinte significados arquitectos occidentales trabajan en Japón, a veces ocasionalmente como WRIGHT, otros de modo estable como A. RAYMOND, produciéndose una curiosa transposición, señalada por M. Tafuri: «Una vez más un artista occidental descubre el valor de la tradición ya muda para los japoneses. Estos, por el contrario, se inclinaban cada vez más por el lenguaje racionalista» (7).

Los años treinta son testigos de la confrontación en la arquitectura japonesa entre dos posiciones, la «internacionalista» y la «nacionalista», con ventaja clara para ésta última.

Después de la segunda guerra mundial los datos ya son más conocidos, por ello solamente los enumeramos cronológicamente:

—el «constructivismo» de K. MAYEKAWA, de K. TANGE y el grupo «Mido».

—el plano regulador de Tokyo.

—los grupos utopistas: METABOLISTAS y NEO-MASTABA.

—el plano para la reestructuración de Tokyo de K. TANGE; K. KAMIYA, A. MOZAKI, S. WATANABE, N. KUROKAWA y H. KOH.

3.º—La situación de las ciudades japonesas. El caso de Osaka.

El Japón tiene en la actualidad ciento veinte millones de habitantes, que se alojan en un territorio de sólo 370.000 kms², apenas las tres cuartas partes de la superficie de España. El crecimiento de las ciudades ha tenido lugar de una manera absolutamente caótica, debido a dos factores fundamentales: el rápido crecimiento demográfico y la carencia de una planificación urbanística que lo encauzara adecuadamente. Baste señalar que hasta 1956 no aparece el primer documento urbanístico, en él se regulaba el crecimiento de Tokyo.

La actitud frente a la ciudad, frente a este tipo de ciudad, será un aspecto importante del posicionamiento teórico de las corrientes arquitectónicas japonesas. También T. Ando expresará su criterio en este tema, como luego tendremos ocasión de comprobar.

Dentro de este panorama general, la ciudad de Osaka ofrece datos de peculiar interés. De gran importancia en el Japón, no solamente por ser en la actualidad su segunda ciudad, sino también por su floreciente pasado cuando era el centro económico y cultural japonés. En ella la pintura, la poesía, la jardinería adquirirían singular nivel, al igual que aquellas otras manifestaciones más peculiares de la cultura japonesa como la ceremonia del té, la composición floral y la caligrafía. Sus gentes son reconocidas como notablemente austeras y «tienen tendencia a reconocer un valor real no a las apariencias exteriores sino a la vida interior» (8).

4.º—El panorama arquitectónico en Occidente

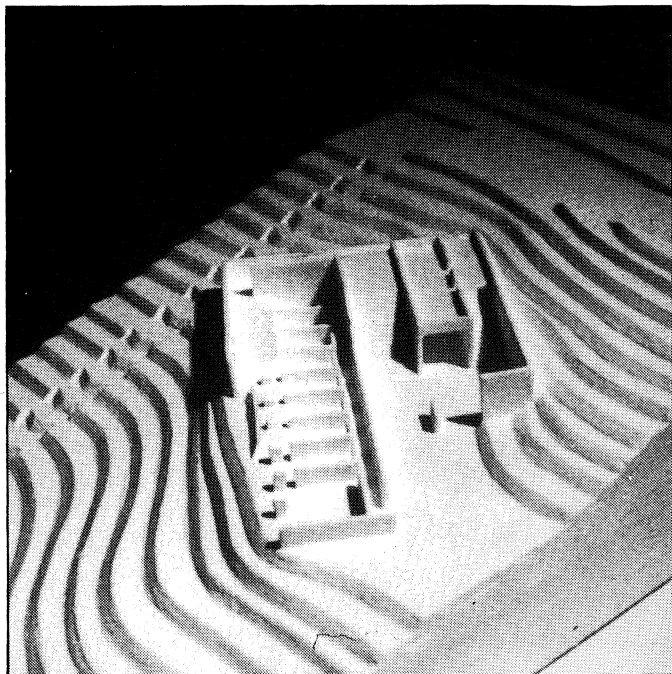
Factor este a considerar en aquella permanente relación entre las culturas oriental y occidental que no puede dejar de influenciar a un arquitecto japonés.

Este panorama, por su actualidad y difusión ahorra toda explicación en un texto como éste, y solamente como referencia reflejar la clasificación (ya necesaria para entenderse) que de sus múltiples tendencias hace K. Frampton: neo-productivismo, neorracionalismo, estructuralismo, participacionismo y regionalismo.

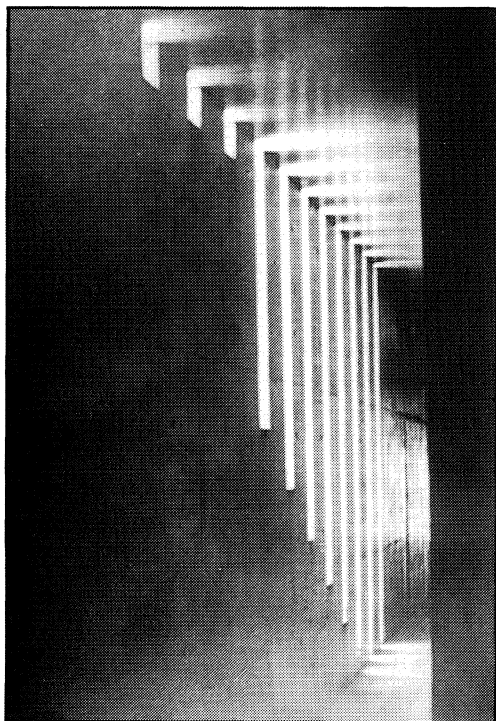
5.º—La experiencia educativa y el aprendizaje en la arquitectura de T. Ando

Su primera educación, según relatan sus biógrafos, es fruto de la atención de su abuela paterna, y se desarrolla en la herencia de las tradiciones culturales de Osaka, que, como apuntábamos anteriormente, tiene diferenciadoras peculiaridades con otras ciudades japonesas, que no dejarán de reflejarse en el pensamiento y la obra de T. Ando.

A partir de sus estudios como diseñador, inicia una vía autodidacta al conocimiento de la arquitectura. El rechazo de unos estudios institucionales y su «aventura» individual marcan profundamente el sentido de su trabajo. Insiste una y otra vez en el aprendizaje de la observación, primero de la arquitectura tradi-



11



12

- 8.—Casa ISHIHARA. Entorno
- 9.—Casa ISHIHARA. Planta y sección
- 10.—Casa ISHIHARA. Patio interior
- 11.—Casa KOSHINO. Maqueta
- 12.—Casa KOSHINO. Iluminación en el pasillo de los dormitorios

cional japonesa, después a través de sus viajes por Europa, Estados Unidos y África.

El mismo T. Ando señala la influencia de estas referencias para su idea de la arquitectura:

«delante de la casa donde crecí había un taller de ebanistería donde de niño pasé muchas horas y donde arrancó mi afición a realizar figuras de madera. De la misma forma que los individuos tienen su personalidad y aspecto físico, las maderas también poseen características propias.

Con los ojos y la sensibilidad de la juventud observé en qué entornos se desarrollaba el árbol, cómo variaba el grosor de los anillos del tronco por efecto del sol y cómo todo esto influía en las características táctiles de la madera cortada. Me hice con un conocimiento físico inmediato de la personalidad de las maderas, de su fragancia y textura, comprendí el total equilibrio entre la forma y el material que la constituye. Mi cuerpo se percató de la importancia de este equilibrio. Sentí la lucha interna que acompaña inseparablemente al acto humano de poner la voluntad al servicio de engendrar una forma. Mi carne supo que crear algo (es decir, expresar la significación por medio de un objeto material) no era una empresa fácil.

Con el tiempo mi interés se concentró en la arquitectura, la cual hacía realizables mis cavilaciones sobre las relaciones entre el material y la forma y entre el volumen y la vida humana.

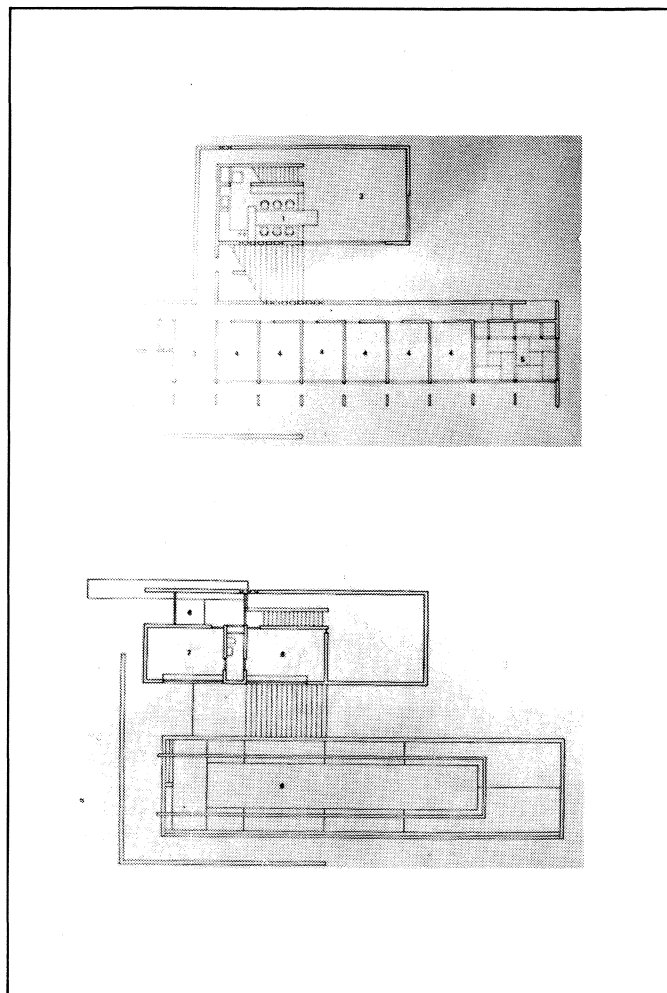
A través de las experiencias que en la juventud se encarnaron en mí, tuve acceso al conocimiento de tales relaciones con la arquitectura, advirtiendo que no sucedió sólo por vía de mi mente, sino de todo mi ser sensible. Alrededor de los veinte años fui de aquí para allá a la búsqueda de algo que descubrí representado en las granjas (minka), casas de campo y en la arquitectura occidental. La luz que se filtraba por las altas ventanas de las granjas de las tierras nevadas del norte y los contrastes de luz y sombra en las calles de las ciudades medievales de Italia. Estas, y otras cosas más, cuando se proyectaban en espacios modernos, me descubrían relaciones entre el aspecto arquitectónico y los seres humanos que estaban desprovistas de ornamentación, pero colmadas de realidad». (9)

El análisis de la obra de T. Ando que me propongo realizar no quisiera basarlo sobre intuiciones y comentarios más o menos vagos, producto más de la imaginación de quien escribe que de las verdaderas intenciones del autor estudiado. Tampoco limitando el esfuerzo a describir cada una de sus obras o las que pudieran considerarse más significativas. Elegiré un centro dispar con las dos anteriores, aquel que parte del pensamiento del propio T. Ando, de su manera de entender y de su manera de hacer la arquitectura, para después analizar los instrumentos de que se vale para elevar a concreción arquitectónica aquellos sus pensamientos iniciales.

EL SIGNIFICADO DE LA ARQUITECTURA PARA T. ANDO

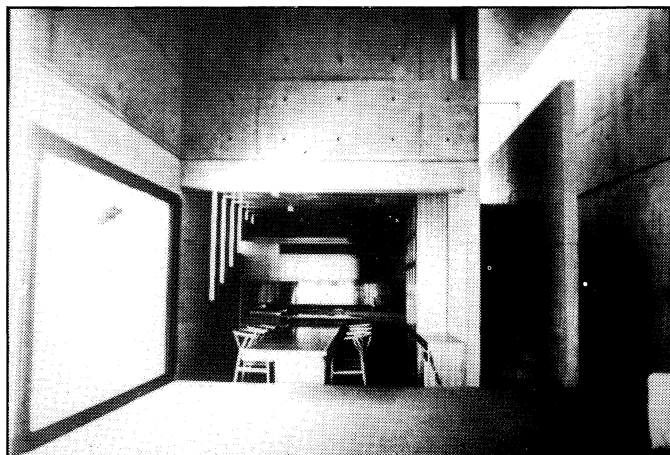
T. Ando es uno de esos raros ejemplares de arquitectos que reflexionan públicamente sobre su obra, que se esfuerzan por poner de manifiesto las claves de su pensamiento. Y ello, supongo yo, no por desconfianza hacia las posibilidades de expresión de sus edificios, sino, muy al contrario, por responder a la necesidad no sólo de «construir», sino de interpretar, de interrogarse por los problemas más que preocuparse por las soluciones particulares, de modo que éstas vengan a ser las respuestas puntuales de unas ideas anteriormente globalizadas, y en este caso de un modo de entender la arquitectura y de cuál será su actitud frente a ella.

De este modo los problemas existen antes o serán planteados por el propio T. Ando, quien tratará a su vez de darles respuesta desde su «oficio de constructor». Y así escribe:



13.—Casa KOSHINO. Plantas baja y primera
14.—Casa KOSHINO. Interior del estar
15.—Casa MANABE. Interior
16.—Casa MANABE. Dibujo de «intersección»
17.—Casa MANABE. Entorno
18.—Casa MANABE. Plantas

13



14

日本の建築

«El acto de construir es resolver problemas arquitectónicamente mediante la sublimación de memorias acumuladas en una teoría concebida durante la emocionada búsqueda de la mente». (10)

luego añade:

«Los trabajos son también soluciones generales a varios problemas que yo he encontrado a través de los años, y todos ellos reflejan los aspectos de mi concepto respecto a la arquitectura». (11).

Analizar lo que sea la arquitectura resultaría probablemente un intento bastante inútil, y en todo caso academicista. T. Ando no se lo plantea, por el contrario, sí le preocupa, como a tantos otros, cuál sea el fin de la arquitectura, aquello hacia lo cual orientar toda su capacidad de análisis y de proyectación. Y en esto es taxativo:

«El fin de la arquitectura es construir un lugar». (12)

entendiendo por lugar un espacio cargado de significado, lo que le permite continuar diciendo:

«El fin del lugar es que la gente concurra a él, actividad que constituye uno de los ritos sociales. Los centros comerciales, las iglesias, los ayuntamientos se construyen para reunir o congregar. El problema es el rito del encuentro: cómo facilitarlo, cómo hacer un espacio que induzca a las personas a quedarse». (13)

Pienso que aquí sería interesante reproducir aquella otra definición de F. Purini sobre la misma cuestión que, además de su extremada coincidencia, vendría a poner de manifiesto la gran importancia del concepto de «lugar» en las arquitecturas que surgen como revisión crítica del Movimiento Moderno. Dice F. Purini:

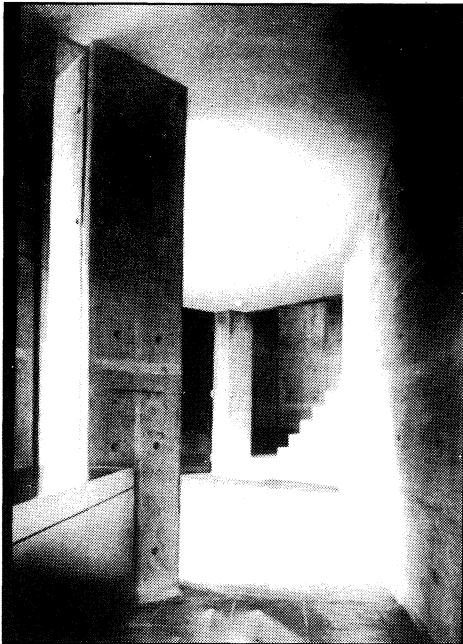
«El primer fin de la arquitectura es el de expresar a través de su segundo fin, el de construir, el sentido del habitar del hombre sobre la tierra».

Idea de lugar, que además de abrir caminos para el trabajo arquitectónico, plantea una importante cuestión de fondo sobre el supuesto origen de la arquitectura, de modo que el acto más simple del «construir» se iniciaría en operaciones sumamente elementales. Habría que hablar de la historia de la arquitectura a partir del menhir, como primera intención de marcar un espacio, de simbolizar un lugar, tal y como lo entiende Gregotti:

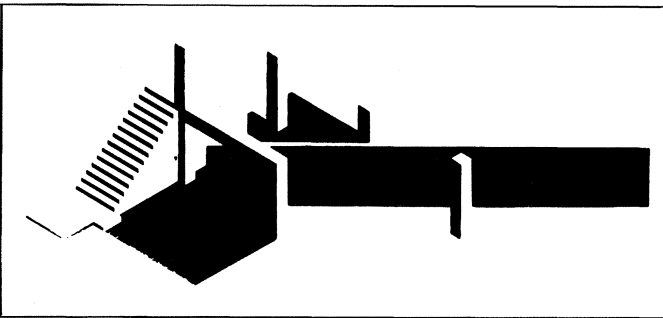
«El origen de la arquitectura no es, como habíamos afirmado muchas veces, ni la cabaña, ni la caverna, ni la mítica «casa de Adán en el paraíso»: antes de transformar el soporte en columna, el techo en tímpano, antes de poner piedra sobre piedra, el hombre ha puesto la piedra sobre la tierra para reconocer el lugar en medio del universo desconocido: para medirlo y modificarlo». (15)

T. Ando participa de esta misma idea, y rastrea en la historia y la tradición japonesa antecedentes que confirman su acercamiento a este concepto de lugar:

«La verticalidad puesta al pie derecho es una cualidad simbólica reconocida de antiguo en la arquitectura japonesa. Por ejemplo, dos partes sagradas (pies derechos no estructurales) que forman una parte considerable de los monasterios Ise e Izumo representan un género elemental de fe religiosa. El «daikokubashira», poste presente en la tradicional granja japonesa, domina los espacios circundantes, simboliza la autoridad del jefe de la casa y la fuerza



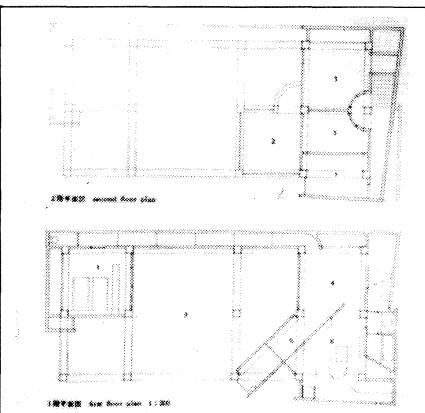
15



16



17



18

necesaria para soportar la techumbre que protege a la familia, fuerza comparable a la de Atlas soportando los ciclos. La definición espacial es, pues, uno de los significados simbólicos de este elemento; otro será la determinación de un ritmo con las columnas o las hileras de pies derechos». (16)

En este mismo trabajo «El muro como delineación territorial», que T. Ando publicó en 1978, señala aspectos muy significativos del valor que confiere a construcciones elementales capaces de operar sobre el territorio, marcándolo

«Un simple poste de madera que se levante en medio de un paisaje basta para producir su interrupción. Análogamente, un simple muro rompe, obstruye y altera con violencia el paisaje donde se levanta, empieza a mostrar indicios de evolución hacia la arquitectura». (17)

Estos «indicios» luego, en sus obras, serán ya arquitectura, con el fin de crear lugares para que en ellos se desarrolle la vida cotidiana, íntimamente ligada al curso de los días y de las estaciones del año, por cuanto es su marco, y no solamente un escenario, ya que contribuye a establecer una relación permanente con las personas. «Implanta un orden en las vidas de quienes están en contacto con el edificio en cuestión».

Esta idea del valor de lo cotidiano y de la arquitectura como ordenadora de las sensaciones diarias es lo que le llevará a levantar una barrera frente a la influencia de parte de la arquitectura occidental de hoy, y a poner una interrupción sobre la validez y los resultados finales de esas mismas arquitecturas:

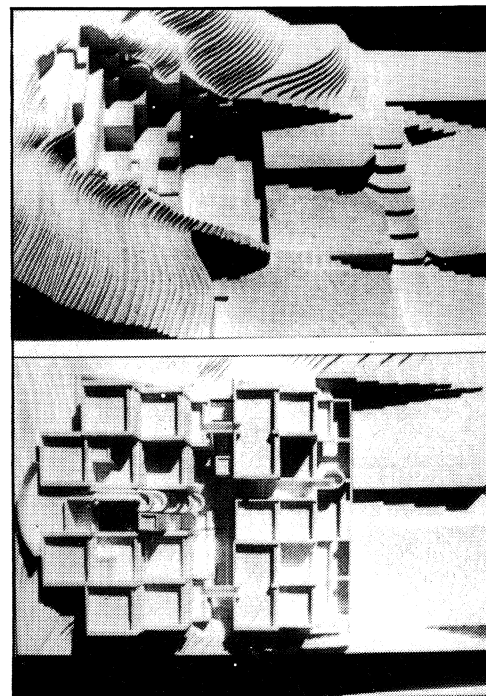
«No importa cuán brillantes y sugestivas pueden ser las tendencias culturales del post-moderno, puesto que si no evolucionan a partir de una vida cotidiana no es de esperar que la arquitectura con ellas relacionada sea capaz de conservar su poder en tanto campo de actuación en contacto con el panorama más vasto de la humanidad». (18)

Ahora bien, esta idea de lo cotidiano, no está de ningún modo vinculada a lo que podría entenderse como un mero funcionalismo al uso en la arquitectura occidental. Por el contrario, lo cotidiano es entendido por T. Ando como una determinada «tensión espiritual» entre el individuo y el espacio, entre el sujeto y el objeto. No hay ninguna relación en su concepto de lo cotidiano con lo económico o lo funcional como rentabilidad o productividad. Su arquitectura es una arquitectura de la austeridad, donde unos pocos materiales, siempre los mismos, pierden su propia «materialidad» física, y donde la naturaleza no sólo penetra, sino que está. Luz, agua viento son entendidos así, como materiales de la arquitectura.

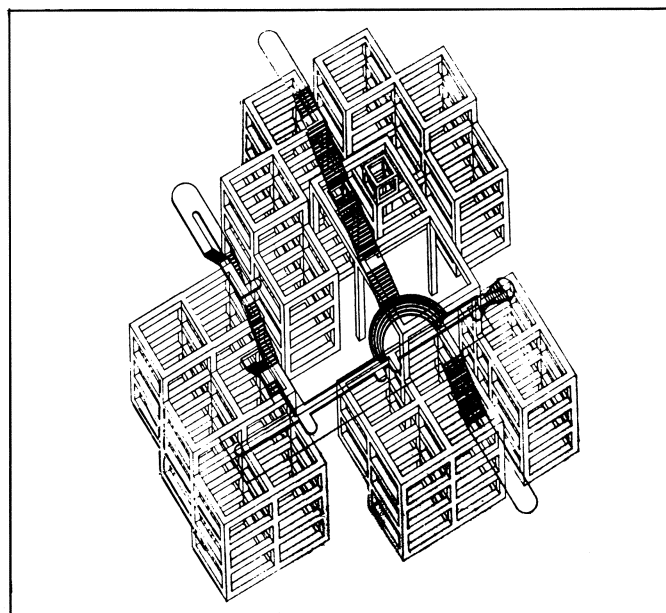
La idea de funcionalidad no es ignorada, pero el valor del funcionalismo está para T. Ando en trascender lo cotidiano y en ligar, a partir del orden y del rigor de sus diseños, la arquitectura a una determinada opción creadora para quien ha de habitarles, haciendo de ello una ocasión para la reflexión, y sus «espacios silenciosos no se ven con los ojos, se sienten con el corazón. Por ello deben ser considerados como espacios metafísicos y no físicos». (19)

Metafísica del espacio, pero no metafísica de la ensoñación, antes bien una actitud claramente resolutive y programática:

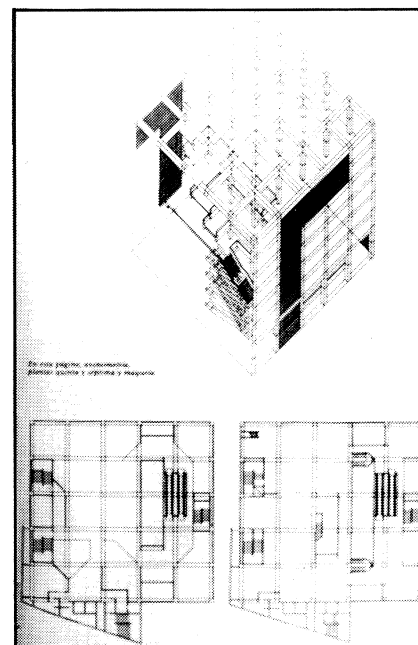
«¿Cómo enriquecer verdaderamente la vida personal en una época como la nuestra? Es preciso descubrir lo esencial para la vida humana y considerar el grado de abundancia que ello supone. Un espacio arquitectónico que se despoje de cualquier exceso y que se componga a partir de necesidades escuetas es auténtico y convincente porque es idóneo y resolutive. La simplificación a través de la exclusión de decoraciones y de la utilización



19



20



21

日本の建築

de composiciones mínimas, simétricas y de un número limitado de materias, constituye un reto a la civilización contemporánea». (20)

Si por un lado vemos que la sensibilidad de T. Ando hacia algunos temas de la arquitectura, fundamentales en el debate actual, conecta claramente con algunas formulaciones que se hacen en la arquitectura occidental, no es menos cierto que en ningún momento abandona su persistente voluntad de enraizarse en la tradición cultural japonesa. Se pone en guardia o se muestra beligerante con algunas «modas» de la arquitectura actual, al mismo tiempo que rechaza aquellos aspectos que considera superficiales en los intentos de la recuperación de la tradición arquitectónica japonesa.

En su trabajo, significativamente titulado «Desde una autoconfiada arquitectura moderna hacia la universalidad» expone muy claramente estos conceptos en dos párrafos que selecciono:

«Los cambios vertiginosos de estilos de vida incitaron a la confusión psicológica, prueba de ello es que los japoneses abandonaron su antiguo sentido estético y su forma de vida tradicional. Entre los materiales arquitectónicos del Japón ancestral y los actuales se abre un enorme vacío».

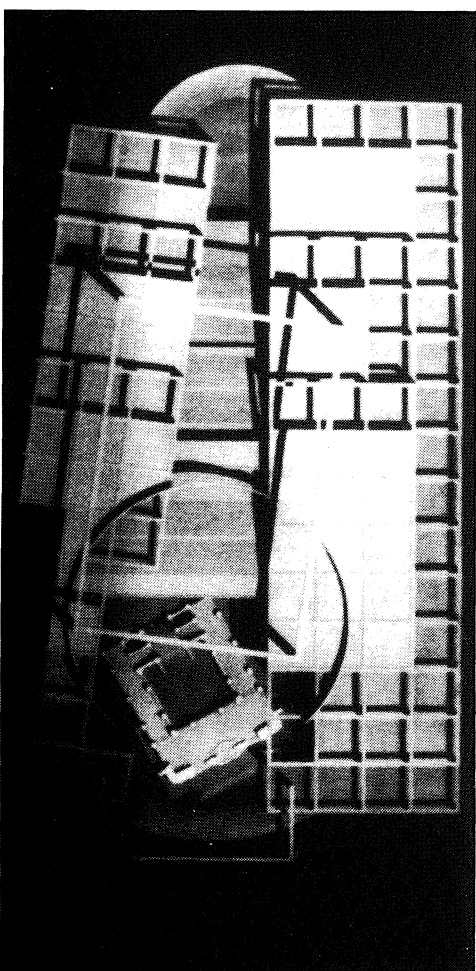
Parece necesario concretar en algún período de la arquitectura japonesa esta desviación. T. Ando no duda en señalar a la inmediata generación que le precedió como culpable de ese error, a pesar de estar incluida en ella gentes tan significativas como K. Tange o Mayekawa.

«En el período que va de 1955 a 1960 proliferan las tentativas de tender lazos entre tal vocabulario abierto y la tradición estética y formal autóctona del Japón. La mayoría de estas tentativas se realizaron en edificios públicos, como centros culturales y ayuntamientos, empresas sobre las que se habló y escribió con prodigalidad. El intento de reproducir formas que nacieron con estrecha relación al material constructivo tradicional del Japón (la madera), empleando materiales y técnicas modernas, delataba una total ignorancia respecto a la conexión entre el material y la forma. Esta fue la causa de que los edificios construidos durante esta campaña tropezaran con serias dificultades y que por último se dejaran de levantar. Las formas inalterables del pasado y los estilos de vida de hoy, tan dispares de los pretéritos, entraban en una contradicción demasiado acusada». (21)

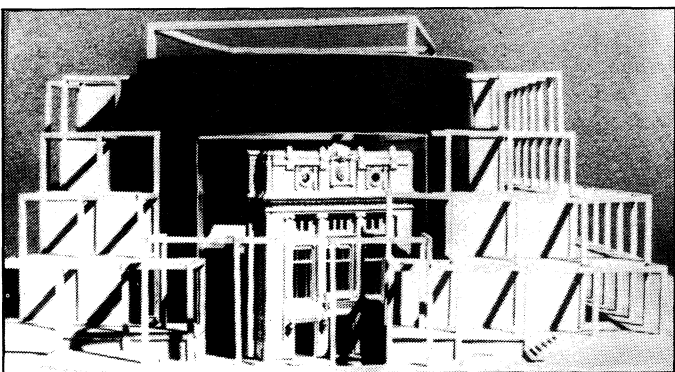
Y frente a ello su respuesta, que trata de ser una sutil mediación entre tradición y modernidad.

«En mis obras no empleo ningún elemento de la arquitectura tradicional, no obstante mi propósito es evocar la sensación del espacio tradicional. En el mundo entero se utilizan el hormigón, el hierro, el vidrio y las mismas técnicas constructivas; en cualquier sitio es posible construir el mismo edificio. Pero la gente que lo habita es distinta, sean americanos, europeos o japoneses. El problema crucial es cómo usan el edificio. Si las personas no son iguales cabría esperar diferencias sustanciales en la arquitectura. La arquitectura tradicional del Japón usa la construcción en madera, hecho que implica un concepto particular de espacio. Desde tiempo atrás vengo analizando el problema de cómo continuar esta tradición con los métodos de la arquitectura moderna. Hace unos veinte años se levantó una polémica acerca del uso de la tradición; por aquel entonces se discutía si la arquitectura tradi-

- 19.—Complejo residencial ROKKO. Maqueta
- 20.—Okamoto Housing. Proyecto 1976
- 21.—Complejo comercial NAHA. Axonometría y plantas
- 22.—Proyecto para el Ayuntamiento de Osaka. Maqueta
- 23.—Proyecto para el Ayuntamiento de Osaka. Maqueta



22



23

cional de mi país podía adecuarse a la moderna. Sin embargo, los arquitectos se ocuparon meramente de algunos elementos formales como los tejados y los techos con paneles rehundidos, fuera de los cuales los edificios se estandarizan y son típicamente modernos. Por contra, a mí me gustaría seguir la tradición sirviéndome de lo que entiendo es una sensibilidad emocional respecto a la vida de cada día fuertemente arraigada en el Japón». (22)

RELACIONES CON EL ENTORNO

Ando se muestra a lo largo de todas sus obras profundamente sensible a la relación que debe establecer con el medio y si bien parte siempre de la idea de introducir «estructuras» fuertemente formalizadas, ordenadas con rigor geométrico, sea cuál sea el entorno en el que opere, las sugerencias de este medio no pasaron desapercibidas. Cada solución propuesta significa la confirmación de aquella actitud pero los modos de ejecutarla variarán según cada circunstancia.

Frente a la ciudad, el enfrentamiento es categórico y T. Ando considera que no hay ningún aliciente en incorporar sus arquitecturas al entorno urbano que le ofrecen las ciudades japonesas y particularmente Osaka. El desarrollo urbano caótico, anárquico, carente de contenidos formales razonablemente valorables, obliga a T. Ando a encerrar sus obras frente a aquél, al considerar que falta una actitud hasta fechas recientes constante en la tradición japonesa: la relación entre arquitectura y naturaleza.

«El exceso de población de las zonas urbanas y suburbanas hizo del todo imposible defender el rasgo más singular de la vieja arquitectura residencial japonesa: su profunda vinculación con la naturaleza y su apertura al mundo natural». (23)

Como consecuencia de lo anterior, T. Ando volcará toda su intencionalidad arquitectónica en el interior de la vivienda. Frente al exterior hostil buscará siempre espacios abiertos en el interior. Surge así un mecanismo constante de respuesta al medio urbano: muros cerrados al exterior y espacios abiertos en el interior. Ejemplos de este modo de operar lo constituyen la casa Azuma y la casa Ishihara, las dos en Osaka.

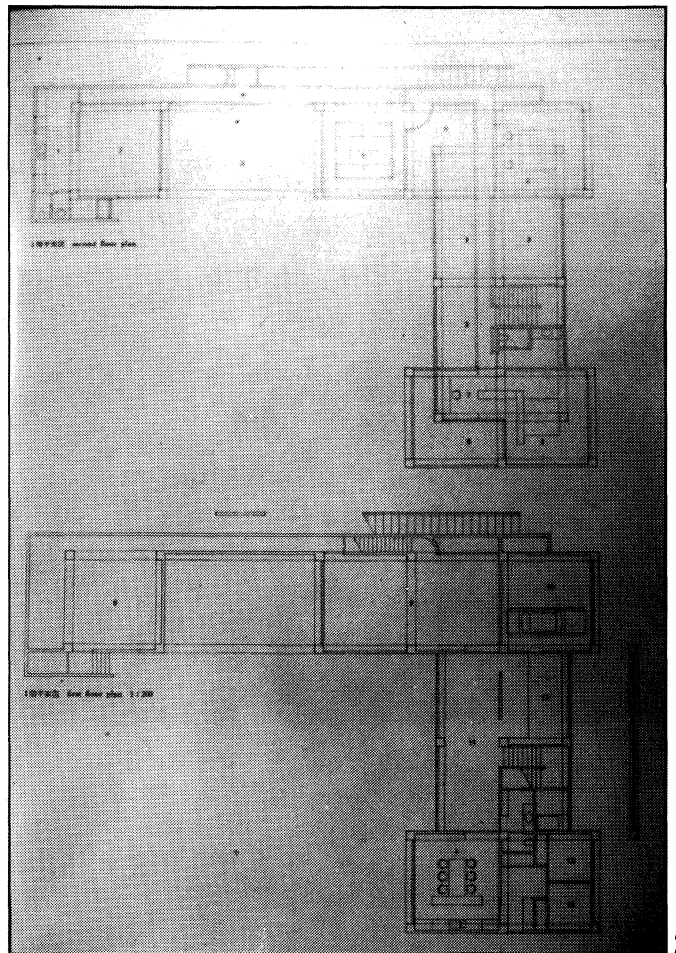
En el primer caso toda la vivienda se organiza simétricamente en torno a un patio, que además deja descubierto, de modo que el agua y el viento regirán la vida cotidiana. Un modo extremo sin duda de introducir la naturaleza en la vivienda, que por ello y por la opción que implica como modo de vida, será un ejemplo emblemático del quehacer de T. Ando, de su relación con los clientes y punto de referencia para explicar buena parte de su obra. Estamos ante uno de esos ejemplos, que a pesar de construirse en sólo 57 m.² de superficie de solar, definen por sí solos el pensamiento y la obra de un autor. Será difícil ya hablar del trabajo de T. Ando sin que todo lo que ya muestra en la casa Azuma esté presente. (Figs. 5, 6 y 7).

En el caso de la vivienda Ishihara el modo de operar es similar; también la casa se cierra sobre un patio interior, un patio que a través de muros de paves inunda de luz todos los espacios.

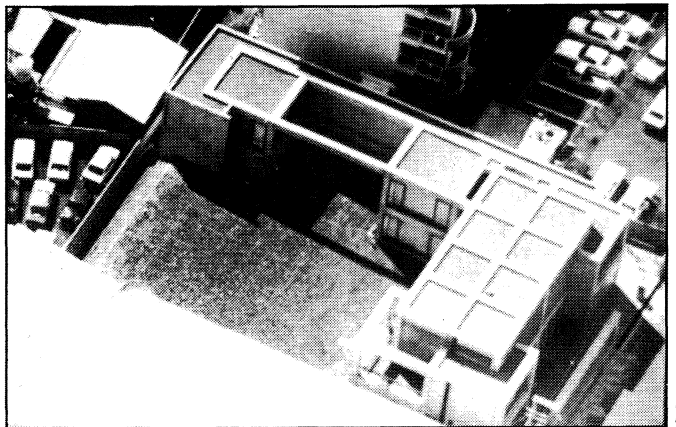
Este modo de operar cuando el entorno es considerado demasiado hostil, sufre ligeras variaciones de acomodación a medida que el medio modifica sus cualidades. (Figs. 8, 9 y 10).

En la residencia Koshino, levantada en un medio natural muy favorable, con fuertes contrastes de temperatura, la casa, sin perder su fuerte organización interna, se hará más permeable a la naturaleza, organizándose en torno a un espacio abierto, estableciendo una polaridad de atención entre la naturaleza exterior y el espacio geométrico en torno al cual se articula. (Figs. 11, 12, 13 y 14).

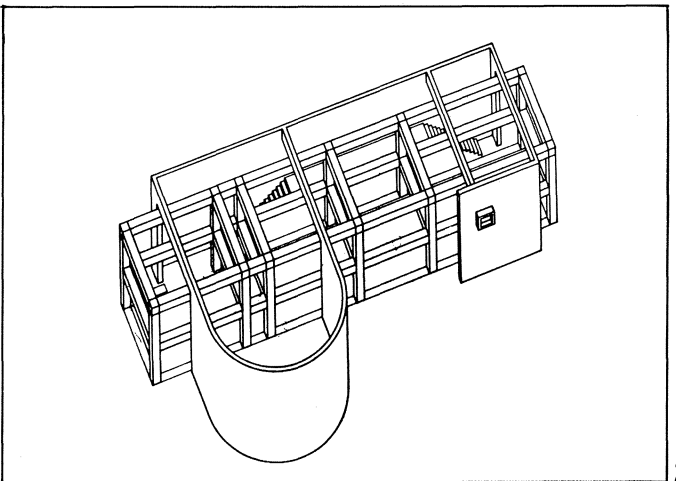
Un mecanismo singular de relación con el exterior lo representa el «Complejo de Galería de Artes» donde la adaptación a la geometría del solar se entremezcla con la propia geometría interna del conjunto, dando lugar a un diálogo permanente entre dos



24



25



26

日本の建築

escalas, la que se origina como respuesta al parcelario de la ciudad y la del orden interno que T. Ando impone.

En la residencia Manabe, este mismo problema se resolverá creando espacios intermedios entre los muros que literalmente encierran la casa siguiendo la traza del solar y la trama geométrica que ordena toda la planta. (Figs. 15, 16, 17 y 18).

En obras de mayor tamaño como el conjunto Residencial Rokko y sobre todo el proyecto para el Centro Comercial en Naha, se seguirán utilizando los mismos artificios como respuesta a los condicionantes del medio. (Figs. 19, 20 y 21).

EL ORDEN

Es establecido por T. Ando a priori. Se trata de un orden geométrico que identificará con la estructura de hormigón y al que supeditará toda funcionalidad inmediata, como en la casa Matsumoto, construida sobre un módulo de $5,20 \times 5,20$ m., con dos espacios de enlace de 7,8 m. (Figs. 24 y 25).

En el caso de la propuesta para la renovación-ampliación del Ayuntamiento de Osaka (construido en 1921) la imposición del orden geométrico llega a envolver en una trama espacial el edificio primitivo, del que sólo mantiene, en un decidido acto simbólico, las escaleras y la fachada originales. (Figs. 22 y 23).

En la casa Manabe (fig. 18), un muro girado 45° vendrá a realzar el orden «cuadrilado», al mismo tiempo que los muros perimetrales se adaptan al solar. Explicando el «porqué» de esta casa, T. Ando escribe:

«El muro independiente levantado con un ángulo de 45° cruza a través del espacio uniforme generado por la estructura y al tiempo que modula la luz, define funciones. El oscuro corredor que resulta de este muro oblicuo actúa como algo grave produciendo un confortable espacio en la casa llenándola de luz» (Figs. 15 y 16).

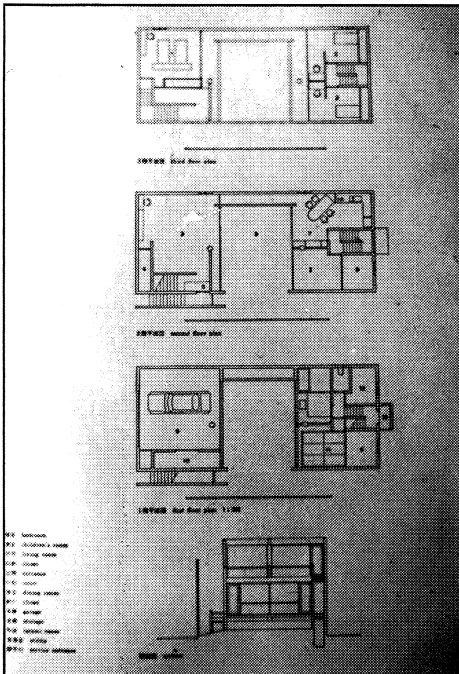
En la casa Hirabayashi, el orden inicial se mantiene en toda la longitud de la casa, muros perimetrales variables junto con el muro curvo que encierra la zona de estar, «dialogan» constantemente con aquél sin interrumpirse, dejando espacios entre ellos donde se alojan dependencias secundarias o espacios de circulación. (Fig. 26).

Leamos al propio T. Ando explicando el sentido con el que plantea sus estructuras geométricas:

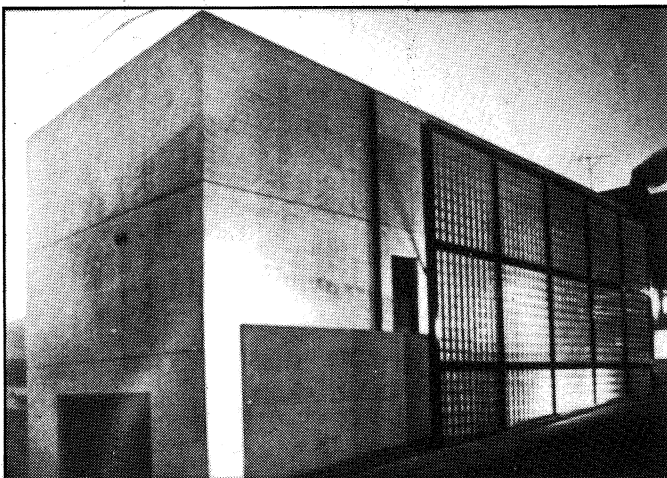
«Las formas geométricas universales determinan los espacios con escrupulosidad y elevan la obra arquitectónica en una dirección única. Quienes viven en espacios concebidos a la sombra de este principio pierden gradualmente la conciencia superficial de los mismos. Las formas trascienden su naturaleza como formas, y, salvo en ciertos casos, se hacen invisibles. Lo único que es capaz de estimular emociones es el espacio. Sólo a través de la continuidad de las partes se dilata el panorama de la vida cotidiana marginando la imagen total de los edificios. Las teorías compositivas funcionan como fuerzas latentes. La totalidad arquitectónica secunda el orden de la vida diaria, las partes enaltecen el marco de esa vida y profundizan su textura. El espacio alcanza una sensación de transparencia cuando lo usual se traslada de un tiempo de lo abstracto a lo concreto y de lo total a lo particular, y se satura con un diseño creativo». (Fig. 13).

LIMITES

Hablar de los límites en la obra de T. Ando significa hablar de los muros. Ya hemos visto cómo frente a entornos hostiles Ando levanta unos muros impenetrables de hormigón:



27



28



29

- 24.—Casa MATSUMOTO. Plantas
- 25.—Casa MATSUMOTO. Entorno
- 26.—Casa HIRABAYASHI. Axonometría
- 27.—Casa HORIVCHI. Plantas y sección
- 28.—Casa HORIVCHI. Exterior
- 29.—Casa HORIVCHI. Iluminación interior

«El medio del que me sirvo principalmente para crear espacios cerrados es el muro de hormigón de cierto espesor. El significado primario del cerramiento es la creación de un espacio para sí mismo, de un recinto personal dentro del contexto social. La sociedad de hoy en día, como la burocracia de altos vuelos que representa, ejerce una coerción sobre todas las estructuras: el individuo está subordinado a la sociedad. Se puede afirmar cosa semejante de los problemas de la arquitectura y del entorno. La insustancialidad de nuestro entorno pregona el disparate que supone abandonarse y sumergirse en sus ambientes. Soy del parecer de que la única manera de producir un entorno vivo e inquieto es añadir entidades de acusada individualidad». (25)

Concibe los muros no como elementos naturales, sino como delineación abstracta de un territorio, que separan radicalmente el interior del exterior, y en esta operación hace residir buena parte del valor de la arquitectura.

«La gestión demarcadora de los muros revela sin ambages la audacia del edificio». (26)

Pero para que esto sea así, el muro debe hablar a la mente. Debe quedar despojado de todo elemento decorativo. La distancia entre los muros de hormigón de Le Corbusier y los de T. Ando es infranqueable:

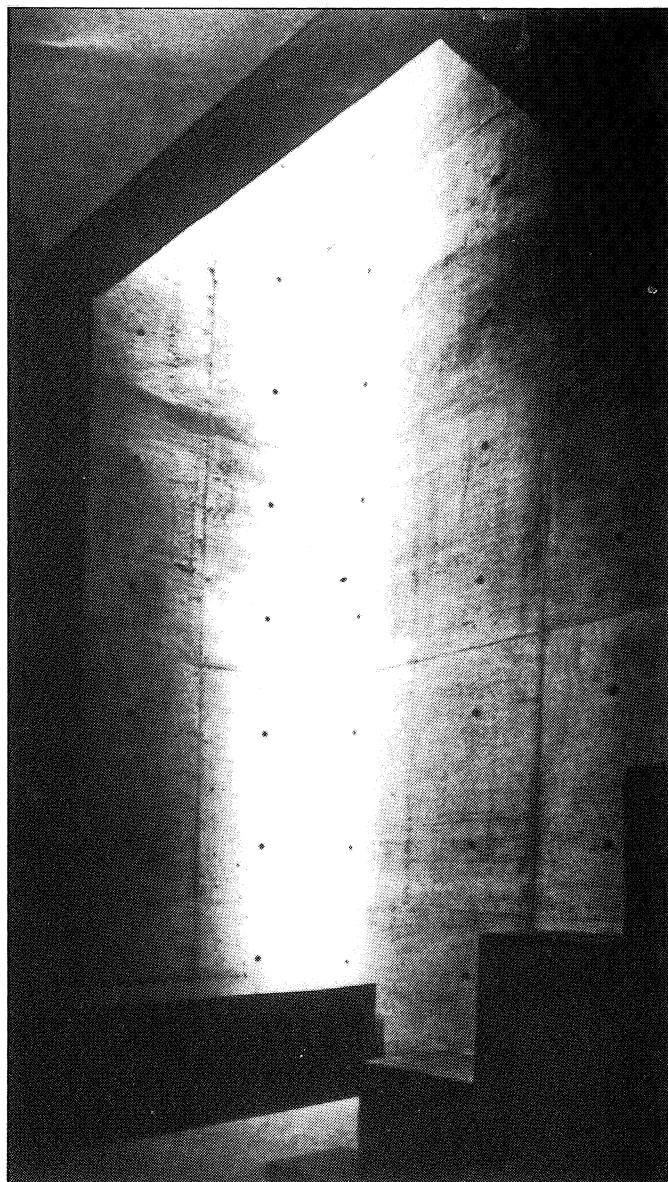
«Los muros de mis obras desempeñan un doble rol, el de rechazo y el de aceptación. Colocados a ciertos intervalos crean las aberturas; les eximo de la misión de cerrar orientándolos hacia un nuevo objetivo. Están calculados para aceptar en tanto en cuanto ellos rechazan. Los muros cortan los elementos inmateriales y amorfos del viento, de la luz solar, del cielo y el paisaje para después hacerlos suyos en su papel de agentes del mundo interior. Dichos elementos se asimilan como aspectos del espacio arquitectónico. La tensa relación entre el exterior y el interior se basa en la acción de cortar (cual si se tratara de una espada) que para los japoneses no es nada cruel, ni destructiva, antes bien, es una acción sagrada, es un ritual que simboliza una nueva revelación. La acción de cortar ha pasado a ser en el Japón un fin en sí misma; adjudica al espacio y al tiempo un foco espiritual, y en el momento crucial de su comunicación el objeto pierde su definición, su individualidad, poniéndose de manifiesto entonces su naturaleza esencial. A cada instante los muros cortan el cielo, luz, viento y paisaje en una continua demostración de poderío que la arquitectura refleja». (27).

LA LUZ

Tiene una importancia capital en su concepción de la Arquitectura, se constituye en un material con el que trabaja continuamente, y al que hace trabajar continuamente en sus edificios. Las pequeñas luces que se filtran por rendijas, claraboyas, pequeñas aberturas siempre, van modelando continuamente el espacio, sugiriendo experiencias cambiantes.

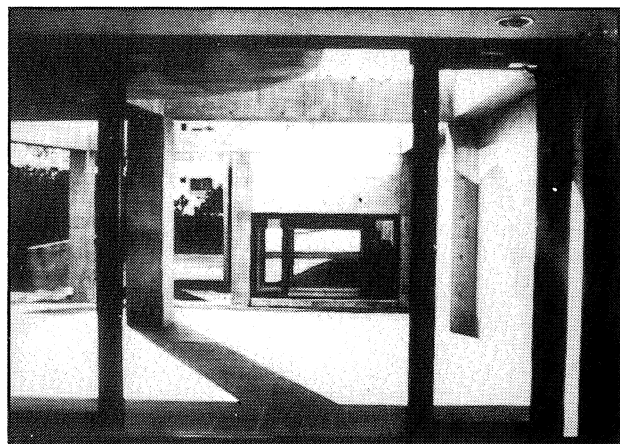
Ando utiliza la luz para elaborar «poemas espaciales» a semejanza de las Kayku, reiterando los mismos conceptos con leves variaciones. Es siempre un elemento que se interpone entre la materialidad de la forma arquitectónica y el individuo que la siente.

Lo que T. Ando escribe refiriéndose a la casa Bansho puede leerse para toda su arquitectura:



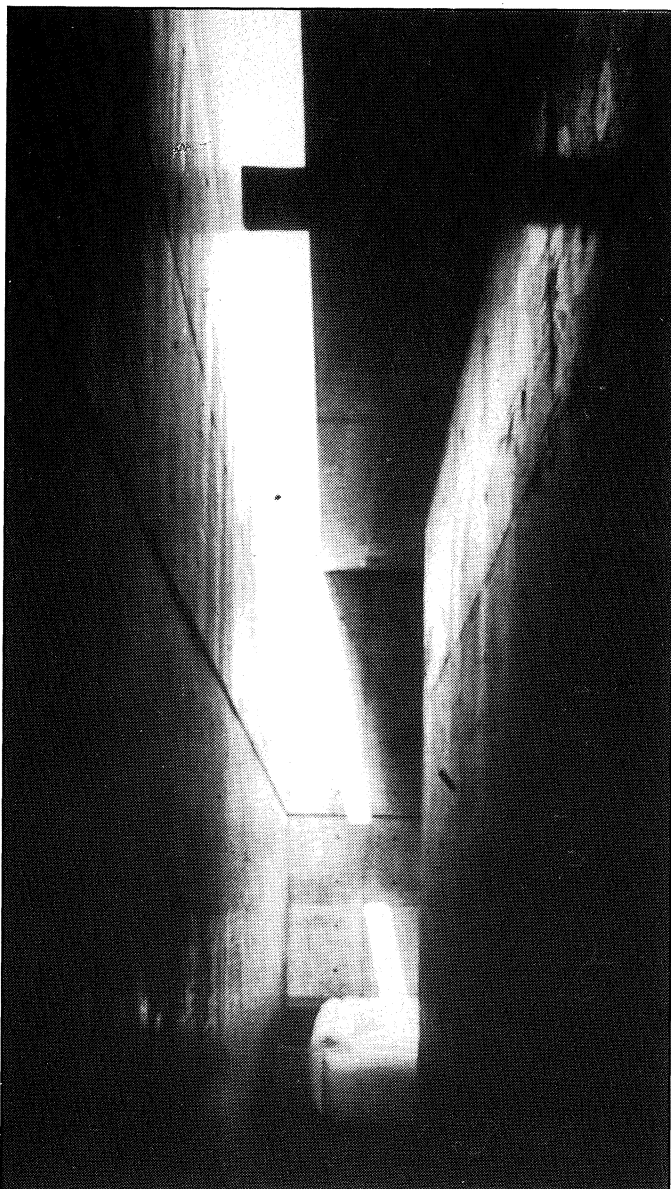
30

- 30.—Casa MANABE. Interior
- 31.—Casa MANABE. Patio interior
- 32.—Casa KOSHINO. Iluminación en el estar
- 33.—Casa KOSHINO. Entorno



31

日本の建築



32

«La luz entre en la casa Bansho por arriba y desde un solo lado. Por la mañana incide sobre la mesa del comedor y se refleja en la sala de estar y en el dormitorio de la segunda planta. Después, poco a poco, se difunde y, conforme se desplaza, las habitaciones van cambiando de carácter. Es posible lograr espacios absolutamente distintos según la luz sea directa o reflejada, o bien proceda o no de una dirección. Con la luz que viene de una dirección intenta crear espacios diversos a tenor de cómo se recibe. Este método es habitual en la arquitectura japonesa, por ejemplo en las casas de té o en las casas construidas en este estilo (Sukiya)» (28).

Las aberturas de luz en el pasillo de dormitorios de la casa Koshino es el único elemento que permite modelar un espacio tan simple. (Fig. 14).

La luz abstracta se difunde en los interiores de la casa Ishihara como si lo hiciera a «través de una pantalla Shaji». (Fig. 10).

El interior de la casa Manabe vibra ininterrumpidamente por la luz que penetra por la abertura cenital. (Fig. 30).

En la casa Horiuchi, el muro exterior de pavés difunde la luz en el interior de la vivienda por la mañana. Al atardecer, con el sol de poniente ilumina la misma pared por el lado opuesto, y desde la calle se «percibe» la vida que dentro se desarrolló a lo largo del día. (Figs. 28 y 29).

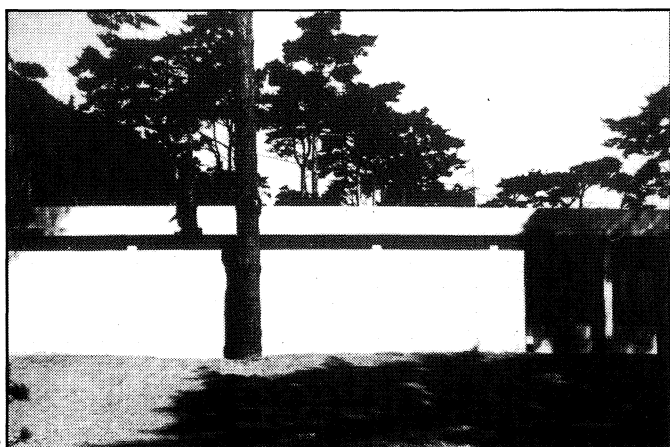
A MODO DE CONCLUSION

Hemos comprobado la influencia de la tradición japonesa en la arquitectura de Ando, también la de la arquitectura que se hace en Occidente. Quizá no sea necesario señalar lo que sin duda estará en el pensamiento del lector atento: también grandes nombres de la arquitectura occidental del pasado inmediato, están en la «memoria acumulada» de T. Ando. Cómo no recordar el ascetismo de A. Loos, la rigurosidad de los detalles de Mies o el sentido poético de la luz y el orden de L. Kahn.

Y si al principio tres supuestos a priori parecían justificar el intento de sumergirnos en la arquitectura de T. Ando, uno se daría por satisfecho si, finalmente, el placer al recrearse en el análisis de un modo de expresión tan riguroso y al mismo tiempo elocuente y poético, se hubiera producido.

NOTAS:

- (1) Kurt Junghns. Bruno TAUT, 1880-1938. Franco Angeli Editores, 1978.
- (2) Manfredo Tafuni.—Arquitectura contemporánea japonesa. Editorial Pomaire. 1968.
- (3) Op. cit.
- (4) Günter NITSCHKE.—«MA» el sentido japonés del lugar. Cuadernos SUMMA-NUEVA VISION, n.º 26-27. Ediciones Nueva Visión. BSAS. 1969.
- (5) Kenzo Tange. «Un modo de enfocar la tradición». Cuadernos Summa-Nueva Visión, n.º 26-27. Ediciones Nueva Visión. Bu. Aires. 1959.
- (6) R. G. CAPDEVILA.—Cuadernos Summa - Nueva Visión, n.º 26-27. Ediciones Nueva Visión, Bs. As. 1969.
- (7) Op. Cit.
- (8) Kiyoshi Takeyama.—«L'atrait de Tadao Kudo et de Son ceure. Ediciones Electa moniteur. Paris. 1982.
- (9) Tadao Ando.—«Desde una autoconfiada arquitectura moderna hacia la universalidad». Edi. Gustavo Gili, 1985. Barcelona.
- (10) Op. cit.
- (11) Op. cit.
- (12) Op. cit.
- (13) Op. cit.
- (14) Franco Puriri.—La arquitectura didáctica. Edi. Yerba. Murcia. 1984.
- (15) U. GREGOTTI.—L'architettura dell'ambiente. Edi. Casabella, n.º 482.
- (16) Op. cit.
- (17) Op. cit.
- (18) Op. cit.
- (19) CHRIS FAWCETT.—«Vivre dans l'austerité et le de'povillement. Editions Electa Moniteur. Paris. 1982.
- (20) Op. cit.
- (21) Op. cit.
- (22) TOSHIO OKUMURA. Entrevista con T. Ando. Op. cit.
- (23) Op. cit.
- (24) Op. cit.
- (25) Op. cit.
- (26) Op. cit.
- (27) Op. cit.
- (28) Op. cit.



33