

Atrapar lo efímero. Niebla, nubes, humo, burbujas, en la arquitectura japonesa contemporánea

Catch the ephemeral. Mist, clouds, smoke, bubbles, in contemporary japanese architecture

ALBERTO LÓPEZ DEL RÍO

Alberto López del Río "Atrapar lo efímero. Niebla, nubes, humo, burbujas, en la arquitectura japonesa contemporánea / Catch the ephemeral. Mist, clouds, smoke, bubbles, in contemporary japanese architecture", *ZARCH 22* (junio 2024): 64-75. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2024229865

Recibido: 12-11-2023 / Aceptado: 23-02-3034

Resumen

Los fenómenos atmosféricos, como las nubes o la niebla, en su manifestación más sutil, son muy apreciados por la cultura japonesa, lo que se aprecia particularmente en la literatura, la poesía o la pintura. Estos fenómenos, efímeros en su propia naturaleza, se asocian a un determinado *pathos* típicamente japonés, el *mono no aware*, que valora las cosas leves y fugaces por su propia condición cambiante y perecedera, así como por su asociación con la condición efímera de la vida humana. Estas cualidades tienen su presencia innegable en la arquitectura tradicional, muy vinculada al paisaje en el que se asienta y de naturaleza perecedera por su propia materialidad, y ya en el siglo XX y principios del XXI, la arquitectura japonesa ha buscado reestablecer una relación con la naturaleza que parecía haber desaparecido. Para ello, no sólo ha tratado de retomar la cercanía perdida, recurriendo a métodos compositivos tradicionales adaptados a los nuevos materiales, necesidades y realidades urbanas, sino que ha buscado nuevas maneras de establecer una relación poética con lo que la rodea. Uno de los mecanismos más extendidos para conseguirlo ha sido el empleo de la metáfora, asociando el objeto arquitectónico a una imagen que le sirve de referente formal o conceptual. Es en este contexto en el que la nube, desde diversas manifestaciones, se ha revelado como una imagen fructífera a la hora de actuar como referente arquitectónico.

Palabras clave

Arquitectura japonesa contemporánea, naturaleza y arquitectura, arquitectura y fenómenos atmosféricos, nubes y arquitectura, alusión y metáfora en arquitectura

Abstract

Subtle atmospheric phenomena, such as clouds or mist, are highly appreciated by Japanese culture, which is clearly manifested in literature, poetry or painting. These phenomena, ephemeral in their very nature, are associated with a certain typically Japanese *pathos*, the *mono no aware*, which appreciates light and fleeting things for their own changing and perishable condition, as well as for their association with the ephemeral condition of human life. These qualities are undeniably present in traditional architecture, closely linked to the landscape in which it is set and perishable in nature by its very materiality, and in the 20th and early 21st centuries, Japanese architecture has sought to re-establish a relationship with nature that seemed to have disappeared. To this end, it has not only tried to re-establish the lost closeness, resorting to traditional compositional methods adapted to new materials, needs and urban realities, but has also sought new ways of establishing a poetic relationship with its surroundings. One of the most widespread mechanisms for achieving this has been the use of metaphor, associating the architectural object with an image that serves as a formal or conceptual reference. It is in this context that the cloud, in its various manifestations, has proved to be a productive image when it comes to acting as an architectural reference.

Keywords

Contemporary japanese architecture, architecture and nature, architecture and atmospheric phenomena, clouds and architecture, reference and metaphor in architecture

Alberto López del Río Ávila, 1983. Arquitecto (2008), Máster de Investigación en Arquitectura (2013) y Doctor (2022) por la ETSAVA de la Universidad de Valladolid. Profesor asociado del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid desde 2015.

Su tesis doctoral "La naturaleza interior. El árbol y el bosque en la arquitectura japonesa contemporánea" ha recibido diversos reconocimientos como el del IUACC de la Universidad de Sevilla o el del Concurso de Tesis de Arquitectura de la Fundación Caja de Arquitectos, entre otros. Finalista en la categoría de Artículos de Investigación de la XIV Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo (2018). Ganador del 2º Premio de Investigación en Cultura Japonesa de la revista especializada Kokoro (2014). Con publicaciones en las revistas *rita*; *RA*; *Cuaderno de Proyectos Arquitectónicos* y *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, entre otras.

“Las neblinas heladas de otoño, la bruma apacible suspendida sobre la tierra en primavera, el humo azul ascendiendo de los fuegos de cocinas en la tarde...todas esas cosas pueden colmar mi efímera vida.” Natsume Sōseki.¹

Los fenómenos atmosféricos, como las nubes o la niebla, entendidos en su manifestación más sutil, son muy apreciados por la cultura japonesa, lo que se aprecia particularmente en la literatura, la poesía o la pintura. Estos fenómenos, efímeros en su propia naturaleza, se asocian a un determinado *pathos* típicamente japonés, el *mono no aware*,² que valora las cosas leves y fugaces por su condición cambiante y perecedera, así como por su asociación con la condición efímera de la vida humana.

Estas cualidades tienen su presencia innegable en la arquitectura tradicional, muy vinculada al paisaje en el que se asienta y de naturaleza efímera por su propia materialidad,³ y ya en el siglo XX y principios del XXI, la arquitectura japonesa ha buscado reestablecer una relación con la naturaleza que parecía haber perdido importancia en favor de otros intereses.⁴ En el texto, analizaremos diversas obras y proyectos en los que estos fenómenos atmosféricos se presentan, de una forma u otra, vinculados al objeto arquitectónico.

Podemos citar algunas experiencias como los *Cloudscapes* de Tetsuo Kondo y TRANSSOLAR para la Bienal de Venecia del año 2010, que se replicaron nuevamente en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio entre diciembre de 2011 y marzo de 2012. Se trataba de pequeños bancos de nubes atrapados dentro de un contenedor arquitectónico, una caja de vidrio en el caso de Tokio, y una gran sala en el Arsenal de Venecia. Se recreaba así una neblina natural de manera artificial, ocupando un espacio interior cuya percepción por parte de los usuarios que lo visitaban quedaba condicionada, produciéndose además un extrañamiento, al quedar ‘atrapado’ en un espacio arquitectónico un fenómeno natural que le es ajeno.

Estas intervenciones son próximas a las que realiza la artista Fujiko Nakaya en sus ‘esculturas de niebla’, como la vinculada al Pabellón Pepsi de la Expo de Osaka de 1970, en la que la niebla envuelve al pabellón y parece salir de su interior,⁵ o las realizadas en el Museo Guggenheim de Bilbao en 1999 o en la *Glass House* de Philip Johnson en 2014, por citar algunos ejemplos.

Frente a posibles acercamientos en los que el fenómeno natural aparece de manera directa vinculado a un espacio o entorno arquitectónico, son muchos los proyectos en los que estos fenómenos atmosféricos actúan como referentes, tanto formales como conceptuales, como medios para conseguir un determinado ambiente, de naturaleza etérea, en un espacio arquitectónico. En este sentido, Olivier Meystre habla del uso de la nube como referente en la arquitectura contemporánea japonesa como la representación de una nueva forma de *yūgen*,⁶ un concepto fundamental de la estética japonesa y que tiene una gran variedad de matices.⁷ El uso de este término alude tanto a lo profundo y misterioso como a lo ambiguo y elegante, y puede dar muestra de que el uso de un objeto o elemento tiene una implicación que va más allá de lo evidente.

En estos casos, los proyectos se sirven de un recurso más complejo y, a la vez, más interesante, como es el de la traslación conceptual de las cualidades del referente al objeto arquitectónico a través del empleo de la metáfora. Será este nuestro principal punto de interés, estableciendo en primer lugar un marco teórico básico y resumido sobre el empleo de este recurso, para después abordar las manifestaciones concretas en el ámbito de la arquitectura, lo que nos permitirá establecer de manera más clara los recursos formales y constructivos empleados para hacer legible el referente en el objeto arquitectónico. Para esto, además, los proyectos a los que nos referiremos no se presentarán siguiendo una cronología estricta, sino que se buscará una cierta agrupación basada en enfoques conceptuales y formales afines.

1 Natsume Soseki, Kusamakura (Salamanca: Sígueme, 2009): 102.

2 Federico Lanzaco Salafranca, “Valores estéticos: instrucciones de uso”, en El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje, Menene Gras, (coord.). (Madrid: Tecnos, 2015): 111-136.

3 Bruno Taut, La casa y la vida japonesas (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007): 36.

4 Alberto López del Río, “La casa como fragmento de naturaleza. Tres mecanismos de la arquitectura japonesa contemporánea”, ZARCH 17 (diciembre 2021): 154-167.

5 Tomás García Píriz, Arquitectura y meteorología. Atmósferas construidas como paisajes de aire y cielo. (Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2016): 448-449.

6 Olivier Meystre, Pictures of the floating microcosm: new representations of Japanese architecture (Zurich: Park Books, 2017): 66-67.

7 Lanzaco, 2015: 111-136.



Figura 1. Fumihiko Maki. Gimnasio Metropolitano de Tokio (1990). Croquis de concepto basado en la idea de 'nube'. © Maki and Associates.

Según Jennifer Taylor, el uso de la metáfora como mecanismo que genera una imagen que se convertirá en la esencia del objeto arquitectónico es característico de la arquitectura japonesa de la segunda mitad del siglo XX, en concreto, a partir de la obra de los arquitectos del grupo Metabolista y otros autores afines, como Arata Isozaki.⁸ Este, trabaja con la alusión y la metáfora, siendo consciente de la dificultad que entraña la traslación del referente a un objeto arquitectónico: "A menudo mi obra está relacionada con un fenómeno natural, como 'crepúsculo', 'nube', 'agua', 'oscuridad', etc. Tales imágenes no pueden representarse adecuadamente por medio de ornamentos concretos o gráficos formales."⁹ Es por esto que, tanto en el caso de Isozaki como en el de algunos de sus coetáneos, la metáfora no será directa y unívoca, sino que se producirá una superposición de referencias y traslaciones que darán lugar a la imagen final. Esto provocará, especialmente en la obra de Isozaki, que las imágenes que se emplean como referentes no sean fácilmente rastreables en la forma final del objeto arquitectónico. En el caso de otros autores, como Fumihiko Maki, el referente se empleará también de manera conceptual, pero se manifestará de manera más reconocible en el objeto construido.

Dentro de sus propuestas teóricas en el ámbito del desarrollo de la ciudad y de la integración de los objetos arquitectónicos en esta, Maki plantea dos estrategias de intervención que tendrán que ver con una concepción metafórica, y que partirán del estudio de la estructura urbana de la ciudad de Tokio.¹⁰ La ciudad se identifica como un organismo que nunca descansa y que se caracteriza por la arbitrariedad e impermanencia en su desarrollo. Así, a la hora de establecer la relación de la nueva arquitectura con el ámbito urbano en el que se asienta, pero no a una escala próxima y concreta sino a una escala urbana de mayor tamaño, Maki propone las estrategias que denomina 'fragmento' y 'nube'. El primero se centrará en edificios de menor escala, que se integrarán en el tejido de la ciudad, de naturaleza fragmentaria, estableciendo relaciones concretas entre la parte y el todo, y presentando ellos mismos una mayor complejidad, tanto programática, como en su manifestación física. Por el contrario, la segunda de las estrategias reconoce las cualidades de ligereza, temporalidad y fluidez de la realidad urbana, y las manifiesta en edificios de mayor envergadura que parecen 'posarse' en la ciudad sin participar de su realidad fragmentaria, sino a través de la creación de una especie de enclave urbano aislado con una naturaleza espacial característica. Esto se formaliza en edificios que descansan sobre un basamento a modo de pódium y se caracterizan por una gran cubierta ligera y flotante, que presenta formas curvas y un acabado metálico, como podemos ver en proyectos como el *Gimnasio Fujisawa* (1984), el complejo Makuhari Messe (1989) o el *Gimnasio Metropolitano de Tokio* (1990).¹¹ La referencia a la nube no sería, por tanto, únicamente conceptual, como podemos ver tanto en la propia materialización del objeto arquitectónico como en los bocetos de Maki (figura 1). En esa relación entre el basamento y la cubierta flotante parecen quedar también recogidas algunas de las ideas presentes en los dibujos y textos de Jorn Utzon, especialmente en su ampliamente reconocido *Plataformas y mesetas*, aunque con una mayor implicación del objeto en una realidad urbana de mayor escala.

8 Jennifer Taylor. "Transferencia intencional: Toyo Ito y la tectónica metafórica", en *Revista 2G*, 2, Toyo Ito. (Barcelona: Gustavo Gili, 1997): 7-17.

9 Arata Isozaki, "Una arquitectura de alusión y metáfora" (1978), en Arata Isozaki, Philip Drew (Barcelona: Gustavo Gili, 1983): 197-199.

10 Jennifer Taylor, Fumihiko Maki, James Conner, *The architecture of Fumihiko Maki: space, city, order and making* (Basilea: Birkhäuser, 2003): 140-143.

11 Taylor, 2003: 140-143.

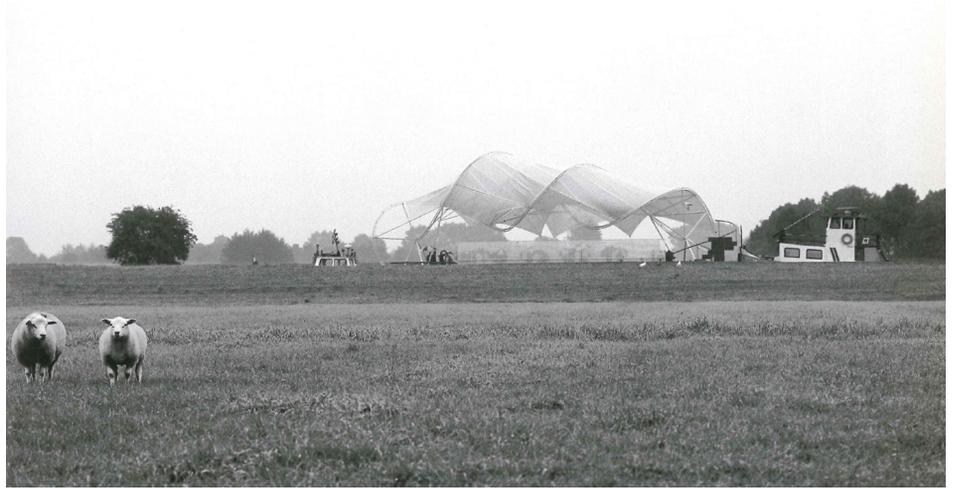


Figura 2. Fumihiko Maki. Pabellón Flotante para Groningen (1996). Imagen del pabellón en un entorno rural. © Berthold & Linkersdorff.

En el proyecto del *Pabellón Flotante para Groningen* (1996), Maki libera al edificio de sus condicionantes urbanos y lleva al extremo las ya mencionadas ideas de ligereza, impermanencia y fluidez, apoyándose en las condiciones del propio encargo: la creación de un escenario móvil flotante que sirviera para representaciones teatrales en los meses veraniegos. Maki recurre aquí a una solución semejante a las que emplea en los edificios de mayor envergadura, creando un zócalo de hormigón flotante, que hace las veces de barcaza, sobre el que apoya una cubierta construida mediante una ligera estructura metálica, con forma de doble espiral, recubierta de un tejido de poliéster traslúcido.

Al introducir la variable del movimiento, el acercamiento a la imagen que le sirve de referente, la del fenómeno atmosférico, se hace más próxima y patente en el objeto construido.¹² Esto se aprecia en las imágenes del pabellón desplazándose por los canales en el paisaje rural holandés entre árboles, campos, agua y cielo, reflejando en su superficie traslúcida los matices del entorno.¹³ (figura 2)

Este uso de la metáfora ha tenido un desarrollo amplio en generaciones posteriores, especialmente en aquellos arquitectos vinculados a Toyo Ito, formado con Kiyonori Kikutake y ampliamente influenciado por los planteamientos de los autores pertenecientes o afines al grupo Metabolista, como Maki o Isozaki.

Para Ito, la metáfora tuvo en un primer momento un matiz más conceptual, estando presente en muchos de sus escritos y teorías de los años 80 y 90 como la 'arquitectura del viento' o 'el jardín de microchips',¹⁴ en forma de una imagen sugerente aunque no perfectamente definida. Las imágenes de la ciudad como flujo de realidades cambiantes e impermanentes, planteadas por Isozaki o Maki, tienen un desarrollo que se entremezcla con la hipertecnología y los incipientes mundos virtuales en las propuestas de Ito. Esto se aprecia en arquitecturas capaces de reflejar los flujos de la naturaleza, como la *Torre de los Vientos en Yokohama* (1986), y de la información, como el *Huevo de los Vientos* (1991), llegando a una especie de condensación conceptual en los albores del siglo XXI en la *Mediateca de Sendai* (2000).

Las propuestas conceptuales ligadas a la ciudad, tanto de Maki o Isozaki como de Ito, parecen tener una cierta continuidad en los planteamientos de Sou Fujimoto, especialmente en las ideas arquitectónicas desarrolladas en la primera década del siglo XXI y recogidas en su texto *Futuro Primitivo*.¹⁵ Entre los diversos referentes que Fujimoto reconoce como 'imágenes ideales' para la arquitectura, uno de los puntos habla de la 'arquitectura como nube'. Aquí, se refiere a los biombos tradicionales japoneses, en los que podemos observar varias escenas que se desarrollan de manera superpuesta entre los huecos que dejan grupos de nubes blancas o doradas. Para Fujimoto, las 'nubes conceptuales' tienen que ver con elementos ambiguos o imprecisos que adquieren coherencia al manifestarse de manera concreta, sin tener que renunciar por ello a su ambigüedad.¹⁶

12 En el caso de Maki, las metáforas tampoco serán unívocas: la forma de la cubierta del Gimnasio Fujisawa alude tanto a un zepelín como a un casco samurái; mientras que el Pabellón para Groningen remite a un caracol y a un barco de vela. Ver Taylor, 2003: 184-5 y Kenneth Frampton, Mark Mulligan y David B. Stewart, Fumihiko Maki (Londres: Phaidon, 2009): 105.

13 Frampton, 2009: 105.

14 Toyo Ito, José M. Torres Nadal (ed.). Escritos (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000).

15 El texto "Futuro Primitivo" lo encontramos en El Croquis. Sou Fujimoto 2003-2010 151 (El Escorial: El Croquis, 2010): 198-213; y 2G, 50. Sou Fujimoto. (Barcelona: Gustavo Gili, 2009): 130-143.

16 El Croquis. Sou Fujimoto 2003-2010 151 (El Escorial: El Croquis, 2010): 205.

Entre la permanencia
y la temporalidad.
Campos, urbanidad
y tiempo

In between permanence
and temporariness.
On camps, urbanity
and time

ALBERTO LÓPEZ DEL RÍO

Atrapar lo efímero. Niebla, nubes,
humo, burbujas, en la arquitectura
japonesa contemporánea

Catch the ephemeral. Mist, clouds,
smoke, bubbles, in contemporary
japanese architecture

En la obra de Fujimoto, esto se traduce en propuestas en las que los objetos arquitectónicos se materializan mediante la unión de partes de tamaño más o menos reducido que dan lugar a formas ambiguas y no muy definidas, en las que la metáfora es más conceptual que formal. Este tipo de soluciones se manifiesta en proyectos como el *Centro de Día en Hokkaido* (2000), al que Fujimoto se refiere como ‘campo nebuloso’; el *Rascacielos en Dubai* (2008), como ‘nube geométrica’; o el *Pabellón para Naoshima* (2014), como ‘lugar con apariencia de nube’; y sirve de apoyo a numerosos proyectos en los que, ya desde el propio nombre que Fujimoto les asigna, la referencia a las nubes se hace explícita, como la *Casa nube* en Hokkaido (2010), el *Puente nube* en Maribor (2010) o la propuesta *Nube Arena* para la ciudad de Murcia (2010), entre otros.¹⁷

Además de los anteriores, Fujimoto emplea la alusión a la nube de manera más desarrollada en proyectos conceptuales presentados en diversas exposiciones, o en otros con carácter temporal. Entre los primeros, destacamos la *Nube para Louisiana* (2011), una estructura compuesta por cajas flotantes unidas mediante estructuras metálicas, en cuyo interior y cubierta se desarrollan espacios vivideros. Esta estructura se presentó en el Museo de Louisiana, en Copenhague, como una evolución de algunas de las ideas planteadas por Fujimoto en la exposición *Future visions. Forest, Cloud, Mountain* celebrada en el Museo Watari de Arte Contemporáneo de Tokio entre agosto de 2010 y enero de 2011, y en las que estos conceptos se asociaban a posibles propuestas de carácter utópico para la ciudad.¹⁸

Una de las propuestas de Fujimoto que va más allá de lo conceptual, haciendo más patente la relación con el referente, es el *Pabellón para la Serpentine Gallery* de Londres (2013), al que Fujimoto se refiere como ‘de una suavidad como de nube’.¹⁹ Esta suavidad, en todo caso, no tiene que ver con la materialización del edificio, construido mediante una estructura reticulada de barras de acero de dos centímetros de espesor pintada en color blanco en la que se colocan, en determinadas zonas, planchas de vidrio que actúan como superficies de apoyo, escalones o bancos, y piezas plásticas transparentes de forma circular. Es la presencia global del objeto la que evoca esa cualidad que recuerda a una nube, especialmente por su implantación, como posado sobre el lugar, y por la cualidad indeterminada de su forma, que varía entre lo traslúcido y lo transparente, entre la definición geométricamente controlada de la retícula y la indefinición de sus límites. Esta cualidad se ve enfatizada por la relación con lo que le rodea y con la percepción que los usuarios tienen del objeto construido, que se presenta verdaderamente como una abstracción o ‘esencialización’ conceptual del referente. (figura 3).

Este acercamiento figurativo a una posible imagen ideal que sirve de referente en el objeto arquitectónico construido, será quizá la solución que veremos repetida en más ocasiones.

Retomando nuevamente la figura de Toyo Ito, podemos constatar cómo, a partir de la construcción de la Mediateca de Sendai, recurrirá de manera más frecuente al uso de soluciones arquitectónicas que se acerquen en mayor medida al elemento natural que le sirve de referente. Un caso claro es el del crematorio *Meiso no mori*, en Naka, Gifu (2006), que se resuelve mediante una amplia cubierta “que flota sobre el lugar, como las nubes empujadas suavemente por el viento.”²⁰ La gran cubierta continua de hormigón armado se hace eco de las formas del paisaje, de las pequeñas elevaciones presentes en el lugar, recurriendo al uso de la curva como medio expresivo y traslación de estas formas, mecanismo ampliamente desarrollado a lo largo de la arquitectura del siglo XX por autores como Oscar Niemeyer. Nuevamente la metáfora empleada por Ito es más compleja y no unívoca, lo que queda reflejado en la presencia de los blancos pilares de sección circular variable, que recuerdan a otras formaciones naturales como las estalactitas, ya que parecen nacer de una excrecencia de la cubierta que llega hasta el terreno,

17 Además de estos, la Nube de vidrio en Tokio (2002), el Centro para el frente marítimo de Beton Hala (2011), al que Fujimoto se refiere como “plaza de nubes” o una de las versiones para la Casa en Sao Paulo (2014). Ver Sou Fujimoto, Sou Fujimoto. Architecture Works 1995-2015 (Tokyo: TOTO, 2018).

18 Estas propuestas presentan una clara influencia de las ‘condiciones de campo’ estudiadas por Stan Allen en los años 90 y recogidas en una serie de conocidos esquemas. Ver Stan Allen, Points + lines: diagrams and projects for the city, (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1999): 90-103.

19 Fujimoto, 2018: 244.

20 El Croquis. Toyo Ito 2005-2009, 147. (El Escorial: El Croquis, 2009): 72.

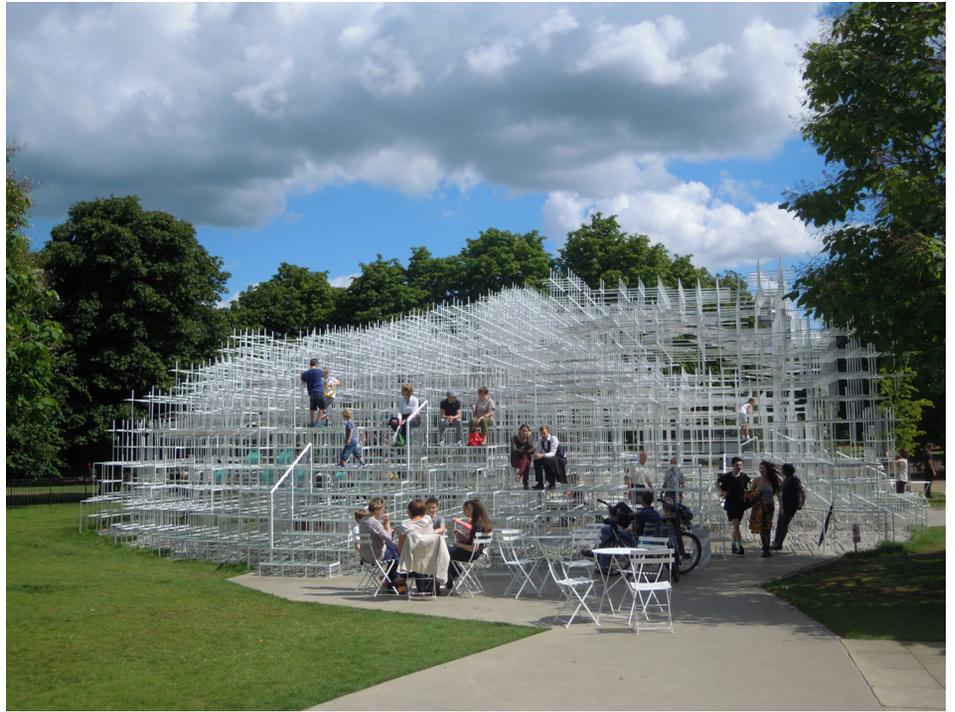


Figura 3. Sou Fujimoto. Pabellón para la Serpentine Gallery, Londres (2013). Imagen del pabellón construido.



Figura 4. Toyo Ito. Crematorio *Meiso no mori*, Naka, Gifu (2006). Vista exterior.

y cuya solución constructiva remite tanto a las de los pilares fungiformes huecos de Wright para el edificio de la Johnson Wax, como a algunas de las estructuras construidas por Miguel Fisac. (figura 4)

Esta formalización, quizá la más ‘inmediata’ y reconocible respecto a la imagen comúnmente asociada al referente, la empleará también Junya Ishigami en su propuesta para el concurso de la Casa de la Paz en Copenhague (2014), denominada *The Cloud*, y con la que obtendrá el primer premio.

Se trata de una estructura con forma de nube que flota sobre el mar, construida mediante una cáscara de hormigón de color blanco, de perfil irregular y sinuoso, con zonas que bajan y se elevan a gran altura respecto de la superficie del mar, y que se apoya en el fondo marino mediante pilares situados en su perímetro. Frente a los requisitos del concurso, que planteaba la creación de una isla artificial, Ishigami delimita un espacio en el que se establece una relación entre lo natural y lo construido, en el que la superficie del mar actúa como ‘suelo’ del espacio contenido dentro de la cáscara, por lo que “el mar sigue siendo mar”,²¹ y los seres

21 El Croquis. Christian Kerez 2010-2015. Junya Ishigami 2005-2015, 182 (El Escorial: El Croquis, 2015): 276.

Entre la permanencia
y la temporalidad.
Campos, urbanidad
y tiempo

In between permanence
and temporariness.
On camps, urbanity
and time

ALBERTO LÓPEZ DEL RÍO

Atrapar lo efímero. Niebla, nubes,
humo, burbujas, en la arquitectura
japonesa contemporánea

Catch the ephemeral. Mist, clouds,
smoke, bubbles, in contemporary
japanese architecture



Figura 5. Junya Ishigami. Propuesta para el concurso de la Casa de la Paz en Copenhague (2014). Infografía del exterior.

humanos no se internan en una arquitectura, sino en una especie de forma natural solidificada. El edificio actúa por tanto como una gran cubierta que cualifica el espacio que queda debajo de ella y en cuyo interior una especie de pequeña isla, la cubierta de una parte del edificio que actúa como vestíbulo de acceso, emerge levemente del agua y permite la contemplación del espacio. (figura 5)

Por las aberturas que quedan entre la cáscara y la superficie del mar, que se cierran mediante paneles de vidrio, se filtra la luz del sol de forma directa y también a través de su reflejo en el agua. En el interior, el efecto de la luz se multiplica en los cambiantes reflejos sobre la gran bóveda de hormigón de color blanco, recogiendo las condiciones atmosféricas y los movimientos del agua. El espacio 'para la paz' para Ishigami es por tanto un espacio natural, en el que el ser humano puede contemplar y disfrutar de sus sutiles variaciones, y también una especie de caverna, a la que se asemeja la estructura construida; un espacio de protección para los seres humanos desde tiempos inmemoriales.

Ishigami no sólo empleará aquí esta alusión, sino también en proyectos como el *Jardín de nubes* (2014), una guardería situada en un edificio existente en el que distribuye el espacio mediante una serie de particiones formadas por muros prefabricados de hormigón con formas sinuosas,²² y en *Cloud* (nube), una propuesta utópica de un edificio de catorce kilómetros de altura que presenta mediante una maqueta en la exposición de su obra celebrada en el Museo Municipal de Arte de Toyota en el año 2010. Para su diseño, Ishigami se inspira en la formación de los cumulonimbos, nubes que conforman grandes frentes verticales, de los que estudia sus sistemas de formación y su comportamiento.²³ El edificio está compuesto por estratos contruidos mediante finas vigas y pilares, lo que permite que se mueva y se deforme con el viento, introduciendo la idea de movimiento en un objeto de carácter estático y conservando así la idea de ligereza de las nubes que le sirven como modelo.

Otro punto de partida será el que podemos asociar a un planteamiento más abstracto, en el que el referente se construye como una forma sin un desarrollo volumétrico tan marcado sino como una fina lámina que adopta una forma global de perfil sinuoso, casi como un delgado fenómeno atmosférico que se filtra de forma lenta en el paisaje. Es el caso de proyectos como el *Pabellón para la Serpentine Gallery* de Londres (2009), obra de SANAA, al que se refieren como una lámina "de aluminio que 'flota' libremente entre los árboles del parque cual humo."²⁴ Esta idea se refleja en los dibujos con los que los autores presentan el proyecto, y en los que el pabellón aparece representado de manera parcial como una forma blanca y sinuo-

22 Alberto López del Río, "Junya Ishigami. El proyecto arquitectónico como ejercicio de taxonomía", cpa: cuadernos de proyectos arquitectónicos 8 (2018): 118-129.

23 Junya Ishigami, *Another scale of architecture*. (Kioto: Seigensha, 2011).

24 El Croquis SANAA. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 2008-2011, 155 (El Escorial: El Croquis, 2011): 21.



Figura 6. SANAA. Pabellón para la Serpentine Gallery, Londres (2009) Imagen del pabellón entre los árboles.

sa, semejante a las de las nubes de los biombos japoneses, que se va extendiendo de manera irregular entre las copas de los árboles. Si bien el pabellón construido se resuelve mediante una lámina de aluminio reflectante de altura variable, y no mediante una superficie de color blanco, la sensación bajo la marquesina construida se asemeja a la de estar bajo un fenómeno atmosférico, por su levedad, por su falta de uniformidad en planta y sección, y por los reflejos que se producen en su superficie. A esto contribuye también la delgadez de los pilares que soportan la ondulante lámina y la aleatoriedad de su distribución, sin una organización geométrica marcada, buscando reducir al máximo la presencia de los soportes (figura 6).

Con una formalización más semejante a los dibujos a los que nos hemos referido, esta idea se materializa en el *Café J-Terrace* de Okayama (2014). Colocado también próximo a una zona arbolada, que ayuda a desdibujar la percepción del objeto, el pabellón parece tener un carácter más direccional que el de Londres, que se extendía en todas direcciones. En este caso, la mayor presencia de elementos 'fijos' y de mobiliario, por el programa más definido del edificio, y los soportes de color blanco, hacen que el pabellón tenga una mayor presencia 'arquitectónica', menos leve y efímera que la del edificio londinense.

La última de las abstracciones a la que nos referiremos es aquella en la que la referencia a estos fenómenos atmosféricos se construye mediante una acumulación de esferas o burbujas superpuestas y agrupadas. Kazuyo Sejima, se refiere de manera directa a esta imagen en una reflexión sobre su forma de hacer arquitectura, aclarando que ha tratado de "crear algo burbujeante donde una variedad de cosas se superponen a otras, en contraposición a mantener las cosas organizadas bajo una única relación."²⁵ Bien es cierto que no es esta una reflexión que lleve asociada una imagen literal, sino más bien un enfoque proyectual que puede materializarse con objetos de muy diversas formas, sin embargo, es también cierto que son varios los proyectos en los que esta imagen conceptual concuerda con la realidad física planteada.

Sou Fujimoto, en su propuesta para el concurso de un *Centro Cultural en Berlín* (2011) proyecta un edificio formado por esferas ligeras y flotantes de diferentes tamaños, que se agrupan para dar lugar a un edificio-cubierta de carácter efímero e, incluso, transportable. El espacio que se crea en su interior tiene esa buscada cualidad natural, un entorno protegido de la lluvia, el viento y el sol por un manto de nubes, pero que, a la vez, deja que se filtren a través de los intersticios que quedan entre las esferas. Por su propia materialidad, la forma del edificio ni siquiera se entiende como claramente definida, sino que puede reconfigurarse según las

25 GA Architect. SANAA Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 2011-2018, 27. (Tokio: A.D.A., 2018): 14-15.

Entre la permanencia
y la temporalidad.
Campos, urbanidad
y tiempo

In between permanence
and temporariness.
On camps, urbanity
and time

ALBERTO LÓPEZ DEL RÍO

Atrapar lo efímero. Niebla, nubes,
humo, burbujas, en la arquitectura
japonesa contemporánea

Catch the ephemeral. Mist, clouds,
smoke, bubbles, in contemporary
japanese architecture

necesidades, y aislarse del exterior mediante cortinas que separan y distribuyen las funciones (figura 7).

Por su parte, SANAA va a emplear un mecanismo compositivo similar en proyectos de escalas y con soluciones muy diferentes. El de mayor tamaño, no construido a día de hoy, es la propuesta para el concurso del *Museo Marítimo* de Shenzhen (2021), con la que los autores obtuvieron el primer premio y que llevaba como lema *Una nube en el océano*. Se trata de una gran construcción cuyo aspecto exterior recuerda al de una gran formación nubosa y que está compuesto por semiesferas de diversos tamaños que se van conectando entre sí de manera irregular, formando un conjunto en el que tanto la planta como la sección, y por consiguiente la volumetría, tienen un carácter heterogéneo e indefinido. Esta indefinición se ve acrecentada por la aparente ligereza que confiere la solución constructiva, un almacén formado por estructuras tridimensionales de acero de color blanco, recubierto por una membrana traslúcida con opacidad variable según la zona, buscando enfatizar aún más ese efecto de incertidumbre perceptiva respecto a la forma del edificio al que nos hemos referido. La planta adquiere, sin embargo, una condición ciertamente más 'arquitectónica' que la de edificios más sencillos, como las marquesinas de los pabellones de Londres y Okayama. Esto se deriva, en primer lugar, de los condicionantes propios de la mayor complejidad programática del edificio, pero también del planteamiento de uso del mismo. Así, frente a una forma más expansiva y libre, como la de las ligeras marquesinas, en la planta de Shenzhen cobran mayor importancia las conexiones interiores entre las zonas de planta circular, según el programa expositivo de las diferentes áreas y el recorrido previsto por el interior del edificio. En los intersticios entre las formas circulares, se generan tres patios que sirven para organizar el programa, al clarificar la separación entre las distintas zonas y organizar las circulaciones a su alrededor, y en los que se colocan sendos estanques que recogen el agua de lluvia de las cubiertas, incorporando así un juego de reflejos que, nuevamente, trata de enfatizar esa sensación tan buscada de estar debajo de un fenómeno atmosférico. (figura 8)

Emplean también una solución conceptualmente similar en la *Terminal de transbordadores* de Naoshima, situada en la zona de Honmura (2016), en la que SANAA había construido ya otro edificio con la misma función y de mayor tamaño años antes, aunque al otro lado de la isla en la zona de Miyanoura. Se trata de una estructura de unos ocho metros de altura compuesta por esferas entrelazadas de fibra de vidrio, que conforman todos los cerramientos, sin que pueda establecerse una distinción clara entre fachadas o cubierta, conformando un volumen continuo y más o menos uniforme. El aspecto exterior es sorprendente, por ser un objeto que parece posarse en el entorno sin establecer ninguna relación con él, y por su materialidad, que le confiere al objeto un extraño aire de temporalidad del que realmente carece,²⁶ al tratarse de una estructura de carácter permanente.

En este caso, el referente se aleja de las poéticas imágenes a las que hemos aludido en la mayoría de los casos anteriores, si bien los autores hablan de la forma del pabellón como de una "nube cumulonimbo."²⁷ La imagen concreta tiene también un referente natural, un conjunto de pompas o burbujas, pero de carácter más científico, próximo a los experimentos con pompas de jabón llevados a cabo por Frei Otto, en los que el arquitecto alemán investigaba sobre relaciones entre forma y estructura. El proyecto de SANAA, sin embargo, tiene un carácter formal, incluso simbólico, como objeto metafórico, pero se aleja de las investigaciones estructurales de Otto, al tratarse únicamente de una cubrición, una cáscara, soportada por una retícula estructural interior de madera. Esta cáscara permite, eso sí, penetrar en un pequeño espacio cavernoso, en el que la luz del sol se filtra a través de la superficie lechosa y traslúcida del cerramiento de fibra de vidrio. Penetrar, de alguna manera, en el espacio interior de esa estructura de pompas de jabón planteada por Otto, al trasladarla a una escala humana (figura 9).

26 Se aprecian en ese sentido cualidades similares a las de un proyecto, este sí efímero, como es el pabellón para la Serpentine Gallery de Smiljan Radic.

27 El Croquis. SANAA[|]. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 2015-2020, 205 (El Escorial: El Croquis, 2020): 54.



Figura 7. Sou Fujimoto. Centro Cultural en Berlín (2011) Imagen nocturna exterior de la propuesta de concurso.

Figura 8. SANAA. Museo Marítimo, Shenzhen (2021) Infografía exterior del edificio.

Figura 9. SANAA. Terminal de transbordadores, Honmura, Naoshima (2016). Imagen del edificio en construcción

Entre la permanencia
y la temporalidad.
Campos, urbanidad
y tiempo

In between permanence
and temporariness.
On camps, urbanity
and time

ALBERTO LÓPEZ DEL RÍO

Atrapar lo efímero. Niebla, nubes,
humo, burbujas, en la arquitectura
japonesa contemporánea

Catch the ephemeral. Mist, clouds,
smoke, bubbles, in contemporary
japanese architecture

Conclusiones

Los fenómenos atmosféricos, como la niebla o las nubes, han despertado cierto interés en la arquitectura del siglo XX, especialmente en autores que los han observado bien por su carácter poético, como la niebla que se filtra en el interior de la Basílica de Sant'Andrea de Mantua, a la que se refiere Aldo Rossi en su *Autobiografía crítica*,²⁸ bien centrándose en cuestiones más formales, como las variaciones de las nubes durante una tarde que dibujó Juan Borchers,²⁹ o bien con un carácter más conceptual y metafórico, como las nubes dibujadas por Jorn Utzon, y que empleó como referente, solidificándolas, para construir espacios como el de la Iglesia de Bagsvaerd (1976).

Podemos decir que en los proyectos a los que nos hemos referido en este texto se conjugan los tres enfoques anteriores, con un carácter más conceptual en los más tempranos, y una evolución hacia una mayor figuración formal en los más recientes, pero siempre dando una gran importancia a las aportaciones que un enfoque metafórico y conceptual pueden aportar al trasladar estas formas a los edificios. El enfoque poético permite además que lo construido establezca una mayor conexión con los usuarios, especialmente en el caso que nos ocupa, por la visión que la cultura japonesa tiene de estos fenómenos atmosféricos.

Esta traslación del referente natural al objeto construido se convierte por tanto en una cuestión formal, en la que la imagen inicial, o, más concretamente, el elemento al que se refiere, debe ser reconocible en su paso a la arquitectura. Pero, ante todo, se trata de una asociación conceptual, por lo que, habitualmente, la asociación con la nube se da en el edificio a través de la forma de su cubierta. En los proyectos más recientes, esta asociación se da de manera más global, al no establecerse una distinción tan clara entre la cubierta y los demás cerramientos. La misma solución formal se extiende a todo el edificio, resolviendo su volumetría y su envolvente, quedando abiertos, o cerrados mediante paños de vidrio, los resquicios que quedan entre dicha envolvente y su superficie de apoyo.

Además, si bien en muchos casos la alusión es concreta y específica, y aparece incluso en la denominación del proyecto, podemos ver que la metáfora no es única, sino que, como planteaba Arata Isozaki, se produce una superposición de imágenes y referentes. Estos van desde objetos que comparten cualidades y características similares, hasta espacios naturales, que se asemejan a las realidades construidas por el propio carácter de las soluciones arquitectónicas. En palabras de Isozaki: "Podemos ofrecer ciertas formas que poseen estructuras formales y evocan imágenes ya establecidas. El significado persiste realmente, la experiencia del edificio revela este conocimiento previo y la experiencia de la arquitectura facilita el proceso de interpretación."³⁰

Con este planteamiento metafórico, el edificio se entiende, cuando se asienta en un contexto urbano, como algo que le es ajeno, una realidad independiente que se 'posa' sobre el tejido urbano. Sin embargo, en la mayoría de los proyectos a los que nos hemos referido, los edificios se asientan en entornos naturales y es en estos casos que el edificio busca intencionadamente un acercamiento más claro al referente. Si a esto le unimos el hecho de que varios de estos edificios resuelven programas efímeros en sí mismos, al tratarse de pabellones expositivos temporales o directamente, de propuestas utópicas para exposiciones, se hace patente el hecho de que estas no se entienden ya como objetos arquitectónicos, sino como nuevas formas del paisaje de carácter leve y efímero.

28 Aldo Rossi, *Autobiografía científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 2019): 6.

29 Santiago de Molina, *Múltiples estrategias de arquitectura* (Madrid: Asimétricas, 2013).

30 Drew, 1983: 197-199.

Procedencia de las imágenes

Figura 1. Jennifer Taylor, Fumihiko Maki, James Conner, *The architecture of Fumihiko Maki: space, city, order and making*. (Basilea: Birkhäuser, 2003).

Figura 2. Jennifer Taylor, Fumihiko Maki y James Conner, *The architecture of Fumihiko Maki: space, city, order and making*. (Basilea: Birkhäuser, 2003).

Figura 3. Fotografía del autor.

Figura 4. Fotografía del autor.

Figura 5. Junya Ishigami (<https://houseofpeace.dk/>).

Figura 6. SANAA. *GA Architect. SANAA Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 2011-2018*, 27. (Tokio: A.D.A., 2018).

Figura 7. Sou Fujimoto. *Sou Fujimoto. Architecture Works 1995-2015* (Tokyo: TOTO, 2018).

Figura 8. SANAA (<https://www.metalocus.es/es/noticias/sanaa-gana-el-concurso-del-museo-maritimo-en-shenzhen>).

Figura 9. Fotografía del autor.

Bibliografía

Allen, Stan. *Points + lines: diagrams and projects for the city*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1999.

Drew, Philip. *Arata Isozaki*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Frampton, Kenneth; Mulligan, Mark; Stewart, David B. *Fumihiko Maki*. Londres: Phaidon, 2009.

Fujimoto, Sou. *Sou Fujimoto. Architecture Works 1995-2015*. Tokyo: TOTO, 2018.

García Píriz, Tomás. *Arquitectura y meteorología. Atmósferas construidas como paisajes de aire y cielo*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2016.

Ishigami, Junya. *Another scale of architecture*. Kioto: Seigensha, 2011.

Ito, Toyo; Torres Nadal, José M. (ed.). *Escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000.

Lanzaco Salafranca, Federico. Valores estéticos: instrucciones de uso. En *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, coord. Menene Gras, 111-36. Madrid: Tecnos, 2015.

López del Río, Alberto. La casa como fragmento de naturaleza. Tres mecanismos de la arquitectura japonesa contemporánea. *ZARCH* 17 (diciembre 2021): 154-67.

López del Río, Alberto. Junya Ishigami. El proyecto arquitectónico como ejercicio de taxonomía. *cpa: cuadernos de proyectos arquitectónicos* 8 (2018): 118-29.

Meystre, Olivier. *Pictures of the floating microcosm: new representations of Japanese architecture*. Zurich: Park Books, 2017.

Molina, Santiago de. *Múltiples estrategias de arquitectura*. Madrid: Asimétricas, 2013.

Rossi, Aldo; Puente, Moisés (traducción). *Autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Soseki, Natsume. 2009. *Kusamakura*. Salamanca: Sígueme, 2019.

Taylor, Jennifer; Maki, Fumihiko; Conner, James. *The architecture of Fumihiko Maki: space, city, order and making*. Basilea: Birkhäuser, 2003.

Revista *2G Toyo Ito*, nº 2. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

Revista *2G. Sou Fujimoto*, nº 50. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

Revista *El Croquis. Toyo Ito 2005-2009*, nº 147. El Escorial: El Croquis, 2009.

Revista *El Croquis. Sou Fujimoto 2003-2010*, nº 151. El Escorial: El Croquis, 2010.

Revista *El Croquis SANAA. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 2008-2011*, nº 155. El Escorial: El Croquis, 2011.

Revista *El Croquis. Christian Kerez 2010-2015. Junya Ishigami 2005-2015*, nº 182. El Escorial: El Croquis, 2015.

Revista *El Croquis. SANAA[1]. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 2015-2020*, nº 205. El Escorial: El Croquis, 2020.

Revista *GA Architect. SANAA Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 2011-2018*, nº 27. Tokio: A.D.A., 2018.