

19
22
53
da
da
da

EL croquis

1983 1983
tadao ando



1983
da
da
da

edición conjunta con el volumen 44+58



**Alemania, Austria, Bélgica,
Francia, Holanda, Países Escandinavos, Suiza,
Australia, Canadá, Estados Unidos y Japón**
IDEA BOOKS

Nieuwe Herengracht 11, 1011 PK Amsterdam, Holanda
tel: 20-6226154/6247376, fax: 20-6200299

Italia
LOGOS IMPEX
Via Curtatone, 5/A, 41010 S. Damaso Modena, Italia
tel: 59-280264, fax: 59-281687

Inglaterra
THE TRIANGLE BOOKSHOP
36, Bedford Square, London WC1B 3EG, Inglaterra
tel: 71-6311381, fax: 71-4364373

Portugal
A ASPAN, S.L.
Doctor Ramón Castroviejo, 63, 28035 Madrid, España
tel: 34-1-3733478, fax: 34-1-3737439

Argentina
LIBRERIA TECNICA CP67
Florida 683, Local 18, 1375 Buenos Aires, Argentina
tel: 3906303, fax: 3257135
LIBRERIA CONCENTRA
Montevideo 938, 1019 Capital Federal, Argentina
tel: 8142479, fax: 8142479

Colombia
ESCALA LTDA
Calle 30 no. 17-70, Bogotá, Colombia
tel: 2878200, fax: 2325148

Chile
EDITORIAL CONTRAPUNTO
Avenida Salvador 595, Santiago de Chile
tel: 562-223308/2743707, fax: 562-2230819

Filipinas
JAME DAEZ ADRIANO
2281 Pasong Tamo Ext. Makati City, Metro Manila, Filipinas
tel: 632-8931171, Fax: 632-8170068

Uruguay
GRAFFITI s.r.l.
Convencción 1366, Local 8, Montevideo CP 11100, Uruguay
tel/fax: 5982-922976
DARDO SANZBERRO L.
18 de Julio, 921, Local 041, Galería del Libertador, Montevideo, Uruguay
tel: 632759, fax: 488995

Venezuela
P.A.D. CA.
Urb. Colinas de Valle Arriba, Avda. Principal, Edif. Los Páramos, Torre A, 1B, Caracas, Venezuela
tele: 910817/9762931, fax: 9762931

Corea
M&GSH CO.
C.P.O. Box 10957, Seoul 100-699, Korea
tel: 82-2-7542881, fax: 82-2-7542880

distribución nacional / inland distribution

A ASPAN, S.L.
Doctor Ramón Castroviejo, 63, 28035 Madrid, España
tel: 34-1-3733478, fax: 34-1-3737439

copyright © 1996 **el croquis**, s.l.
ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta,
puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma,
sin la previa autorización escrita por parte de la editorial
all rights reserved

la editorial no se hace responsable de la devolución de cualquier documentación
enviada a la redacción sin haber sido expresamente solicitado por ésta
the editors do not make themselves responsible for the return of
material sent without having been expressly requested

ISSN: 0212-5693

depósito legal: m-115-1982

impreso y encuadernado en Madrid

el croquis es una publicación miembro de APCE y de la Asociación de Editores de Madrid
Premio COAM Publicaciones 1985
Premio a la EXPORTACION 1992 de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid

editores y directores / publishers and editors

Richard C. Levene y Fernando Márquez Cecilia
arquitectos

redacción / editorial staff

Paloma Poveda Cabanes

colaboradores

Carmen Muela y Rosa Mª Vallejo

fotografía

Hisao Suzuki

traducción

Jamie Benyei y Begoña Fernández Shaw

delineación

Alberto López Díez

administración / administration

Meriano de la Cruz

suscripciones

Yolanda Muela

distribución y departamento comercial

Ana Pérez Castellanos

secretaría

Fabiola Muela y Francisco Alfaro

diseño y producción / design and production

el croquis editorial

fotomecánica

Ideacrom y Línea Fotografía

impresión

Monterreina

publicidad / advertising

Cristina Poveda y Yolanda Muela

Barceló, 15, 28004 Madrid

tel.: 34-1-5932110, fax: 34-1-5932192

publicidad Italia

RORUCCI INTERNATIONAL S.A.S.

Viale Sallustiana, 9, 20135 Milano, Italia

tel: 02-58310219, fax: 02-58315710

el croquis editorial

Barceló, 15, 28004 Madrid, España

tel: 34-1-4452149, fax: 34-1-5932192

tadao ando 1983 1992

INDICE / CONTENTS

CRITICA / CRITICISM

- 10 Pensando en el *Ma*, Entrando en el *Ma* / *Thinking in Ma, Opening Ma*
TADAO ANDO
- 13 El Espíritu de la Hospitalidad / *The Spirit of Hospitality*
HAYIME YATSUKA
- 17 Tadao Ando: El Modernismo y sus Inquietudes / *Tadao Ando: Modernism and its Discontents*
JACKIE KESTENBAUM
- 21 La Arquitectura sin Velos / *The Unveiled Architecture*
JOSE L. GONZALEZ COBELO

OBRAS Y PROYECTOS / WORKS AND PROJECTS

Características Inherentes / *Inherent Characteristics*

- 36 CASA KOSHINO
Koshino House
Ashiya, Japón. 1981/1984
- 48 CONJUNTO RESIDENCIAL ROKKO I
Rokko Housing
Kobe, Japón. 1983
- 62 CONJUNTO RESIDENCIAL ROKKO II
Rokko Housing II
Kobe, Japón. 1985
- 68 CENTRO COMERCIAL TIME'S
Time's Shopping Center
Kyoto, Japón. 1984

Naturaleza hecha Abstracción / *Nature made Abstract*

- 76 CAPILLA EN EL MONTE ROKKO
Chapel on Mount Rokko
Kobe, Japón. 1986
- 90 CAPILLA SOBRE EL AGUA
Church on the Water
Hokkaido, Japón. 1988
- 102 TEATRO SOBRE EL AGUA
Theater on the Water
Hokkaido, Japón. 1986
- 106 CAPILLA DE LA LUZ
Church of the Light
Osaka, Japón. 1989

Naturaleza Encerrada / *Enclosed Nature*

- 116 CASA KIDOSAKI
Kidosaki House
Tokio, Japón. 1986
- 132 CASA I
I House
Hyogo, Japón. 1988

Naturaleza que ha sido filtrada / *Nature that has been filtered*

- 144 CASA DE PAVES
Glass Block House
Osaka, Japón. 1978
- 150 PABELLON DE LA FERIA DE TENNOJI
Main Pavilion for the Tennoji Fair
Osaka, Japón. 1987

Naturaleza que invade / *Nature that invades*

- 156 PROYECTO SHIBUYA
Shibuya Project
Tokio, Japón. 1985
- 160 ESTUDIO YOSHIE INABA
Atelier Yoshie Inaba
Tokio, Japón. 1985
- 168 GALERIA AKKA
Galleria Akka
Osaka, Japón. 1988

Espacios y tiempos superpuestos / *Multilayered spaces and times*

- 176 PROYECTO NAKANOSHIMA
Nakanoshima Project
Osaka, Japón. 1988

Diferenciación e Integración / *Differentiation and Integration*

- 186 **CASA IWASA**
Iwasa House
Ashiya, Japón. 1982/1990
- 190 **CASA ITO**
Ito House
Tokio, Japón. 1988/1990
- 200 **CASA MIYASHITA**
Miyashita House
Kobe, Japón. 1989/1992
- 212 **CASA NAKAMURA**
Nakamura House
Chiba, Japón. 1991/1993

Continuidad y Discontinuidad / *Continuity and Discontinuity*

- 216 **CENTRO CULTURAL NATSUKAWA**
Natsukawa Memorial Hall
Shiga, Japón. 1987/1989
- 226 **MUSEO DE LITERATURA DE HIMEJI**
Museum of Literature
Himeji, Japón. 1988/1990

Impresión y Proyección / *Imprint and Projection*

- 238 **CENTRO COMERCIAL COLLEZIONE**
Collezione Commercial Center
Tokio, Japón. 1989
- 248 **MUSEO DE LOS NIÑOS**
Children's Museum
Hyogo, Japón. 1987/1989
- 266 **ALBERGUE INFANTIL**
Children's Seminar House
Hyogo, Japón. 1990/1992
- 274 **MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE NAOSHIMA**
Naoshima Contemporary Art Museum
Okayama, Japón. 1988/1992

Vacuidad sonora y Vibración solidaria / *Resounding voidness and Sympathetic vibration*

- 278 **EDIFICIO RAIKA**
Raika Building
Osaka, Japón. 1986/1989
- 294 **PABELLON DE JAPON**
Japan Pavilion
Sevilla, España. 1989/1991
- 306 **TEMPLO DEL AGUA**
Water Temple
Hyogo, Japón. 1990/1991

Suspensión y Precipitación / *Suspension and Precipitation*

- 322 **ESTACION DE KYOTO**
Kyoto Station
Kyoto, Japón. 1991
- 328 **PALACIO DE CONGRESOS DE NARA**
Nara Convention Hall
Nara, Japón. 1992
- 332 **MUSEO DE HISTORIA CHIKATSU-ASUKA**
Chikatsu-Asuka Historical Museum
Osaka, Japón. 1989/1993
- 336 **MUSEO DEL BOSQUE DE LAS TUMBAS**
Forest of Tombs Museum
Kumamoto, Japón. 1989/1992

EPILOGO / *EPILOGUE*

- 348 **Composición Espacial y Naturaleza / *Spatial Composition and Nature***
TADAO ANDO



Biografía / Biography

- 1941 Born in Osaka, Japan
- 1962-69 Self-educated in architecture
- Travels in U.S.A., Europe, and Africa
- 1969 Established Tadao Ando Architect & Associates

Actividad Académica / Teaching

- 1987 Yale University, Visiting Professor
- 1988 Columbia University, Visiting Professor
- 1990 Harvard University, Visiting Professor

Premios / Awards

- 1979 *Annual Prize*, Architectural Institute of Japan
«Row House, Sumiyoshi (Azuma House)»
- 1983 *Japanese Cultural Design Prize*
«Rokko Housing»
- 1985 *Alvar Aalto Medal*, The Finnish Association of Architects
- 1986 *Annual Award* (to encourage new talent in fine arts),
Japanese Ministry of Education
- 1987 *The Mainichi Art Prize*
«Chapel on Mt. Rokko»
- 1988 *Isoya Yoshida Award*
«Kidosaki House»
- 1989 *Gold Medal of Architecture*, French Academy of
Architecture
- 1990 *Art Prize*, Osaka, Osaka Prefecture
- 1991 *Honorary Fellow*, The American Institute of Architects
Arnold W. Brunner Memorial Prize, American Academy
and Institute of Arts and Letters
- 1992 *Carlsberg Architectural Prize*, Denmark

Exposiciones / Exhibitions

- 1978 Hungary
- 1981 Spain, France, Netherland
- 1983 Switzerland, Finland
- 1985 U.S.A., Australia, Austria
- 1986 England
- 1987 Italy, Germany
- 1988 France, Switzerland
- 1989 France, Italy, Belgium, Turkey
- 1991 U.S.A. (The Museum of Modern Art, New York)
- 1992 Japan (Sezon Museum of Art, Tokyo; Crystal Hall, Osaka)
- 1993 France (Centre Georges Pompidou, Paris)

Concursos / Competitions

- 1990-91 Design Competition for the Art Museum in Stockholm,
Sweden
- 1990-91 Design Competition for the Reconstruction of JR (Japan
Railway) Kyoto Station
- 1992 Design Competition for Nara City Hall

Poseer una intensa originalidad, que al tiempo deba ir acompañada de la delicadeza suscitada por la tradición. Proporcionar una expresión a la más viva imaginación a través de una técnica superior.

Quiero moldear el espacio con espíritu delicado y artesanal. Sin embargo, estoy resuelto a penetrar en ese espacio utilizando la violencia. Pretendo impregnar de una intensa originalidad la delicadeza que ha distinguido al mundo oriental.

La arquitectura japonesa tradicional se caracteriza por su colorido sutil —que se manifiesta en las vetas horizontales y verticales de la madera—, por la utilización asidua de materiales frágiles como la madera natural, el papel y la tierra, y por la profundidad adquirida a través de sus ingeniosos ordenamientos secuenciales. En ella encontramos una suavidad en el encuentro de las partes, en la utilización de vistas orquestadas y en la transición entre interior y exterior que ofrece como resultado un espacio con la textura de la seda.

¿Es posible trasladar la esencia de la delicada arquitectura japonesa a una arquitectura infundida de una gran intensidad? Y a la inversa, ¿se puede introducir delicadeza en un espacio construido con vigor sin que esto suponga un debilitamiento de su intensidad? ¿Resulta contradictorio manejar la totalidad de forma osada, y los detalles con delicadeza, al tiempo que tratamos la totalidad con esmero y los detalles con brutalidad? Estas son las conflictivas exigencias con las que me enfrento en los niveles más básicos del ejercicio de mi profesión. Se trata, sin embargo, de contradicciones que no intento eludir, y a las que planto cara en mi búsqueda de una arquitectura coherente. Estos conflictos constituyen la esperanza de una renovación de la sensibilidad japonesa que libere a ésta de su cautiverio en el museo de la tradición. A través de ellos, se podrían trasladar los modos orientales y occidentales —traspasando la apariencia de una confrontación estable— a un punto en el cual sus respectivas sensibilidades espaciales colisionarían violentamente, y en el que emergería un nuevo espacio pleno de potencial.

Por ejemplo, el Pabellón de Japón de la Exposición Universal de Sevilla fue un diseño realizado siguiendo esta línea de pensamiento. El proyecto hizo un uso exhaustivo de la precisa tecnología de la arquitectura de madera tradicional japonesa. Sin embargo, el objetivo no era la recreación de la arquitectura tradicional de Japón, sino la creación de una estructura que, mediante una concisa compilación de tecnología, trascendiera completamente a la tradición y se manifestara como una arquitectura de espacios inmensos y totalmente nuevos. De manera inversa, lo que siempre he intentado con un material moderno como el hormigón —tratando su plasticidad dinámica con el mismo cuidado que merece el papel— es imbuirlo de una intensidad tal que pueda provocar y sobrecoger al espíritu humano.

Ser realista, pero embebido en la ficción.

En su apremio por ser aplicable al dramático cambio social, la arquitectura moderna

THINKING IN MA, OPENING MA

To possess powerful originality, but also the delicacy fostered by tradition. To give expression to soaring imagination through superior technique. I want to nurture space into being with care, attentive to craftsmanship. That same space, however, I am resolved to pry open using the harshest force. The delicacy that is distinctive of Japanese, and of Eastern, sensibility I seek to infuse with intense originality.

Japan's traditional architecture is marked by subtle coloring, obtained in the vertical and horizontal lines of its wood structure; by assiduous handling of fragile substances, like natural wood, paper, and earth; and by the depth achieved through artful arrangement of sequence. Within it, there is gentleness in the meeting of parts, in the merging of orchestrated views, and the transition between inside and outside flows. The resulting space attains the fineness of silk cloth. Can the delicacy of Japanese architecture be carried in its original character into an architecture infused with high intensity? Conversely, can powerfully constructed space be brought to delicacy without its weakening? Is it contradictory to handle the whole with boldness and the details with delicacy, while treating the whole carefully and the details harshly? Such are the conflicting demands I encounter at the most fundamental level of architectural practice. They are, moreover, contradictions I seek not to avoid, but always to meet head on in my pursuit of architecture within actual architectural practice. For it is such conflicts as these that promise to liberate Japanese sensibility from its imprisonment in the museum of tradition and temper it anew. Through them one might take Eastern and Western modes beyond the appearance of stable confrontation to where their spatial sensibilities collide harshly, and a new place, resounding with potential, emerges.

For example, the Japan Pavillion at the Seville Exposition was such an endeavor made within actual architectural practice. As a project, it made exhaustive use of the precise technology of Japan's traditional wood architecture. This was not simply in order to recreate Japan's traditional mode of architecture, however. Rather, with this concise collection of technology I hoped to create a structure that would transcend entirely from tradition, and stand powerfully as an architecture of immense and totally new space. Conversely, what I have always pursued with the modern material, concrete —while handling this materials of dynamic plasticity with the care deserved by paper— is to instill it with such intensity as to provoke and startle the human spirit.

convirtió los problemas del mundo real en valores numéricos mensurables y, por tanto, degeneró en la tarea de distribuir dichos valores de manera lógica. Como resultado, un universalismo basado en valores numéricos invadió el mundo real y redujo su riqueza a una uniformidad plana.

Después del movimiento moderno, la arquitectura postmoderna simplemente ha pretendido cubrir la realidad con un barniz de nostalgia por el pasado y con imágenes placenteras que están al servicio de los intereses comerciales. La labor del postmodernismo ha consistido en la transformación de la tediosa realidad del movimiento moderno en una ficción colorista. Pero, en realidad, lo que hemos visto surgir, ¿no es acaso un mundo igualmente superficial y carente de riqueza?

No es mi intención emprender una manipulación racional de la arquitectura estrictamente en el terreno de la realidad, ni crear una invención donde la arquitectura sea una mera ficción. Más bien pretendo inyectar una dosis de ficción en el núcleo de lo real, hacer coexistir una ficción abrumadora con la realidad en un solo hecho arquitectónico, creando espacios no familiares que hagan partícipe de su ficción a lo cotidiano.

Si introducimos esta ficción en la arquitectura, ¿no nos encontramos con una arquitectura capaz de ofrecernos un contenido verdaderamente rico? En mi opinión, no está más allá de nuestra capacidad el proporcionar un espacio en dinámico conflicto, un espacio que palpita en el hueco existente entre la realidad y la ficción, entre lo racional y lo ilógico. Aferrarse a tal contradicción, y penetrar en ella de forma enérgica podría devolver el aire a nuestra sofocante sociedad, planteándole sugestivos interrogantes y transformando su apatía en vivacidad.

La arquitectura puede tener un carácter abierto y ser capaz de comunicarse con la sociedad siempre que la provoque con interrogantes. Creo que el papel fundamental de la arquitectura es estimular activamente a la sociedad.

En uno de mis primeros trabajos, la Casa Azuma, en Sumiyoshi, dividí en dos un espacio dedicado a la vida cotidiana —compuesto por una geometría austera— mediante la inserción de un espacio abstracto destinado al juego del viento y la luz. Mi objetivo fue introducir un interrogante en la inercia que ha ido invadiendo a la vivienda humana. Del mismo modo, en un proyecto para centro comercial conocido como *Time's*, dejé una abertura para que el medio natural penetrara en la trama continua del espacio urbano, tejida por la eficacia económica. Este proyecto constituyó un intento de introducir discontinuidad en el espacio.

Ser sutil, pero atrevido; real, pero imaginativo; tanto público como privado; abierto y cerrado; continuo y discontinuo.

Mi pensamiento se centra en el problema planteado por la diversidad de elementos contradictorios a los que la arquitectura debe acomodar. Resulta impensable intentar, con razonamiento baratos, escapar a tal contradicción, porque es en este forcejeo sincero y comprometido, y en la presentación de los conflictos que implica, en lo que para mí consiste la práctica de la arquitectura en este momento. Para la arquitectura contemporánea, reducida a ser utilizada únicamente como vehículo de inversión seguro para el capital, ésta es sin duda la única forma de resistencia para poder cumplir con su deber de mejorar la sociedad. El hueco existente entre los elementos en oposición debe ser penetrado. Este hueco se corresponde con el concepto estético japonés del *ma*. El *ma* no es nunca una paz dorada, sino un lugar de violentos conflictos. Y es esta brutalidad del *ma* la que me permite continuar poniendo a prueba y provocando al espíritu humano.●

To be realistic, while imbued with fiction.

In its hurry to be applicable to dramatic social change, Modernist architecture converted the problems of the real world into measurable numerical value, and degenerated, therefore, into a labor of logically apportioning that value. Subsequently, a universalism predicated on numerical value overtook the real world and leveled, to flat uniformity, its richness.

I neither undertake rational handling of architecture strictly in the realm of reality, nor attempt a fabricating whereby an architecture is solely infused with fiction. Rather, I want to instill fiction in the core of the real. Within a single architecture I seek to engage overwhelming fiction with reality, and create defamiliarized space whose fiction informs the everyday.

By introducing such contradiction to architecture, do we not find architecture capable, at last, of offering true richness? To provide space of dynamic variance, space that pulsates in the gap between reality and fiction, between the rational and the illogical, is not beyond our means, in my estimation. Above all, to seize such contradiction, as it is, and forcibly open it, will this not restore air to our suffocating society and change its torpor to vibrancy? In other words, will it not pose challenging questions to society?

Architecture can be of open character and capable of communicating with society only as long as it challenges society with inquiry. To actively stimulate society, I believe, is architecture's indispensable role.

In an early work, Row House, Sumiyoshi (Azuma House), I severed in half a place for daily living composed of austere geometry by inserting an abstract space for the play of wind and light. I sought to inject inquiry, thereby, into the inertia that has overtaken man's dwelling. Or again, in a commercial facilities project known as *Time's*, I let an opening for nature into the continuous fabric woven of urban space by economic efficiency. The project was, thus, an attempt at introducing discontinuity.

To be subtle, while bold. Real, while fictional. To be, as well, public, while private. Open, while closed. And continued, while discontinued.

The diversity of contradictory elements that architecture must be made to accommodate. —It is in the heart of such contradiction that I center my thinking. To attempt, with cheap reasoning, to evade such contradiction is unthinkable, for it is precisely this straightforward, committed struggle with contradiction, and presentation of the conflicts it entails, that I believe, constitutes the practice of architecture today. Indeed, for contemporary architecture, constrained to serve only as a mooring for capital, it is the last means of resistance, and also architecture's eternal duty to impoverished society. The gap between elements colliding in opposition must be opened. This gap — the *ma* concept peculiar to Japanese aesthetics is just such a place. *Ma* is never a peaceful golden mean, but a place of the harshest conflict. And it is with *ma* thus informed with harshness that I want to continue to try and provoke the human spirit.●

Hajime Yatsuka

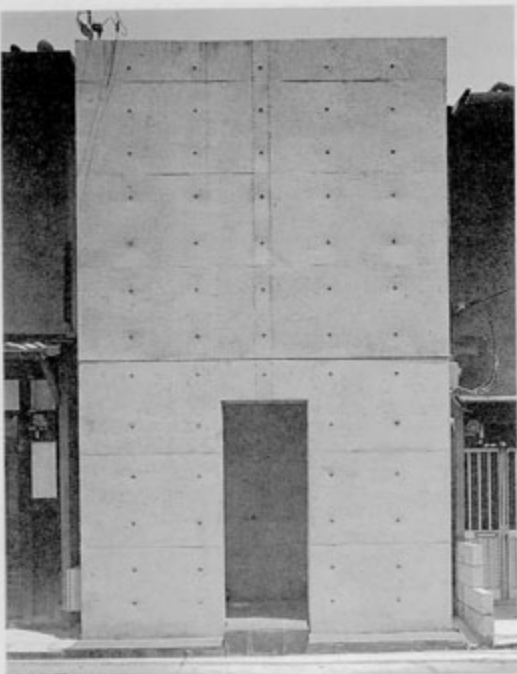
Los arquitectos, a diferencia de los pintores o los escritores, no pueden basar su producción exclusivamente en su determinación o en su voluntad creativa; su éxito como creadores depende de una «carrera brillante». En este sentido, hay pocas trayectorias brillantes que puedan equipararse a la de Tadao Ando en cuanto a singularidad y espectacularidad, si bien es de destacar en Japón la popularidad que alcanzó Kenzo Tange en los años cincuenta, como resultado de la proeza de ganar la mayoría de los concursos a los que se presentaba. El éxito de Tange también puede atribuirse a su posterior intervención en la construcción de edificios públicos singulares, tales como el Centro de la Paz de Hiroshima y el Metropolitan Hall de Tokio (por dos veces consecutivas). También diseñó edificios para los Juegos Olímpicos de Tokio y para la primera Exposición Nacional de Japón, realizando un gimnasio para el primer evento y un auditorio para el segundo. Nada parecido a esto ocurre en la carrera de Ando. La *Casa Azuma* en Sumiyoshi —una pequeña casa privada de sesenta y cinco metros cuadrados que le lanzó a la fama cuando se terminó en 1976— no puede compararse con el importante debut de Tange en Hiroshima. A pesar de que centró la atención sobre el trabajo de Ando —ganó el premio del Instituto de Arquitectura de Japón en 1979— la *Casa Azuma* no conectó con el público —y mucho menos con la arquitectura pretendidamente estatal—, resultando demasiado pequeña incluso para las medidas japonesas. En aquellos días, Ando se convirtió en uno de los portavoces de la guerrilla urbana arquitectónica, y su postura instigadora y combativa frente a la sociedad y la ciudad se convirtió en una verdadera antítesis de la imagen del «arquitecto como líder social» que Tange había cultivado y que no era sino el reflejo del elitismo heredado de Le Corbusier.

Trece años más tarde, Ando completaría el *Edificio Raika*, una enorme estructura que ocupa unos 43.000 metros cuadrados —una superficie 500 veces superior a la de la *Casa Azuma*—, y, al mismo tiempo, ha representado en 1992 a su país en la Exposición Universal de Sevilla como diseñador del *Pabellón de Japón*. Este salto desde la *Casa Azuma* a estos señalados proyectos es lo que puede considerarse una carrera brillante. Sin embargo, aunque la escala de los proyectos o la participación en importantes eventos pueden ser, en cierto sentido, indicadores de los logros de un profesional, ciertamente no han de considerarse como barómetros fiables del verdadero éxito de un arquitecto. Consideremos, por ejemplo, el caso de Michael Graves, cuyos trabajos más recientes, como el Hotel Swan and Dolphin que realizó para Disney —un edificio que rivaliza o incluso sobrepasa al *Edificio Raika* en tamaño, y que resulta sorprendentemente aburrido a pesar de estar inspirado en un cuento de hadas— no han sido acogidos con el mismo entusiasmo que obtuvo su ampliación de la Casa Benacerraf en Princeton —una estructura incluso más pequeña que la *Casa Azuma*—, y tampoco han logrado un reconocimiento importante. Este tipo de situación —aunque no este tipo de éxito— es más o menos la norma para todos los arquitectos, para quienes la sed de trabajo

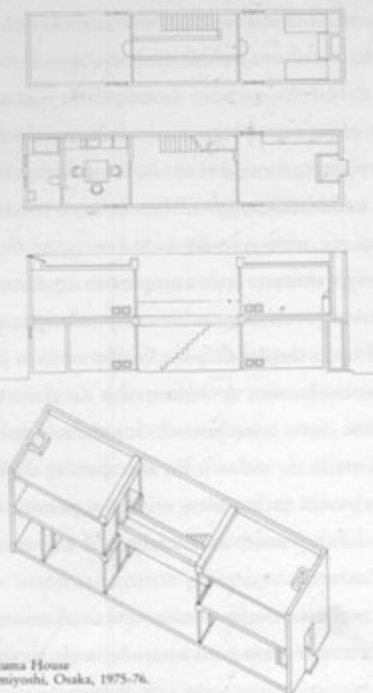
Architects, unlike painters or writers, cannot produce works solely out of intent or creative volition: their success as creators is contingent upon having a «success story». There are, furthermore, few architectural success stories that can match Tadao Ando's for drama and singularity. Kenzo Tange's rise to success, for example, was indeed remarkable, but this was owing to his feat, in the fifties, of winning nearly every important competition he set his sights on. It can also be laid to Tange's subsequent handling of such monumental public architecture as the Hiroshima Peace Center, the Tokyo Metropolitan Hall (twice consecutively), and the core facilities at national events like the Tokyo Olympic Games and Japan's first national exposition (a national gymnasium in the former case, and a festival plaza in the latter). We find nothing to parallel this in Ando's career. Row House (Azuma Residence), Sumiyoshi, the small, sixty-five-square-meter private house with Tange's substantial debut in Hiroshima. While it did garner considerable attention for Ando, and won him the 1979 award of the Architectural Institute of Japan, Azuma Residence was not connected with the public, much less the state, and was a tiny house even by Japanese standards. Ando, actually, was an advocate of waging urban guerrilla war through architecture, in those days, and his instigative, oppositional stand with regard to society and the city was the very antithesis of the architect-as-society-leader image cultivated by Tange (which reflected the elitism Tange inherited from Le Corbusier).

Thirteen years later, Ando would complete his Raika Headquarters Building, a massive structure some 43,000 square meters in total floor area — over 500 times greater in scale than the Azuma Residence. Ando, moreover, represented Japan at this year's Seville Exposition as designer of the event's Japan Pavilion. To leap from the Azuma Residence to such projects as these can only be called a success story. And yet, while project scale or involvement in established events are, in a manner, measures of achievement for an architect, they are not reliable barometers of true architectural success. Consider Michael Graves, for example, who has not encountered the broad acclaim afforded his addition to the Benacerraf House in Princeton (an even smaller structure than the Azuma Residence) with his more recent works, like the Swan and Dolphin Hotel he did for Disney (which rivals or exceeds the Raika Building in size), a strangely dreary building despite its fairy tale motif. This kind of a situation (though not this kind of success) is more or less the norm for an architect, to whom hunger for work can seem a habitual state.

Ando's success, in contrast, is unique for his achieving it almost without deviating from his course, stylistically, since his «urban guerrilla» days. His rare strength of will and his conviction have, no doubt, been factors in his success, as such, but we must not overlook another less obvious factor, the maturing of Japanese society. While indeed a consumption-oriented society performing under highly advanced capitalism, Japanese society can certain-



Azuma House
Sumiyoshi, Osaka, 1975-76.



puede significar el estado habitual.

El caso de Ando es diferente, ya que ha logrado su objetivo casi sin desviarse de la línea que se marcó en los días de su «guerrilla urbana». Su excepcional resolución y convicción han sido, sin ninguna duda, factores decisivos de su éxito, pero éste también es deudor de la evolución de la sociedad japonesa, que a pesar de estar totalmente orientada hacia el consumo e integrada en un sistema capitalista muy desarrollado, puede sin duda ser considerada como una sociedad postmoderna. Con frecuencia Ando critica el comercialismo. De hecho, Kenneth Frampton —que ha contribuido de manera decisiva a su fama internacional— le define como arquitecto contrario a la sociedad de consumo. Probablemente, tanto Frampton como el propio Ando pretendan con ello decir que el lenguaje silencioso y profundo de la arquitectura de Ando debe ser considerado como una antítesis de las referencias iconológicas superficiales de la arquitectura del postmodernismo, obviamente asociadas con la sociedad de consumo. En este sentido, para el crítico que es Frampton, los trabajos de Ando son un ejemplo admirable de la pervivencia del movimiento moderno en la época actual. Sin embargo, si consideramos el movimiento postmoderno en los términos postulados por Jencks —para quien se trata sólo de una manifestación externa de la pérdida de efectividad del experimento «moderno», ese cambio social fundamental que la sociedad avanzada capitalista estaba destinada a experimentar—, la evolución de la sociedad postmoderna japonesa se desvelaría como un elemento importante en el éxito de Ando, y se podría concluir que éste también es un arquitecto de la era postmoderna. También se podría tender un puente entre esta opinión y la de Frampton y afirmar, utilizando la proposición de Lyotard, que hoy en día lo que no es moderno tampoco puede ser postmoderno.

Tras su dedicación inicial a las viviendas unifamiliares, Ando centró su atención en la realización de edificios comerciales, de manera especial en aquéllos relacionados con la industria de la moda. Muchas de sus primeras casas —como, por ejemplo, la *Casa I* y la *Casa Koshino*— habían sido encargos de presidentes de compañías de confección y de conocidos diseñadores. De hecho, resulta sorprendente el hecho de que empresas rivales compitieran por el trabajo de Ando en lugar de buscar diseños distintos para sus locales. Es curioso cómo incluso se hizo popular entre las dependientas de las boutiques que Ando había diseñado, el acudir a visitar las otras tiendas realizadas por el arquitecto. Tal fue el fervor que se despertó entre la gente del mundo de la moda, que Ando fue idolatrado como si de un fenómeno religioso se tratase. En todo esto encontramos un significativo ejemplo de cómo el anti-comercialismo —entendiendo, en este caso, el comercialismo como un culto superficial a los iconos y a la decoración— y el vanguardismo anticultural presente en la obra de Ando y en diseñadores de moda como Rei Kawakubo e Issey Miyake, así como en las obras del desaparecido Shiro Kuramata —que realizó muchas de las boutiques de Miyake y que tuvo una conside-

ly be considered a post-modern one. Ando often speaks critically of commercialism, and Kenneth Frampton, who has contributed significantly to Ando's international fame, positions Ando as an architect of resistance to consumption civilization. Naturally, both Frampton and Ando, himself, probably intend that Ando's taciturn and anti-superficial language be taken as antipodal to post-modernism's superficial iconological references (which obviously tie in with consumption civilization) and, in this sense, Ando's works, to a critic like Frampton, are an admirable example of how modernism retains value in the present age. Yet, if we took the post-modern movement in terms postulated by Jencks, whereby it would seem merely the outward manifestation of a nullification of the effectiveness of the «modern» experiment, that fundamental social change advanced capitalistic society was destined to experience, then the maturing of Japan's post-modern society would appear at least one element in Ando's success story, and it would not be impossible to conclude that Ando, too, is actually an architect of the post-modern era. Or we may bridge this positioning and Frampton's by rewording Lyotard's proposition, and saying, that today, if it is not modern, then it is not post-modern.

Commercial buildings, actually, and chiefly buildings for the fashion industry, formed the nucleus of Ando's commissions in the period after his initial focus on private houses. Many of his private houses of this period, as well, like *I House* and *Koshino House*, were commissioned by apparel company presidents and well-known designers. It's surprising, in fact, how rival apparel companies, who might be expected to seek dissimilar designs, competed for Ando's work. Interestingly, it even became popular among sales girls working in boutiques of Ando's design to make pilgrimages to other buildings by Ando. Indeed, so high was the fervor among fashion industry people that their idolization of Ando took on the character of a creed. In all this, we find a classic example of how the anti-commercialism (commercialism, in this case, bringing to mind superficial cults of icon and decoration) and the anti-low-culture avant-gardism common to the work of Ando and fashion designers like Rei Kawakubo and Issey Miyake, as well as to the designs of the late Shiro Kuramata —who handled many of Miyake's boutiques and whose influence on Ando was not small— became the leading edge in taste for Japan's fashion industry and its surrounding consumption culture (post-modern culture). In this way, a rather masochistic cultural mode, commercialism opposed to commercialism, came occupy at least the forefront of Japanese culture during the eighties, a decade supported by a booming Japanese economy. Through this unique cultural mode that relates, in substance, to modernism, Ando, therefore, did not simply find an in with the establishment; he was able to carry into the environment of the establishment the same language he originally had employed in low budget projects sited in inferior environments (a manner of project he doesn't entirely disdain, to this day). It was a Japanese version of radical chic. Matters of volume and value aside, Ando proved capable of accommodating both the haves and the have-nots with the same style (the art of lifestyle). On this point, Ando, like Le Corbusier (especially Le Corbusier in the twenties), can be considered the most sophisticated modernist: in his art populism and cultural elitism reach a fine balance.

This point and the fact that traditional Japanese space and craft often turn up in Ando's comments concerning architecture are not entirely unrelated. In Japan, of late, along with such recent polemics as the «post-ideology age» and the «post-history age», mention is often made of Alexandre Kojève, the French Hegelian who, in the fifties, located a prototype for «what would follow the modern age» in pre-modern Japanese culture, especially as repre-

table influencia en la obra de Ando—, llegaron a marcar las tendencias de la industria japonesa de la moda y de la cultura del consumo —cultura postmoderna— que la rodeaba. De este modo, esta manifestación de cultura de cierto carácter masoquista —comercialismo opuesto a comercialismo—, vino a ocupar el primer plano en la cultura japonesa de los ochenta, una década en la que Japón vivió un importante desarrollo económico. A través de esta manifestación cultural, que se relaciona, en lo básico, con el movimiento moderno, Ando no sólo consiguió conectar con la clase dirigente, sino que también fue capaz de introducir en estos ambientes el mismo lenguaje que originalmente había empleado en otros proyectos de bajo presupuesto situados en ámbitos menos preeminentes —un tipo de encargo que, incluso en la actualidad, no resulta para él del todo desdeñable—. Fue la versión japonesa de una elegancia radical. Dejando a un lado las cuestiones de volumen y de coste de la obra, Ando demostró su capacidad para acomodarse tanto a los potentados como a los menos favorecidos con un mismo estilo —el arte del estilo de vida—. En este punto, Ando, al igual que Le Corbusier —especialmente el Le Corbusier de los años veinte—, puede ser considerado como el representante más sofisticado del movimiento moderno, al lograr un perfecto equilibrio entre el arte popular y el elitismo cultural.

Este punto, y el hecho de que el espacio y el arte tradicionales japoneses se encuentren a menudo en los comentarios de Ando sobre la arquitectura, no están del todo desconectados. Ultimamente, en Japón, junto con las recientes polémicas acerca de la «era post-ideológica» y la «era post-histórica», se habla con frecuencia de Alexandre Kojève, un hegeliano francés que en los años cincuenta encontró en la cultura premoderna japonesa el prototipo de «lo que seguiría a la edad moderna», especialmente representada por el período Edo. Kojève llama la atención sobre su descubrimiento de un precedente del período postmoderno —anterior a la acuñación del término— en una sociedad feudal japonesa que, habiendo estado aislada del mundo durante 300 años y habiendo permanecido ajena a diversos fenómenos históricos —como el progreso y la consiguiente lucha de clases—, emprendió la búsqueda del refinamiento cultural. El período Edo abundó en artes extremadamente distinguidas, que contaron con un apoyo popular que traspasó las barreras sociales a pesar de la rígida estructura social japonesa que imperaba en aquella época. En otras palabras, el concepto de clase no se dió en el mundo de las formas artísticas como el *haiku*, el *ikebana*, el *kouta*, la ceremonia del té y el *kabuki*. El concepto de *tao*, «el camino» —o *michi*, en japonés—, al que todas estas artes estaban ligadas, fue una derivación de la influencia del taoísmo chino, aunque el tipo de entrenamiento espiritual que las acompañaba fue enteramente japonés. Los maestros de «el camino» instruyeron estrictamente a sus discípulos en unas técnicas concretas, sin proporcionarles el más mínimo fundamento filosófico o teórico. Este enfoque, unas veces de corte estoico y otras hedonista, tenía un carácter decididamente realista. Para los maestros, «el camino» no existía en la teoría, sino en la práctica, en la forma en que eran abordadas estas artes, que otorgaban el mismo tratamiento a todas las clases sociales. Fue este rasgo de la sociedad premoderna japonesa lo que Kojève destacó como «el último esnobismo».

Ando puede ser acertadamente situado en este tipo de cultura espiritualista. No es conocido como un teórico de la arquitectura. Generalmente, su discurso versa sobre asuntos elementales y objetivos. Sin embargo, a pesar de su esquematismo, la gente —ya sea de las esferas dirigentes o culturales, o incluso el público en general— siempre queda fascinada por sus comentarios. Además de este atractivo popular, Ando posee la legitimidad que se deriva del alto grado de perfeccionamiento que ha adquirido su técnica constructiva —un elemento que a menudo se echa en falta en los vanguardistas occidentales, que operan en circunstancias experimentales la mayor parte del tiempo—. Así, Ando es un curioso ejemplo de arquitecto que, al mismo tiempo que hunde sus raíces en el movimiento premoderno, es un claro representante de lo moderno y un refinado postmodernista.

De algún modo, la arquitectura de Ando siempre me ha recordado la «hospitalidad» oriental. Esto puede parecer extraño, ya que, como es bien sabido, sus edificios suelen resultar «duros» para el usuario. Sin embargo, el hecho de que constituyan un desafío para el que los habita no es una falta de consideración por parte de Ando, sino una manifestación de la intención provocadora del arquitecto. En este sentido, Ando es el «maestro» que nos muestra el *tao* que une el estilo de vida con el medio ambiente. El es consciente del deterioro que el

sentado by the Edo period. Kojève is drawing attention for his prescient discovery of a precedent for the post-modern period —before the term was coined— in a feudalistic Japanese society that, sealed from the world for 300 years and escaping, thus, various phenomena of history (like «progress» and its accompanying class struggle), set itself intently upon the pursuit of cultural refinement. The Edo period abounded in arts of extreme refinement, whose popular support transcended social barriers despite the austere rigid class society in Japan at the time. Class, in other words, did not figure largely in the world of art forms like *haiku*, *ikebana*, *kouta*, the tea ceremony, and *kabuki*. The concept of *tao*, «the path» — or, in Japanese, *michi* — to which these arts were tied, derived from the influence of Chinese Taoism, yet the mode of spiritual training accompanying them was unique to Japan. The teachers of «the path» instructed their disciples strictly in concrete skills, without granting them the least philosophical background or theory. Such an approach, while «stoic» in some cases and «hedonistic» in others, was most decidedly down-to-earth. «The path» existed for the teachers not in theory, but only in fact, or else in the manners surrounding such arts. Within the framework of those manners, both the haves and the have-nots were accorded equal treatment. It was this trait apparent in pre-modern Japan that Kojève pointed out to be the ultimate «snobism».

Ando can definitely be categorized within this type of spiritualistic culture. He is not a theoretical architect known for his extensive discourse. He generally speaks of basic, almost factual matters. For all its basicity, nevertheless, people —whether of the establishment or cultural spheres, or even the general public— are fascinated by what he has to say. Together with this popular appeal, he, further, offers authenticity that derives from the high level to which he has honed his craft at the work place —an element that was often missing in Western avant-gardists, who operated in «unbuilt» circumstances for so much of the time. Ando is, thus, a most unusual example of an architect who is at once rooted in pre-modern, the epitome of modern, and the most refined post-modernist.

Ando's architecture has always put me in mind of some form of Eastern «hospitality». His buildings customarily prove to be «hard» for the user, it is well known, so mention of this concept may sound odd. Yet, that they challenge the user is not for lack of consideration on Ando's part. On the contrary, they do so as manifestation of Ando's aggressive intention. In this respect, Ando is the «masters», expounding for us the *tao* of wedding lifestyle to environment. He is quite aware of the detriment to human lifestyle and spirit brought on by the excessive service and care of post-modern consumption culture, and that, in an age of gluttony, people are growing weary of their excessive boredom. He believes, I'm sure, that the true refinement of post-modern culture lies not with this passive, hedonistic gluttony, but with involvement in the more stoic «path» —a course which ultimately means treating people to true «hospitality» (something he may well have learned from his early commercial building commissions). His success, moreover, suggests that this philosophy is actually acceptable to a broad spectrum of Japanese society. In this sense, I can think of no other architect to whom the word *kenjin*, or sage, in the Eastern sense, is so applicable.

Ando has made a broad shift to public architecture in recent years, that result being made evident in this publication. That he has been able to do so is owing, of course, to the recognition his architecture has won from society, but this is a subject I shall refrain from pursuing further. It will be useful though, to touch on how the step from private to public architecture proved a touchstone, not only for Ando, but for the architects of his generation.

interés y la preocupación desmesurada por la cultura consumista del postmodernismo han causado al espíritu y al estilo de vida del ser humano. En una época de gula, la gente termina por hastiarse de su propio aburrimiento. Ando no cree que el verdadero refinamiento de la cultura postmoderna resida en esta glotonería pasiva y hedonista, sino en tomar un «camino» más estoico, una actitud que a la larga lleva a tratar a las personas con verdadera «hospitalidad» —algo que posiblemente aprendió en sus primeros encargos de edificios comerciales—. Además, su éxito indica que esta filosofía resulta aceptable para un amplio espectro de la sociedad japonesa. En este sentido, no puedo pensar en ningún otro arquitecto a quien se le pueda aplicar más acertadamente el término *kenjin* —o sabio, en el sentido oriental—.

En los últimos años, Ando ha centrado su atención en la arquitectura pública, como resulta elocuente en esta monografía. Indudablemente, esto le ha sido posible gracias al reconocimiento social que ha obtenido, un tema que trataré más adelante. Sin embargo, sería útil señalar aquí el hecho de que la transición de la arquitectura privada a la pública haya sido una piedra de toque no sólo para Ando, sino para todos los arquitectos de su generación. Muchos de estos arquitectos, al igual que hizo Ando durante su período de «guerrilla urbana», dieron forma a su arquitectura usando lenguajes y conceptos extremadamente privatizados, como resultado de la escala o el programa de los encargos realizados al comienzo de sus carreras. La ciudad, observada desde sus proyectos a pequeña escala, aparecía como un mundo extraño, lleno de hostilidad, que no ofrecía ningún tipo de pauta o norma a la que atenerse. Cuando utilizo el concepto *privatizado*, quiero dar a entender que su arquitectura no era una extensión lógica del medio social —no era un elemento que pudiera conectarse con el espacio urbano global—, sino un único hecho aislado dentro de ella. La humanidad asociada a una imagen universal, que había sido ingenuamente postulada por la arquitectura moderna, había dejado de tener credibilidad para ellos. Sin embargo, hoy en día —una vez realizados pocos o muchos proyectos de trascendencia social, en consonancia con el enorme crecimiento económico de la sociedad japonesa—, deben esforzarse por establecer en su arquitectura un equilibrio entre lo público y lo privado.

Toyo Ito, un arquitecto de la generación de Ando —o para ser precisos, que nació en el mismo año—, se enfrentó a esta cuestión de una forma diferente. Con el fin de desarrollar este lenguaje privatizado, Ito utilizó un concepto que él llamó «nomadismo» y creó una nueva imagen del hombre urbano: la de un nómada que viaja libremente a través de los corredores estratificados del deseo y la ilusión que están latentes en la ciudad. Ito dió en el blanco con este concepto, al menos en lo que se refiere a una de las facetas de la esnobista y altamente desarrollada sociedad de consumo japonesa. Sin embargo, aunque hayamos asistido al crecimiento de la población «nómada» de la ciudad, este concepto no engloba a todo el mundo. En este sentido resulta muy sugerente el hecho de que el mejor paradigma arquitectónico del «nomadismo» de Ito sea su propia residencia, Silver Hut. En otras palabras, el nómada es el propio Ito. El nomadismo no deja ninguna oportunidad para que «el otro» entre en el campo de acción. El grupo —si es que se hace alguna mención a él— no es considerado como una comunidad, sino que es tomado vagamente y de manera hipotética como una extensión homogénea de «el uno». Esto está en franca oposición al concepto de «hospitalidad» que anteriormente he aplicado a Ando. La «hospitalidad» es un propósito que sólo se hace posible cuando una relación —o un distanciamiento— con «el otro» se expresa de una manera concreta. Mientras que el nomadismo de Ito hace del grupo homogéneo su premisa, Ando considera a la sociedad como una comunidad constituida por un grupo claramente heterogéneo —aunque, como ya he mencionado, esto no signifique que requiera una arquitectura heterogénea—. Para un arquitecto que persigue la homogeneidad, como Ito, esta manera de abarcar a «el otro» puede parecer indiferente y distante. Sin embargo, a pesar de reconocer la heterogeneidad de la sociedad, uno se resiste a afirmar que la arquitectura de Ito —de naturaleza ligera y libre— esté más abierta a la sociedad que la arquitectura sólida y aparentemente hermética de Ando.

Hasta la fecha, el sorprendente éxito de Ando en el campo de la arquitectura pública está marcado —además de por una serie de proyectos recientes— por un grupo de edificios realizados estos últimos años: el Museo de los Niños en Hyogo, el Museo de Literatura de Himeji y el Museo del Bosque de las Tumbas de Kumamoto. (Este último forma parte del Ku-

As with Ando during his 'urban guerrilla' period, many of these architects initially had to assemble their architecture using extremely private concepts and language, due to the scale or programs of commissions acquired early in their careers. The surrounding city, when viewed from their small-scale projects, appeared an alien world, rife with hostility, offering them no standards or norms they could adhere to. By private, I mean that their architecture was not a logical extension of general society (was not a logical extension of general society (was not a part connectable with the overall city space), but only a unique, isolated facet within it. The universal image of mankind rather naively postulated by modern architecture was, by their time, no longer something to be trusted. Today, however, having built their careers and attained socially expansive projects, whether few or numerous, in line with the huge economic advances made by Japanese society, they must struggle to arbitrate between this privateness and publicness.

Toyo Ito, an architect of Ando's generation (born in the same year, to be precise) took on this problem in quite a different manner from Ando. Ito employed a concept he calls «nomadism» in seeking to expand this private language, and developed a new image of the urban resident as a nomad, traveling freely through the layered corridors of desire and illusion that are latent in the city. Ito has definitely been on target with this concept, at least concerning one facet of Japan's highly developed, snobbistic consumption culture. Yet, even if we have seen the growth of the city's nomadic population, this concept fails to cover everyone. And it is suggestive, on this point, that the best architectural paradigm of Ito's nomadism is his own residence, Silver Hut. The nomad, in other words, is Ito, himself. Nomadism provides no opportunity to bring «the other» into the picture. The group, if referred to at all, is only hypothesized vaguely as a homogeneous extension of «the one» (it is not a community). This is in direct contrast with what I have termed «hospitality» in connection with Ando. «Hospitality» is an intent or concept that only becomes possible when a relationship with (or distance from) «the other» is put forward concretely. While Ito's nomadism makes the homogeneous group its premise, in Ando's view of society we find a community which is a distinctly heterogeneous group (although this heterogeneous group does not necessarily require heterogeneous architecture, as I have already mentioned). For an architect who pursues homogeneousness, like Ito, Ando's view encompassing «the other» may look detached and distant. Yet, recognizing the heterogeneousness of society, one feels reluctant to say that Ito's architecture, so light and liberated in character, is truly more open to society than Ando's massive, closed-looking architecture.

A string of public buildings completed by Ando in recent years, including Children's Museum, Hyogo; Museum of Literature, Himeji; and Forest of Tombs Museum, Kumamoto (this latter being a component of Kumamoto Artpolis —which I was involved in as director along with Arata Isozaki, who served as commissioner— and a good match with Ito's first public building, the Yatsushiro Municipal Museum), together with a more recent series of projects, comprise Ando's striking achievement, to date, in the realm of public architecture. What is so impressive about these works is not simply their beauty or dramatic character. Rather, they are so clearly the spatial embodiment of lucidly defined public territory. It is, above all, Ando's spirit of hospitality, to which I have repeatedly referred, that is producing such public territory, and it is evident that such hospitality is not simply realized in space, but draws from involvement with the natural environment, as well. This latter is an element that did not find prominence in his earlier, predominantly urban projects, except-

mamoto Artpolis —en el cual estuve involucrado como director junto con Arata Isozaki, que fue comisario del proyecto—, y puede muy bien ser comparado con el primer edificio de Ito, el Museo Municipal de Yatsushiro). Lo más destacable de estos trabajos no es simplemente su belleza, o su carácter dramático, sino la concreción especial que se hace de un territorio público lúcidamente definido. Es, sobre todo, el espíritu de hospitalidad de Ando al que me he referido más arriba el que está produciendo este territorio público, y resulta evidente que dicha hospitalidad no sólo se materializa en el espacio, sino que también surge del compromiso con el entorno natural. Este último no es un elemento relevante en sus primeros proyectos —predominantemente urbanos—, si exceptuamos unas pocas capillas pequeñas. En contraste con el entorno agresivo de muchos de los primeros proyectos residenciales de Ando, su *Museo de los Niños* y su *Museo del Bosque de las Tumbas* se encuentran ubicados en un bello entorno natural, algo poco usual en Japón. Además, Ando responde hábilmente al dramático cambio de escala de sus últimos proyectos con un suave giro de 180 grados que, a pesar de seguir utilizando el mismo lenguaje, le permite adaptarse a este nuevo contexto. Estas obras alcanzan un grado de refinamiento en la fusión entre arquitectura y naturaleza que las hace casi clásicas. Resulta interesante observar que el Museo Municipal de Yatsushiro de Ito, a pesar de tener un enfoque totalmente diferente, ha obtenido un éxito similar, y nos recuerda que la armonía entre la naturaleza y la arquitectura es una corriente tradicional de la cultura japonesa. Sin embargo, mientras que la naturaleza no siempre armoniza con el nomadismo de Ito, sí alcanza una unión consumada con el carácter de la arquitectura de Ando. El *Museo de los Niños*, por ejemplo —un edificio de aspecto duro que está lejos de lo que podríamos considerar, en términos de escala, como accesible para los niños— recuerda más al Partenón por su rigor. Si consideramos el edificio en el entorno que le rodea, se hace evidente que ésta es la «hospitalidad» con la que Ando, el «padre severo», trataría a los niños. (¿No es el padre el que proporciona al niño su primer encuentro con «el otro»? En cambio, el *pao* —o tienda mongol— de Ito evita la confrontación con «el otro», y es como la vaina protectora de un embrión). Además, Ando trata también a la naturaleza con «hospitalidad». Por supuesto, su forma de confrontar naturaleza y sociedad no es el único camino. Sus obras no descartan otras posibles aproximaciones a la metrópolis como caldo de cultivo del deseo humano, pero esto no es censurable. Lo importante es que no hay casi ningún arquitecto que nos haya dado una respuesta tan firme como la de Ando.

En los últimos años Ando se ha interesado por los proyectos de ultramar. El éxito del *Pabellón de Japón* en la Exposición Universal de Sevilla le ha proporcionado numerosos encargos en el extranjero. A este respecto, resulta interesante mencionar el incidente ocurrido en la conferencia *Anywhere* celebrada recientemente en Japón. Tras la exposición de Ando sobre el tema «Genius Loci», Rem Koolhaas le lanzó una pregunta: «¿Por qué es usted tan partidario de la tradición asiática, estando comprometido en tantos proyectos internacionales?». La pregunta de Koolhaas fue claramente intencionada, ya que parecía estar diciendo: «¿No está usted contradiciéndose?». Pero la lógica respuesta de Ando —que la inclinación por la tradición asiática debe limitar su campo de acción a Asia— reafirmó su postura internacionalista. Esto se hace posible en el estratificado mundo del postmodernismo, tras un período premoderno que combinaba el lenguaje regional con la propia región y un período moderno que internacionalizó un lenguaje fundamentalmente no regional. Del mismo modo que Koolhaas mantiene que se puede construir en cualquier parte del mundo, Ando actúa acertadamente al trasladar un espacio de espíritu asiático o japonés a otros lugares. En mi opinión, éste es el verdadero espíritu postmoderno, aunque pueda parecer en principio contradictorio. Como siempre, el problema está en lo que viene después. Por ejemplo, Aldo Rossi —que es tan italiano como Ando japonés— ha construido mucho en Japón, y esto tampoco es una contradicción. Pero la arquitectura de Rossi tiene una imagen y un carácter icográfico tan fuerte que lógicamente llega a convertirse en un objeto de consumo, dejando a un lado su esencial «belleza de la pobreza». Ando puede encontrar problemas en el extranjero cuando pretenda adaptar su arte al nuevo medio, pero dudo que su arquitectura pueda convertirse alguna vez en un objeto de consumo en el sentido de la de Rossi. Más bien creo que el grado de universalidad que este «espíritu de hospitalidad» alcance nos informará del estado en que se encuentra la cultura postmoderna. ●

ing a few small chapels. In contrast to the antagonistic environment of many of Ando's early residential projects, his Children's Museum and Forest of Tombs Museum are set within a beauty of nature that is rare in Japan. Furthermore, Ando's deft response to the dramatic change of scale encountered in his recent projects is echoed in his smooth 180-degree turn, using nearly the same language, to meet this new context. These works attain a degree of refinement in their merging of architecture and nature that renders them almost classic. Interestingly, Ito's Yatsushiro Municipal Museum, despite its altogether different approach, has arrived at similar success and reminds one well that responsiveness between nature and architecture is a traditional current in Japanese culture. Still, whereas nature is not always in harmonious involvement with Ito's nomadism, it reaches a consummate communion with the character of Ando's architecture. Ando's Children's Museum, for example, an unusually hard-edged building that is far from what we would consider accessible to children in terms of scale, is, perhaps, more suggestive of the Parthenon in its rigour. Yet, viewed against the total environment that unfolds around it, it grows obvious that this is the «hospitality» to which Ando, the «stern father», shall we say, would treat children (and clearly, does not the father provide a child's first encounter with «the other»? Ito's *pao* —or Mongol tent— on the other hand, avoids such confrontation with «the other», and is like a protective pod for an embryo). Ando, furthermore, treats nature to «hospitality» in the same way. Of course, Ando's manner of confronting nature and society is not a one, all embracing path. His works don't insist that there are no other workable approaches to the breeding ground of human desire that is the metropolis, but this is no condemnation. What is important is that there is almost no other architect who has given us a firm answer as Ando has.

Overseas projects is another area where Ando has shown development in recent years. Following his success with the Japan Pavilion at the '92 Seville Exposition, he has at hand numerous commissions from abroad. In this respect, an incident occurring at the *Anywhere* conference held recently in Japan was not without interest. After Ando's presentation on «Genius Loci», Rem Koolhaas threw him a question —why the partiality to Asian tradition, when you are engaged in so many international projects? Koolhaas's question was clearly pointed in tone, as if saying «aren't you contradicting yourself?» But his logic, that a partiality to Asian tradition should limit one's sphere of endeavor to Asia, belied his position as an internationalist. If the many layered world of post-modernism is possible, then this should be, in character, neither pre-modern, which combines regional language with the actual region, nor modernism, which internationalizes a purely non-regional language. Just as Koolhaas maintains the right to build anywhere in the world, Ando also has the right to entrust space of Japanese (or Asian) spirit to other ground, for that, it seems to me, is the true post-modern spirit. This is not at all contradictory, at least in principle. The problem, as ever, is what comes after. Aldo Rossi, for example, who is just as Italian as Ando is Japanese, has built several buildings in Japan. Neither is there contradiction in this. But Rossi's architecture is so strong in image and icon-like character that it naturally becomes an object of consumerism, quite apart from his essential «beauty of poverty». Ando, on the other hand, may encounter problems abroad connected with accommodating the level of his craft, but I doubt that his architecture will ever become an icon and an object of consumerism in a like sense. Rather, the degree to which his manner of hospitality can attain globalization will, I think, tell us of the state of post-modern culture. ●

Jackie Kestenbaum

La voluntad firme de la que Ando hace gala ha sido constante a través de su carrera. Ando pretende controlar todo el proceso arquitectónico: desde el proyecto y la construcción, hasta incluso los movimientos de aquéllos que habitarán sus edificios. Visitar un edificio de Ando significa el tener que abandonar todas las concepciones anteriores que sobre arquitectura se tengan y adoptar su concepto de *Weltanschauung*. En ese pretendido control absoluto sobre la secuencia de las experiencias perceptivas, Ando se asemeja a un director de cine, con la diferencia de que en este caso el espectador no se alimenta pasivamente de imágenes. Por el contrario, entrar en diálogo con un edificio de Ando suele ser una tarea ardua en la que se alternan el esfuerzo y la contemplación; un proceso en el que el fenómeno espacial queda impregnado en la mente y en el cuerpo, manteniendo su resonancia durante días.

Esta resonancia es lo que distingue a los edificios de Ando de otro tipo de arquitectura contemporánea. Es la resonancia que uno siente en los lugares sagrados, en los lugares donde la memoria personal no es requisito previo, donde el lugar por sí mismo es lo que cuenta. La contribución de Ando al último período moderno consiste en esta conciencia del lugar por sí mismo, en esta sensación de atemporalidad. Su arquitectura no puede desligarse del movimiento moderno, ya que toda su obra es una crítica a éste. Esta crítica resulta aún más eficaz por la apropiación para sus fines de las formas modernas. Ando utiliza los mismos materiales y el mismo vocabulario —así como el principio moderno según el cual la arquitectura puede influir en los cambios sociales— para atacar la monomaniaca defensa que el movimiento moderno hace del funcionalismo. Mediante la utilización del mismo lenguaje que critica, Ando transforma su significado, ofreciendo una enérgica alternativa.

Aunque Ando proclama que sólo está recuperando aquello que el movimiento moderno abandonó, su motivación real es mucho más subversiva, su objetivo es socavar aquél. Su obra es una revisión del movimiento moderno en sus aspectos más fundamentales, siendo la antítesis de la tímida representatividad de las fachadas, del historicismo y de las filosofías aplicadas del postmodernismo. Más que el funcionalismo, Ando aspira a reflejar la esencia del edificio dentro de su propia estructura.

En su propuesta para el concurso de la ciudad de Nara, Ando presentó un proyecto más próximo en espíritu a la denominación japonesa del edificio *Nara Shimin Hall* (Centro del Ciudadano de Nara) que a la traducción inglesa —más funcional— *Nara Convention Center* (Palacio de Congresos de Nara). En este solar de forma trapezoidal —un antiguo apartadero del ferrocarril japonés—, la propuesta de Ando se concretó en dos gigantescas escaleras unidas por un hueco resquebrajado, cuya estructura a modo de red recuerda a una pelota de golf o a una cúpula de Buckminster Fuller. Las escaleras conducen a una plaza ajardinada abierta al público las veinticuatro horas del día. Las tres grandes salas de usos múltiples —aparentemente el principal objetivo del cliente— aparecen enterradas e insinuadas bajo las colosales escaleras. La principal intención de Ando en este *Centro del Ciudadano de Nara* fue crear

Consistent throughout Ando's career has been the architect's iron will. Ando controls the entire architectural process: all phases of design and construction, and ultimately the course of movement of the inhabitant through the structure. To visit an Ando building is to relinquish all presuppositions about architecture and take on Ando's *Weltanschauung*. In his absolute control over the sequence of experiences, Ando is similar to a film director, with the difference that the viewer is not passively fed images. Instead, to negotiate an Ando building is an arduous task, alternating exertion with contemplation, a process whereby the spatial phenomenon imprints itself upon the mind and body and resonates for days.

This resonance distinguishes Ando's buildings from other contemporary architecture. It is the resonance one feels in holy places, where personal memory is not a prerequisite, where the place itself bears the weight. This sense of place, of timelessness, is Ando's contribution to late Modernism. Ando's architecture cannot be considered apart from Modernism; his entire oeuvre has been a critique of Modernism. His architecture is all the more potent for his appropriation of the forms of Modernism to make his critique. Ando employs Modernism's materials, vocabulary, and its tenet that architecture can effect social change, to attack its monomaniacal approbation of functionalism. By working with the very idiom he would attack, Ando subverts its meaning and presents his forceful alternative.

Although Ando claims that he is only replenishing what Modernism has abandoned, his real motivation is far more subversive. Ando aims to undermine Modernism. If his work is a revision of Modernism, it is in its most fundamental aspects, and is the antithesis of the self-consciously representational façades, historicism, and applied philosophies of Post-Modernism. In lieu of functionalism, Ando seeks to reflect the essence of the building itself within its very structure.

In his Nara competition entry, Ando submitted a project closer in spirit to the Japanese name of Nara Shimin Hall (Nara Citizens' Hall) than to its more functionally-delimited English translation as Nara Convention Center. On this trapezoidal site, a former Japan Railways siding, Ando proposed two monumental staircases joined by a cracked egg, its net-like structure resembling a golf ball or a Buckminster Fuller dome. The stairways would lead to planted piazza, which Ando intended to leave accessible twenty-four hours a day. The three multi-purpose halls, the sponsor's ostensible objective, are buried and skewed beneath Ando's colossal stairs. Ando's intention for the Nara Citizens' Hall was to create a space for gathering, and concern for specific functions placed a distant second.

In his Kyoto Station competition entry, functions are again buried or intended to look transparent. The multifarious functions of this station complex: department store, wedding chapel, restaurant, hotel, and sports club, were to be in two croquet wicket-like «gates». These gates were visually unified and connected by a public piazza in the form of a buried donut, a descending spiral like the interior of the Guggenheim Museum. Raised above the train platforms would be a landscaped terrace of cherry blossoms. The openness of the twin gates would allow for visual continuity between northern and southern parts of the city ruptured by the present Kyoto station, and is Ando's allusion to Rashōmon, one of the gates of Heian Kyō, the ancient capital, Kyoto.¹

The crux of Ando's work, though, is the relationship of architecture to nature. Even his anti-functional stance is rooted in the reali-

una zona de encuentro, de este modo la atención a las funciones más específicas del edificio fue relegada a un segundo plano.

En su propuesta para la *Estación de Kioto*, Ando oculta de nuevo las funciones o bien las reduce a un estado de transparencia. Las múltiples funciones de este complejo —grandes almacenes, capilla para bodas, restaurante, hotel y club deportivo— se sitúan en dos «puertas» a manera de portillos de croquet. Estas puertas se encuentran visualmente unidas y conectadas mediante una plaza pública enterrada con forma de rosquilla, una espiral descendente que recuerda al interior del Museo Guggenheim. Sobre los andenes se dispone una terraza-jardín de cerezos en flor. La apertura de las puertas gemelas facilita la continuidad visual entre las partes norte y sur de la ciudad —que ahora se encuentran divididas por la actual estación—, y es una alusión de Ando al *Rashomon*, una de las puertas del *Heiam Kyo*, de la antigua capital de Japón Kioto ¹.

En cualquier caso, lo más esencial del trabajo de Ando es la relación que se produce entre su arquitectura y la naturaleza. De hecho, incluso esa postura anti-funcionalista de su trabajo se fundamenta en la certeza de que la búsqueda desmedida de la comodidad interior y la climatización ha distanciado a la humanidad —o al menos a los habitantes de los países industrializados— del entorno natural ². Para Ando, la arquitectura es el mediador, el escudo frágil y racional que se sitúa entre el hombre y la naturaleza. Ando vuelve repetidamente sobre aquella imagen de la *Casa Azuma* en la que consiguió crear un mundo aparte —situado en el centro de la ciudad— donde sus habitantes viven en contacto con la naturaleza. En los edificios donde la naturaleza se encuentra mitigada —como la *Capilla Rokko*, en la que los rayos de luz parecen derretir los imponentes muros de hormigón—, se siente la tensión contenida del arquitecto. Posiblemente Ando abandonaría sin vacilar la belleza —incluyendo la intoxicante estética japonesa *wabi-sabi*— por un toque de sublimidad. Se nota que Ando anhela el encuentro directo con la naturaleza, como un monje *Shugendo* que permaneciese desnudo bajo una catarata helada. Así, su obra adopta una división maniquea, ya que el visitante es conducido hacia la luz mientras permanece en una oscuridad primigenia. El *yami* —la oscuridad— al que Ando se refiere no es una penumbra apacible —las gotitas que se pegan a la tapa lacada del tazón de sopa humeante en «In Praise of Shadows» («Alabanza de las Sombras»), de Jun'ichiro Tanizaki ³—. Se trata de una oscuridad primitiva, rudimentaria, la oscuridad de permanecer en la base del *Museo Chikatsu Asuka* y mirar hacia el vacío situado en lo alto, hacia la negrura interior de la torre de treinta metros; o de descender a las profundidades abismales del *Museo del Bosque de Tumbas de Kumamoto*, un descenso que imita a un enterramiento prehistórico en un túmulo.

A través de esta mimesis, Ando rinde homenaje a la naturaleza. En sus últimos trabajos, el concepto tradicional de lo que se entiende por «edificio» ha desaparecido. El mejor ejemplo es la capilla budista del *Templo del Agua* en Hōpukūji. En la aproximación a este templo no se divisa ninguna estructura que se eleve sobre la tierra. Sólo existe un camino de rocas y un par de muros, a manera de restos de una civilización anterior.

El *Shingon Mikkyō*, el budismo esotérico japonés, es la versión japonesa del budismo tántrico basado en la filosofía de *Mahayana*, y fue codificado en el siglo IX por Kūkai ⁴. A diferencia de otras sectas budistas japonesas como la *Zen* —que busca la iluminación a través de la disciplina—, como la *Pure Land* —a través de la fe—, o como la *Nichiren* —a través de los cánticos del *Lotus Sutra*—, la doctrina *Shingon* sostiene que el *bodhicitta* —la naturaleza Buda— es inherente a todos los seres que sienten, y que el momento de la iluminación —el reconocimiento de nuestra naturaleza Buda— puede ocurrir de manera súbita ⁵. La doctrina *Shingon* se manifiesta en dos mandalas o representaciones iconográficas, la primera de las cuales tiene relevancia aquí ⁶. Se trata de la *Mandala Garbhakosadhatu* ⁷ —en japonés, *Tai-zōkai*— la mandala del «reino de la matriz» ⁸. La mandala *Shingon* se manifiesta arquitectónicamente en la experiencia espacial tridimensional del *Templo del Agua*, aunque sólo lo haga de forma parcial y un tanto imperceptible si lo comparamos con las impresionantes mandalas arquitectónicas de Boroboudour, en Java y Angkor Wat, en Camboya ⁹. A pesar de todo, podemos considerar el *Templo del Agua* —con su cuadrado central intencionadamente vacío inscrito dentro de un círculo y de un segundo cuadrado— como la interpretación arquitectónica de Ando de la mandala del «reino de la matriz».

zation that the mad pursuit of climate-controlled, door-to-door comfort has severed humanity, or at least those living in industrialized countries, from nature ². To Ando, architecture is the mediator, the fragile, rational shield between man and nature. He returns repeatedly to the image of the Sumiyoshi Row House, where he succeeded in building a separate world in the city for its inhabitants live exposed to nature. In his buildings where nature is tempered, such as the Rokko Chapel, in which slits of light seem to melt the massive concrete walls, we feel the tension of Ando reining himself in. We suspect that Ando would abandon beauty in an instant, including the intoxicating Japanese *wabi-sabi* aesthetic, for a taste of the sublime. We sense that at a certain point Ando can no longer bear it, and that he longs to encounter nature directly, like a Shugendō monk standing naked in an icy waterfall. His work embraces a Manichaean split, as he is pulled to the light while standing in the primeval darkness. *Yami* (the darkness) to which Ando refers, is not the gentle murkiness, the droplets clinging to the lacquer lid of the steaming bowl of soup in Jun'ichirō Tanizaki's *In Praise of Shadows* ³. It is a primal, inchoate darkness, the darkness of standing at the base of the Chikatsu Asuka Museum and looting up into the void, into the enclosed blackness of the thirty-meter tower; or the descent into the chthonic depths in the Kumamoto Tombs Museum, a descent paralleling a prehistoric tumulus burial.

Through this mimesis, Ando pays homage to nature. In his recent work, what would traditionally be considered as «building» has disappeared. This is best embodied at Hōpukūji, his Shingon Buddhist «Water Temple». There is no hulking structure sitting on the land evident as we approach the Water Temple. There is only a rock path, and a pair of walls, remnants like a Cheshire grin of some previous civilization.

Shingon Mikkyō, Japanese Esoteric Buddhism, is the Japanese version of Tantric Buddhism based on *Mahāyāna* philosophy and was codified in the ninth century by Kūkai ⁴. Unlike other Japanese Buddhist sects, such as *Zen*, which seeks enlightenment through discipline; or *Pure Land*, through faith; or *Nichiren*, through the chanting of the Lotus Sutra, *Shingon* holds that *bodhicitta* (the Buddha nature) is inherent in all sentient beings and the moment of enlightenment, the recognition of our Buddha nature, can be instantaneous ⁵. *Shingon* doctrine is manifest in two mandalas, or iconographic representations, the first of which is relevant here ⁶. It is the *Garbhakosadhatu Mandala* ⁷, the *Tai-zōkai Mandala* in Japanese, the «Womb-realm» mandala ⁸. The *Shingon* mandala is made into architectonic form as a three-dimensional spatial experience at Hōpukūji. Admittedly, here it is only microcosmic or partial compared to the breathtaking architectonic mandalas of Boroboudour in Java and Angkor Wat in Cambodia ⁹. Nonetheless, we can consider Hōpukūji with its intended empty central square enclosed within a circle and within another square, as Ando's architectural interpretation of the *Shingon* «womb-realm» mandala.

The elliptical, womb shape determines the plan of the pond as well as the movement underground. This image is particularly appropriate in Japan where Buddhist liturgy is almost exclusively funerary. This is the «womb-tomb», the depths into which we descend upon death and the miasma from which we are reborn ¹⁰. This cyclical «wombtomb» informs many ancient religions, especially those of agricultural societies, where the death and rebirth of the harvest are cyclical. This is well-suited to this agrarian context where the lotus pond dwells peaceably among rice paddies, bodies of still water, and crops. Ando's obsession with the womb, and the egg, which he attributes to its bearing the origin and possibility of all creation ¹¹, recalls the creation of the world as des-

La forma elíptica de la matriz determina el diseño del estanque, así como el movimiento subterráneo. Esta imagen es particularmente apropiada en un país como Japón, donde la liturgia budista se dedica casi exclusivamente a los actos funerarios. Esta es la «tumba-matriz», es la profundidad a través de la cual descendemos hacia la muerte y la misma de la que renacemos¹⁰. Esta «tumba-matriz» —de carácter cíclico— es la inspiración de muchas religiones antiguas, especialmente de las que surgieron en sociedades agrícolas, donde la muerte y el renacimiento de la cosecha se suceden en ciclos. La idea resulta bastante apropiada en este contexto agrario, en el que el estanque de lotos convive plácidamente con los arrozales, los remansos de agua y los cultivos. La obsesión de Ando por la matriz y el huevo —a los que él atribuye el origen y la posibilidad de toda creación—¹¹ recuerda la creación del mundo tal y como se describe también en el *Chandogya Upanishad*: «En el principio el mundo no existía. Luego existió, creció y se transformó en huevo»¹².

En el *Templo del Agua*, el devoto sigue un proceso de tres etapas: purificación, transición y despertar. En primer lugar, se asciende por la empinada colina a lo largo de un sendero cortado a través del blanco *jari* (gravilla) y se traspasa la gran abertura recortada en el mundo de hormigón. Siguiendo la curva de los muros se puede contemplar el estanque de lotos y lirios de agua, que descansa plácidamente en su entorno agrícola. Esta es la antítesis de la iconografía típica de un templo budista japonés, ya que la imagen exterior del edificio carece del tejado característico de estas construcciones. A pesar de que en los primeros dibujos esta cubierta aparecía de forma significativa, al final del proceso proyectual Ando se conforma con saber de su existencia, aunque los muros la ocultan a la vista. De este modo se ha de reconocer que Ando ha abandonado el aspecto visual más simbólico de la arquitectura budista japonesa —el tejado— en favor de una abstracción conceptual.

Al descender por la escalera que divide el estanque en dos, diversas imágenes vienen a la mente occidental: desde Moisés dividiendo el Mar Rojo hasta Chance the Gardner caminando sobre el agua en *Being There*. El edificio queda partido en dos, dejando un cubo y un cilindro a cada lado de la escalera. Esta composición —bastante familiar en la obra de Ando— se produce aquí bajo el nivel del suelo. En el cubo se disponen dos salas de *tatami*, una cocina-almacén y una celda —recubierta de esteras y sin ventanas— que es utilizada como, dormitorio por el solitario monje *Thai* que atiende el templo. Al otro lado de la escalera, una pared curva de paneles bermejos conduce a la sala de las columnas rojas. La maqueta del templo y los croquis originales de Ando mostraban esta sala vacía de las imágenes doradas de Buda, de la escultura y de los mandalas que ahora llenan su interior. En la imagen de Ando, la habitación está vacía —con excepción del creyente y del resplandor rojizo del atardecer que se filtra a través de la ventana enrejada orientada hacia el oeste—. En el centro está el vacío —la metáfora del budismo, para el que el ser es la nada—. En el momento del ocaso, los últimos rayos del sol se derraman sobre la hilera de columnas rojas, sumiendo al creyente en un resplandor cinabrio. Este es el momento trascendental, el instante en que las fuerzas de la naturaleza llenan la sala. En este instante, somos nosotros —y no una escultura o una imagen abstracta— quienes, conscientes de nuestra propia luz, nos convertimos en Buda.

Si en el *Templo del Agua* la clave está en la interacción con la naturaleza trascendente, en el *Museo de Literatura de Himeji*, Ando se inspira en la historia local. El museo es una exquisita joya de planos que se proyectan, agua que corre, hormigón y madera, una mezcla dinámica y armoniosa de elementos históricos y modernos. Este *Museo de Literatura* es como el núcleo del cercano *Museo de los Niños* de Ando, un *haiku* para un poema épico. El edificio está dedicado a los escritores modernos de la región de Himeji. El estudio del más famoso de ellos, Tetsuro Watsuji (1889-1960) —un filósofo e historiador cuyos escritos sobre Nietzsche (1913) y Kierkegaard (1915) fueron de los primeros en introducir el pensamiento existencialista en Japón¹³— ha sido reconstruido en el solar. En *Fudo*, su obra más conocida, Watsuji expuso su teoría sobre los efectos del clima en la cultura y el carácter nacionales¹⁴, dividiendo al mundo en tres climas —monzón, desierto y pradera—, y afirmó que los países asiáticos que experimentan monzones anuales aceptan pasivamente la naturaleza más que intentar conquistarla¹⁵. Esta filosofía no es incompatible con la propia opinión de Ando de que «desde tiempos ancestrales, la naturaleza en Japón no era algo que debía ser combatido y subordinado como en la Europa Occidental, sino algo íntimamente apreciado¹⁶.

cribed in the *Chandogya Upanishad* as well. «In the beginning this (world) was not existent. It became existent. It grew. It turned into an egg»¹².

At Himpukuiji the worshiper follows a three-stage process of purification, transition, and awakening. We walk up the steep hill along a swath cut through the white *jari* (gravel), and into the large opening in the concrete wall. Following the curve of the walls, we behold the lotus and water-lily pond, placid in its agricultural environs. This is the antithesis of standard Japanese Buddhist temple iconography, as the signature temple roof is missing. However, in Ando's process drawings, the roof of the temple figures significantly, and for Ando, its continued existence may have been sufficient, though his walls block it from view. Nonetheless, we must recognize that Ando abandoned the most visually symbolic aspect of Japanese Buddhist architecture, the roof, in favor of a conceptual abstraction.

Walking down the staircase which splits this pond, a variety of images come to the Western mind, from Moses parting the Red Sea to Chance the Gardner walking on the water in *Being There*. The building is divided in two, with a cube and cylinder on each side of the stair. This composition, familiar to Ando's work, is here brought underground. In the cube are two *tatami* meeting rooms, a kitchen and storage room, and a three-mat, windowless cell used as sleeping quarters by the lone Thai monk who maintains the temple. On the other side of the stair, the curved wall vermillion panels lead to the red-columned room. Ando's original sketches and model for the temple show this room devoid of the golden Buddha images, sculpture, and mandalas which now fill its center. In Ando's image, the room is empty except for the worshiper and the red glow of the sunset pouring in from the gridded window to the west. At the center is emptiness, the metaphor for Buddhism, in which being is nothingness. At the moment of sunset the last rays of sun pour over the red-columned row, drenching the worshiper in the cinnabar glow. It is that instant when the forces of nature fill the room that is the moment of transcendence. At that moment it is not an abstract image or sculpture, but we, awakened to our own light, who become Buddha.

If interaction with transcendent nature is the key to Himpukuiji, then at the Himeji Museum of Literature, Ando takes on local history. This museum is an exquisite little gem of projecting planes and rushing water, of concrete and wood, a harmonious and dynamic blending of historical and modern. This Museum of Literature is like the kernel of Ando's nearby Children's Museum, a *haiku* to that epic poem. This building is dedicated to modern writers of the Himeji region, the most famous of whom was Tetsuro Watsuji (1889-1960), whose study is reconstructed as a small cottage on the site. Watsuji was a cultural historian and philosopher whose early writings on Nietzsche (1913) and Kierkegaard (1915) were among the first to introduce existentialist thought to Japan¹³. Watsuji's best known work, *Fudo*, presented his theories about the effect of climate on culture and national character¹⁴. He categorized world into three climates: monsoon, desert, and meadow, and proposed that Asian countries that experience annual monsoons passively accept nature rather than attempt to conquer it¹⁵. This philosophy is not incompatible with Ando's own notion that, «from ancient times, nature in Japan was not something to be confronted and subordinated as in Western Europe, but was intimately cherished»¹⁶.

Ando's homage to Watsuji is undeniably modern: two cubes rotated thirty degrees and enclosed by a cylinder. The approach to the museum is a long ramp leading to a square stage laid over a staircase of cascading water. This ramp and stage recall the *hashigakari* (bridge) and *butai* (stage) of the Noh theater, an im-

Este homenaje de Ando a Watsuji —dos cubos con un giro de treinta grados, encerrados en un cilindro— es indudablemente moderno. El acceso al museo se realiza a través de una larga rampa que conduce a una plataforma cuadrada situada sobre una cascada escalonada. Tanto la escalera como la rampa recuerdan al *hashigakari* (puente) y al *butai* (escenario) del teatro *Noh*, una impresión que queda reforzada por el blanco *jari* (gravilla) que bordea sus lados, al igual que las piedrecillas del escenario *Noh*. Además, este *hashigakari* —elevado sobre el agua y juxtapuesto con la antigua Residencia Imperial— evoca el escenario «flotante» *Noh* del Sepulcro de Itsukushima en Hiroshima. Las puertas giratorias del museo se abren con un ritmo *staccato*, y en unos cuantos puntos claves se deja ver el cercano Castillo de Himeji. El *Museo de Literatura* de esta forma mantiene su identidad al tiempo que hace una continua referencia al exterior.

En definitiva, Tado Ando lleva a cabo una revigorización del movimiento moderno mediante la juiciosa aplicación del sentido del lugar, una llamada a la naturaleza trascendente y a la memoria de la historia local. Así describe su línea de pensamiento:

«Cuando se considera la situación contemporánea, se observa que el fenómeno de la universalización va gradualmente invadiendo el mundo entero. Es cierto que la universalización hace avanzar a la civilización, pero también la arrastra a su destrucción fundamental. La historia, la tradición y el clima —los elementos que materializan la arquitectura— son apartados a un lado para dejar paso a la monotonía y a la mediocridad respaldadas por el racionalismo económico.

Yo valoro las raíces culturales y deseo desarrollarlas de forma creativa. Aunque mi arquitectura se basa fundamentalmente en los métodos estructurales y las formas del movimiento moderno, concedo gran importancia a la localidad individual, al clima y a las condiciones propias de la estación, así como a la base histórica y cultural. Quiero crear arquitectura a través de la interacción de todas estas circunstancias»¹⁷.

pression reinforced by the white *jari* edging the shore like the small stones about the *Noh* stage. This *hashigakari* raised over the water and juxtaposed with the former Imperial Household residence, further evokes the «floating» *Noh* stage of Itsukushima Shrine in Hiroshima.

The Museum pinwheels open in a staccato rhythm and at key vantage points reveals nearby Himeji Castle. The Museum of Literature maintains its identity while continuously referring outside itself.

Tadao Ando, reinvigorates Modernism by the judicious application of a sense of place, an appeal to transcendent nature and a memory of local history. As he describes his quest:

«When we look at the contemporary situation, the phenomenon of universalization continues to encroach upon the entire world. Universalization certainly advances civilization, but it results in its fundamental destruction. History, tradition, and climate, the elements which realize architecture, are discarded. In their place, monotony and mediocrity supported by economic rationalism dominate.

«I value cultural assets and want to develop them creatively. Although my architecture basically relies on the structural methods and forms of Modernism, I regard as significant the individual locality, climate, and seasonal conditions, as well as the historical and cultural background. I want to create architecture out of the interaction of these circumstances»¹⁷.

¹ Tadao Ando, «Design Competition for the Reconstruction of JR Kyoto Station (Twin Gate)», *SD Special Feature: Tadao Ando Unbuilt Projects*, 333 (junio 1992), páginas 16-17.

² Entrevista con Tadao Ando, 3 de julio de 1992, Osaka, Japón.

³ Jun'ichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows*, traducción de Thomas J. Harper y Edward G. Seidensticker (Tokio: Charles E. Tuttle Co., 1977), página 15.

⁴ Minoru Kiyota, *Shingon Buddhism: Theory and Practice* (Los Angeles y Tokio: Buddhist Books International, 1978), página 27.

⁵ Kiyota, páginas 117, 161, 111.

⁶ Kiyota, página 105.

⁷ Del sánscrito, *garbha* (matriz, embrión); *kosa* (guardar); y *dhatu* (capa, estrato, esfera), Kiyota, página 83.

⁸ Daigan y Alicia Matsunaga, *Foundation of Buddhism*, vol. I (Los Angeles y Tokio: Buddhist Books International, 1976), página 184.

⁹ Kiyota, páginas 18, 69.

¹⁰ Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (New York: Vintage Books, 1990), páginas 7, 12. Joseph Campbell y Bill Moyers, *The Power of Myth, Program Six: Masks of Eternity* (New York: Mystic Fire Video, Parabola, 1988), cinta de video.

¹¹ Entrevista con Tadao Ando, 2 de julio de 1992, Osaka, Japón.

¹² Chandogya Upanishad, III, 19, 1-2, en S. Radhakrishnan, ed. y trad., *The Principal Upanishads* (New York: Harper & Row, 1953). Reimprimido en Mircea Eliade, *From Primitives to Zen: A Thematic Sourcebook of the History of Religions* (London: Collins Fount Paperbacks, 1967), página 114.

¹³ Robert N. Bellah, «Japan's Cultural Identity: Some Reflections on the Work of Tetsuro Watsuji», *Journal of Asian Studies*, XXIV:4 (Agosto 1965), página 578.

¹⁴ Watsuji escribió *Fudo* en 1928-9, lo publicó en 1935 y realizó una segunda edición revisada en 1943. Literalmente, *Fudo* significa clima, y fue traducido por *A Climate*, en 1961, y por *Climate and Culture: A Philosophical Study*, en 1971, (Tokio: Yushodo Co., Ltd.), en ambas ocasiones por Geoffrey Bownas.

¹⁵ Donald Keene, *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era. Fiction* (New York: Henry Holt and Company, Inc., 1984), 502, n. 70.

¹⁶ Tadao Ando, «Kenchiku no Kindaisei to Ushinawareshi Mono» (Lo que la arquitectura ha perdido con la modernidad), *Jidai no Kenchiku: Aika Gendai Kenchiku Semina Koen Kiroku Shu* (Nagoya: Aika Kogyo Kabushiki Kaisha, 1986), página 89. Mi propia traducción.

¹⁷ Tadao Ando, «Kenchiku no Kindaisei to Ushinawareshimono», páginas 86-87. Mi propia traducción.

¹ Tadao Ando, «Design Competition for the Reconstruction of JR Kyoto Station (Twin Gate)» *SD Special Feature: Tadao Ando Unbuilt Projects*, 333 (junio 1992), pp. 16-17.

² Interview with Tadao Ando, July 3, 1992, Osaka, Japan.

³ Jun'ichirō Tanizaki, *In Praise of Shadows* trans. by Thomas J. Harper and Edward G. Seidensticker (Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1977), p. 15.

⁴ Minoru Kiyota, *Shingon Buddhism: Theory and Practice* (Los Angeles and Tokyo: Buddhist Books International, 1978), p. 27.

⁵ Kiyota, pp. 111, 117, 161.

⁶ Kiyota, p. 105.

⁷ From the Sanskrit, *garbha* (womb, embryo); *kosa* (store); and *dhatu* (layer, stratum, sphere), Kiyota, p. 83.

⁸ Daigan and Alicia Matsunaga, *Foundation of Japanese Buddhism*, vol. I (Los Angeles and Tokyo: Buddhist Books International, 1976), p. 184.

⁹ Kiyota, pp. 18, 69.

¹⁰ Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (New York: Vintage Books, 1990), 7, 12. Joseph Campbell and Bill Moyers, *The Power of Myth, Program Six: Masks of Eternity* (New York: Mystic Fire Video, Parabola, 1988), videotape.

¹¹ Interview with Tadao Ando, July 2, 1992, Osaka, Japan.

¹² Chandogya Upanishad, III, 19, 1-2, in Radhakrishnan, ed. and trans., *The Principal Upanishads* (New York: Harper & Row, 1953). Reprinted in Mircea Eliade, *From Primitives to Zen: A Thematic Sourcebook of the History of Religions* (London: Collins Fount Paperbacks, 1967), p. 114.

¹³ Robert N. Bellah, «Japan's Cultural Identity: Some Reflections on the Work of Watsuji Tetsuro», *Journal of Asian Studies* xxiv: 4 (August 1965), p. 578.

¹⁴ Watsuji wrote *Fudo* in 1928-9, published it in 1935 and revised and republished it in 1943. *Fudo* literally means climate, and was translated in 1961 as *A Climate* and in 1971 as *Climate and Culture: A Philosophical Study* (Tokyo: Yushodo Co., Ltd.), both by Geoffrey Bownas.

¹⁵ Donald Keene, *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era. Fiction* (New York: Henry Holt and Company, Inc., 1984), p. 502, n. 70.

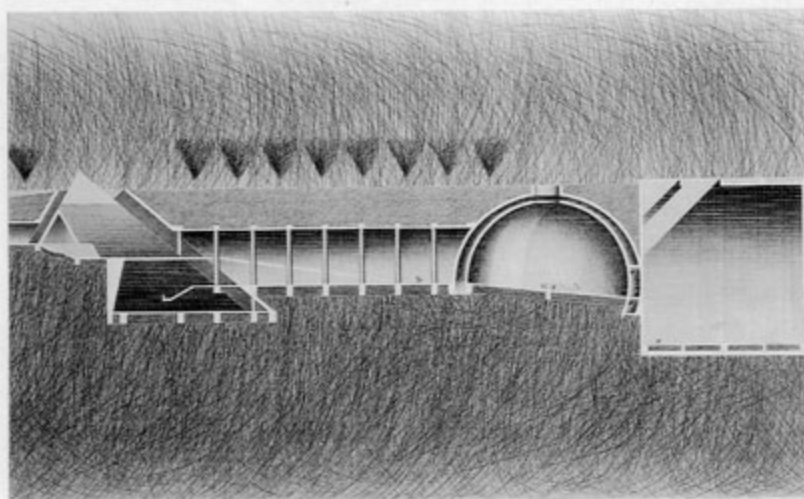
¹⁶ Tadao Ando, «Kenchiku no Kindaisei to Ushinawareshi Mono» (What Architecture has Lost Through Modernity), *Jidai no Kenchiku: Aika Gendai Kenchiku Semina Koen Kiroku Shu* (Nagoya: Aika Kogyo Kabushiki Kaisha, 1986), 89. My translation.

¹⁷ Tadao Ando, «Kenchiku no Kindaisei to Ushinawareshimono», pp. 86-87. My translation.

LA ARQUITECTURA SIN VELOS

Construir, habitar, pensar, en la obra de Tadao Ando

José Luis González Cabelo



UNVEILED ARCHITECTURE

Build, Inhabit, Think in the work of Tadao Ando

Osaka. La ciudad abre al día naciente su actividad febril. La noche ha sido también un delirio de movimiento, de luces y energías, de cambios sin objeto, de laberínticas referencias. La megalópolis no tiene término y sobre todo, en la noche, tampoco tiene espacio. Antes de que pueda extenderse éste en el despliegue de dilatadas perspectivas, la mirada rebota una y mil veces en los monolíticos soportes de hormigón de las autopistas; en los entramados complejos donde bajo la *black rain* se entremezclan pasos elevados, líneas de ferrocarril urbano, conducciones, reclamos de galerías comerciales, accesos a redes subterráneas en donde los grandes centros de negocios se anudan con áreas de tránsito hacia complejos intercambiadores urbanos.

La ciudad apenas puede llamarse así, perdido su peso y consistencia en un delirio desconstructivo que anega formas heterogéneas cuya contigüidad parecería imposible, en una maraña de signos que se nos antojan incomprensibles. No hay centro, ni orden aparente, y la jerarquía de formas a la que nos remiten persistentes hábitos occidentales experimenta una distorsión extraña.

Osaka. The city awakens to the feverish activity of a new day. The night has also been a delirium of movement, light and energy, of purposeless changes, of entangled references. The megalopolis has no end but neither does it have space, particularly at night. Before it is able to stretch out into dilated perspectives, one's eyes repeatedly bounce off the monolithic concrete pillars of the expressways, the interwoven complex of overpasses, suburban train lines, pipelines, shopping arcade hoardings, entrances to underground networks where the big business centres link up with transit areas leading into transport interchanges.

It can hardly be called a city as such. Its weight and consistency is lost in a deconstructive delirium that drowns seemingly impossible adjacent but heterogeneous shapes in a quagmire of incomprehensible signs. There is no centre or apparent order. The hierarchy of forms from our persistent western habits undergoes a weird distortion.

Pensamos en la esfera de Pascal, cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna, y nos damos cuenta de que sería mejor metáfora para concretar nuestras experiencias la esfera de Parménides, dilatada y vibrante, extendiéndose e irradiando desde su centro; o mejor si pudiera pensarse una conjunción de ambas, ya que en ningún caso el centro puede ni siquiera intuirse.

La ciudad es, ante todo, texto, escritura de un dios enfebrecido y menor, que ha de ser descifrada para ingresar en el corazón múltiple del laberinto en que consiste.

Siempre ilustra perderse en una ciudad, hacer la experiencia inmediata, intransferible, de las secuencias que el azar depara al caminante que sale a su encuentro, y que acaso localiza en el entorno más banal algunos de sus corazones más recónditos.

Pero en este confuso tejido de megalópolis fronterizas, el perderse es otra cosa. Difícilmente se puede estar más perdido que en una de estas grandes concentraciones, difícilmente puede conjugarse más intensamente esta pérdida absoluta de referencias con una más intensa sensación de exterioridad, de encontrarse siempre en camino hacia el fondo sin fondo de la concentración urbana, sin conseguir no obstante penetrar realmente en ella. Es un tejido en el que se entra pero no se penetra, así como la hormiga que recorre siempre una misma y única cara en la cinta de Moëbius, que representa Escher en un dibujo célebre. En toda su complejidad laberíntica, la ciudad no tiene reverso, o, más exactamente, su reverso es de un orden de realidad diferente, el orden de la escritura, el orden de los signos trazados sobre un soporte que puede recorrerse no como realidad sino como representación.

Inmutables, sólo dependientes de pautas de comportamiento y disciplinas minuciosamente establecidas, hombres y mujeres recorren con precisa pulcritud la ruta prefijada de sus quehaceres, atravesando puntuales una ciudad que es como el país del mapa del cuento de Borges, ese país de cartógrafos que construyeron un mapa tan preciso que llegó a ocupar (y a asfixiar con ello) toda su superficie.

En la mañana que comienza, no afrontamos solos este tránsito. Nos acompañan amigos laboriosos y tenaces, unidos por la ilusión común de la Arquitectura, colaboradores del estudio de Tadao Ando en la edificación de esos corazones recónditos de que hablábamos, que no figuran en las guías turísticas, y que redimen misteriosamente a la ciudad de un caos absoluto, acaso en forma parecida a la de esos desconocidos hombres justos cuya existencia ignorada justifica, según una vieja leyenda, la pervivencia del mundo.

No puede en cambio decirse que estas obras que recorreremos a lo largo del día sean desconocidas. Mucho se ha publicado sobre ellas, y algo se ha pensado, y probablemente, lo mejor, escrito por la mano del propio Tadao Ando. Pero una cosa es el documento visto y leído, y otra muy diferente la vivencia directa de estos espacios. Tienen ellos consistencia auténtica, que es una forma superior de realidad que ninguna fotografía o representación podría reflejar, pero que hace de su visita la ocasión de un remanso en medio del vértigo circundante. Nos acercamos a estos edificios —de pequeño tamaño por lo general— y apenas caemos bajo su influjo cuando una misteriosa transformación se produce en nosotros. Se borra o difumina ese país del mapa cuyas secuencias se nos imprimían, aceleradas, una sobre otras, y queda ante nosotros un hiato o intervalo, donde a través de la desgarradura del mapa nos reconocemos por un tiempo habitantes del mundo, y caemos sobre la tierra, en la que nos afianzamos bajo el cielo distante, que sentimos aunque quizá no podamos verlo.

We are reminded of Pascal's sphere whose centre is everywhere and whose circumference is nowhere, but we realize that Parmenides' sphere is a better metaphor to describe our experience: it is dilated and vibrant; it extends and irradiates out from its centre. Perhaps a combination of both spheres would be better as in neither case is the centre even able to be known by intuition.

The city is, above all, text, the writing of a feverish lesser god which has to be deciphered to gain entry into the multiple heart of its labyrinth.

It is always instructive to lose oneself in a city, to undergo the immediate, untransferable experience of the sequences which chance provides the walker setting out for his rendezvous, perhaps discovering some of the city's most secluded hearts in the most banal locations.

In this jumbled fabric of frontier megalopolis, however, getting lost is something else. It is hard to get more lost than in one of these immense clusters; it is hard to conjugate this total loss of references more intensely, with a more intense sensation of exteriority, of always finding oneself on the way towards the bottomless bottom of the urban maze, without ever really penetrating into it. It is a fabric which one enters but does not penetrate, like an ant that is always moving along the same side of Moëbius' belt drawn by Escher in one of his famous sketches. In all of its entangled complexity, the city has no other facet or, more precisely, its other facet is a different order of reality, the order of writing, the order of signs drawn on a column that can be traversed as a representation rather than reality.

Immutable, depending exclusively only on norms of behaviour and minutely established discipline, men and women traverse the predetermined route of their daily affairs with perfect precision, punctually crossing a similar city to the country on the map in Borges' short story, a land of cartographers who drew such a detailed map that it ended up covering (and suffocating) the whole country.

This morning we face this transit alone. We are accompanied by laborious, tenacious friends, joined by the common inspiration of Architecture, men who work with Tadao Ando on the construction of the hidden hearts we have mentioned which do not appear in tourist guides and which mysteriously redeem the city from absolute chaos, perhaps like the anonymous just men of an ancient legend whose unknown existence justifies the survival of the world.

On the other hand, the works we spend a whole day visiting are not exactly unknown. A great deal of material has been published on them, and Tadao Ando himself has pondered and probably best of all, written about them. But one thing is the document and another is the living experience of these spaces. They have an authentic consistency that is a supreme form of reality which no photograph or representation could reflect, but which turns a visit into a backwater in the surrounding vertigo. We approach these normally small buildings and just as we fall under their influence, we undergo a mysterious transformation. The land is rubbed or faded off the map whose sequences were rapidly imprinted in our minds one on top of another, and we are left with a hiatus or interval where we briefly realize that we are inhabitants of the world and we come to an earth which we feel but perhaps cannot see, assured under the distant sky.

En un primer momento, nos encontramos así afianzados en un *lugar propio*; nos acontece en un cierto lugar lo que antes no parecía posible: una instalación en el espacio, que borra esa impresión de extrañamiento que no nos abandonaba. La arquitectura de Tadao Ando se nos muestra, en una primera aproximación, habida a través de una experiencia personal no prejuiciada mediante definiciones y conceptualizaciones previas, como poseedora de la virtud de crear lugares propios, en los que nos hallamos, ya de entrada, espacialmente instalados. Nos estamos refiriendo a un encuentro físico con esa arquitectura, realizado en su tiempo y lugar, y a una descripción de experiencias en la que nos atenemos a lo que nos ha salido efectivamente al paso. Ese *salirnos al paso* nos conduce al préstamo inevitable de términos fenomenológicos, ya que la arquitectura con que nos enfrentamos se nos revela asociada a una síntesis de dos pensamientos: el *pensar de la existencia* y el *espacio pensado*. De su cruce se concreta materialmente una arquitectura que es, en sí misma, pensamiento existencial de espacios para la existencia.

De esa síntesis o cruce especialmente logrado y fecundo es de lo que en lo sucesivo vamos a tratar, como tema que nos parece el más digno de reflexión en torno a la arquitectura de Tadao Ando.

La condición espacial de la existencia

Hemos hablado de una arquitectura en la que se concreta materialmente un pensamiento existencial del espacio.

No se trata de un juego abstracto conceptual-formal, ni tampoco de un juego organicista donde se prejuzga una subjetividad organizadora. Ambas posturas son insuficientes, erróneas en cuanto que son medias verdades de cara al pensamiento fecundo y auténtico de la arquitectura.

La arquitectura se construye con materias y formas, con texturas y geometrías, pero simultáneamente, la arquitectura nos acontece, se nos muestra en un particular marco de relaciones con su medio, y nos es atmósfera, luz en la sombra, espacio y significado, tiempo vivido y anticipado, fantasía y memoria. Lo posible y lo imaginario nos son también en la arquitectura que encontramos, en una imprevisible multiplicidad de recreaciones y metamorfosis.

Es posible, y de lo más común, un pensamiento de la arquitectura como realidad objetiva autónoma, como *juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz*, que se ofrece como tal al ojo de cíclope adimensional del punto de vista perspectivo, o al ojo ubicuo que, en visión axonométrica, puesta eventualmente en correspondencia con alzados abatidos y secciones, percibe una forma de realidad relacional de sus planos y volúmenes que ningún ser podría percibir en el espacio temporal de las presencias. Hay, en suma, una arquitectura que se concibe aniquilando al sujeto como entidad autosuficiente; que olvida al sujeto —espectador, visitante, usuario, habitante— cuando sale en busca de su ser propio, un ser que sólo puede entenderse desde un pensamiento abstracto y sistemático, que procede por reducción y generalización, por análisis y síntesis, y que se funda en principios técnicos o estéticos, tanto da, pues un pensamiento estético puede objetivarse con la misma facilidad que la razón técnica. Una arquitectura que olvida, en definitiva, su vertiente de acontecimiento vivido.

Initially we are assured by a *special place*; something happens to us which previously seemed impossible: an installation in space erases the sensation of estrangement. Through a personal experience that is unprejudiced by prior definitions of concepts Tadao Ando's architecture initially shows itself to possess the virtue of creating special places in which we already find ourselves. We are referring to a physical encounter with the architecture executed in its own time and place, and a description of experiences in which we stand by what we have casually found en route. This «chance encounter» inevitably leads us to inevitably borrow phenomenological terminology as this architecture is linked to a synthesis of two lines of thinking: thinking of existence and imagined space. Their juncture materially specifies an architecture which is in itself existential thinking of spaces for the purpose of existence.

We shall proceed to deal with this particularly well-achieved, fertile synthesis or juncture as a subject we regard as the most worthy matter to reflect on with respect to Tadao Ando's architecture.

The spatial condition of existence

We have mentioned an architecture in which an existential thinking of space is materialized.

This is not an abstract play of concept and form, nor an organicist play prejudging an organizing subjectivity. Both postures are inadequate, erroneous in so far as they are half truths about the real, fertile thinking of Architecture.

Architecture is built on material and forms, textures and geometry but at the same time, architecture occurs to us, it is revealed to us in a particular framework of relationships with its medium. It is atmosphere, light in shadow, space and significance, lived and anticipated time, fantasy and memory. The possible and the imaginary are also the architecture we find, in an unpredictable multiplicity of reproductions and metamorphoses.

It is possible, and quite common, to think of architecture as an objective, independent reality, as a «wise, correct, magnificent play of volumes in the light», which is presented as such to the eye of the non-dimensional cyclops, or to the ubiquitous eye which, in an axonometric vision which eventually enters into correspondence with fallen elevations and sections, perceives a relational form of reality of its plans and volumes which no being could perceive in the present temporal space. There is, then, an architecture which is conceived obliterating the subject, as a self-sufficient entity which forgets the subject—spectator, the visitor, the user, the inhabitant when it goes out in search of its own being, a being which can only be understood by an abstract, systematic thinking, which proceeds by reduction and generalization, by analysis and synthesis, and melts into technical or aesthetic principles, whichever, given that aesthetic thinking can be objectivized with the same ease as technical reason. An architecture that forgets its facet as a living event.

Ese proceder se origina en lo que Heidegger denuncia como el error fundamental de la Metafísica occidental, que es el olvido del *Ser* y su confusión con el *Ente*, error que se delinea en dos partes o etapas sucesivas: la que propone a un sujeto de conocimiento imposible y abstracto, que es tan solo un registro indiferente de las cosas, lo único verdaderamente sustancial; y la equivocación contraria, consistente en idealizar a ese sujeto de conocimiento, haciendo de él otra figura igualmente abstracta y universal, como única forma de realidad fundamental frente a las cosas. Este último error, cronológicamente posterior en su aparición, se conoce como *idealismo*, frente al primero, el *realismo*.

Ambos no son, propiamente, ideas diferenciadas de la realidad, sino diferentes valoraciones de unas realidades respecto de otras. Que antepongamos la *res cogitans* a la *res extensa* no evita que consideremos a una y otra *res*, cosa. Pero el caso es que el problema fundamental: qué es *res*, en qué consiste ser cosa o sustancia existente, se mantiene en ambas posturas pendiente de solución. Ese problema fundamental es el de la realidad misma, objeto primero, en definitiva, del pensamiento filosófico, y cuestión básica que la Arquitectura, situada en el centro mismo de lo real, como veremos, no tiene en absoluto el derecho a olvidar.

A pesar de todo esto ocurre con frecuencia que nos encontramos muy a menudo con su verdadera consistencia suplantada por representación construida, composición, tectónica, ingeniería o mero capricho, en detrimento del hombre y de su función existencial primera, el habitar.

El pensamiento de la realidad desde una posición más honda y radical que las anteriores, que acotan veinticinco siglos de metafísica en Occidente, conduce al descubrimiento de nuestra vida como realidad radical, en la expresión de Ortega y Gasset, o del *Dasein* en la terminología de Heidegger, el *ser-ahí*, el *existente-en - su-circunstancialidad*, afín al *yo-en-mi-circunstancia* orteguiano. En ambas realidades, más diferentes por su denominación que por su contenido, encontramos una componente de circunstancia interiorizada indisociable de las nociones de espacialidad y temporalidad.

Espacialidad y temporalidad, complementarias e intercambiables, y situadas en el dominio radical donde puede darse todo conocimiento, se constituyen en ingredientes inseparables de la realidad radical, la realidad del *Dasein* o de *mi* vida humana (con el *mi* de una circunstancialidad intransferible), la realidad donde radican las demás realidades, las cuales, mundo o cosas, pueden ser realidades superiores o antecedentes al *Dasein*, pero son siempre, inevitablemente, realidades radicadas dentro de su entorno propio.

Pensar la realidad desde el *Dasein* o desde *la vida humana como realidad radical*, conduce a una nueva forma de aproximación a lo real, que da razón de las anteriores, y que las unifica y trasciende en una visión donde pensamiento y poesía, sujeto y objeto, pueden encontrar formas de concordia ya olvidadas en Occidente, pero aún vigentes para una tradición y una sensibilidad extremo-oriental con las que Tadao Ando procura restablecer elaborados vínculos:

This procedure originates in what Heidegger denounces as the basic error of Western metaphysics: the neglect of the Being and its confusion with the Entity, an error which can be broken down into two stages: one which proposes the only truly substantial to a subject of impossible, abstract thinking, a mere indifferent register of things; and the opposite mistake which consists of idealizing this subject of knowledge, turning it into another equally abstract and universal figure, as a unique form of fundamental reality in the face of things. The latter error, chronologically more recent, is known as «idealism» as opposed to the former, which is «realism».

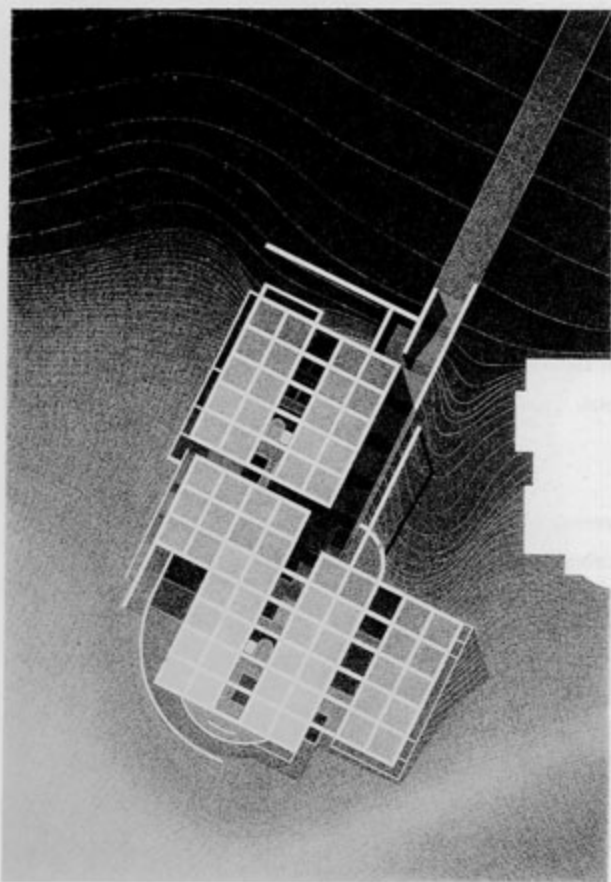
Neither idea is truly differentiated from reality, but they are different evaluations of some realities with respect to others. The placement of «res cogitans» before «res extensa» does not prevent us from considering both «res» as things. However, the basic problem, the nature of «res», or what is thing or existent substance, is still pending solution in both. This fundamental problem is that of reality itself, the primary aim of philosophy and the basic question which architecture, in the very centre of reality has no right whatsoever to ignore.

In spite of all this, we often find its real consistency replaced by constructed representation, composition, tectonics, engineering or mere impulse to the detriment of man and his basic existential function, to inhabit.

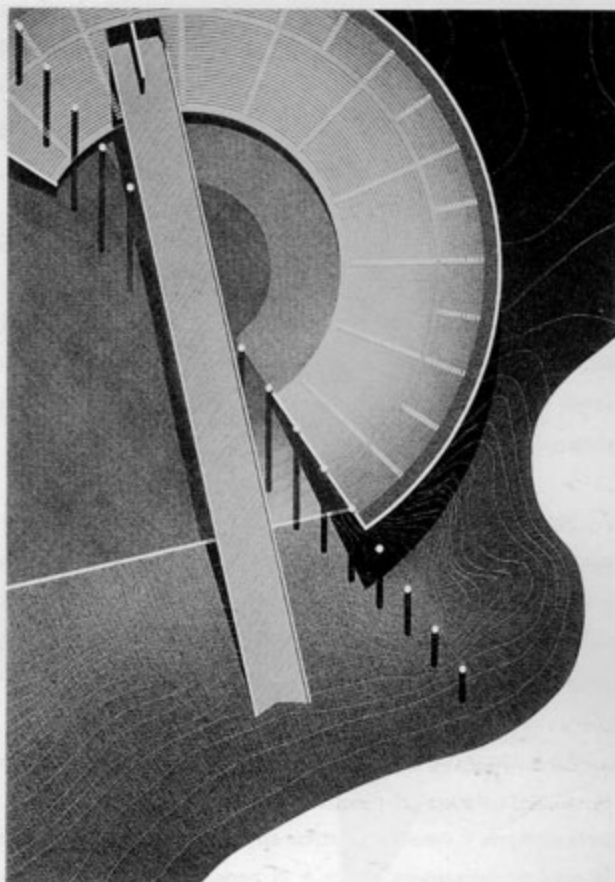
The thinking of reality from a deeper, more radical perspective than the above which marks 25 centuries of Western metaphysics, leads to the discovery of our life as a radical reality as described by Ortega y Gasset, or «Dasein» in Heidegger's terms, the «shi-being», the «existent-in-its-circumstantiality», close to the Ortega's «I-in-my-circumstance». In both realities, divergent due more to their denomination than their content, we find a component of interiorized circumstance which cannot be disassociated from notions of spatiality and temporality.

Spatiality and temporality, complementary and interchangeable, situated in the radical domain where all knowledge can be received, are inseparable ingredients of radical reality, the reality of «Dasein» or «my» human life (with the «my» of an untransferable circumstantiality), the reality where the other realities lie which, world or things, can be superior or prior realities to «Dasein» but are always inevitably within their own environment.

To think of reality from the perspective of «Dasein» or «human life as a radical reality» leads to a new approach which confirms the previous ones and unifies and transcends them in a vision where thinking and poetry, subject and object, can find forgotten forms of consensus in the West, but are still valid for Far Eastern tradition and sensitivity with which Tadao Ando attempts to re-establish elaborated links.



Rokko Housing II



Theater on the Water

Cuando Ortega o Heidegger se replantean en términos más concretos la cuestión del Ser, enlazan con una tradición cuyos últimos representantes son en Occidente los presocráticos, y cuyas formas tienen paralelismo con las de otra tradición que, lejos de perderse, ha seguido un camino propio en Oriente, alcanzando en Japón desarrollos sumamente complejos y sutiles, cuya aplicación a las artes visuales es fundamental para entender su sentido y evolución.

Así se ha llegado a una situación que, para nosotros, occidentales, tiene algo de extraordinario y de paradójico.

Preocupado Tadao Ando por volver a las fuentes de una arquitectura vernácula, dentro de un movimiento general de recuperación de la identidad nacional surgido como reacción ante los revolucionarios trastornos que se sucedieron en el Japón al término de la segunda guerra mundial, y consciente de la imposibilidad de la aplicación actual de las soluciones formales y tipológicas de esa arquitectura tradicional, se ha visto obligado a aproximarse y, en cierto modo, a destilar las esencias o fundamentos que la sustentan.

When Ortega or Heidegger re-examine the question of Being in more specific terms, they link up with a tradition whose most recent representatives were pre-Socratic in the West, and whose forms have parallelisms in those of the other tradition which, far be it from being lost, has followed its own path in the East, reaching highly complex, subtle developments in Japan. An analysis of its application to the visual arts is fundamental to one's comprehension of its meaning and evolution.

A situation has been reached which, for we Westerners, involves something extraordinary and paradoxical.

Tadao Ando is concerned with returning to the sources of a vernacular architecture within a wider movement of recovery of the national identity which has arisen as a reaction to revolutionary disturbances in Japan at the end of World War II. Conscious of the impossibility of currently applying formal and typological solutions to this traditional architecture, he has found himself obliged to approach and to a certain extent distill the essence or fundamentals sustaining it.

Ha salido, pues, en busca de una sensibilidad, la que impregna esas formas tradicionales directamente inaplicables, de modo que él pudiera conjugarla con sus propias y variadas experiencias personales, con las particulares iluminaciones o revelaciones arquitectónicas que le ha deparado el destino al seguir los itinerarios de su vocación de arquitecto. Así ha podido producirse en su obra la plasmación de un pensamiento visual que, mediante el concurso de un ámbito lingüístico y conceptual japonés particularmente propicio, recoge esa espacialidad y esa temporalidad constituyentes de un pensar auténtico de la existencia, según la reflexión inaugural de los filósofos que hemos mencionado.

Es decir, y éste es el hecho paradójico al que nos referimos, que al tratar de ser fiel a una específica sensibilidad japonesa con autenticidad y sin falsificaciones miméticas, Tadao Ando responde con su obra a la exigencia de una reflexión sobre la *condición intrínsecamente espacial de la existencia*, que el occidental Heidegger señala como ineludible, frente a las devastaciones del pensar instrumental, con el que *el desierto avanza*.

No en vano Heidegger es el único pensador occidental repetidamente mencionado por Tadao Ando, en sus escritos y también de palabra, tal como hemos podido comprobar a lo largo de un encuentro personal, que ha confirmado en nosotros la impresión de una profunda vinculación biográfica entre el autor y la obra sobre la que se proyecta.

En nuestro estudio, nos vamos a ceñir a la forma en que esa sensibilidad tradicional se concreta en una arquitectura moderna pero consistente, *una arquitectura de hoy para siempre*, y vamos a intentar tender un puente entre ese modo personal de enfocar la concepción arquitectónica y el pensamiento de Heidegger en los aspectos que se refieren a las llamadas *estructuras fundamentales de la existencia*. Si logramos nuestro propósito, podremos presentar la obra de Tadao Ando como ejemplo de desarrollo y aplicación de un pensamiento profundo y de clara vocación ecológica, que se ha producido en Occidente, y que no ha sido seguido, no obstante, por los occidentales con el rigor y la atención necesarios.

Se trata de encerrar las aproximaciones morfológicas y compositivas a la obra de Ando, predominantes en los estudios que sobre él hemos leído, dentro de un horizonte existencial y simbólico de mayor amplitud.

La concepción sustrativa de la arquitectura

Compositivamente, la obra de Ando ha sido calificada de *monotonal*, en el sentido de que sus diversas producciones parecen obedecer a un principio de variación, en el que unos mismos ingredientes básicos se ajustan a las exigencias variables del emplazamiento, del contorno, o de la función, manteniendo una coherencia sustancial con unas pocas decisiones básicas. Decisiones que se refieren a una radical selección de opciones, tanto para los materiales como para la introducción de recursos configuradores.

He has thus gone out in search of the sensitivity which impregnates these directly inapplicable traditional forms, in order to conjugate it with his own forms and his varied personal experience with the particular architectural illuminations or revelations which have provided him with the route for his architectural vocation to follow. His work has thus embodied the moulding of a visual thinking which, through the concurrence of a specifically Japanese linguistic and conceptual environment, he assembles the spatiality and temporality comprising an authentic thinking of existence, in accordance with the inaugural reflection of the philosophers mentioned above.

In other words, and this is the paradox we have referred to, being authentically faithful to a specific Japanese sensitivity without any false copies, Tadao Ando's work responds to the demand of a contemplation of the «intrinsically spatial condition of existence» which the Westerner Heidegger indicates is unavoidable, as opposed to the devastations of instrumental thinking with which «the desert advances».

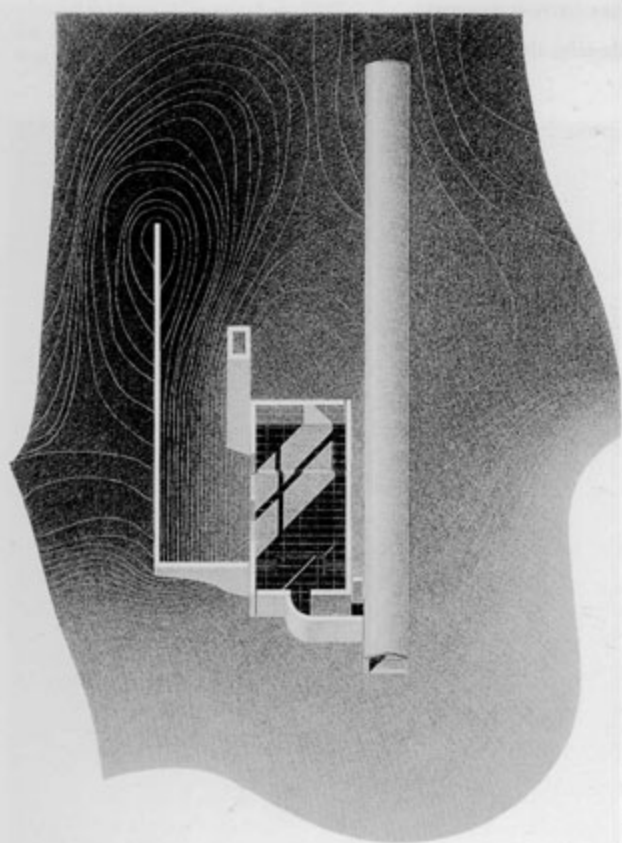
It is not by chance that Heidegger is the only Western thinker repeatedly mentioned by Tadao Ando in both his written and spoken enunciations, as we were able to testify throughout a personal meeting in which he confirmed our impression of a profound biographical link between the author and the work he designs.

In our study, we will focus on the way in which this traditional sensitivity is embodied in a modern but consistent architecture, «an architecture of today forever», and we will try to draw a link between this personal method of focussing architectural conception and Heidegger's thinking in the aspects referring to the so-called «fundamental structures of existence». If we achieve our aim, we can present Tadao Ando's work as an example of the growth and application of a profound thinking and a clear environmental commitment which has also occurred in the West but has not been followed by Westerners with the necessary rigor and attention.

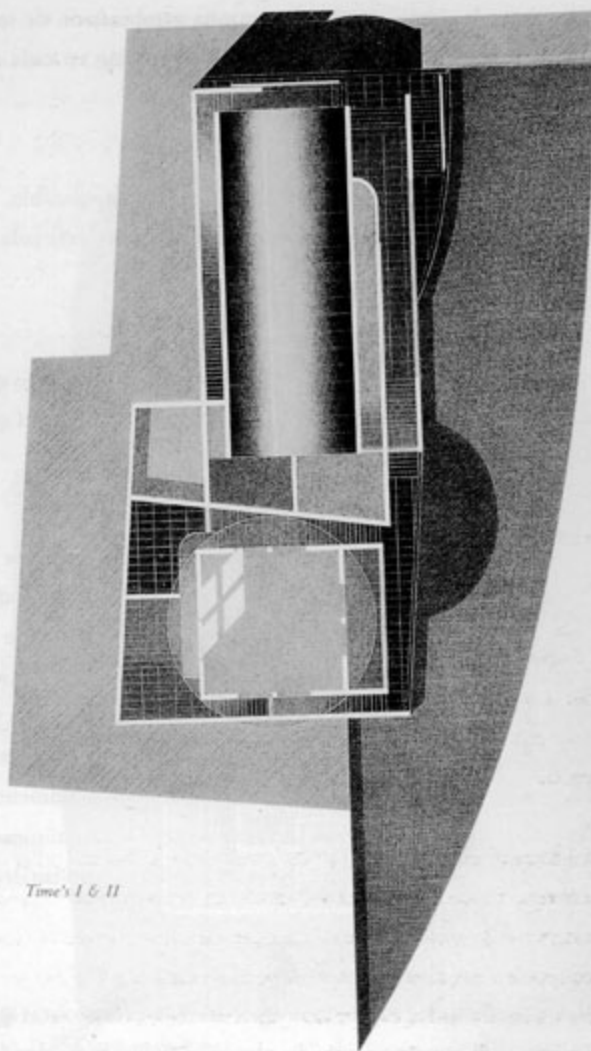
It is an assembly of morphological and compositive approaches to Tadao Ando's work which predominate the studies we have read on him, within a broader existential and symbolic framework.

The subtractive concept of Architecture

Compositively, Tadao Ando's work has been described as «monotonal» in the sense that his productions seem to obey a principle of variation in which the same basic ingredients fit the variable demands of location, environment and function, maintaining a substantial coherence with a limited number of basic decisions. These decisions refer to a radical selection of options, of both material and the use of configuring resources.



Chapel on Mount Rokko



Time's I & II

Puede hablarse aquí, como apunta Gregotti, de una *concepción sustractiva* de la arquitectura, en la que la depuración de formas y materiales empleados apunta a algo bien distinto del grado cero significativo al que tiende el *minimalismo*. Se trata más bien de permitir con ello:

La estructuración de la obra mediante *conceptos absolutos*: muro contra columna, cuadrado contra circunferencia, hormigón contra acristalamiento, oscuridad contra luz, materialidad contra inmaterialidad —Kenneth Frampton—, como vía directa para la incorporación de un movimiento dual que supone la adaptación de una vida cotidiana y el mantenimiento de una apertura a lo simbólico.

Para Ando la arquitectura debe perseguir adecuadamente a la función para después:

Una vez finalizada esta fase, ver cuánto es posible apartar la arquitectura de la función. La distancia que las separa mide el alcance de la arquitectura.

Esa separación que da la medida del alcance de la arquitectura es también el lugar de su fundamento y de su razón de ser última, y por tal motivo es en ella donde esta arquitectura encuentra realizados sus valores.

As Gregotti puts it, one may speak of a subtractive concept of architecture in which the purification of the forms and materials in use indicate something quite different from the significant zero degree towards which «minimalism» leans. It is rather a question of using it to permit: «the structuring of his work through absolute concepts: wall against column, square against circumference, concrete against glass, darkness against light, materiality against immateriality» (Kenneth Frampton), as a direct route towards the «incorporation of a dual movement which implies the adaptation of an everyday life and the maintenance of an aperture to the symbolic».

For Ando, architecture ought to pursue function correctly, and then «Once this stage is over, see to what extent the architecture can be separated from the function. The distance between them measures the scope of the architecture.» (Tadao Ando)

This separative scope is also the source of its basis and its ultimate reason for being, and thus it is there where the values of this architecture are accomplished.

La presencia de lo real

Las obras de Ando se articulan en una combinación de tensiones entre la aceptación y el rechazo, que es básica para la constitución en cada una de ellas de un lugar propio.

Las construcciones tienden a acaparar el suelo disponible, estableciendo una equivalencia entre edificación y territorio que viene ya reflejada en la lengua japonesa, donde tradicionalmente:

El término casa significaba algo que conceptualmente estaba más cerca del *territorio* residencial que de la construcción residencial. *Koji Taki*.

Esa extensión de la construcción hasta el límite disponible mismo permite graduar más intensamente su discontinuidad con el entorno, afirmando —en un diálogo o en un silencio hechos posibles por vía de oposición o contraste explícito— la presencia de la obra en su entorno. La estrategia de establecer normativamente retranqueos de edificación donde la identidad de la obra encuentra espacio para diluirse en el conjunto, que nos es común, falta aquí incluso donde existe un amplio terreno disponible. Esa extensión de la obra adjudica a los espacios estrictamente funcionales un suplemento en el que se concentran las intenciones arquitectónicas, y que actúa como un filtro donde las presiones ambientales y las referencias visuales y geométricas externas se retienen y canalizan.

La opacidad frecuente en la imagen externa de sus obras se revela desde el interior como una sutil superposición de planos y volúmenes, donde los enlaces se fundan más en la fragmentación y el vacío que en la continuidad. La opacidad se vuelve allí una transparencia discriminante, por la cual el exterior se disocia y descompone en elementos que penetran en la medida en que completan una precisa voluntad compositiva.

En las galerías comerciales o viviendas urbanas, el *filtro* protege los espacios funcionales de una acción corrosiva del exterior, distanciándolos de esta acción con una eficacia que no lograría la opacidad absoluta de unas pantallas ciegas. Tal solución sólo se plantea en algún caso límite como alternativa forzada por la pequeña escala de la obra.

En los entornos naturales o suburbanos, menos agresivos, el filtro actúa también, valorando el paisaje en forma tal que entre en colaboración con la arquitectura, sin actuar como mero basamento al que ella se abre, como entre nosotros suele ser frecuente. En general, el concurso de muros escultóricos de hormigón visto, liberando fisuras o franjas de vistas, basta para ello. En alguna ocasión, el filtro recurre también a la transparencia y al reflejo, como acontece con las complejas interpenetraciones visuales que hacen posibles los espacios curvos y los planos acristalados del restaurante Old/New, donde el exterior se multiplica y descompone en reflejos, que se suman a la vista de los pequeños espacios ajardinados abiertos en el interior del *territorio constructivo* donde se emplaza la obra.

The presence of the real

Tadao Ando's work is articulated in a combination of tensions between acceptance and rejection which is basic to the constitution of a special place in each of them.

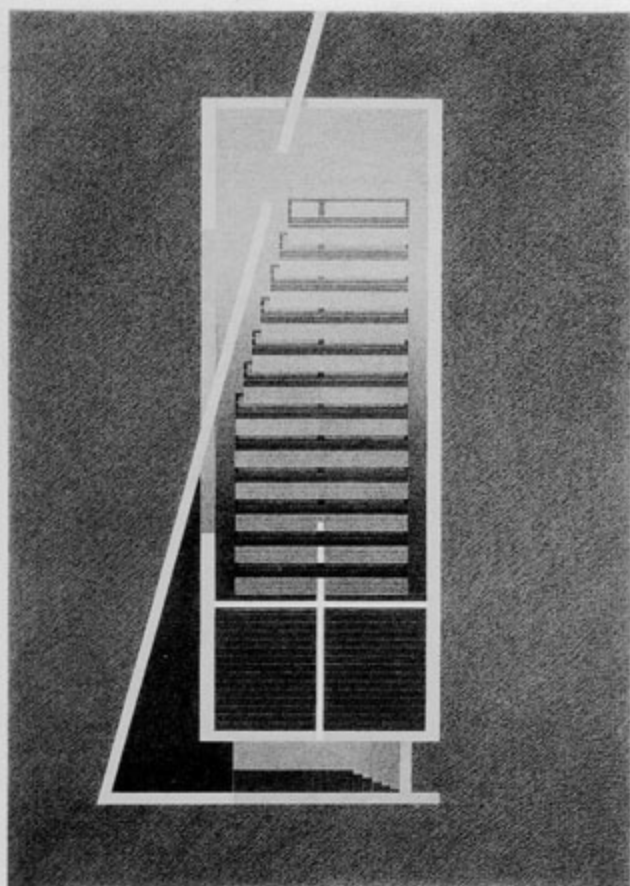
Buildings tend to monopolize available ground, establishing an equivalence between edification and territory which is reflected in the Japanese language, where traditionally «the term almost means something which conceptually was closer to residential "territory" than residential construction». (*Koji Taki*).

This extension of the building out to the available extremity permits a more intense graduation of its discontinuity with its environment, affirming facts made possible via explicit opposition or contrast in a dialogue or silence the presence of the work in its environment. The strategy of establishing regulated constructive setbacks where the identity of the work finds space to dissolve into the whole, familiar to us, is lacking even here in spite of the ample space available. This extension of the work provides the strictly functional spaces with a supplement in which the architectural intentions are concentrated. It acts as a filter to retain and channel environmental pressures as well as external visual and geometric references.

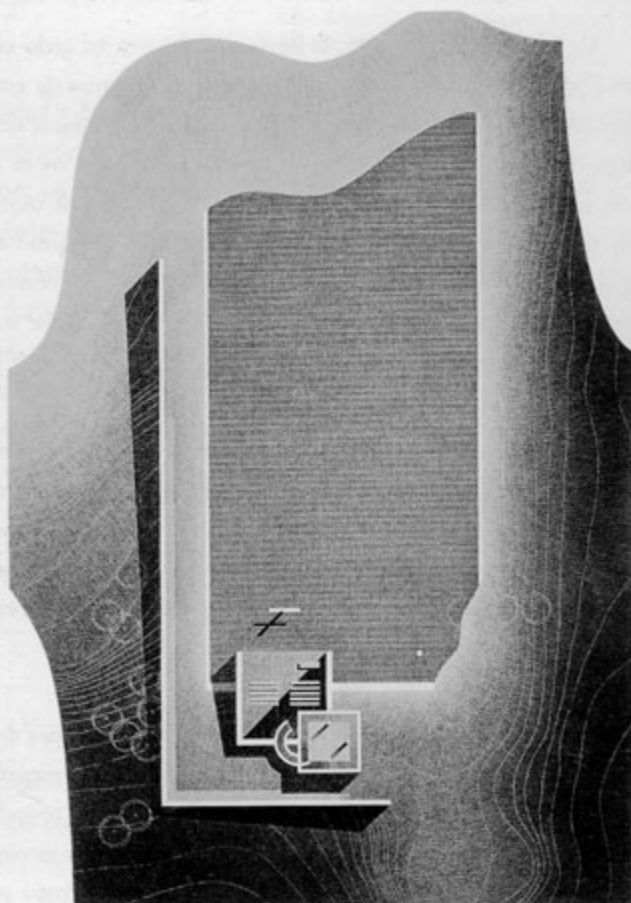
The frequent opaqueness in the external image of his work is revealed from the interior as a subtle superimposition of planes and volumes; where the links melt into fragmentation and emptiness more than into continuity. There the opaqueness becomes a discriminant transparency through which the exterior is disassociated and decomposes into elements which penetrate to the extent that they complete a precise compositive will.

In the shopping centres and urban dwellings, the filter protects the functional spaces from corrosive external action, distancing them from it with an efficiency that the absolute opaqueness of blind panels would not achieve. This solution is only proposed in some extreme cases as a compulsory alternative due to the small scale of the work.

The filter also works in less aggressive natural or underground environments, appreciating the landscape in such a way that it collaborates with architecture without acting as a mere foundation for the latter as often happens in the West. In general the concourse of sculptural concrete face walls which open fissures or fringes of views is enough to achieve this end. Occasionally the filter resorts to transparency and reflection as in the complex visual interpenetrations permitting the curved spaces and the glassed planes of the Old/New restaurant, where the exterior is multiplied and decomposed into reflections which add to the view of the small open garden spaces in the «constructive territory» where the work starts.



Church of the Light



Church on the Water

Pero el filtro no actúa únicamente como elemento de transición sino que es, en la mayor medida, protagonista arquitectónico donde se despliega una forma de orden complejo que enlaza y unifica las unidades funcionales, sean éstas estancias de habitación, locales comerciales, oficinas, espacios para la meditación o la plegaria. Ese orden es primariamente espacial, y se obtiene con la colaboración de una geometría precisa de formas y volúmenes elementales, enlazada por medio de proximidades o tangencias con una estructura resistente de gran rotundidad, compuesta por elementos lineales y superficiales: soportes, columnas y muros portantes.

El conjunto constituye una red tensional debida a contigüidades visuales, donde la geometría refuerza el efecto de orden, de modo que ciertos elementos con función portante se constituyen también en soportes tensionales del espacio. Se conforma así un complejo de espacios, visualmente interconectados mediante el vacío y tensionalmente organizados mediante las formas, creándose una conexión tridimensional donde con frecuencia, y para obras cuya escala objetiva es reducida, el orden se multiplica y magnifica en *laberinto*.

However, the filter is not only a transitional element but is to a greater extent the architectural protagonist where a complex order unfolds that links/unifies the functional units whether they be dwelling places for habitation, shops, offices or spaces for meditation and prayer. This largely spatial order is achieved with the help of a precise geometry of elemental forms and volumes, linked through proximities or tangents to a quite rotund, resistant structure composed of linear and superficial elements: pillars, columns and bearer walls.

The unit makes up a tensional network thanks to visual adjacencies. Geometry reinforces the effect of order in such a way that certain elements with a bearer role also become tensional supports for space. A complex of visually interconnected spaces is thus established through the void. It is organized tensionally through forms, creating a three dimensional connection where the order is often multiplied and magnified into a labyrinth in works on a small objective scale.

El orden procrea el laberinto, y entonces se hace mundo. Ello no sería posible sin la intervención de una componente decisiva de la que hasta ahora no hemos hablado, que es la apertura de los espacios a *lo natural*, representado por sus elementos más abstractos.

La luz natural, el viento, la lluvia, los colores del cielo en el día y en la noche, y en el curso sucesivo de las estaciones, son ingredientes de esta arquitectura; auxiliares fundamentales porque le dan una triple riqueza añadida: la de la conexión con la tierra bajo el cielo; la del tiempo como fluir de las formas en su devenir; la de la tiniebla como conflicto de la tierra y el mundo, conflicto que otorga a la arquitectura una dimensión de profundidad que no se agota en la magnitud espacial, sino que va más allá del espacio, para que se manifieste en ella el vacío como posibilidad, para que se muestre en ella la región o dominio de la posibilidad que trasciende el *ser cosa* de la arquitectura, en el momento o etapa de su aprehensión por la consciencia.

La importancia de la tiniebla o de la sombra, no como reverso sino precisamente como revelación o epifanía de la luz, ha sido puesta de manifiesto por Junichiro Tanizaki en un ensayo célebre, *el elogio de la sombra*, donde valora a ésta como el medio temporal por el que puede desvelarse en forma sucesiva la riqueza afiligranada de obras de arte de exquisita factura, pensadas para irse revelando poco a poco, en tenues reflejos de laca y oro desde la penumbra.

En la sombra se sitúan las intuiciones o premoniciones de los espacios principales, apenas vistos desde los intersticios o zonas de conexión entre ellos. En estos lugares, intervalos de enlace y ruptura, acumula Tadao Ando propósitos e intenciones compositivos, evitando hacer de ellos residuos funcionales sirvientes, para darles un protagonismo de otro orden, no tanto por lo que son como por lo que diluyen y por lo que anticipan; un protagonismo que supera el despliegue visual directo o expreso para constituirse en llamada a una visión interior, donde espacios contiguos se muestran en una doble vertiente de *espacialidad y temporalidad*, interpenetrados en la anticipación y en el recuerdo.

Concretando y resumiendo lo dicho, podemos ahora entender cómo la arquitectura de Tadao Ando se fundamenta en una consideración del lugar de lo real para el hombre, lugar donde existencia y realidad conjugadas constituyen la realidad radical de los grandes pensadores mencionados al principio. El Hombre y la Naturaleza se muestran en su arquitectura como un continuo que no debe romperse, y que se revela o se objetiva a sí mismo en la mente del hombre, en su consciencia, donde queda reflejado el universo. La arquitectura de Tadao Ando intenta restablecer la conexión con la Naturaleza, restableciendo *la presencia de lo real* en la consciencia del hombre, de modo que esta consciencia vuelva, por su medio, a sus raíces propias.

Esa unidad de la consciencia con lo real se produce mediante una actuación en el espacio. Tal actuación se opone al bombardeo indiscriminado de estímulos que todo contorno emite, y que actúa provocando una diseminación interior de la consciencia. Por un lado, pues, selecciona cuidadosamente los estímulos externos que han de intervenir en la composición del espacio, y por otro los somete a una doble acción: la de una geometría ordenadora de gran sencillez y claridad por una parte, y la restauración de la presencia natural para la obra, por la otra, valoradas a través de sus componentes más abstractos.

Order gives birth to the labyrinth and thus the world. This would be impossible without the involvement of a decisive component unmentioned until now: the opening of spaces to the natural, represented by its most abstract elements.

Natural light, wind, rain, the colours of the sky during the day, the night and the successive seasons are all ingredients of this architecture; fundamental accessories because of an additional threefold richness—that of the link between the earth and the sky which comes to its rescue; that of time as a flow of the forms in its evolution; and the shadow as a conflict between the earth and the world which gives the architecture a dimension of profundity which is not exhausted in the spatial magnitude but goes beyond space to manifest its void as a possibility, to show the region or domain of the possibility which transcends the «being object» of architecture in the moment or stage of its apprehension by conscience.

The importance of shadow or shade, not as an opposite but precisely as a revelation or epiphany of light, has been highlighted by Junichiro Tanizaki in a famous article entitled «In praise of shadows» in which regards it as temporal fear of the filigree richness of exquisite works of art being revealed successively when they were intended to be revealed gradually in tenuous reflections of varnish and gold in the darkness.

The intuitions or premonitions of the main spaces are in the shade, hardly seen from the interstices or connecting zones. In these places, intervals of linkage and rupture, Tadao Ando accumulates compositive aims and intentions, avoiding turning them into servile functional residues, to give them a different type of prominence, not so much from what they are but for what they dilute or anticipate; a prominence which surpasses the direct or explicit visual revelation to constitute a calling for an interior vision where adjoining spaces are shown in a double sided spatiality and temporality, interpenetrated through anticipation and memory.

In synthesis, we can now understand how Tadao Ando's architecture is based on a consideration of the place of the real for mankind, the place where existence and reality are conjugated and form the radical reality of the great thinkers mentioned at the outset. Man and Nature are revealed in his architecture as a continuum which should not be broken, and which reveals or objectivizes itself in the mind of man, in his conscience where the universe is reflected. Tadao Ando's architecture attempts to re-establish a connection with Nature, re-establishing «the presence of the real» in the conscience of man in such a way that it returns to its own roots by its own means.

This unity between awareness and the real occurs through an action in space. The action is opposed to the indiscriminate bombardment of stimuli emitted by all environments which provokes an internal dissemination of awareness. On the one hand then, he carefully selects the external stimuli which have to take part in the composition of space, and on the other hand, he subjects them to a double action: that of extremely simple, clear classified geometry and the restoration of a natural presence in the work, esteemed through its most abstract components.

El espacio temporalizado por la conjunción de la luz natural y la tiniebla produce en la consciencia un tiempo espacializado, un tiempo hecho espacio. En la configuración de ese orden temporal del espacio proyectado sobre la consciencia tiene un rol fundamental lo discontinuo, modulado de un modo particular en cada obra, jugando con la imaginación y la memoria para acentuar la consciencia del tiempo vivido, con una intensidad mayor en los espacios-umbral o de enlace.

En ellos el presente se hace activo en su doble vertiente de vacuidad y de revelación de lo real, completando a lo largo de irrepetibles secuencias la restauración de cierto estado inefable, la integridad de la consciencia. Por tal restauración, en concordancia con objetivos semejantes perseguidos con las experiencias ceremoniales del espacio en las salas del té, el presente se diluye en su vacuidad o falta de una consistencia propia. Ese momento de disolución es también el de la aparición de una forma acentuada de presencia, anunciadora de un orden que trasciende la temporalidad, y que sólo puede ser aludido a través de lo discontinuo como metáfora. Se trata del presente eterno, la sustancia mediadora en la oposición que genera todo intervalo, y con él toda forma de manifestación espacial o temporal, según la concepción del esoterismo tradicional.

Temporalidad y eternidad

El contraste entre *temporalidad* como consciencia de lo natural y *eternidad* como dimensión trascendente de la temporalidad, manifestada como revelación del instante, fundamenta una pretensión ontológica en el juego de tensiones entre continuidades y discontinuidades característico de la arquitectura de Ando.

Tal arquitectura es acontecimiento. Tiene lugar más allá de su soporte material, en ese terreno mediador entre objetividad y yo que la moderna filosofía explora, y que las nociones japonesas tradicionales no han perdido nunca de vista.

Así se anuncia en la estructura lingüística misma del japonés, que carece de sujeto, como tampoco lo hay en ese *fluir* donde se anudan consciencia y mundo, que culmina en la experiencia mística del Zen.

Noción esencial es la de *Ma*, ese intervalo, espaciamento o desgarradura, que concierne tanto al espacio como al tiempo, tanto a la duración interior y a la medida de los espacios del arte y de la vida, como a la textura discontinua de lo real; en donde se supera la causalidad lineal en un entramado para el que espacio y tiempo son en cierto sentido equivalentes:

No existe diferencia alguna entre las dos nociones de tiempo y espacio tal como las percibe Occidente. El concepto *Ma* define a la vez un intervalo espacial y temporal. Arata Isozaki.

Ma es la pausa, el silencio entre percepciones sucesivas del mundo y del yo, que continuamente se desvanecen y recrean. Entre ese desvanecimiento y esa recreación, *Ma* nos enlaza con el infinito y con la nada; es el puente del Ser hacia la Posibilidad que lo abarca, noción ésta inseparable de la idea trascendente del Infinito de la metafísica tradicional.

Space which is temporalized by the conjunction of natural light and shadow produces a spatialized time in one's conscience, a time made into space. In the configuration of this temporal order of space projected on conscience, discontinuity, specially modulated in each work, plays with one's imagination and memory to accentuate the awareness of lived time, with a greater intensity in the threshold spaces or links.

Here the present becomes active in its two faces of vacuity and revelation of the real, completing the restoration of a certain inefable state in unrepeatable sequences of the integration of conscience. The present is diluted in its vacuum or lack of a characteristic consistency through this restoration with similar aims to those pursued for the ceremonial experiences of space in tea houses. The moment of dissolution is also that of appearance of an accentuated presence, an announcer or an order which transcends temporality and can only be alluded to via discontinuity as metaphor. It is the eternal present, the intermediary substance in the opposition generated by all intervals and with it all spatial or temporal manifestation in accordance with traditional concept of esoterics.

Temporality and eternity

The contrast between «temporality» as awareness of the natural and «eternity» as transcendent dimension of temporality manifested as revelation of the moment are the basis of an ontological pretension in the play of tensions between the characteristic continuities and discontinuities of Tadao Ando's architecture.

His architecture is occurrence. It occurs beyond its material basis, in the mid-region between objectivity and the I which modern philosophy still explores but which traditional Japanese notions have never lost sight of. It is heralded in the very linguistic structure of Japanese which lacks the subject, just as it is also absent from the flow where conscience and world are taken up, culminating in the mystical experience of Zen.

A special notion is «Ma», that interval, spatialization or rending apart, which concerns both space as well as time, both the interior duration and the measure of the spaces of art and life as well as the discontinuous texture of reality; where linear causality is overcome by a truss so that space and time are to some extent equivalent: «There is no difference whatsoever between the two notions of time and space as perceived in the West. «Ma» defines both a spatial and temporal interval at the same time.» (Arata Isozaki)

«Ma» is the pause, the silence between successive preoccupations of the world and the I which are perpetually fading out and being recreated. Between this dissolving and recreation, «Ma» links us to infinity and nothing; it is the bridge from the Being to the Possibility which envelops it, an inseparable notion from the transcendent idea of the Infinite in traditional metaphysics.

Esa penetración más allá de lo real es una aspiración constante de las artes tradicionales del Japón, en las que se levanta, como en ciertas representaciones pictóricas perdidas en brumas, el *punto flotante de los sueños*. Un puente entre realidad e irrealdad que es espacio de una ausencia, presta a colmarse con la plenitud de una presencia anunciada: la llegada de los Kami.

... los objetos encerraban un vacío ocupado momentáneamente por una fuerza espiritual, Chi, divinidad, Kami. La sensación de este instante ha llegado a constituir uno de los elementos esenciales del acto artístico. Arata Isozaki.

Se nos presenta ahora ocasión oportuna para recordar nuestra experiencia del jardín de piedras de Ryōan-Ji, una cierta tarde calurosa de Kyoto. El jardín es un rectángulo alargado, delimitado por un contorno de piedras oscuras, cuyo conjunto se proyecta contra una tapia de adobe, detrás de la que se yerguen, misteriosas, las frondas espesas de un bosque umbrío. La materialidad del jardín es casi deleznable: unas rocas dispuestas en conjuntos asimétricos sobre un lecho de grava rastrillada, formando surcos hipnóticos entre las rocas. Su apariencia es bien conocida. También es sabido que cada elemento del jardín está cargado de simbolismo, siendo su conjunto una vasta metáfora. Sin embargo, la verdadera realidad del jardín, lo que lo hace jardín, esto es, su esencia poética, no se revela ni en su materialidad ni en su simbolismo, sino en la virtualidad que se va manifestando en un acto de contemplación reposada.

El jardín se convierte entonces en un espejo, hecho también de tiempo, que no nos devuelve el reflejo opaco de nuestra figura corporal, sino la transparencia de nuestra consciencia como escenario que se va poblando de fuerzas y presencias latentes. Si somos atentos, vemos nuestro mirar, y, penetrando a su través, un mundo virtual que va transfigurando la escala y la apariencia del jardín.

Ma encierra, en la imposibilidad de su definición, la creación de un espacio mental donde todo sistema, todo orden, sea un jardín de piedras o una arquitectura, se construye y desconstruye, sometido a la metamorfosis continua de formas de presencia desvaneciéndose en la *fisura de lo simbólico* de la que hablaba Roland Barthes. Los propios arquitectos japoneses contemporáneos han valorado, en la voz destacada y erudita de Fumihiko Maki, la sensibilidad con que este concepto tradicional es aprovechado por Tadao Ando en la *matriz porosa que crea en sus estructuras*.

En el espacio mental fluyente del Ma encuentran su sentido las nociones de la arquitectura *Sukiya*, cuya inserción procura Ando en sus obras. El *Sabi*, sentimiento de la belleza de lo que se somete al cambio, de lo que sabe envejecer bien; la percepción de la belleza que puede hallarse en esa esencia temporal de las cosas, que discurre o fluye en los cambios, siempre visible en el término mismo de su desvanecimiento. También, el *Wabi*, expresión del conflicto o tensión contenida en aquellas cosas que persiguen su transparencia desprendiéndose de lo inesencial.

Nos queda relacionar este análisis en una forma más concreta de como lo hemos hecho hasta ahora con el pensamiento de Heidegger, una vez establecida su familiaridad originaria.

This penetration beyond reality is a constant aspiration of traditional Japanese arts, where, like certain pictorial images lost in the mist, the «floating bridge of dreams» is raised. It is a bridge between reality and unreality, the space of an absence which is about to overflow with the plenitude of an revealed presence: the arrival of Kami.

«The objects enclosed a vacuum temporarily occupied by a spiritual force: Chi, divinity, Kami. The sensation of this moment has come to constitute one of the essential elements of the artistic act.» (Arata Isozaki)

Here we have the chance to remember our experience in the stone garden of Ryōan-Ji one hot afternoon in Kyoto. The garden is an elongated rectangle outlined by a set of dark stones projected against a mud brick wall, behind which are the dense, mysterious fronds of a shady forest. The materiality of the garden is almost ephemeral: several rocks set out in asymmetrical groups on a bed of raked gravel which forms hypnotic furrows between the rocks. The image is familiar. It is also well-known that each element in the garden is charged with symbolism, making the whole unit a vast metaphor. However the reality of the garden, what it does, i.e., its poetic essence, is not revealed either in its materiality nor in its symbolism but in the potentiality manifested during an act of relaxed contemplation.

The garden then becomes a mirror which is also made of time. It does not return an opaque reflection of our corporal figure but the transparency of our conscience as a stage which becomes populated by latent forces and presence. If we are alert, we discover our looks and, penetrating them, we find an implicit world which transfigures the scale and the appearance of the garden.

«Ma» covers, within the impossibility of a definition, the creation of a mental space where the whole system, all order, is a garden of stones or architecture. It constructs and deconstructs subject to the continual metamorphosis of forms of presence, fading into «the fissure of the symbolic» described by Roland Barthes. Contemporary Japanese architects have described the sensitivity of Tadao Ando's use of this traditional concept, in the famous, erudite words of Fumihiko Maki, as «the porous matrix which creates in its structures».

The notions of «Sukiya» architecture find their meaning in the flowing mental space of «Ma» which Tadao Ando attempts to insert into his work. «Sabi», sentiment of sliding beauty of what is subject to change, the perception of beauty to be found in the temporal essence of things, which slides or flows through changes, always visible in the very term of its fading. «Wabi» is also an expression of the conflict or tension contained in things pursuing transparency, shedding the unnecessary.

What is pending, then, is a description of the connection between this analysis in a more specific form and Heidegger's thinking once its originating familiarity is established.

El juego circular de espejos

Vayamos a la célebre conferencia a la que ya nos hemos referido: *Construir, Habitar, Pensar*. En ella señala el filósofo cómo la verdadera crisis de la habitación reside en un desconocimiento de su ser propio; reside pues, en definitiva, en que los *mortales necesitan, ante todo, aprender a habitar*. No es cuestión de mero alojamiento, sino que, como relata Esquilo en su *Prometeo Encadenado*, se trata de transformar en hombres dotados de pensamiento a los habitantes sin memoria que yerran al azar en las cavernas, por la acción de habitar. La habitación es entendida como un rasgo fundamental del Ser:

Habitar es un rasgo fundamental del Ser, y sólo ajustándose a él los mortales son. *Heidegger*.

Para Hölderlin:

Sólo como poeta habita el hombre esta tierra.

Es preciso pensar el ser de la poesía como un *hacer habitar*, como un *construir*. Es decir que, por un lado, el hombre habita en cuanto construye, en cuanto genera materialmente una cierta forma de orden en el espacio, en el cual puede constituir su morada. Por otra parte, el poeta congrega con su lenguaje lo que constituye el ámbito o lugar del hombre, el medio en el que a éste le es posible habitar.

Según escribe Heidegger:

Todo arte es en esencia poema; la arquitectura, la escultura, la música deben poder ser reconducidas a la poesía.

Esta manera de hablar señala, en el estilo oracular característico del filósofo, cómo únicamente el Arte, que puede objetivarse en la palabra poética, contiene y edifica un mundo a la medida del hombre.

Ese mundo se concreta por la mediación del lenguaje. El poema funda el lenguaje en el que el Ser mismo se expresa, el único lenguaje que puede *regular y conducir las artes del espacio*. El habitar pertenece al orden del pensamiento y a él remite esencialmente, ya que *el habitar es la esencia del ser en el mundo*, ser cuya seña de identidad es el pensamiento. Pensar el habitar conduce inevitablemente al pensar del Ser, y en último término, al lenguaje: *El lenguaje es la casa del Ser. Bajo su techo, el hombre habita* (Heidegger).

Cuando Tadao Ando sale en busca de una sensibilidad japonesa, se encuentra con un pensar poético del espacio que congrega con facilidad a las artes visuales mediante correspondencias lingüísticas de naturaleza poética. Se encuentra con un conocer poético que funda espacial y temporalmente toda actividad plástica o creativa, y cuya quintaesencia es el *Haiku*.

El paso decisivo de entender el habitar como una función esencial de desvelamiento del Ser, vinculada a un pensamiento que es silencio y palabra poética, pertenece ya a su tradición, y sólo necesita una labor de adecuación a su particular disciplina de arquitecto.

The circular play of mirrors

We now move to the famous speech referred to earlier: «Build, Inhabit, Think». Here the philosopher indicates how the real crisis of inhabitancy lies in ignorance of one's own being; it thus lies in the fact that «above all, mortals must learn to inhabit». This is not a question of mere accommodation but, as Esquilo describes in his *Prometeo Encadenado*, the transformation of memory-less inhabitants, randomly erring in caves, into thinking humans through the action of inhabitancy. Inhabitancy is understood as a fundamental aspect of being:

«Inhabit is a fundamental facet of being, and mortals are only such when they adapt themselves to it» (Heidegger).

For Hölderlin:

«Only as a poet does man inhabit this earth».

It is necessary to think of the being in the poem as a «making inhabitancy», as a «construct», i.e., on the one hand man inhabits when he builds insofar as he materially generates a certain form of order in space in which he can constitute his dwelling place. On the other hand, the poet uses his language to congregate what constitutes the environment or place of man, the means by which he finds it possible to inhabit.

As Heidegger describes:

«All art is essentially poem; architecture, sculpture and music ought to be redirected towards poetry».

This way of speaking indicates, in the characteristic oracular style of the philosopher, that only Art, which can be objectivized in the poetic word, contains and edifies a world to the measure of man. This world is specified through language. The poem establishes the language in which the being expresses himself, the only language which can «regulate and lead the arts of space» (Heidegger). Inhabit belongs to the order of thinking which he emphasizes given that «inhabit is the essence of the being in the world» (Heidegger), a being whose sign of identity is thinking. Thinking of inhabitancy inevitably leads to thinking of the being and thus finally to language: «Language is the house of the Being. Under its roof, man abides» (Heidegger).

When Tadao Ando goes out in search of Japanese sensitivity, he finds a poetic thinking of space which easily congregates the visual arts through linguistic correspondences of a poetic nature. He discovers a poetic knowledge which establishes all plastic or creative activity in a spatial and temporal manner, the quintessence of which is «Haiku».

The decisive step of understanding habitation as an essential function of the unveiling of being, linked to a thinking which is silence and the poetic word, now belongs to its tradition and only requires adjustment to his particular discipline of the architect.

A semejanza de la idea japonesa de una realidad a medida de la consciencia del hombre, Heidegger descubre una circularidad de relaciones que hacen del mundo parte constitutiva de la estructura o consistencia del *Dasein*, ante el cual se constituye en *mundanidad*; en el despliegue de su espacialidad y su temporalidad, o de su circunstancialidad constitutivas.

Refiriéndose a la arquitectura, señala Heidegger en *El origen de la obra de Arte* cómo el templo abre un mundo sobre la tierra, de modo que ésta adquiere significación como lugar, y puede producirse el enfrentamiento de tierra y mundo mediante el que este último se revela en su verdad y se afirma con ella sobre la tierra.

La instalación de un mundo sobre la tierra, misión de la obra de Arte, y en mayor medida, misión de la Arquitectura, como espacio para el habitar, se manifiesta como el juego reflejo de la *cuadratura*, en la que tierra y cielo, mortales y divinos constituyen algo así como los puntos cardinales del Ser. Pensar en el mundo abierto en la obra de arte es fundamentalmente pensar el particular juego de reflexión y copertenencia que se produce mediante dicha obra entre cada elemento de la *cuadratura*, plegado y sucesivamente desplegado en los demás.

Ese *juego circular de espejos* es propiamente el mundo, y el movimiento de los reflejos en su circularidad es la temporalidad del mundo.

La temporalidad es entonces el movimiento de despliegue y ocultación del Ser en la *cuadratura*, la específica forma de presencia del Ser, en cuya fase de ocultación se muestra la intervención de la nada en el corazón del Ser.

En sus últimos escritos, cada vez ve con mayor claridad Heidegger la imposibilidad de separar el pensamiento del Ser del pensamiento de la nada, y la pertenencia de la nada a la Posibilidad de la que brota el Ser. La nada constituye entonces *el fondo* del Ser.

El pensamiento poético que produce la obra de arte y desvela con ella el juego circular de la *cuadratura* se encuentra asociado a cada uno de sus vértices, e incluye así una participación en lo sagrado.

Ma reúne, en la arquitectura de Tadao Ando, presencia y ausencia, consciencia que se condensa en el tiempo, tiempo que se concreta en el espacio, espacio que se diluye en la consciencia, materia que se desmaterializa en los reflejos de las superficies pulimentadas de vidrio y hormigón, luz que se revela en la tiniebla, naturaleza que adquiere presencia en la geometría y la estructura de las obras. El juego reflejo de la *cuadratura*, la dialéctica del Ser que *mora en ocultación*, quedan plasmados en una elaboración intuición plástica, que contiene en sí la sacralidad de los espacios vacíos de los antiguos santuarios de Isé.

Nuestra apresurada exposición nos permite ahora intuir con algún fundamento la vinculación profunda entre estas figuras de pensamiento y la obra de Tadao Ando. Carecemos de margen y espacio para profundizar en ella, y para concretarla en el análisis pormenorizado de alguna de sus construcciones. Si hemos conseguido despertar la curiosidad suficiente como para dirigir sobre nuestro tema la atención debida nos consideramos satisfechos, ya que esta arquitectura tiene fondo suficiente como para no agotar sus enseñanzas por muchas líneas más que le dedicásemos.

Brindamos el esfuerzo de pensar sobre ella al lector con confianza. Merece la pena.

Similar to the Japanese idea of a reality in the measure of man's conscience, Heidegger discovers a circularity of relationships which make the world a constitutive part of the structure or essence of «Dasein», in the light of which «mundanity» is created; in the unfolding of its spatiality and temporality or its constitutive circumstantiality.

Referring to architecture, Heidegger indicates, in «The origin of the work of art», that the temple opens up a world on earth in such a way that the latter acquires significance as place. A confrontation may occur between earth and world through which the latter is revealed in its true identity and wit, it is affirmed on the Earth.

The installation of a world on Earth, the mission of works of art and to a lesser extent the mission of architecture as a space to be inhabited, is manifested as the reflective play of the «quadrature» in which heaven and earth, mortals and divinities constitute something like the cardinal points of being. To think of the open world in a work of art is basically to think of the special play of reflection and co-belonging produced by this work between each element of the «quadrature», folded and successively unfolded in the rest.

This «circular play of mirrors» is the world itself, and the movement of the images in its circularity is the temporality of the world. Temporality is thus the movement of unfolding and hiding of the Being in the «quadrature», the specific type of presence of the Being, during whose hiding phase the involvement of nothingness in the heart of the Being is revealed.

In his final writings, Heidegger expressed his increasingly clear view of the impossibility of separating the thinking of the Being from the thinking of nothingness, and the belonging of nothingness to the possibility from which the Being arises. Nothing thus constitutes «the bottom» of the Being.

Poetic thinking producing the work of art and revealing with it the circular play of the «quadrature» is associated to each of its vertices, thus including a participation in the sacred.

In Tadao Ando's architecture, «Ma» covers presence and absence, conscience which is condensed in time, time which is concreted in space, space which is diluted in conscience, material which is dematerialized in the reflections of the polished glass and concrete surfaces, light which is revealed in shadows, nature which acquires presence in geometry and the structure of the works. The reflective play of the «quadrature», the dialectics of the Being who «abides in concealment» (Heidegger), are shaped in an elaborate plastic intuition which contains the sanctity of empty spaces found in the ancient sanctuaries of Isé.

This hurried dissertation now gives us a basis to sense the profound link between these figures of thinking and Tadao Ando's work. We lack scope and space to enter further into the question or to particularize with a detailed analysis of some of his constructions. If this essay has managed to arouse enough curiosity to draw due attention to the subject, we feel satisfied. Architecture has sufficient depth to not exhaust its wisdom regardless of the number of extra lines one may devote to it.

We confidently praise the reader's effort to reflect on the matter. It is worth the effort.

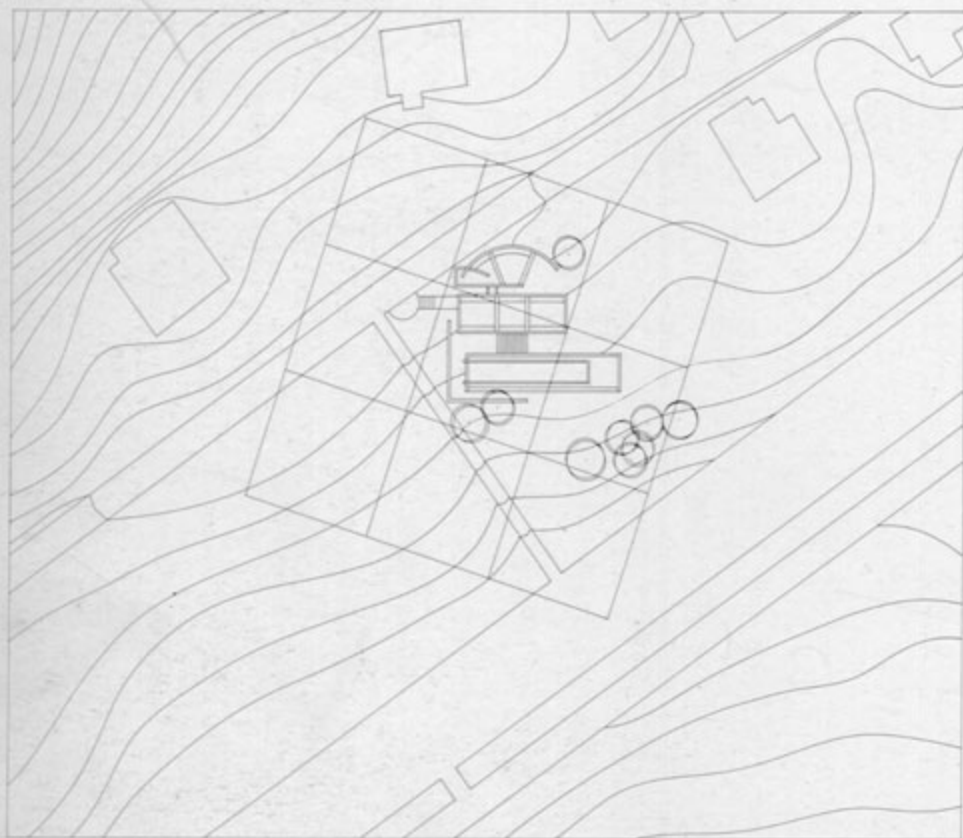
CARACTERÍSTICAS INHERENTES

La arquitectura es una disciplina autónoma cuya significancia básica yace en la construcción de un lugar propio. Sin embargo, y a pesar de su autonomía, no puede desligarse de las características del emplazamiento. Las huellas de los valores intrínsecos del emplazamiento deben ser preservadas en la arquitectura.

INHERENT CHARACTERISTICS

Architecture is autonomous, and at the same time, its basic significance lies in the construction of a distinctive place. However, no matter how autonomous architecture is, it cannot be cut off from the site. Traces of the distinctive meaning inherent in the site must be preserved in the architecture.

KOSHINO HOUSE
ROKKO HOUSING I
ROKKO HOUSING II
TIME'S



Vivienda unifamiliar y estudio

Ashiya, Japón, 1981/1984

Single-family House

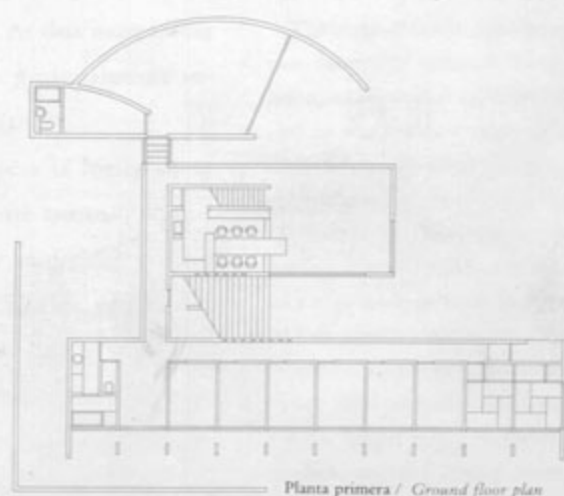
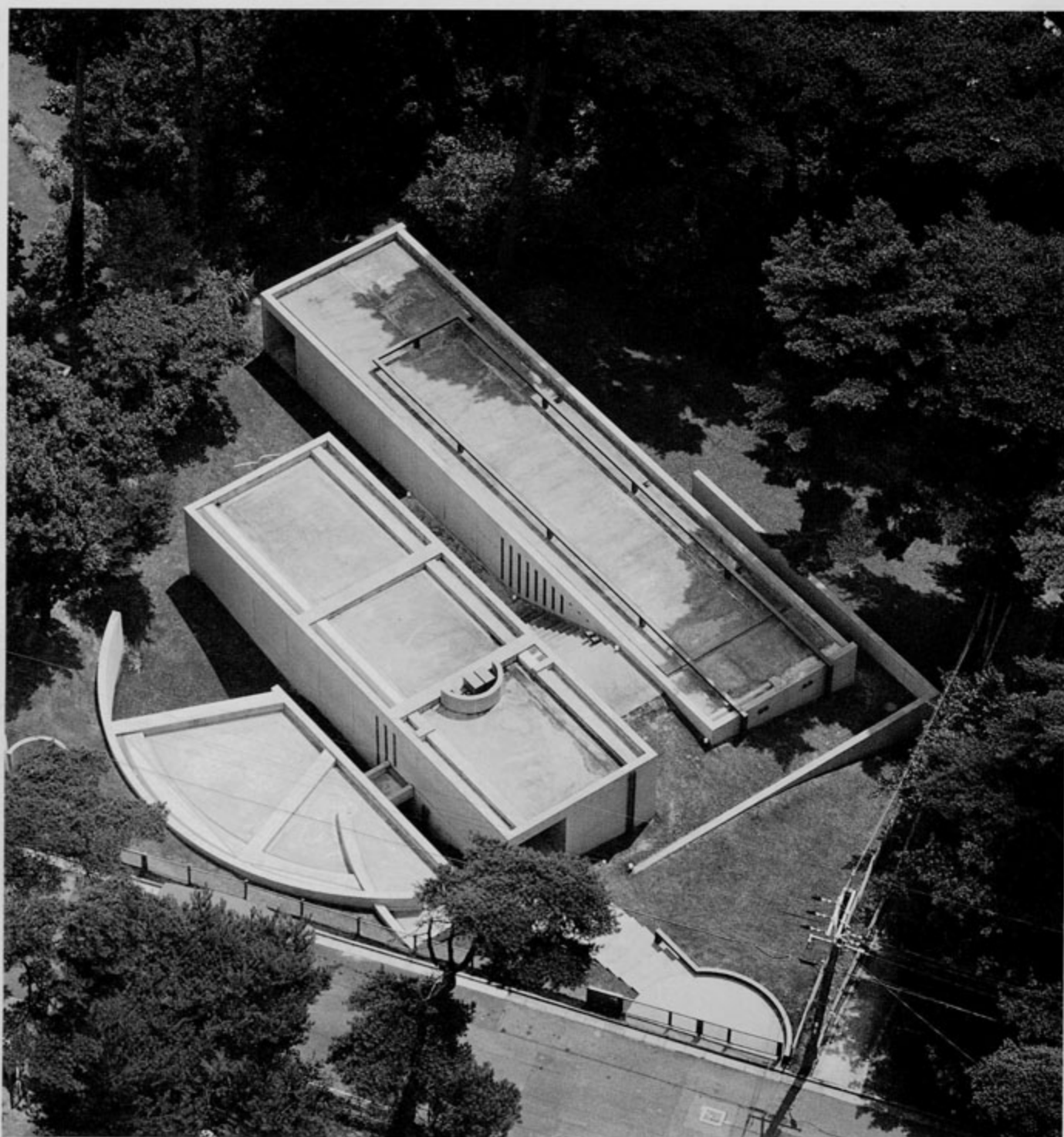
En un principio, el proyecto consistía en dos inorgánicas cajas de hormigón, dispuestas en paralelo y parcialmente sepultadas en la pendiente arbolada de un jardín.

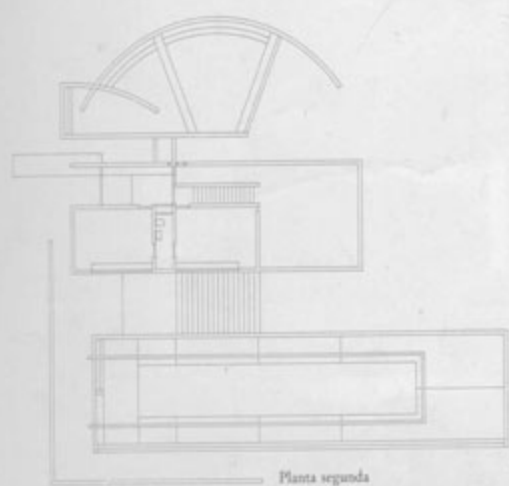
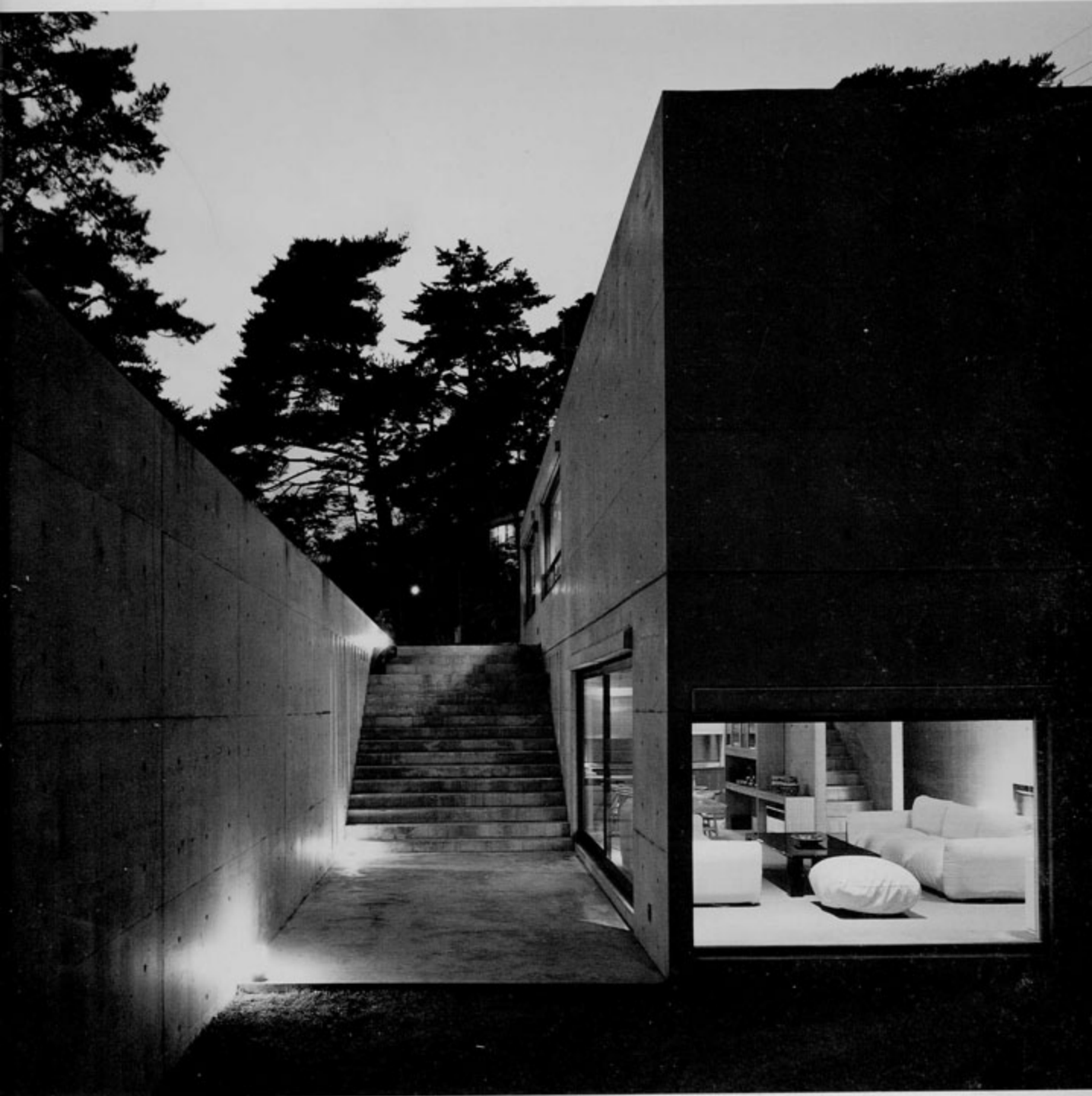
El edificio, aunque autónomo, obedece a la lógica de la naturaleza. Ambos volúmenes, de diferente tamaño, se traban mediante un corredor subterráneo y se dividen por un patio exterior. El principal contiene dos niveles, con la sala de estar, la cocina y el comedor en planta baja y el dormitorio principal en la planta superior. El otro edificio alberga seis dormitorios y dos salas de tatami en disposición lineal, un vestíbulo y un baño.

The original house consists of two inorganic concrete boxes, arranged in parallel and half buried in the verdant slope of a national park. The building, though autonomous, obeys the logic of nature. The two boxes, having different sizes, are linked by an underground corridor and also flank a courtyard. One volume contains two levels; the lower level accommodates the double height living room, the kitchen, and the dining room,



El escalonamiento del patio es respuesta y símbolo de la naturaleza intrínseca del lugar. El patio en sí surge como una sala de estar al aire libre, cuya amplia escalinata recibe y refleja la luz natural que pasa a través de los árboles y sirve de extensión del escenario de la vida cotidiana. Se trata de un espacio exterior autónomo, una parte de la naturaleza que ha sido aislada y apropiada por el hombre. Las ranuras verticales de los muros que contienen el patio permiten la creación de diversas intersecciones de luz y sombra, que rompen la monotonía y la simplicidad del exterior.

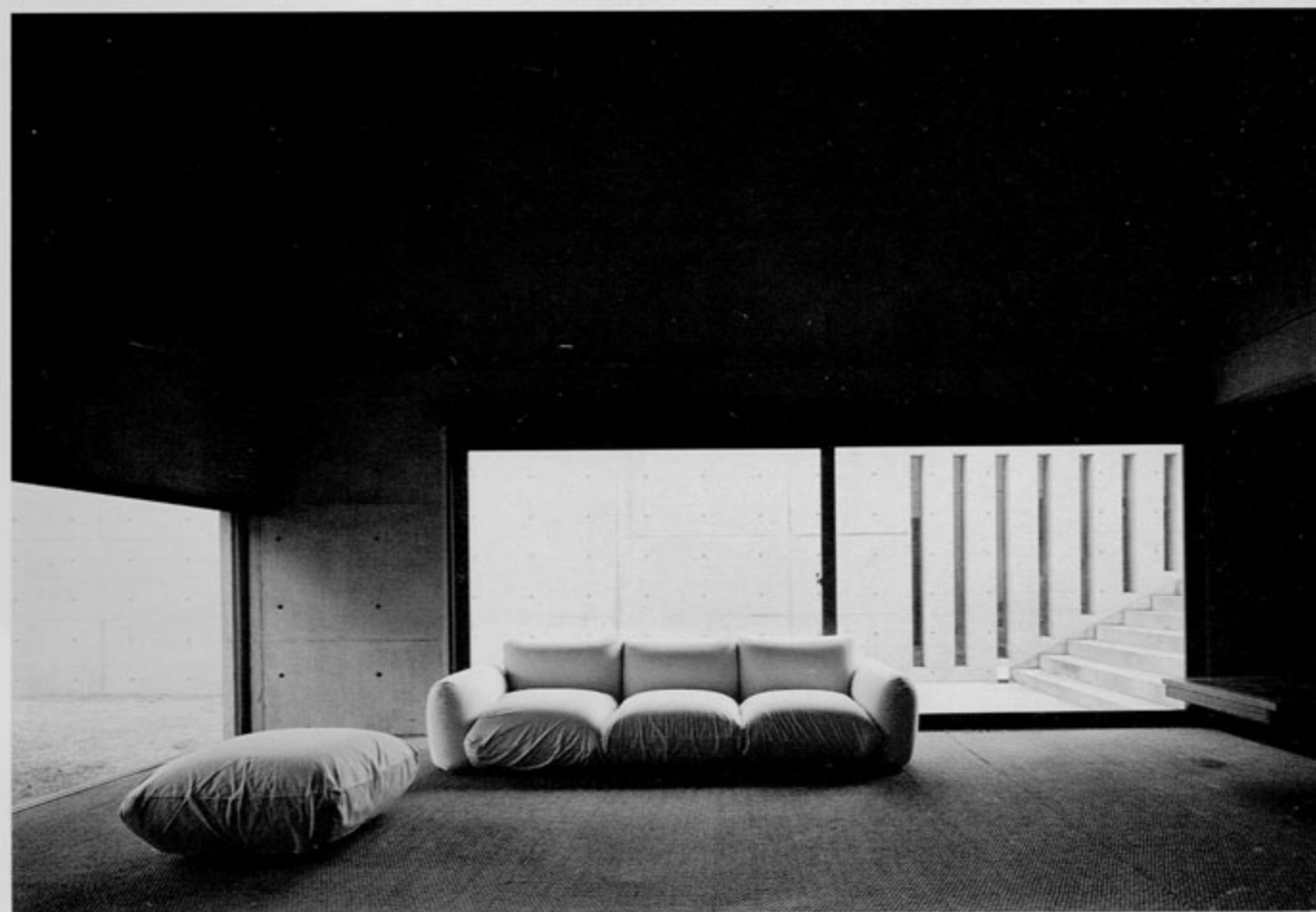
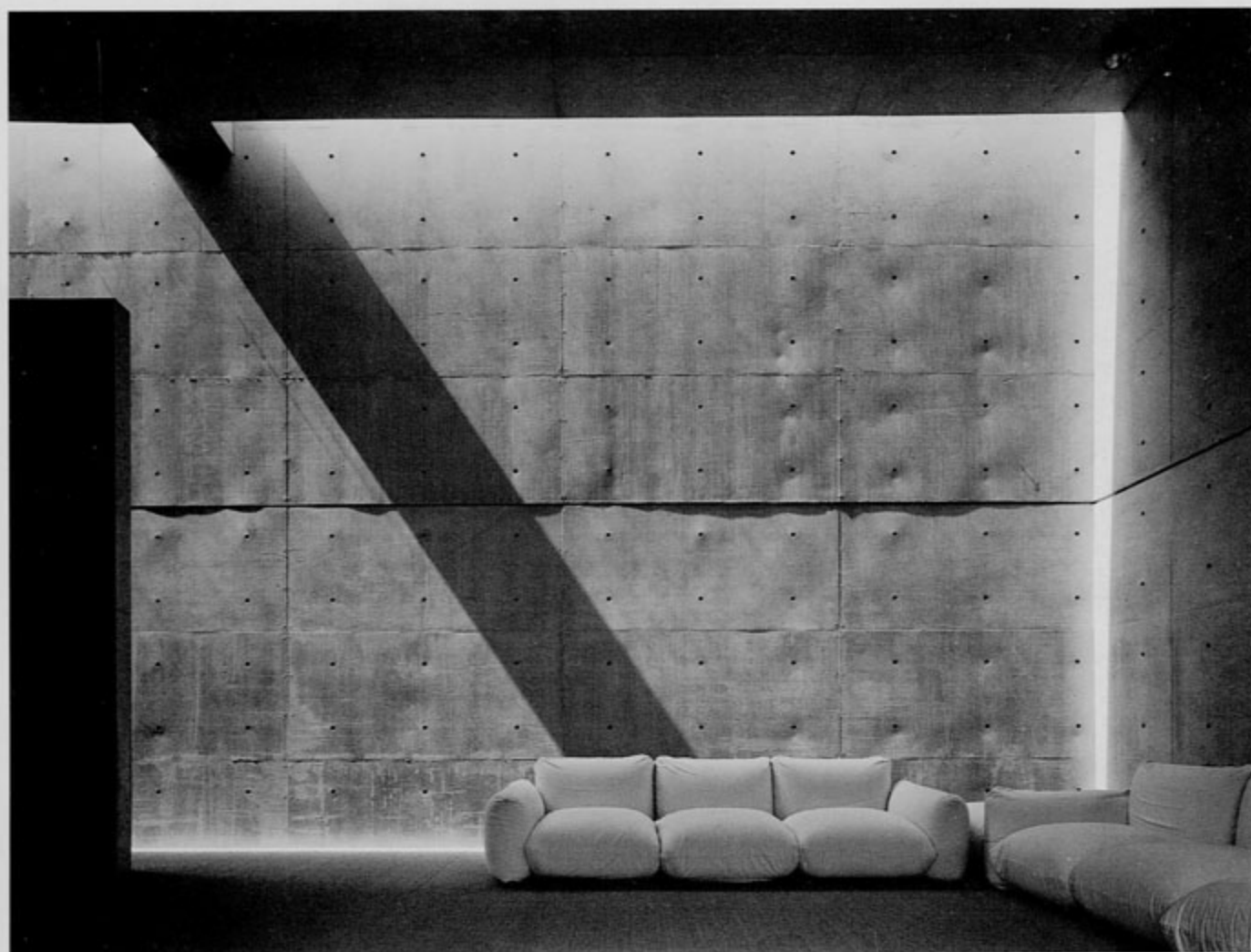








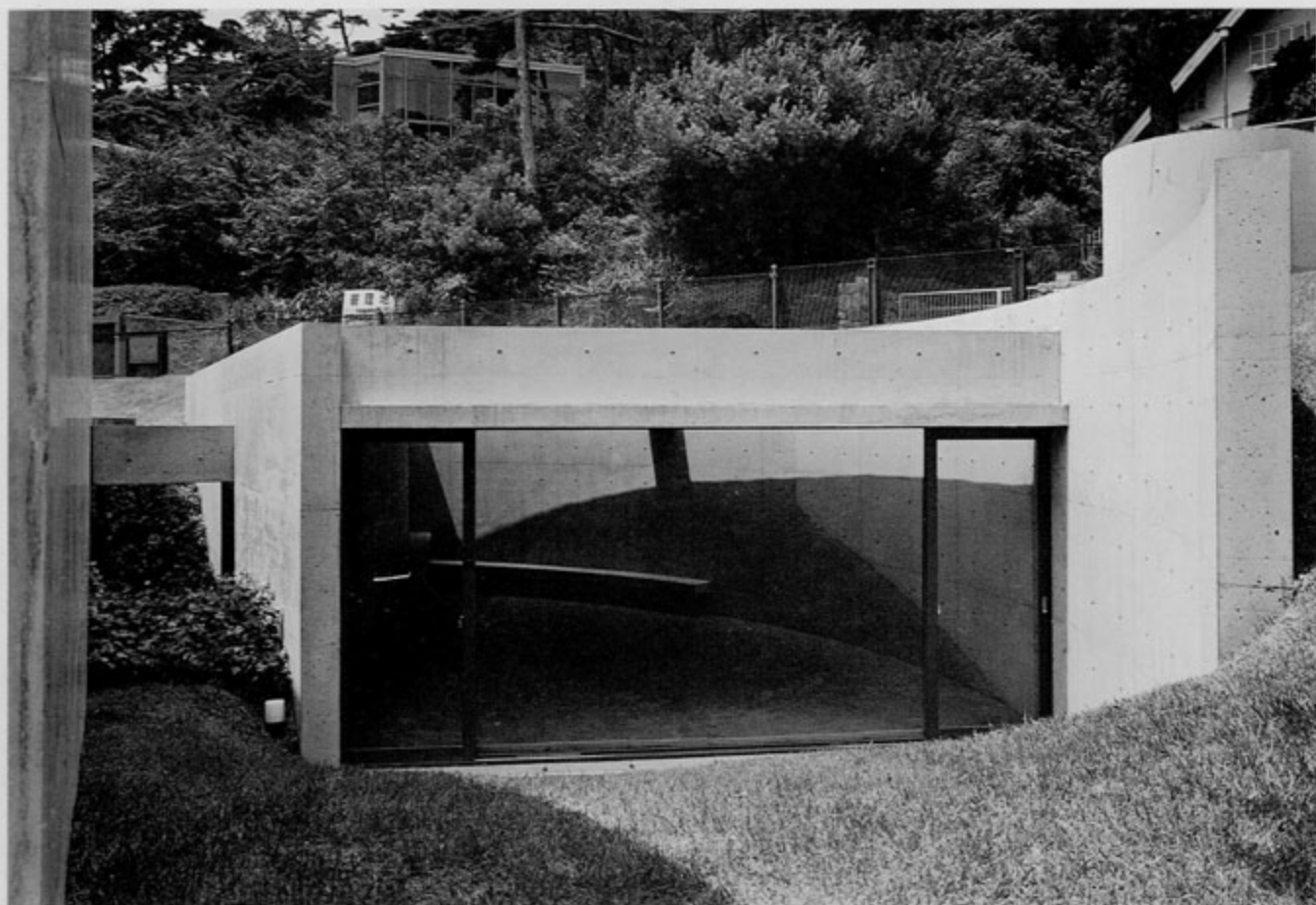


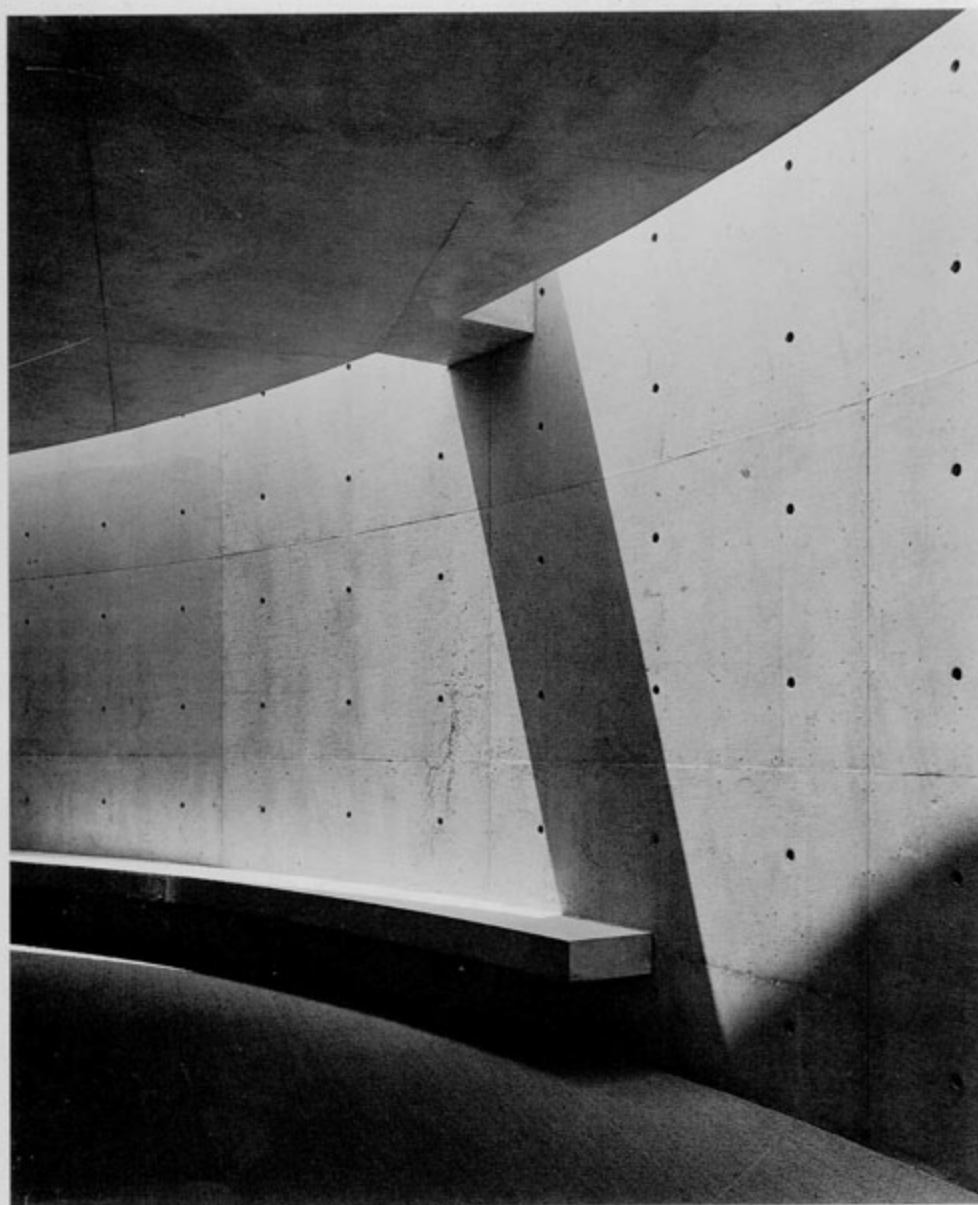




Sección transversal / Cross section





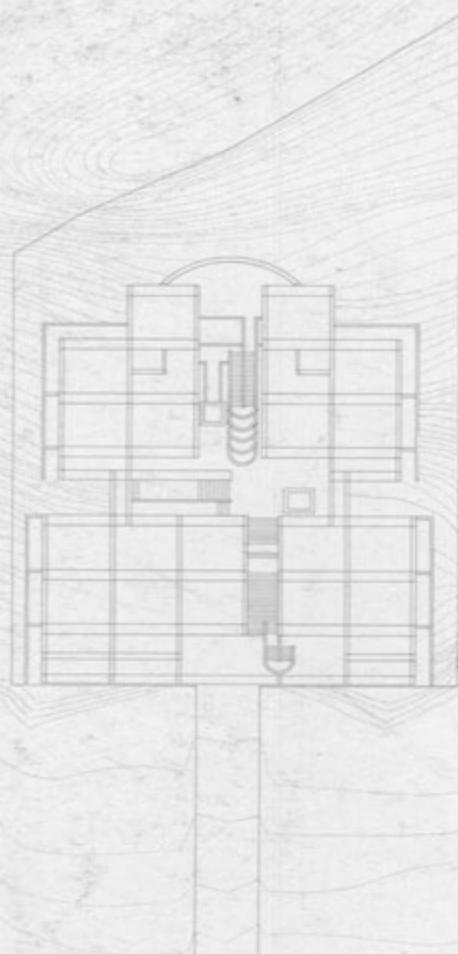


El estudio se añadió cuatro años después de la construcción de la casa. El objetivo fue la adición de una nueva composición mediante la introducción de una curva en el trazado rectilíneo general. Este cuerpo se encuentra situado en la parte superior de la ladera, sepultado en tierra y separado por el césped del edificio principal. Un muro con planta de cuarto de círculo sirve para contener las tierras y delimitar el terreno. La abertura situada en su parte superior proporciona una iluminación cenital, que origina un complicado juego de luces y sombras curvas en el interior, contrastando fuertemente con los perfiles rectilíneos de la iluminación natural del edificio principal.

and the upper level, the master bedroom. The other volume houses six rooms for children and tatami rooms all in a row, a lobby, and a bathroom.

The stepping of the courtyard is symbolic of the intrinsic nature of the site. The courtyard is an outdoor living room, and the wide stairs receive and reflect the natural light trickling through the trees and serve as an extension of the stage for everyday life. It is an autonomous exterior space, a part of nature that has been isolated and has become man-made. The slits, cut in orderly fashion in the walls facing the courtyard, are an apparatus for generating diverse intersections of light and shadow. The light transforms the simple exterior into a chain of parts.

The atelier was added four years after the house was completed. By introducing a curve into the rectilinear scheme, I hoped to arrive at a new composition. The addition is located on the upper part of the slope and is buried in the ground. A lawn divides the addition from the older building. A wall that is a quarter-circle in plan holds back the earth and defines a territory. A slit along the curved wall provides a top-light, and the introduced light makes complex, intersecting patterns of curves on the wall. This is in strong contrast to the rectilinear patterns of light in the earlier building.



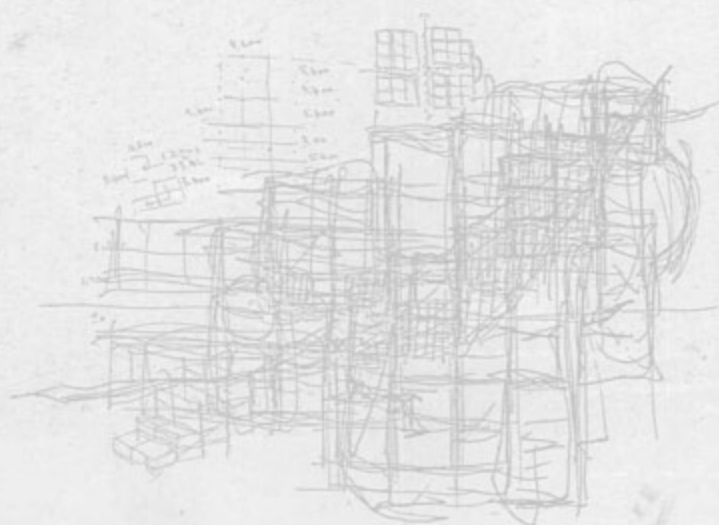
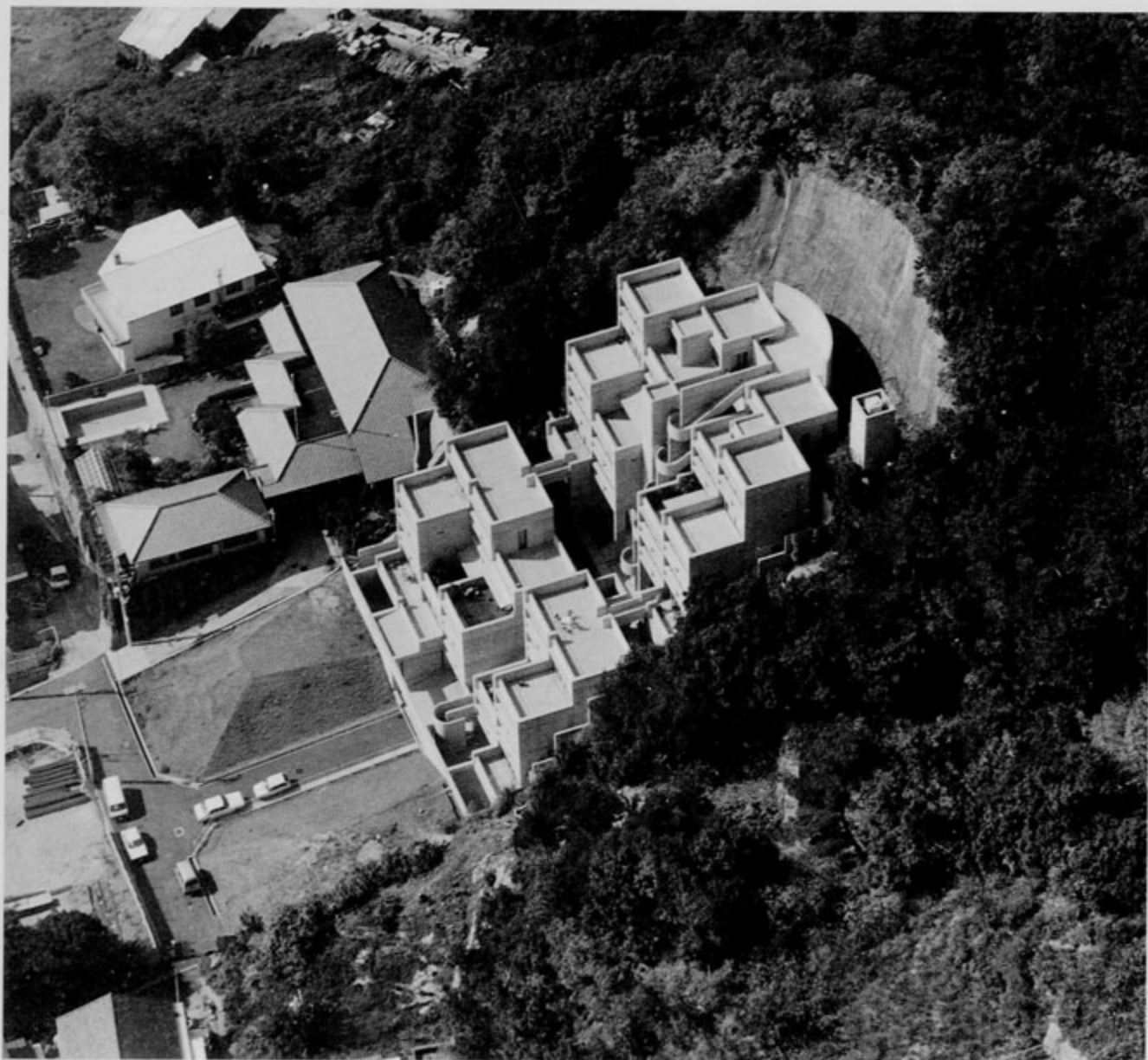
Conjunto residencial
Kobe, Japón, 1983

*Residential
Complex*

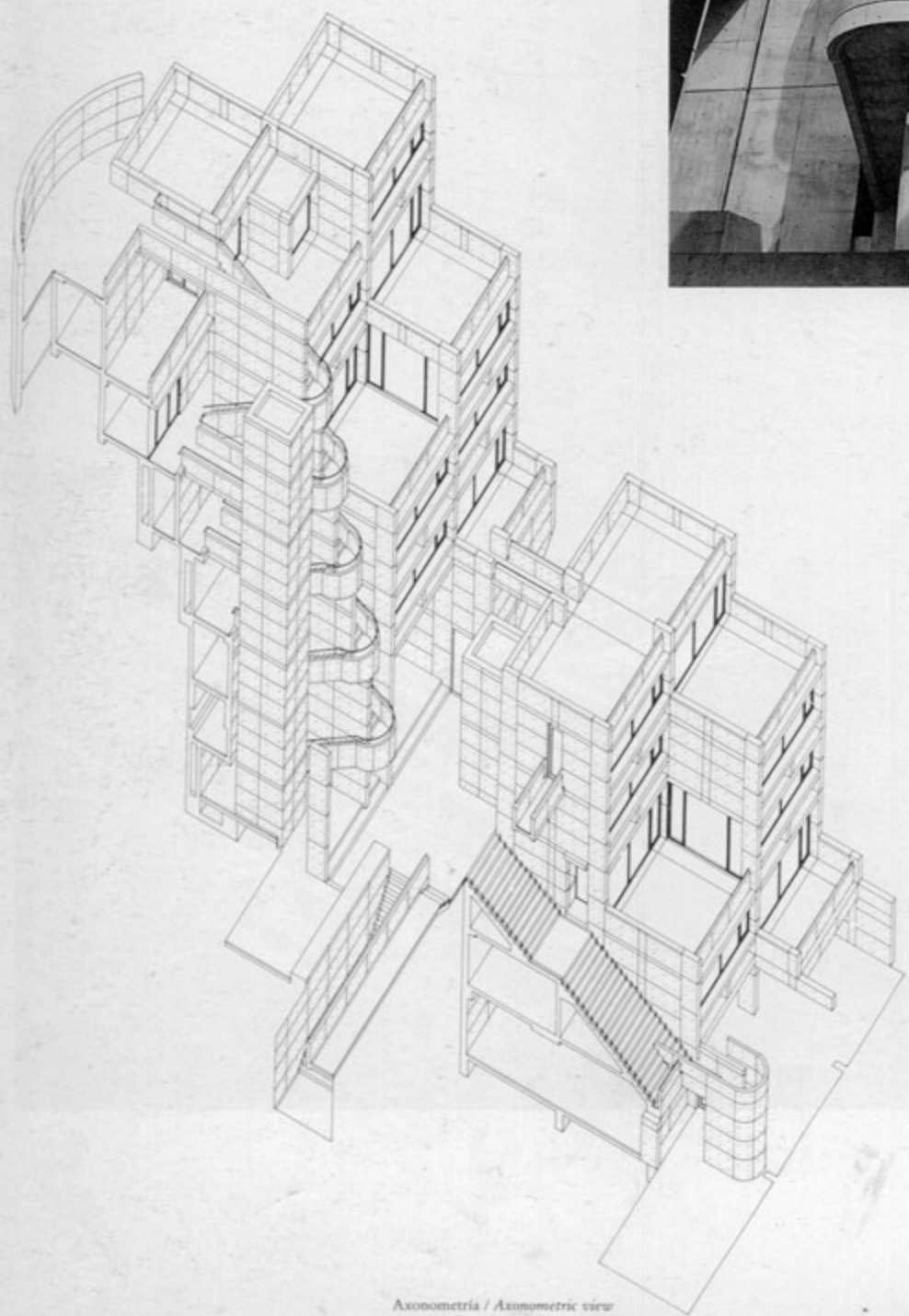
El solar, orientado al sur y con una fuerte pendiente del terreno de 60 grados, se encuentra situado al pie del Monte Rokko. El lugar ofrece una vista panorámica que se extiende desde la bahía de Osaka hasta el puerto de Kobe. Con objeto de conseguir la armonía entre el edificio y su entorno verde, decidí no elevar en exceso la altura del edificio, y empotrarlo en la ladera, adaptándolo a la pendiente. El edificio descansa en una retícula de veinte módulos, de 5,8 x 4,8 metros, cuya planta es simétrica. En el ascenso por la pendiente se crean intencionadamente una serie de huecos para unificar el complejo, actuando al mismo tiempo como plaza.

The site is at the foot of Mt. Rokko in Kobe and is a south-facing, 60 degree slope. From the site, there is a panoramic view extending from Osaka Bay to the port of Kobe. In order to blend the building with the verdant environment, I decided to keep it low and, adapting it to the slope, to insert the building into the hillside. The building is composed of a group of units, each measuring 5,8 meters by 4,8 meters. In section,



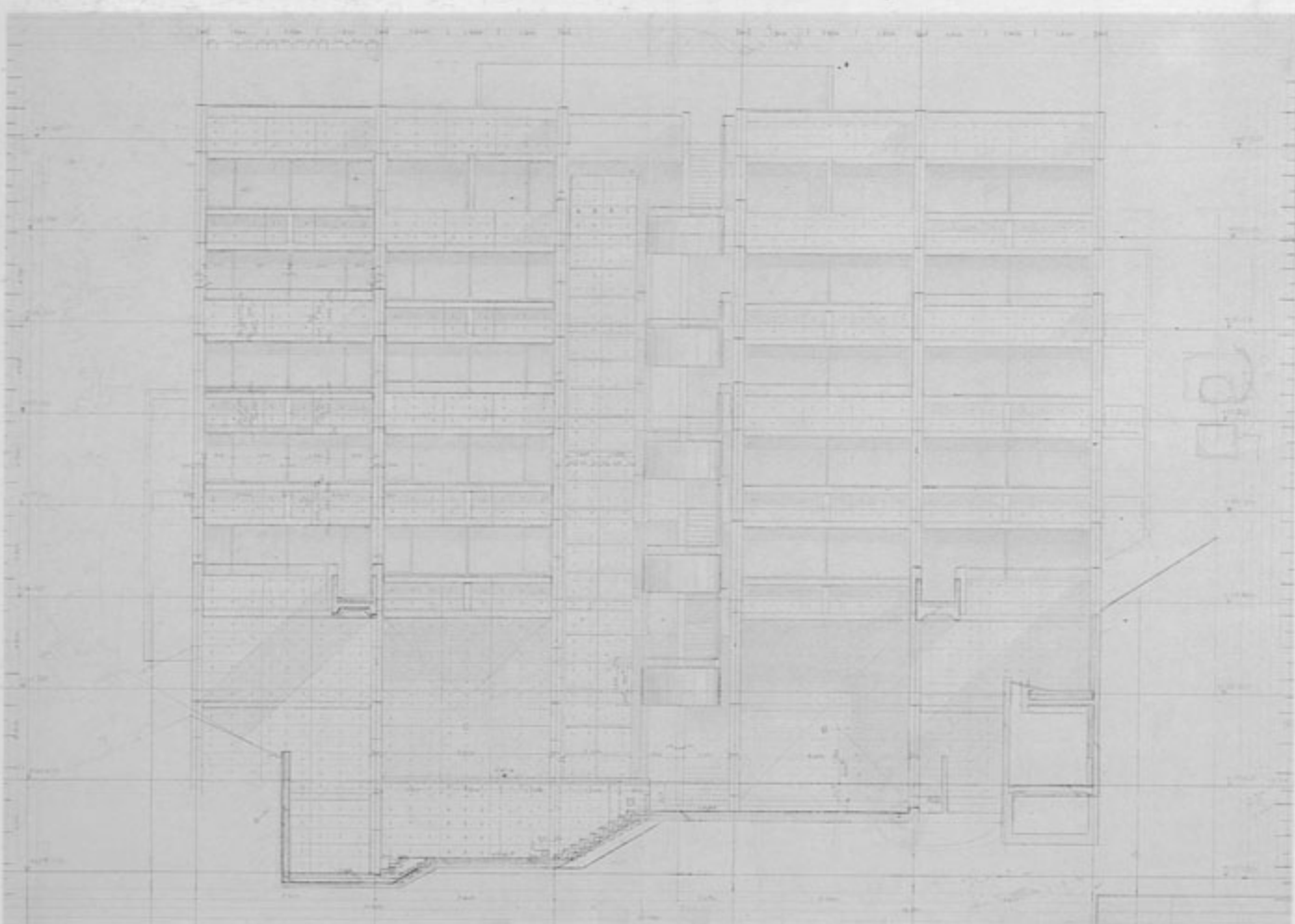






Axonometría / Axonometric view







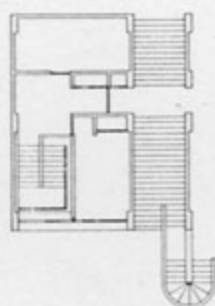


Tipo A / Type A

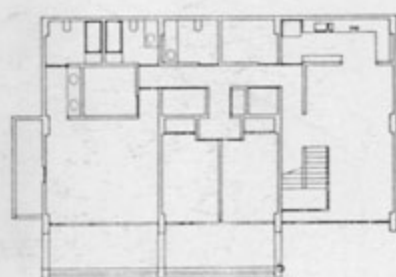
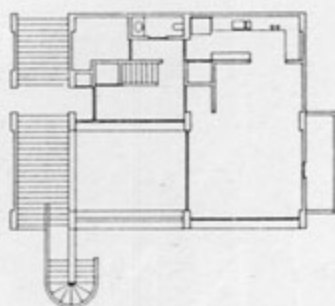


Tipo B / Type B

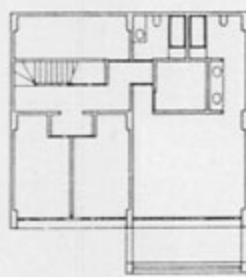
Planta cota +7.250
+7.250 level plan



Planta cota +7.250
+7.250 level plan

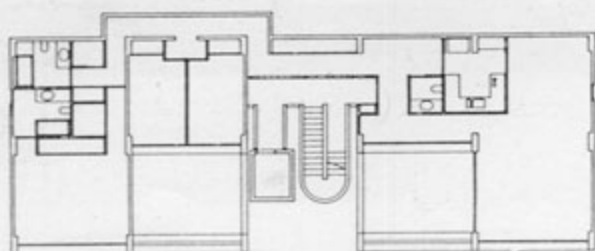


Planta cota +4.350
+4.350 level plan

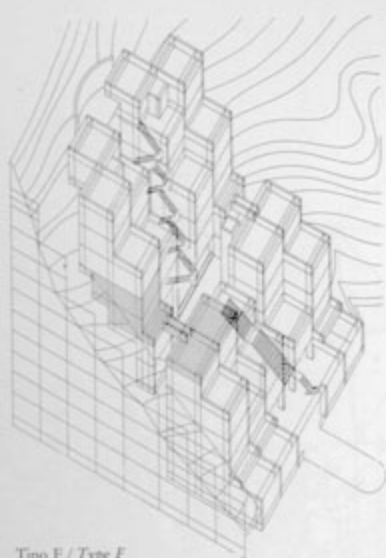


Planta cota + 4.350
+ 4.350 level plan

Planta cota +21.750
+21.750 level plan



Tipo H / Type H

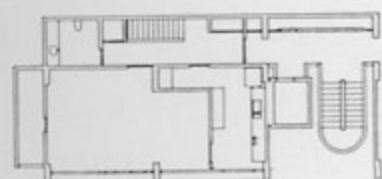


Tipo F / Type F

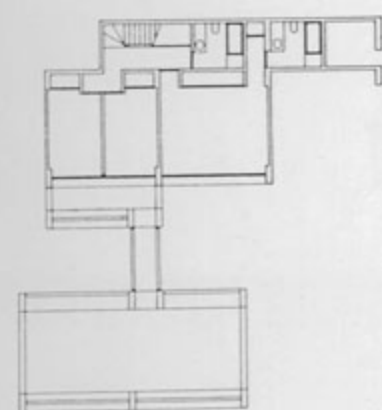
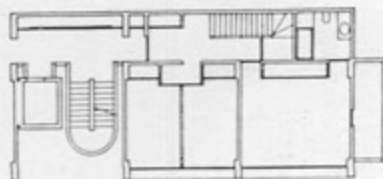


Tipo G / Type G

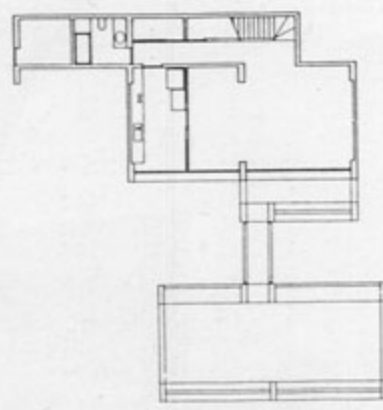
Planta cota +18.850
+18.850 level plan



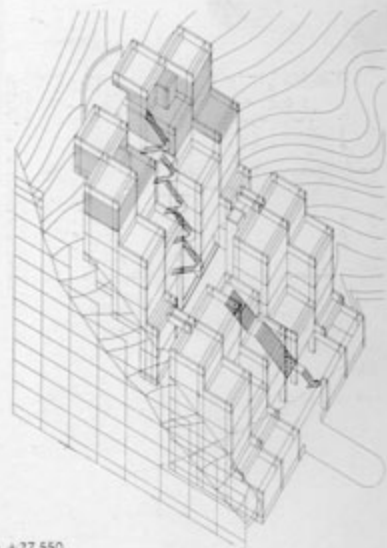
Planta cota +18.850
+18.850 level plan



Planta cota +15.950
+15.950 level plan

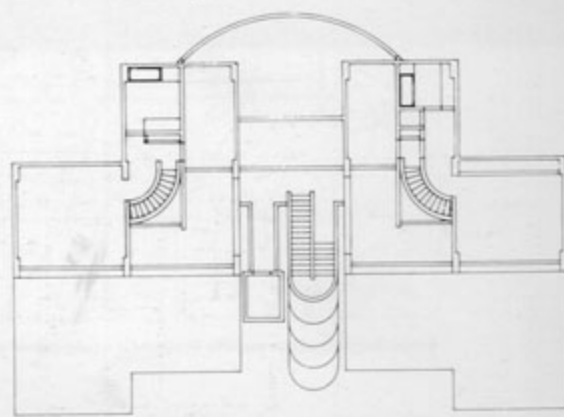
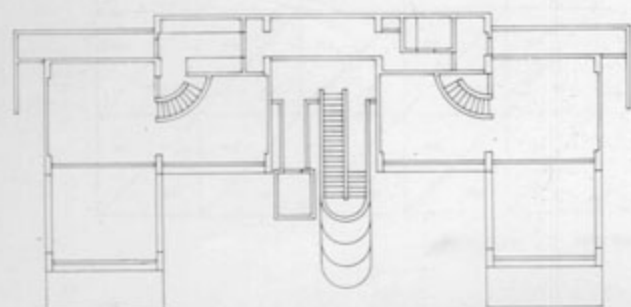


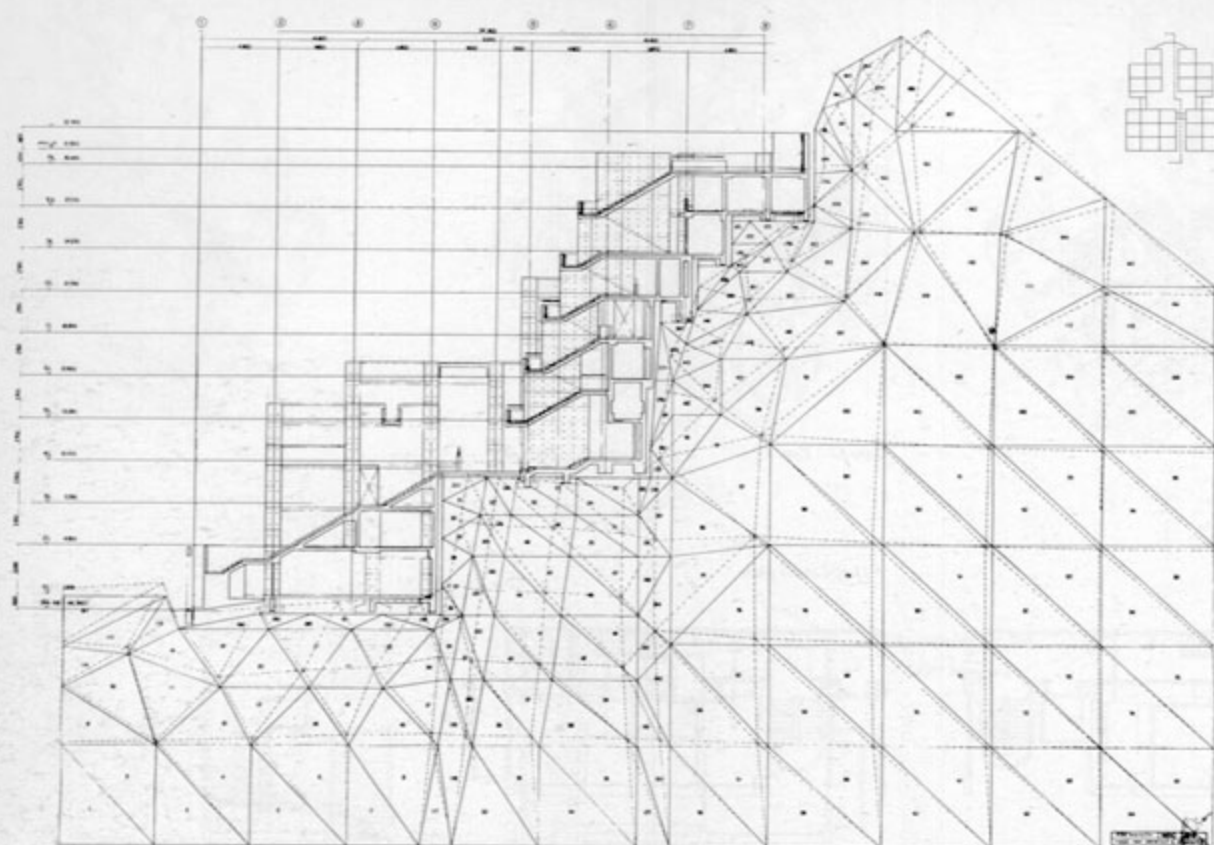
Planta cota +15.950
+15.950 level plan



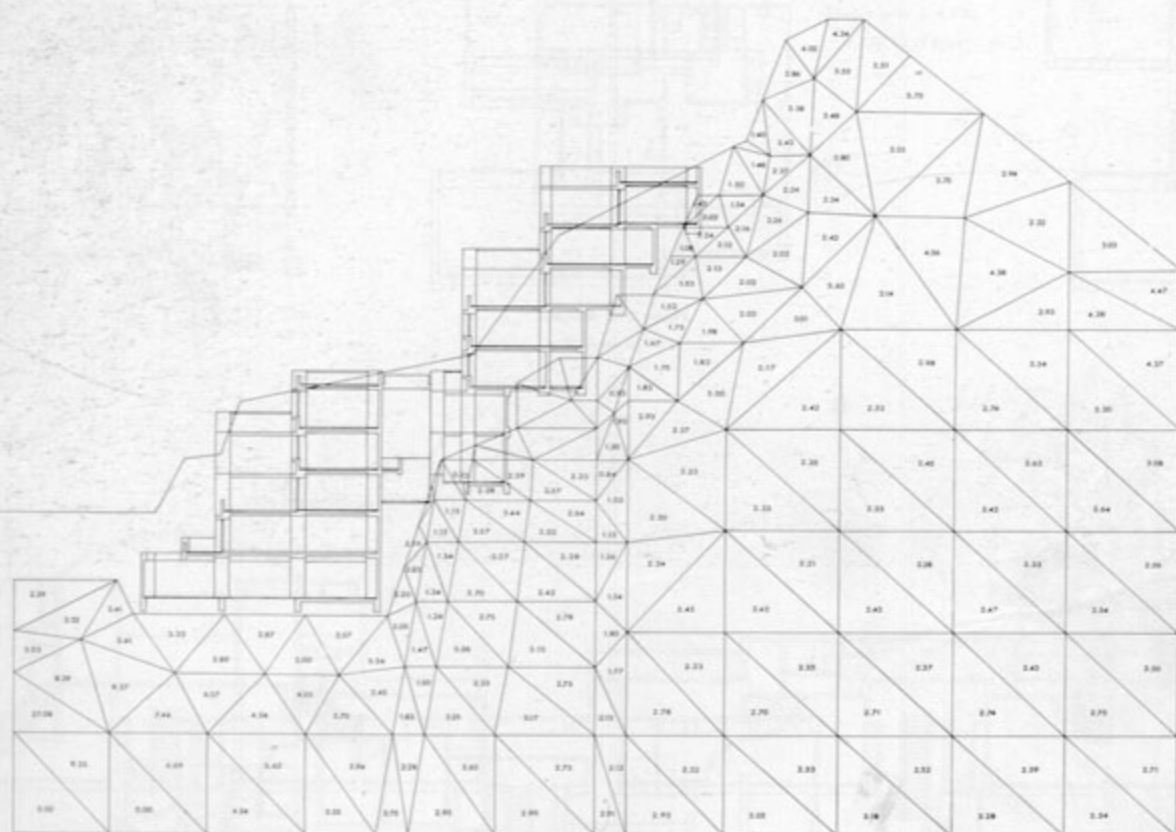
Planta cota +27.550
+27.550 level plan

Planta cota +24.650
+24.650 level plan





Sección longitudinal por escalera / Longitudinal section through staircase



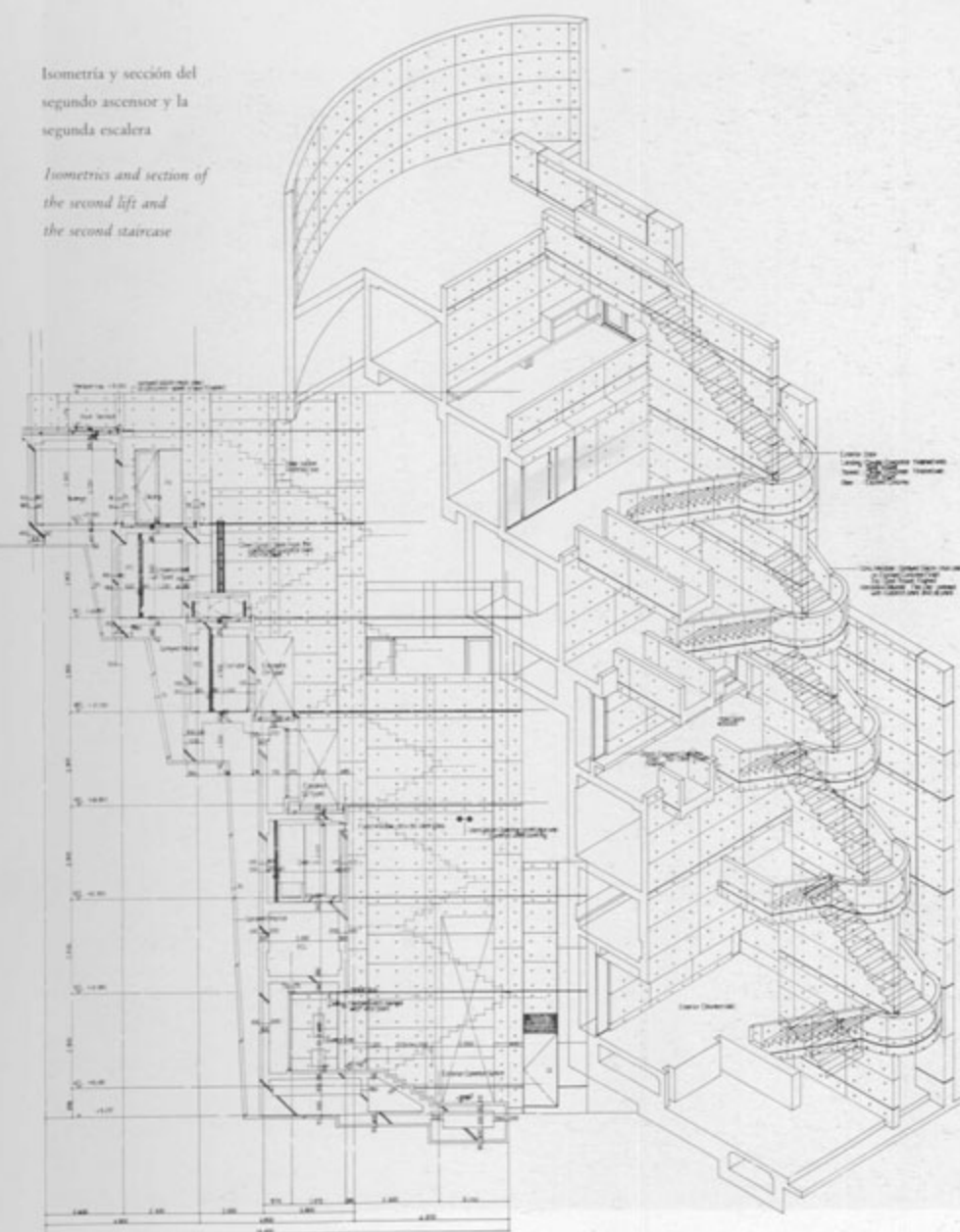
Sección longitudinal por módulos de viviendas / Longitudinal section through units





Isometría y sección del
segundo ascensor y la
segunda escalera

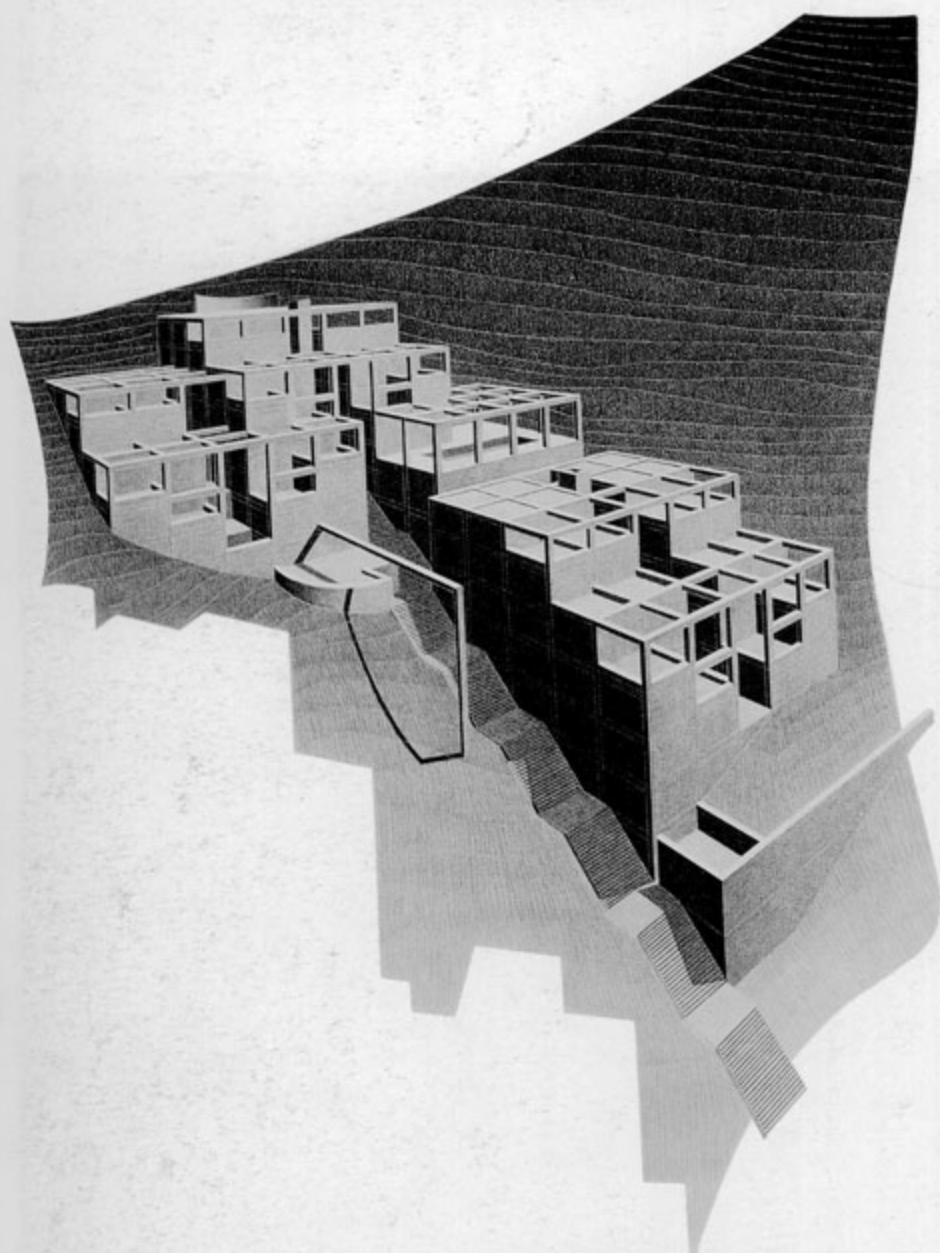
*Isometrics and section of
the second lift and
the second staircase*



Las zonas situadas en los extremos del edificio sirven como áreas de ventilación y aislamiento. Los veinte módulos que se agrupan en el frente de la pendiente son todos diferentes en tipología y tamaño. Todos ellos tienen terraza con diferentes vistas. Confío en que la vida en estas viviendas tan diferentes se desarrolle alrededor de la terraza y en comunicación con la naturaleza. Las formas geométricas del hormigón son intencionadamente artificiales, subrayando, mediante el contraste, su entorno natural.

it follows the slope, and in plan, it is symmetrical. In stepping up the slope, gaps are intentionally created. The gaps relate to each other and serve to unite the entire building; at the same time they serve as a plaza.

The dry areas at the edges of the building serve as mechanical spaces and promote ventilation and insulation. The twenty units piled up on the face of the slope are all different in type and size. Each unit has a terrace, and there are many different views available. My hope is that life in these diverse units will unfold around the terrace and in communication with nature. The geometrical forms of concrete are emphatically man-made and underline by contrast their natural environment.

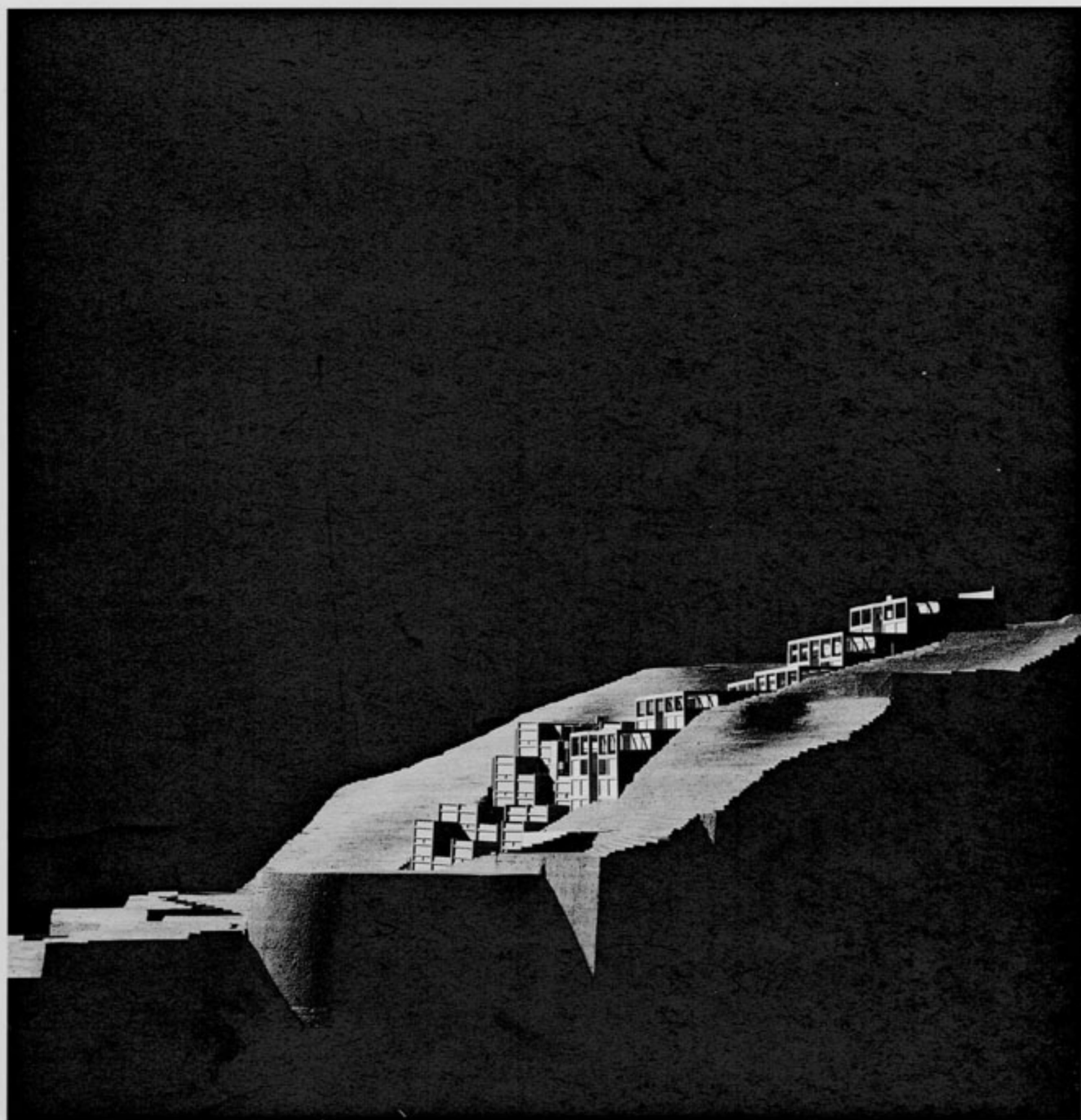


Conjunto residencial
Kobe, Japón, 1985

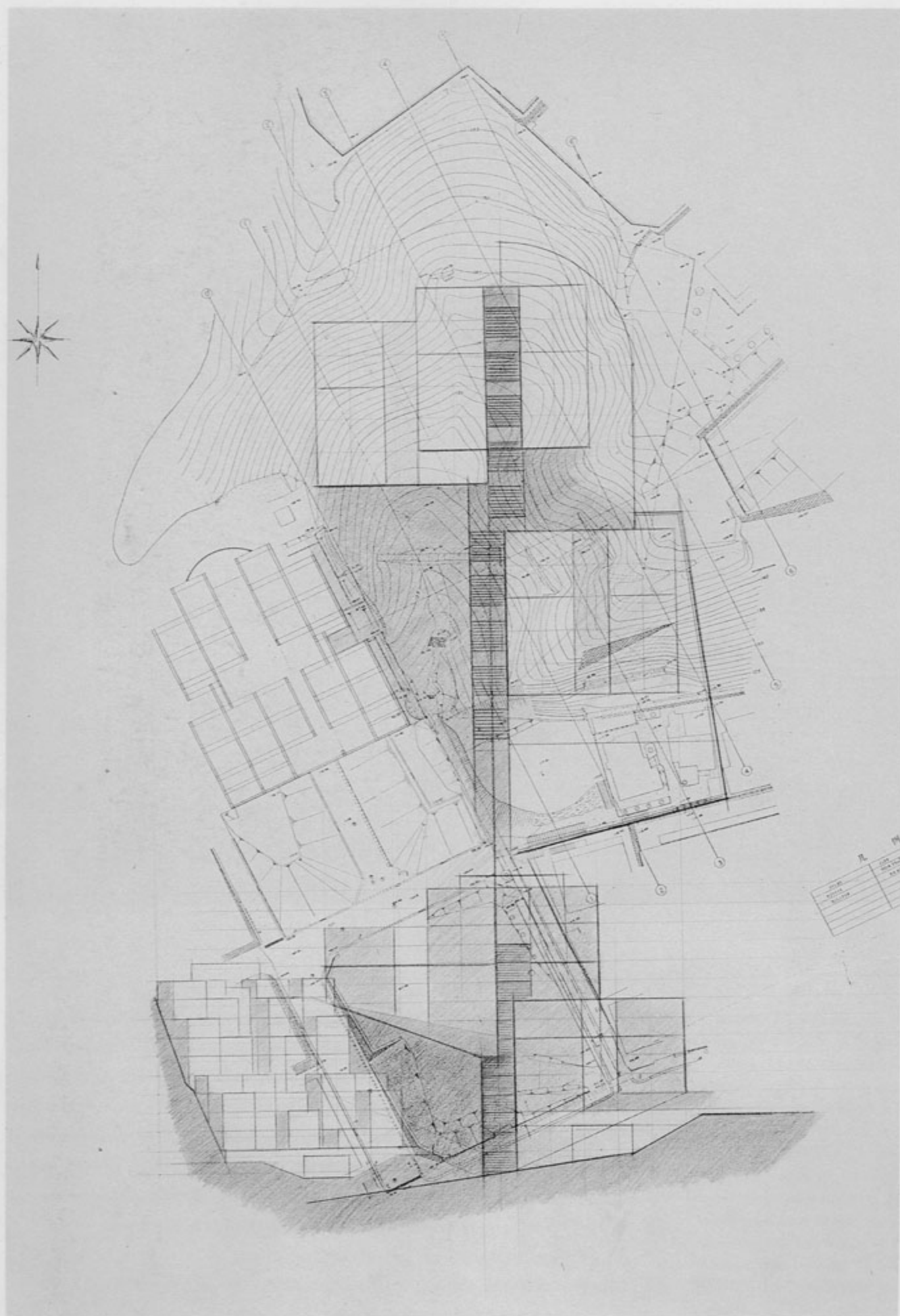
*Residential
Complex*

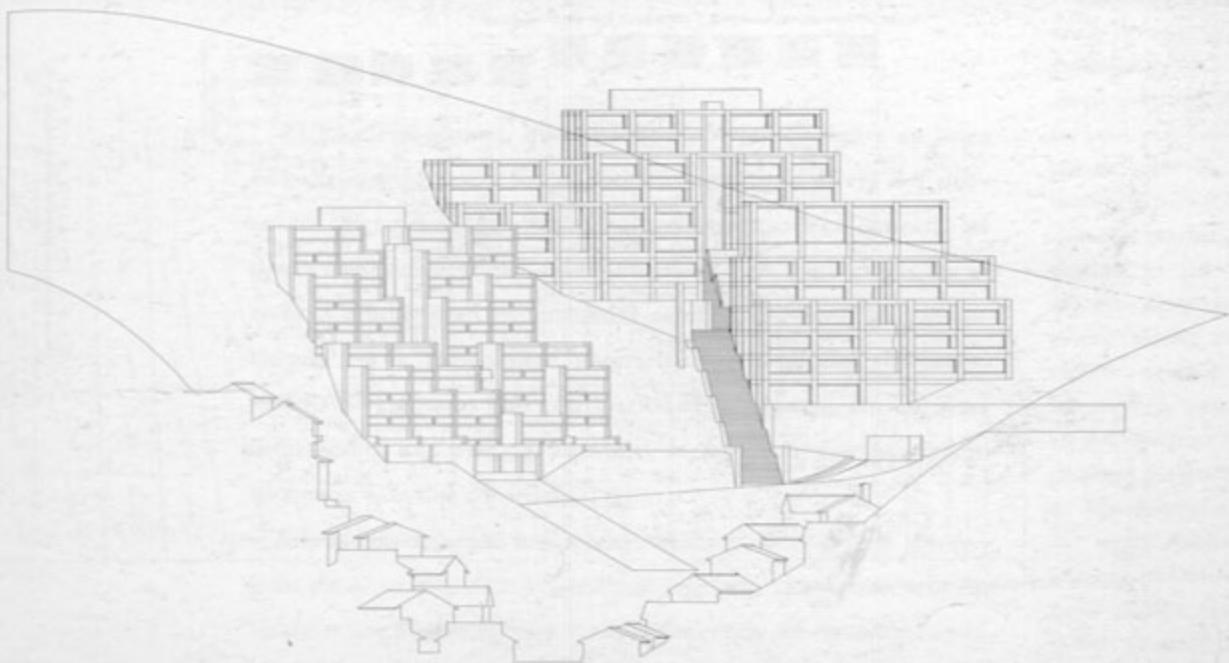
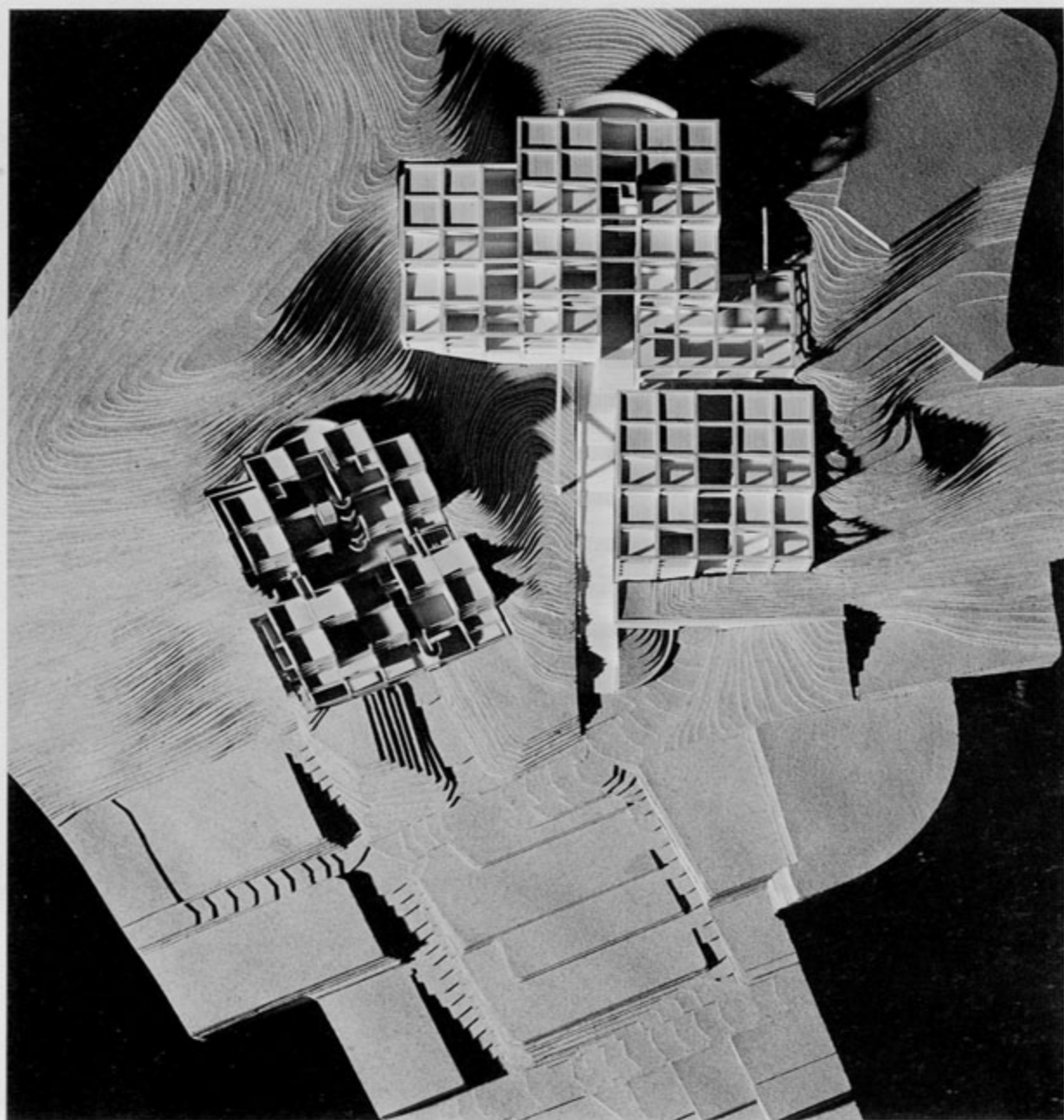
Se trata de un proyecto residencial en una zona adyacente al complejo Rokko Housing. El solar tiene la misma pendiente, pero su área es cuatro veces mayor. En la primera ocasión, no fui capaz de expresar el concepto arquitectónico que tenía en mente a causa de las severas restricciones legales debidas a la angostura del solar. Sin embargo, esta vez existen pocos factores externos que limiten la expresión arquitectónica. Por consiguiente, tendré la posibilidad de manifestar claramente mi intención: crear una nueva relación entre naturaleza y arquitectura teniendo en cuenta las especiales condiciones del solar y su pendiente de 60 grados.

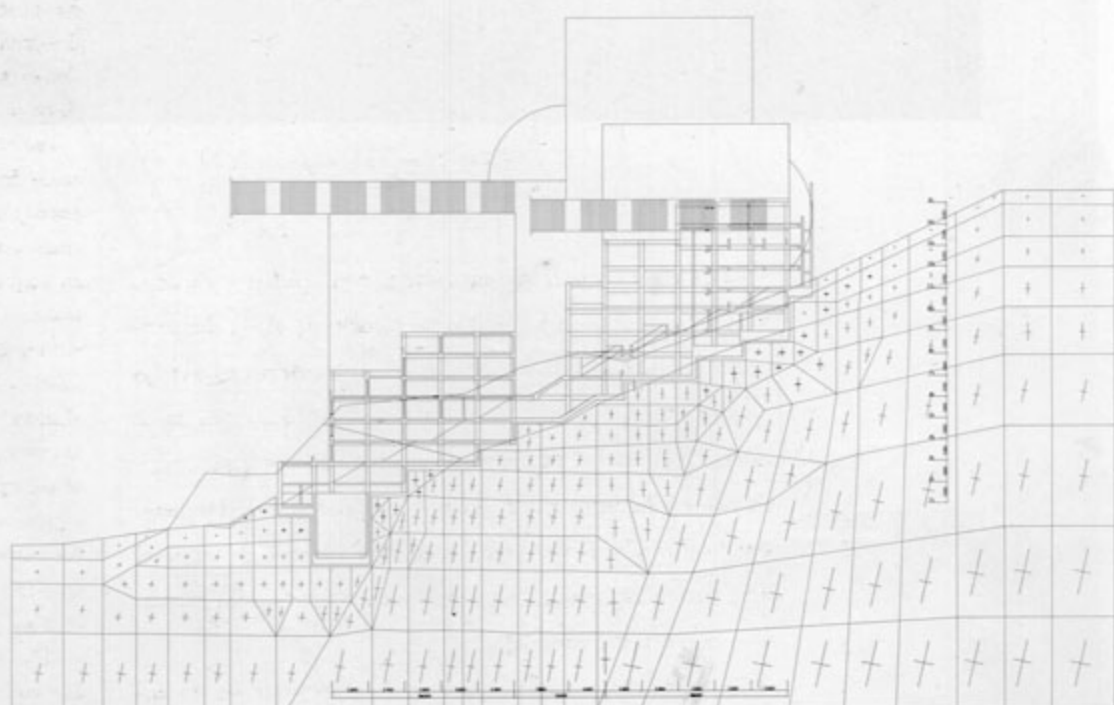
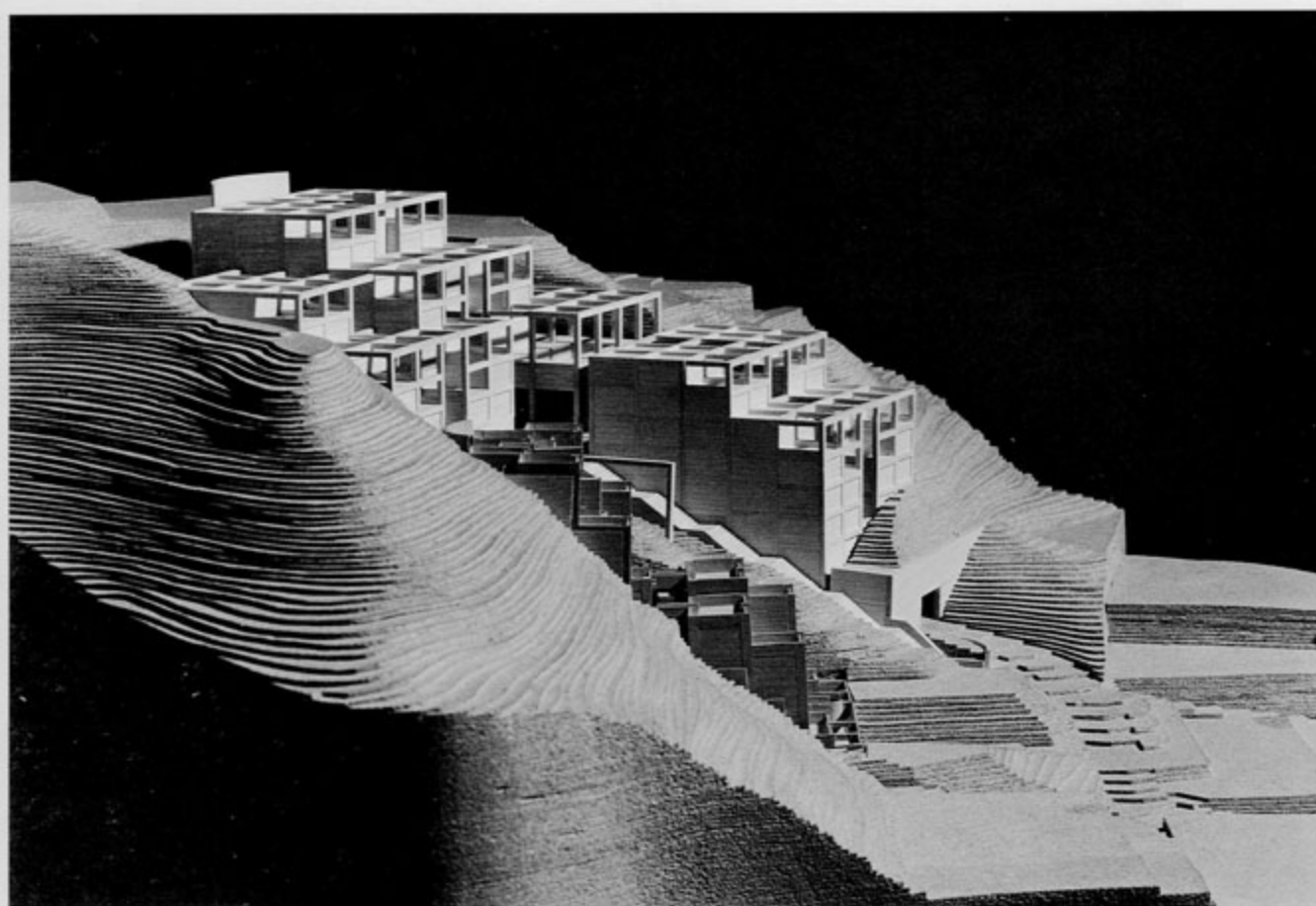
Another housing complex is being planned next to Rokko Housing. The site has the same gradient as the first project but an area that is four times larger. In the first project, I was not able to directly express the architectural concept I had in mind because of severe legal restrictions such as setback regulations that came into play as a result of the tightness of the site. However, this time the site is ample, and there are few ex-



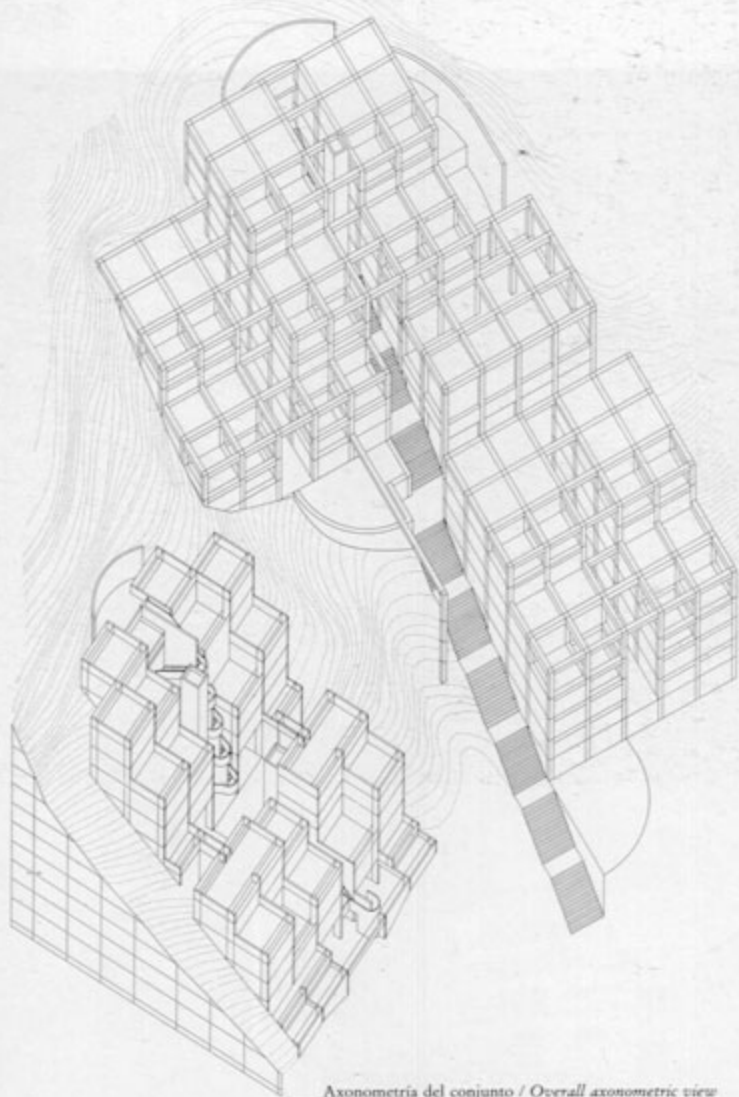
El proyecto está basado esta vez en una retícula de 5,2 x 5,2 metros. El conjunto se compone de tres edificios de planta cuadrada, cada uno de cuyos lados tiene una extensión cinco veces superior a la unidad reticular básica, y conectados entre sí. Esta regularidad geométrica adquiere complejidad y se transforma en orden arquitectónico por los diversos desplazamientos de la retícula en el plano vertical, causados por la adaptación de los tres edificios a la pendiente.







Sección longitudinal / Longitudinal section



Axonometría del conjunto / Overall axonometric view

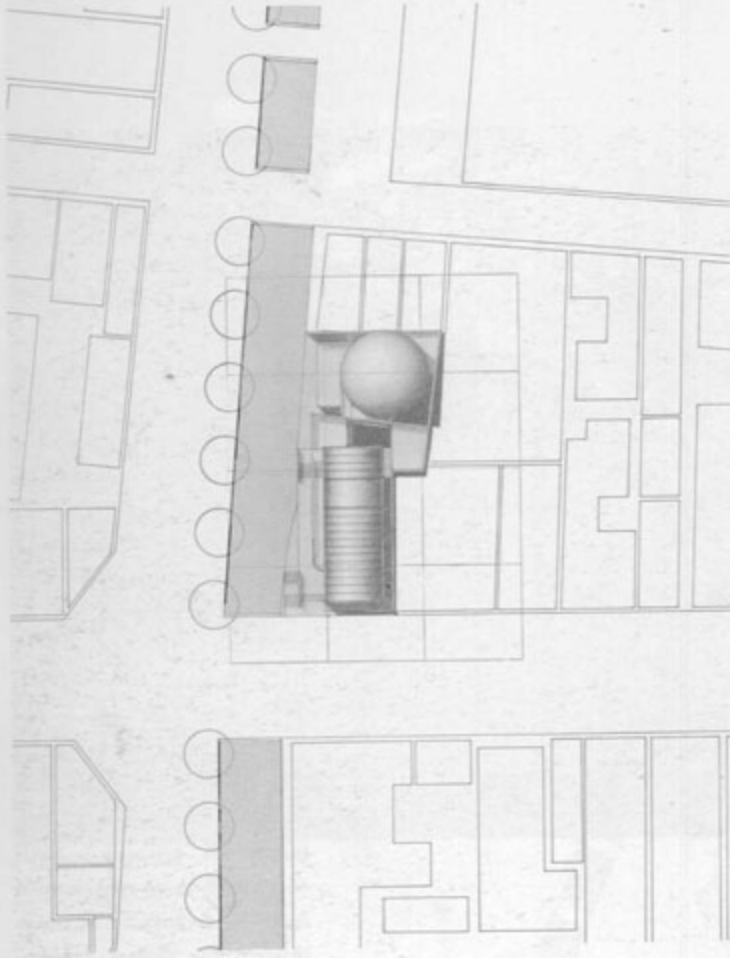
La escalera central, que asciende por la pendiente en línea recta, pasando entre los edificios, constituye el eje del proyecto. El espacio público contiguo a la escalera conecta las distintas unidades, que están dispuestas en trece capas sucesivas. Cada unidad experimenta cambios de nivel que se incluyen en la regularidad geométrica general del proyecto, siendo el resultado una gran variedad de plantas. En un nivel intermedio, una plaza al aire libre incluye una piscina recreativa para uso del complejo.

Este segundo conjunto residencial se proyecta en un ángulo de 27 grados con respecto al primero, quedando la zona verde triangular resultante como elemento de amortiguación entre la arquitectura y la naturaleza.

terior factors restricting the architectural expression. Consequently it will be possible here to clearly express my intention: to create a new relationship between nature and architecture by taking into account the special condition of the site, namely the 60° gradient.

The entire project is based on a 5.2 meter x 5.2 meter grid. Each building has a square plan with a side that is five times the basic grid unit, and the project is composed of three of these buildings linked together. This geometrical regularity is given complexity and transformed into an architectural order through the various displacements of the grid in the vertical direction caused by the adaptation of the three buildings to the slope.

The central stairway that ascends the slope in a straight line, passing between the three buildings, provides the project with an axis; the public space continuous with the stairway links the units which are arranged in thirteen layers. Each unit has changes in floor levels within the overall geometric regularity of the scheme, and the result is a great variation in floor plans. An outdoor plaza is located at an intermediate level, and a recreation pool is arranged above it. The second project is set at a 27° angle relative to the first project, and the resulting triangular green area serves as a buffer zone between architecture and nature.



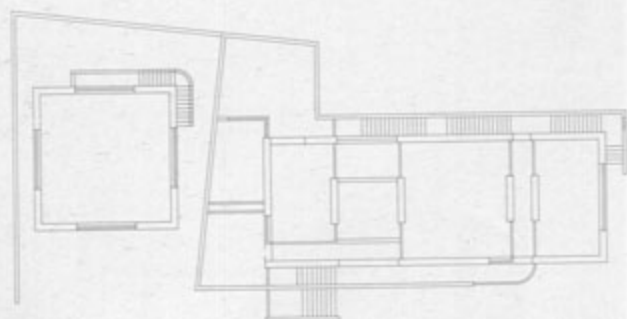
Centro Comercial
Kyoto, Japón, 1984

*Shopping
Center*

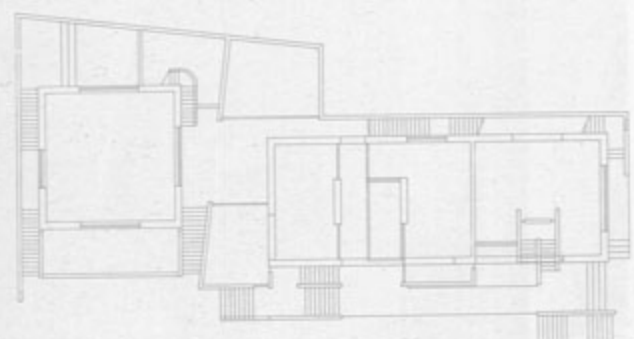
El solar se sitúa al pie del puente Sanjo Kobashi sobre el río Takase, en la ciudad de Kioto, ocupando una posición suroeste en relación al puente. La altura del edificio se redujo a tres niveles, rematados por una cubierta abovedada cuya orientación es paralela a la línea del río. La bóveda tiene un corte en su extremo que revela su sección: la sexta parte de un círculo. Un muro exterior marca el límite del terreno. Los materiales utilizados fueron bloque de hormigón, granito negro de textura gruesa y acero. Se pretendió utilizar los bloques de hormigón de un nuevo modo, tratando el material de forma muy cuidadosa.

The site is at the foot of the bridge called Sanjo Kobashi which spans the Takase River in Kyoto and occupies a south-western position relative to the bridge. The building was restricted to three floors and is topped by a vaulted roof. The vault is oriented parallel to the river and is cut at the end, revealing its section, which is a sixth of a circle. An outer wall follows the property line. The materials are concrete block,

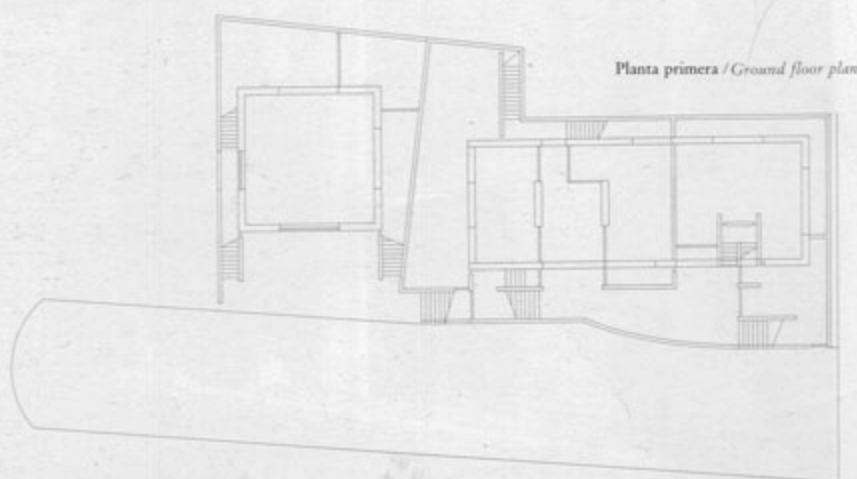




Planta tercera / Second floor plan



Planta segunda / First floor plan



Planta primera / Ground floor plan

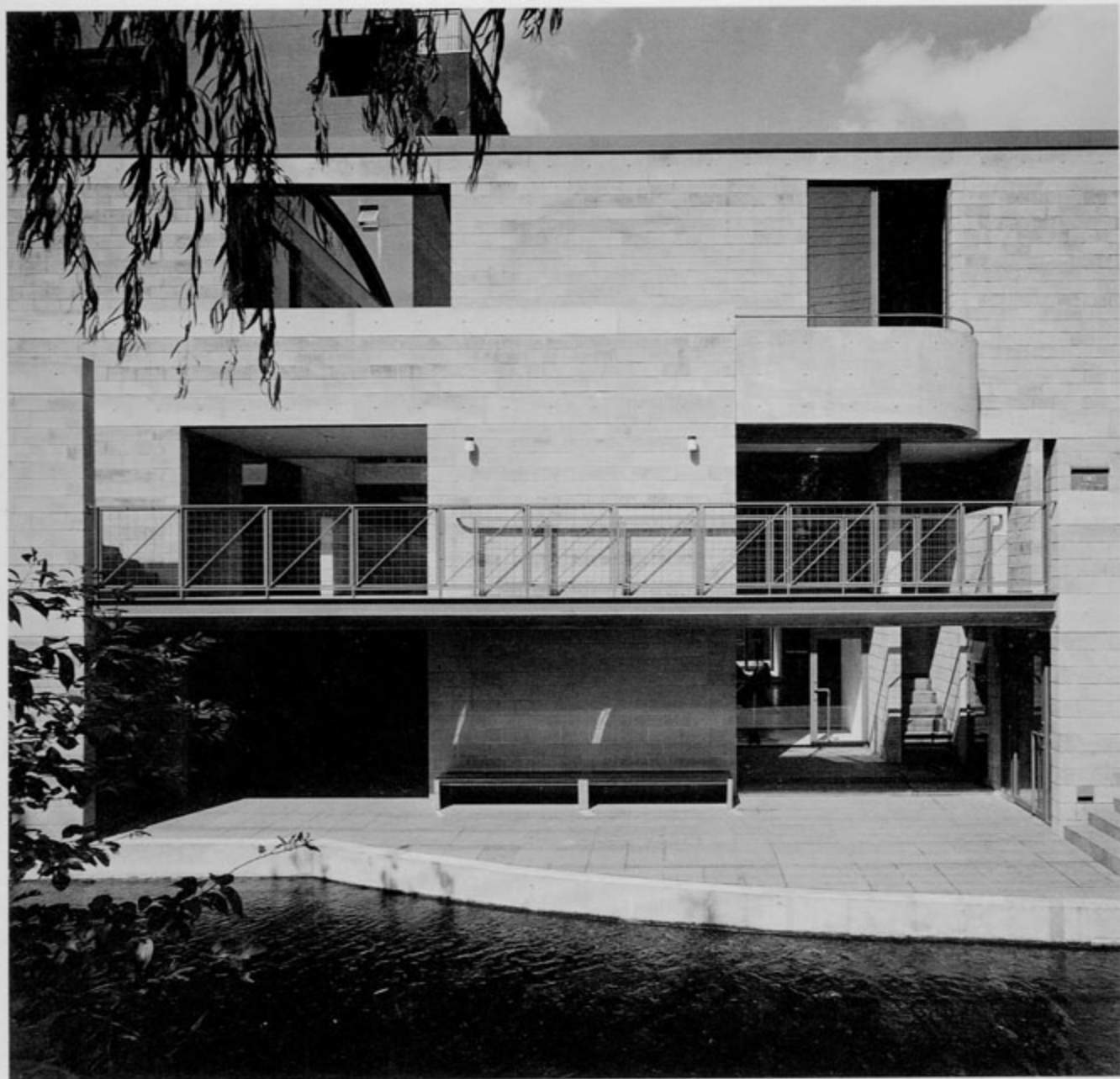




El volumen del edificio se dispuso de manera que no sobresaliera de forma distorsionante en el centro de la ciudad. La calle penetra en el corazón del edificio, estableciendo así interesantes y diversas relaciones con el río. El primer nivel se encuentra casi a ras del agua. La pequeña plaza, situada en este nivel y contigua al río, tiene forma de un sexto de círculo.

roughly textured black granite, and steel. The intention was to use concrete block in a new way, treating it carefully and not as the usual rough material.

The building volume was arranged so that it would not stick



culo. La escalera que desciende a esta plaza proporciona al observador un anticipo del juego que se establece entre el edificio y el río. El acceso a las tiendas no se realiza desde la calle, sino desde la orilla del río. Como resultado, las tiendas quedan relacionadas con el río, obteniéndose desde cada una de ellas una vista diferente del Takase.

out in the middle of the city. Instead, the street is drawn into the heart of the building and the building relates to the river in various ways, creating complex spaces. The first level is nearly at water level. The small plaza



En el segundo nivel, en línea con la calle, se crea una galería que rodea el edificio y que penetra en él a través de una plataforma, lo que dota a esta construcción geoméricamente simple de una complejidad laberíntica.

Al atravesar las tiendas, de espacios tan dispares, uno puede encontrarse de repente con un trozo de cielo o con diferentes vistas en ángulo sobre el río. Todos estos espacios se maclan entre sí creando una rica composición global.

En la ampliación del edificio se pretende extender la plaza, siguiendo la línea del río, mediante un volumen de tres alturas con planta cuadrada de ocho metros y un muro perimetral que marca los límites del terreno.

La cubierta toma la forma de un casquete esférico, en oposición a la bóveda de cañón de la estructura de la primera fase, con la que se quiere expresar simbólicamente el flujo del río. La cúpula, en cambio, enfatiza el carácter central del edificio.

at this level is in the shape of a sixth of a circle and is contiguous with the river. The stairway descending to this plaza gives the observer a foretaste of the interplay of the river with the building. Each store is approached, not from the street side but from the direction of the river. As a result the stores are linked to the river, and from each a different view of the Takase is available.

At the second level which is a continuous with the street, a passageway is wrapped around the building and enters through a deck. This endows the geometrically simplified building with a maze-like complexity. In walking between the spatially distinct stores, one can come suddenly upon a view of the sky or differently angled views of the river. Places open to the river and places open to the sky are scattered throughout the building; these are joined and create a rich overall composition.

In the addition, the objective is to extend the plaza along the river. The building is composed of a three-story volume with an eight-meter square plan and a wall around that volume that follows the property line. The roof form is a dome, as opposed to the vault of the first phase structure. The vault expressed the axis of the flow of the river, but the dome emphasizes the building's centrality.

NATURALEZA HECHA ABSTRACCION

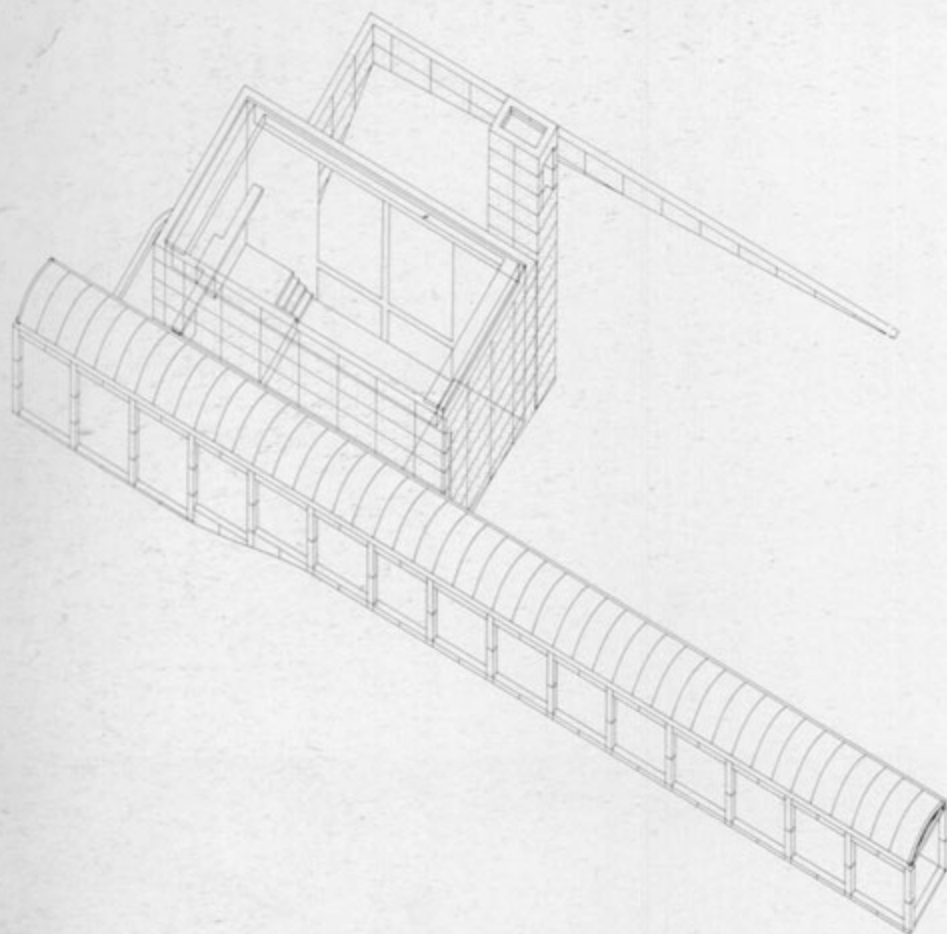
La naturaleza pierde su integridad en el momento en que entra en contacto con la arquitectura. Su apariencia cambia, quedando reducida a elementos como la luz, el viento, el agua o el cielo. La luz, el viento, el agua o el cielo se convierten en símbolos de la naturaleza.

La naturaleza, que hasta este momento había permanecido definida, se convierte, gracias a su reverberación con la geometría incorporada en la arquitectura, en una abstracción.

NATURE MADE ABSTRACT

The moment that nature enters into a relationship with architecture it becomes no longer whole. It changes its appearance and is reduced to elements like light, wind, water or sky. Light, wind, water or sky become the symbol of nature. Nature, which up to that point had remained definite, becomes, through its resonance with the geometry embodied in the architecture, an abstraction.

CHAPEL ON MT. ROKKO
CHURCH ON THE WATER
THEATER ON THE WATER
CHURCH OF THE LIGHT



Capilla

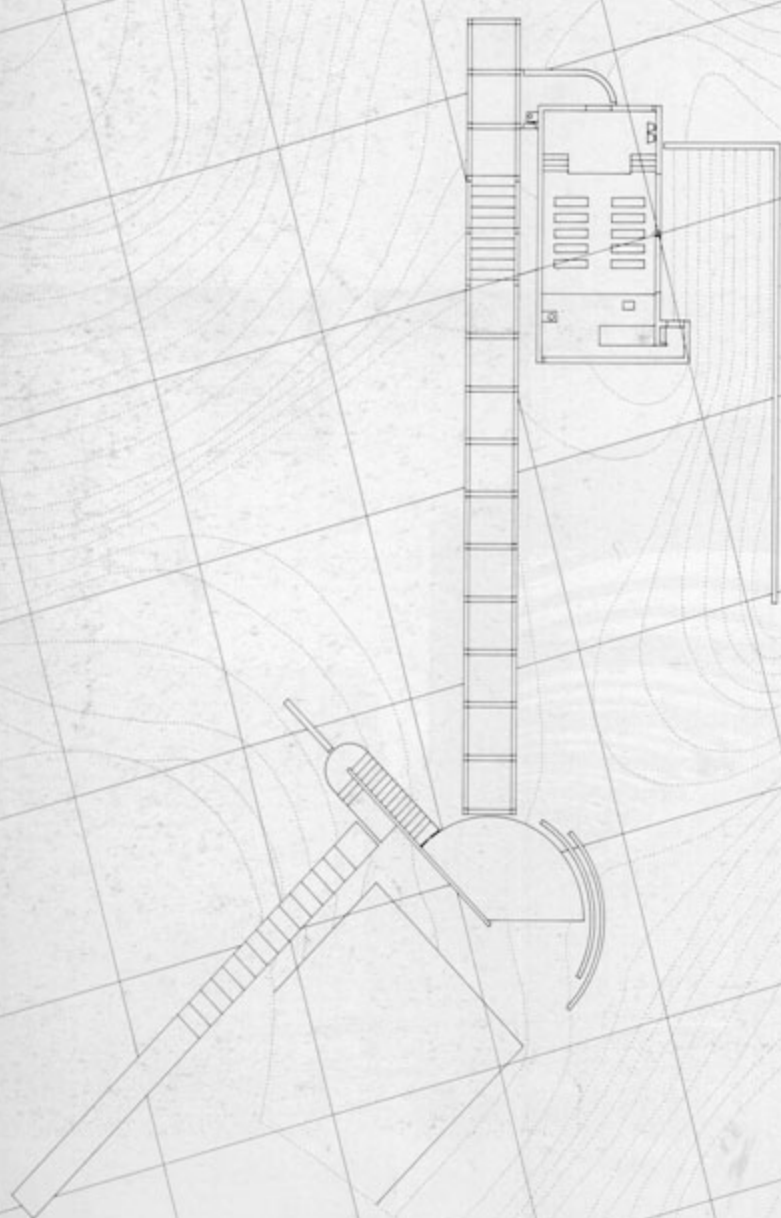
Kobe, Japón, 1986

*Church
Design*

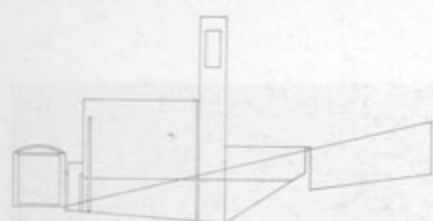
Se trata de una pequeña capilla situada cerca de la cima del Monte Rokko, en Kobe, con amplias vistas sobre la bahía de Osaka. El conjunto está formado por la capilla, su campanario, una galería de acceso y un muro perimetral, exento, que encierra el jardín. La galería y la capilla, en disposición paralela, establecen el eje de la composición general. En una iglesia, la nave suele ser parte integral de la capilla, pero en este caso se trata de dos elementos separados y de diferente composición. Así, mientras que la capilla es una masa de hormigón, la galería es una caja de cristal alargada.

This small church is near the top of Mt. Rokko in Kobe, overlooking Osaka Bay. The building is composed of the church and a bell tower, a connecting colonnade, and a freestanding wall enclosing the surrounding greenery. The colonnade and the chapel, standing parallel to it establish the axis for the entire composition. In a church, the nave is usually an integral part of the chapel, but here the two are made separate.

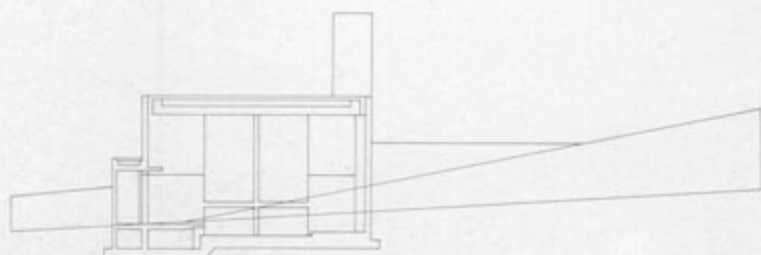






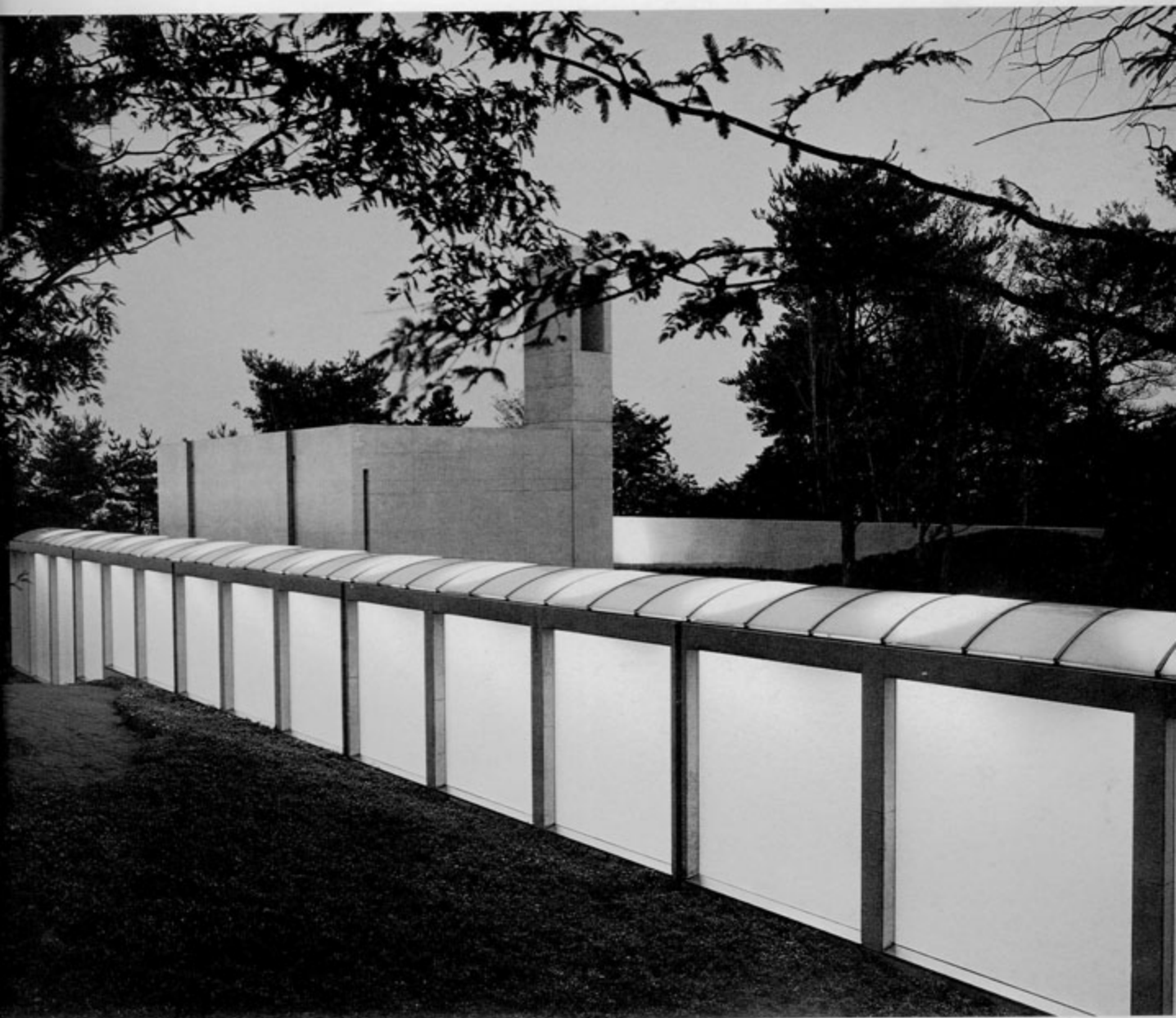
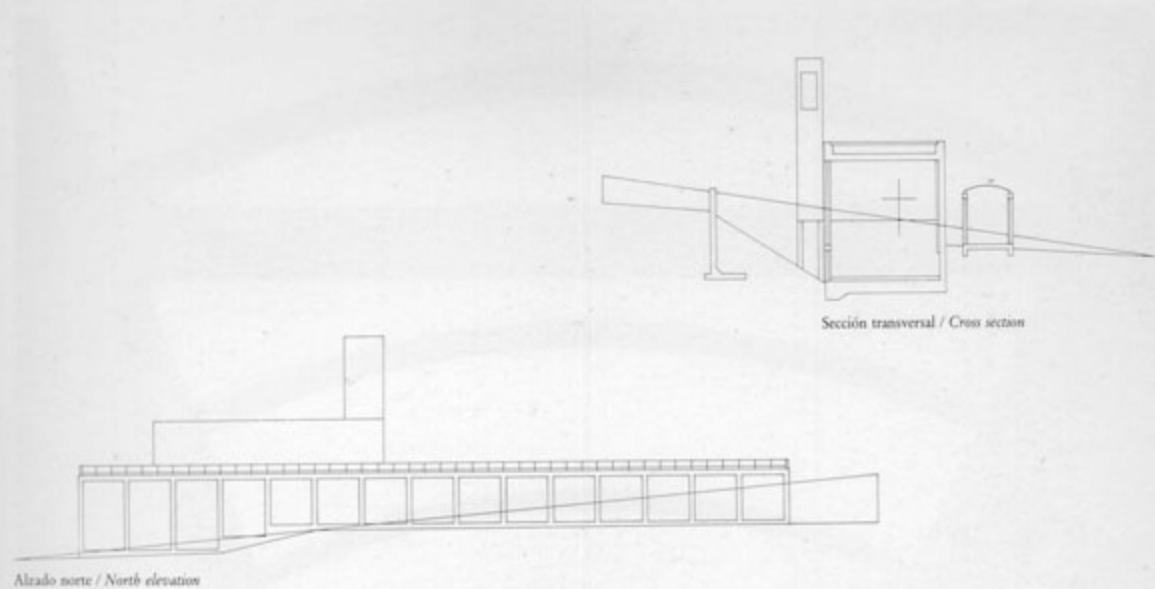


Alzado Oeste / West elevation

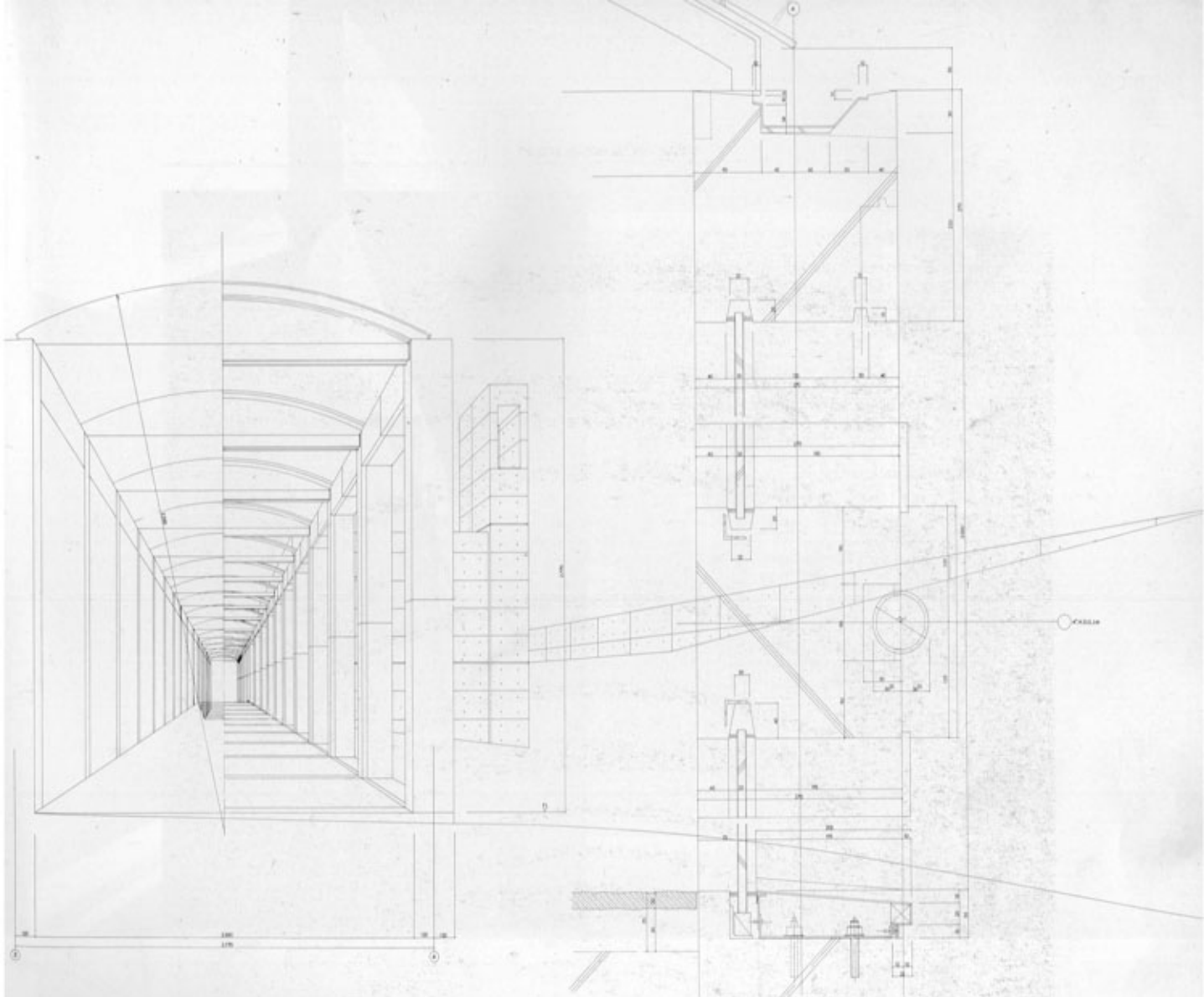


Sección longitudinal / Longitudinal section



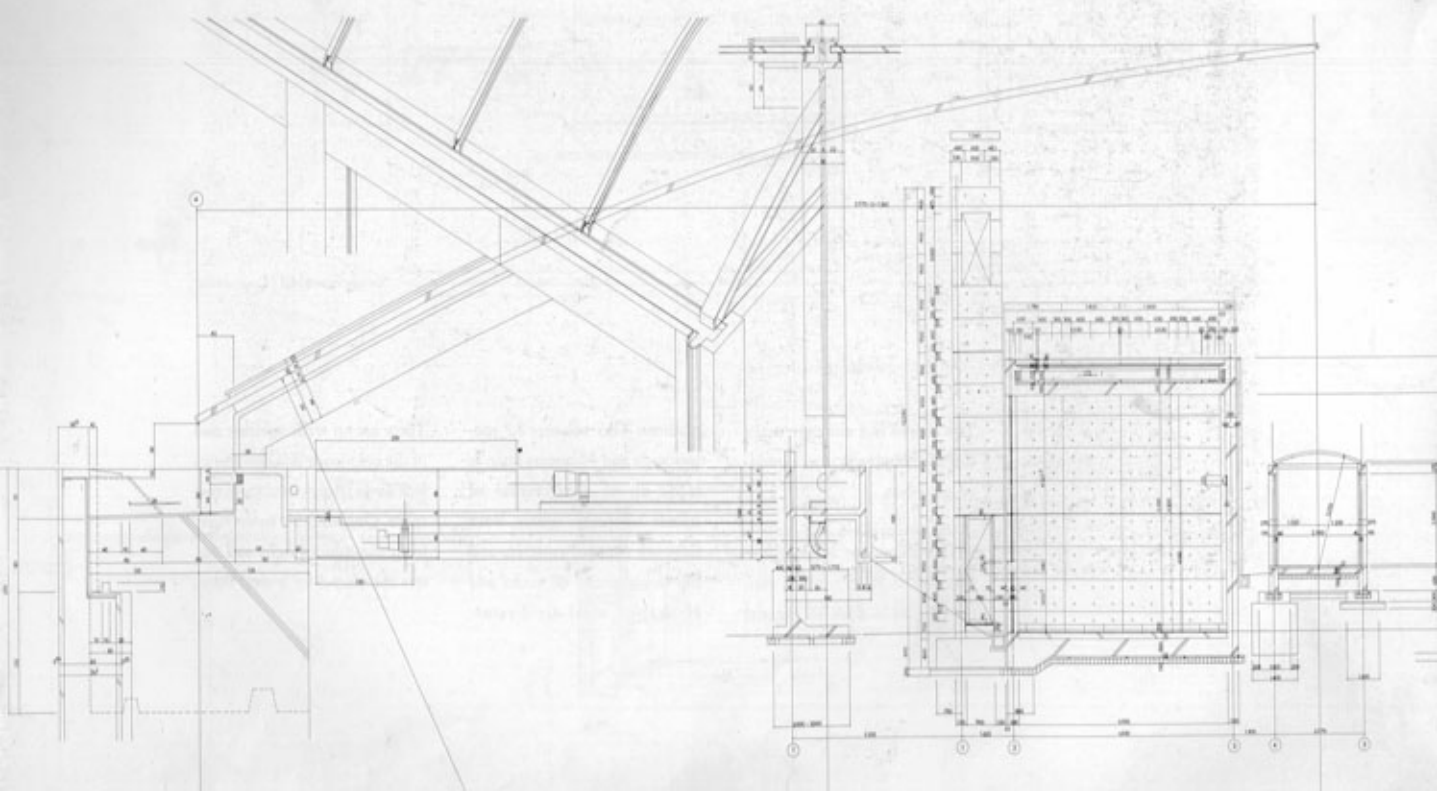




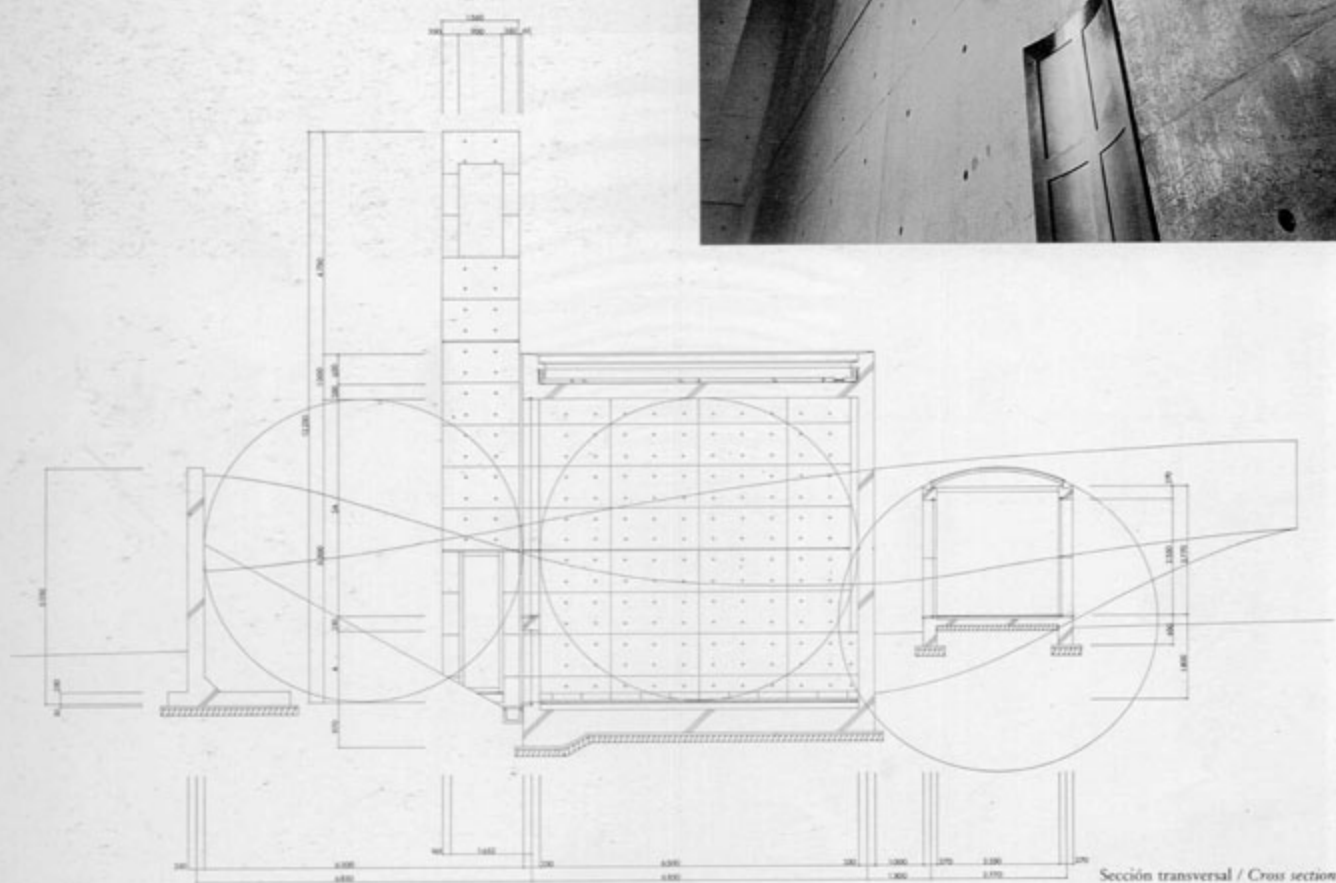


Sección y detalles de la galería de acceso a la capilla / Section and details of the colonnade

Detalle de la cubierta de la galería. Sección transversal de la capilla / Detail of the top of the colonnade. Cross section of the chapel



La galería mantiene un trazado rectilíneo en planta, sin embargo en sección sigue la inclinación del terreno. Se trata de un volumen de 40 metros de longitud, estructurado en sección por una sucesión de armazones de hormigón visto de 2,7 metros de lado, rematados por bóvedas y vigas atirantadas de acero en H. Los bordes se mantienen abiertos, permitiendo la libre circulación del aire en este recinto. El acceso a la capilla es perpendicular a este recorrido, y se realiza a través de una puerta de acero.



The chapel is a concrete mass, and the colonnade is an extended glass box.

This colonnade is straight in plan but is at an incline, conforming as it does to the site

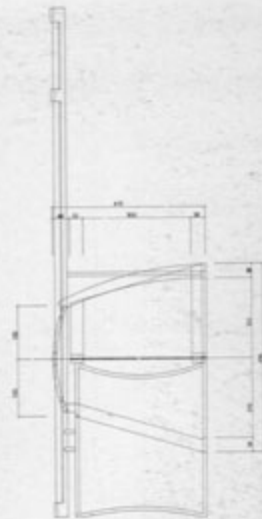
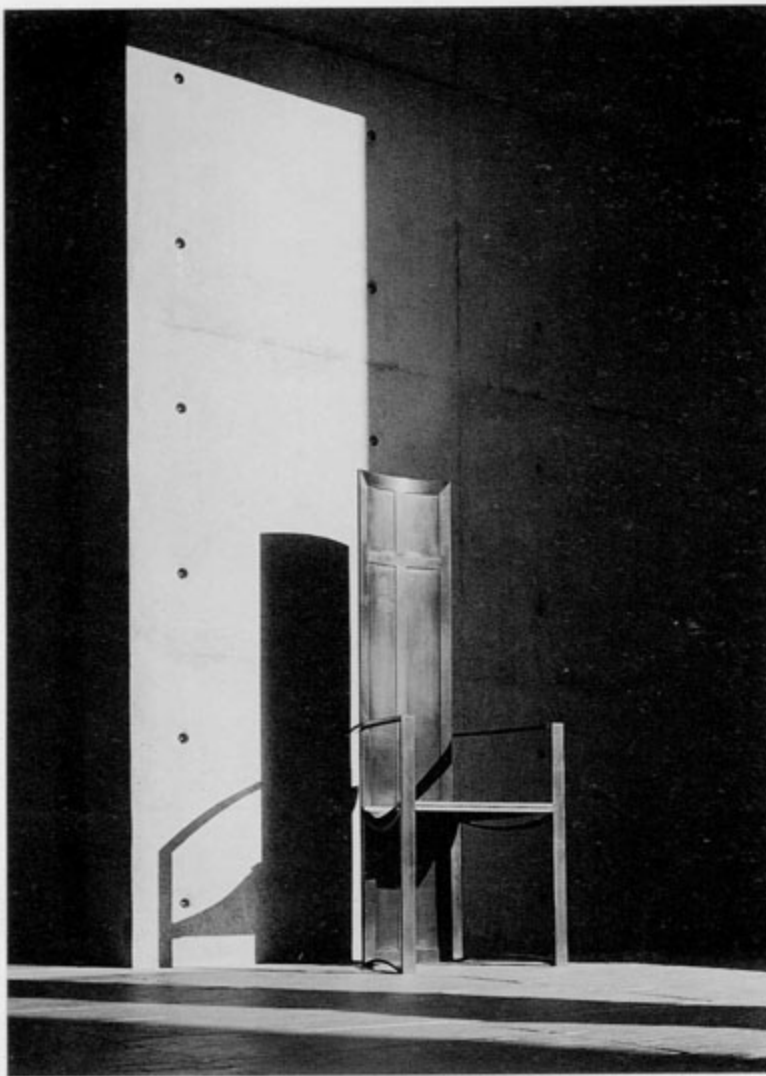
gradient. This volume, 2.7 meters wide and 40 meters long, is made up of a succession of frames 2.7 meters square. Both sides are exposed concrete and top is composed of vaults and H-shaped steel tie-beams.

There are no walls at either end of the colonnade and this allows fresh air to freely circulate in this space. One turns 90° to the right from the tube of light and enters the chapel by a steel door.



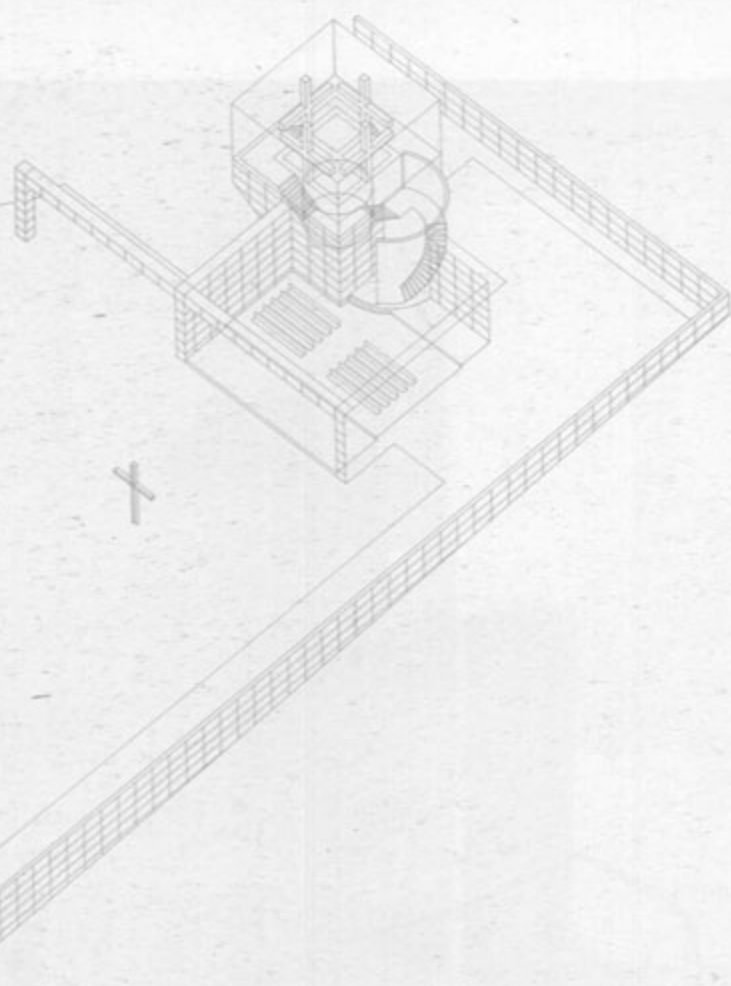






La capilla es un cubo doble de 6,5 metros de lado. El argumento aquí radica en el contraste entre luz y oscuridad, en oposición a la iluminación uniforme de la galería. El altar se encuentra situado enfrente de la entrada. Una de las paredes laterales se elimina parcialmente, sustituyendo su opacidad por un ventanal con vistas a la verde ladera delimitada por el muro de hormigón. La columna y la viga que articulan este ventanal proyectan una sombra en forma de cruz sobre el suelo. El mobiliario del altar es de acero forjado y de diseño sencillo, con objeto de dotar de cierto ambiente de tensión a este espacio.

This volume is a double cube, measuring 6.5 meters to a side. The theme of this design is a directionality leading from light to shadow, this is, the contrast between light and darkness. The altar is directly ahead, and to the left the wall is half eliminated to provide a window. Through that window one can see the green slope enclosed by a concrete wall. The column and the beam that articulate the window cast a shadow in the form of a cross on the floor. Chairs and various items of furniture on the altar are simply wrought in steel, and are intended to lend an air of tension to the spaces.



Capilla

Hokkaido, Japón, 1988

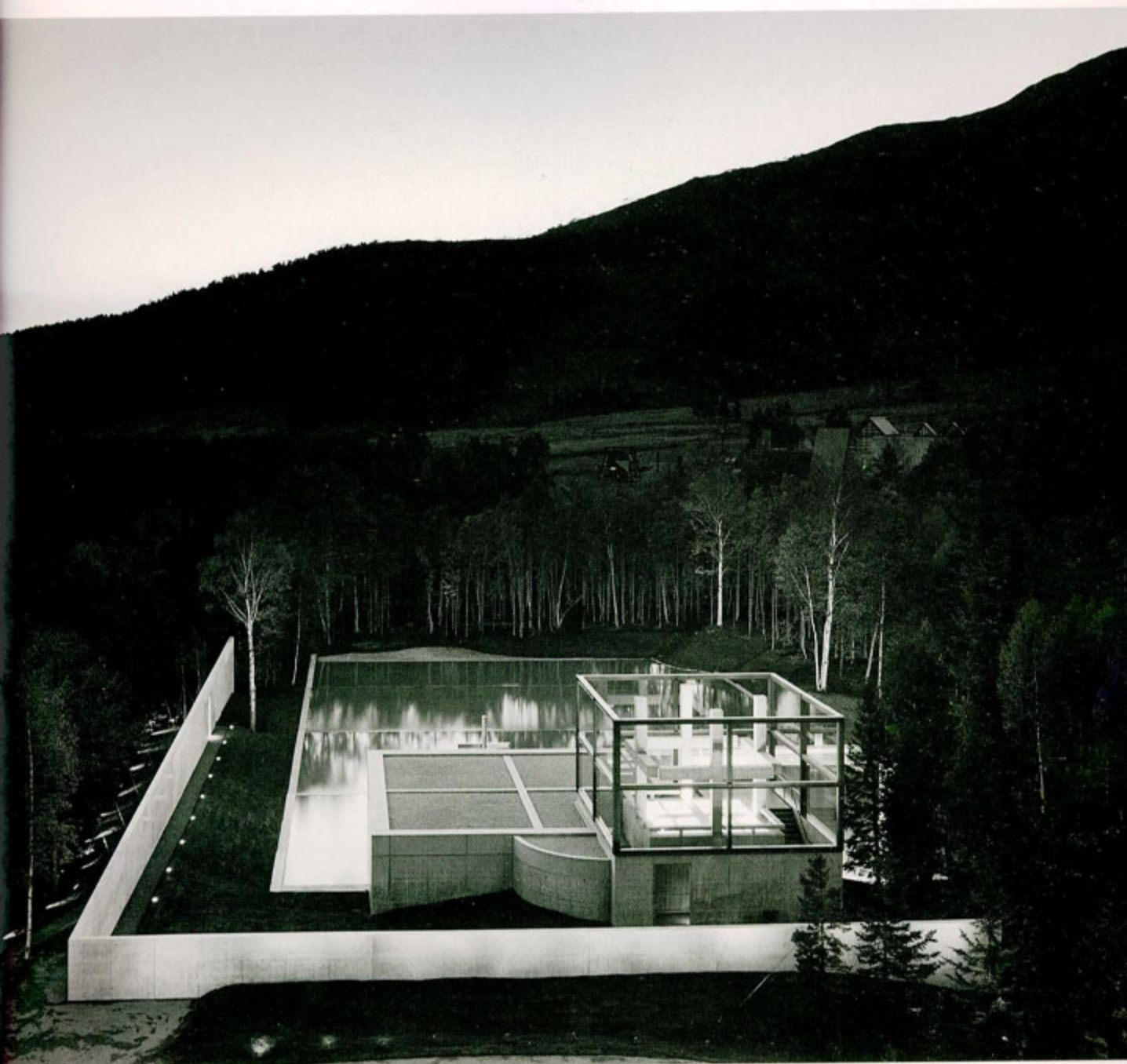
*Church
Design*

Este proyecto se fundamenta en la relación y superposición de dos módulos cuadrados, de 10 por 15 metros de lado. Ambos módulos quedan colocados con vistas a un lago artificial creado en el lugar. Todo este universo queda encerrado por un muro perimetral en forma de «L».

La aproximación al conjunto se realiza siguiendo la trayectoria del muro exento y ascendiendo por una suave ladera hasta llegar a la zona de acceso, cerrada en sus cuatro lados por un cristal mate blanco.

The entire plan consists of two squares, one ten meters square and the other fifteen meters square, that overlap and are arranged facing a man-made lake. An L-shaped wall is wrapped around these squares. One walks along the freestanding wall and climbs a gentle slope until one has been led to an approach area, enclosed on four sides by milky-white frosted glass.

This is an enclosure of light.

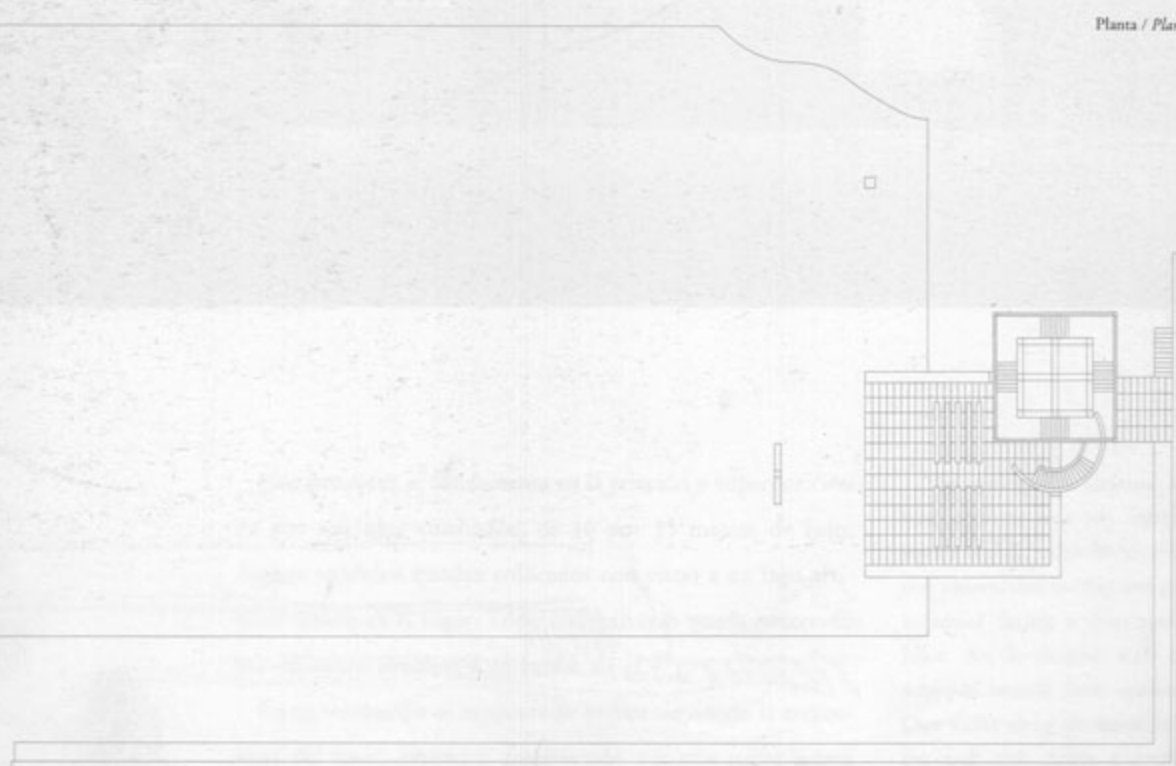




Alzado / Elevation

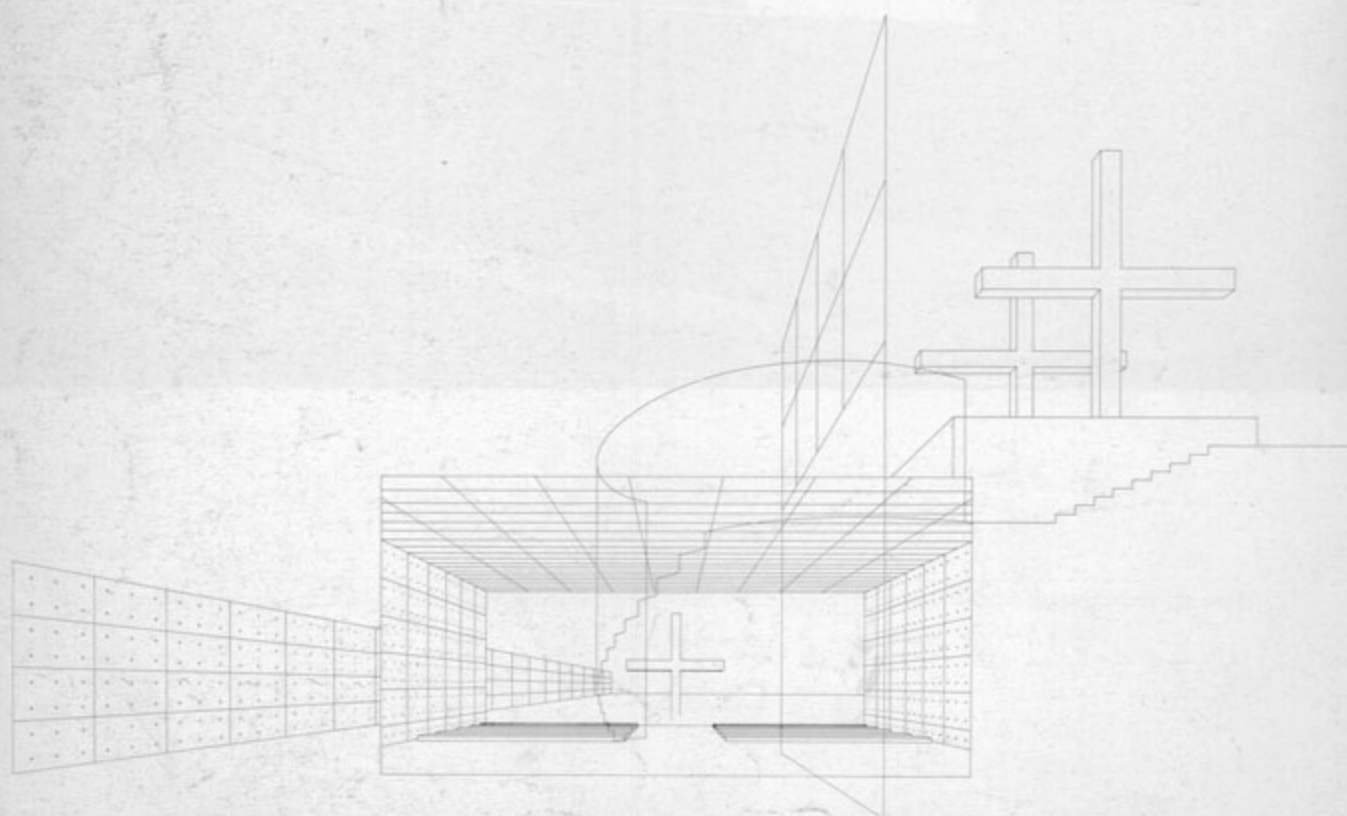


Sección / Section

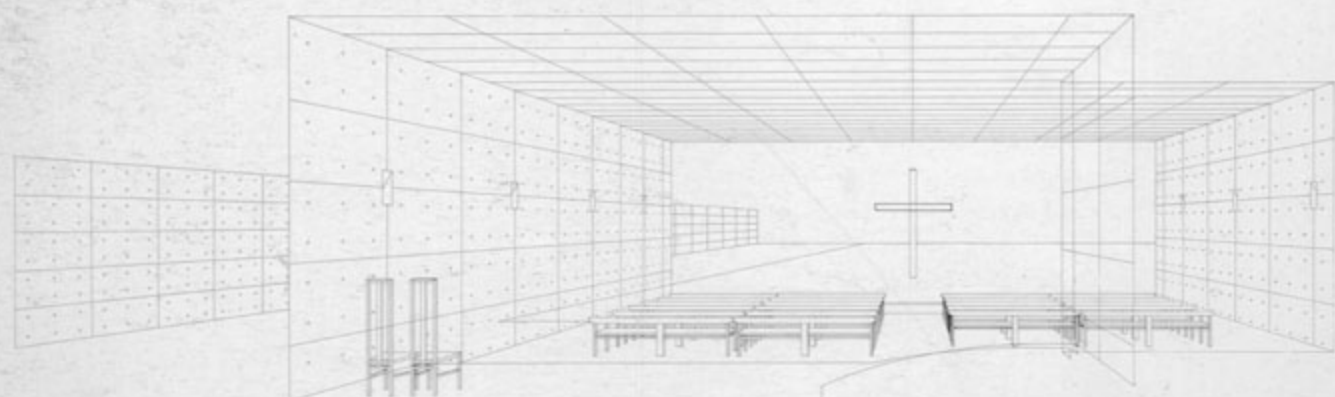


Planta / Plan

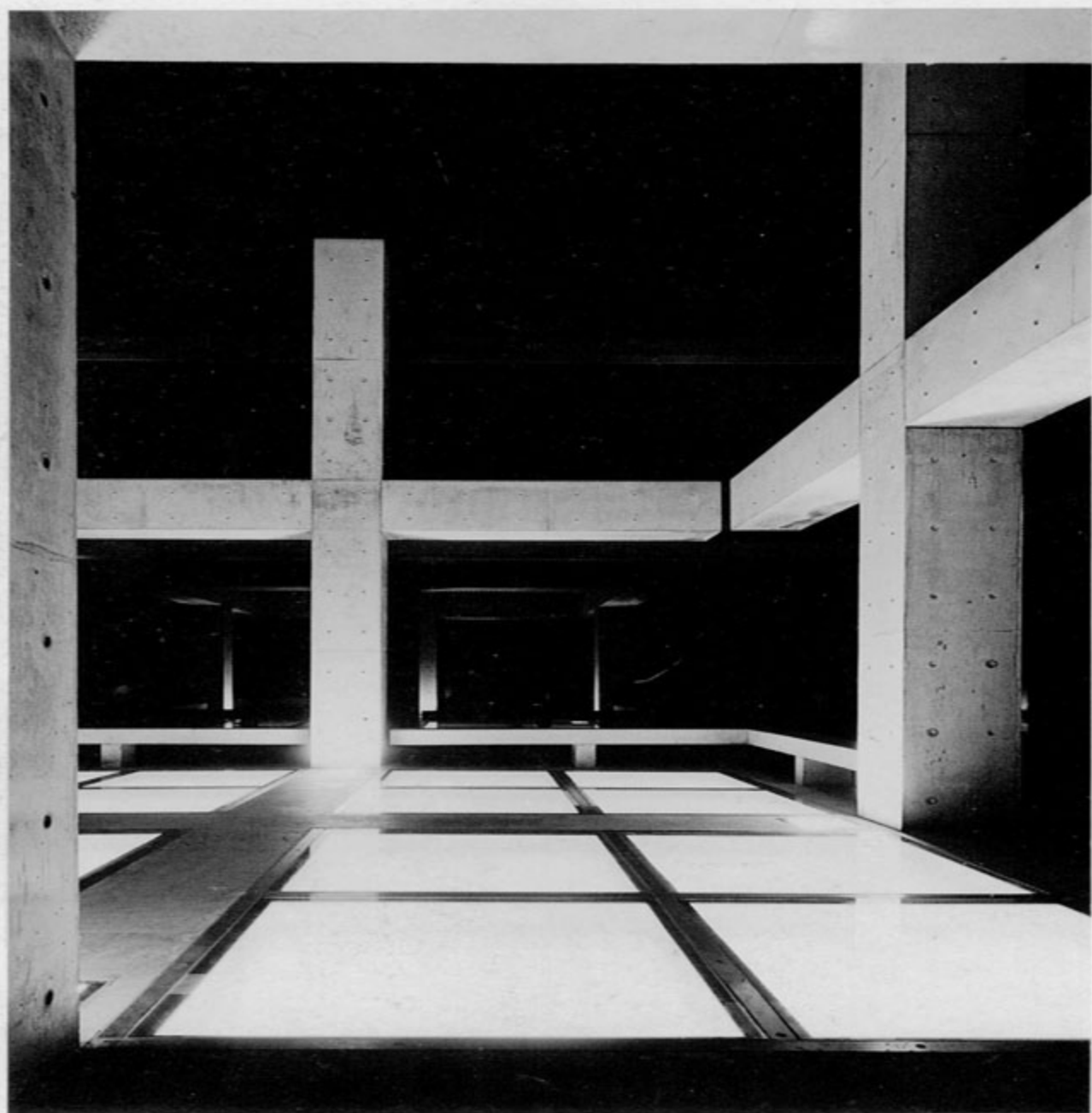
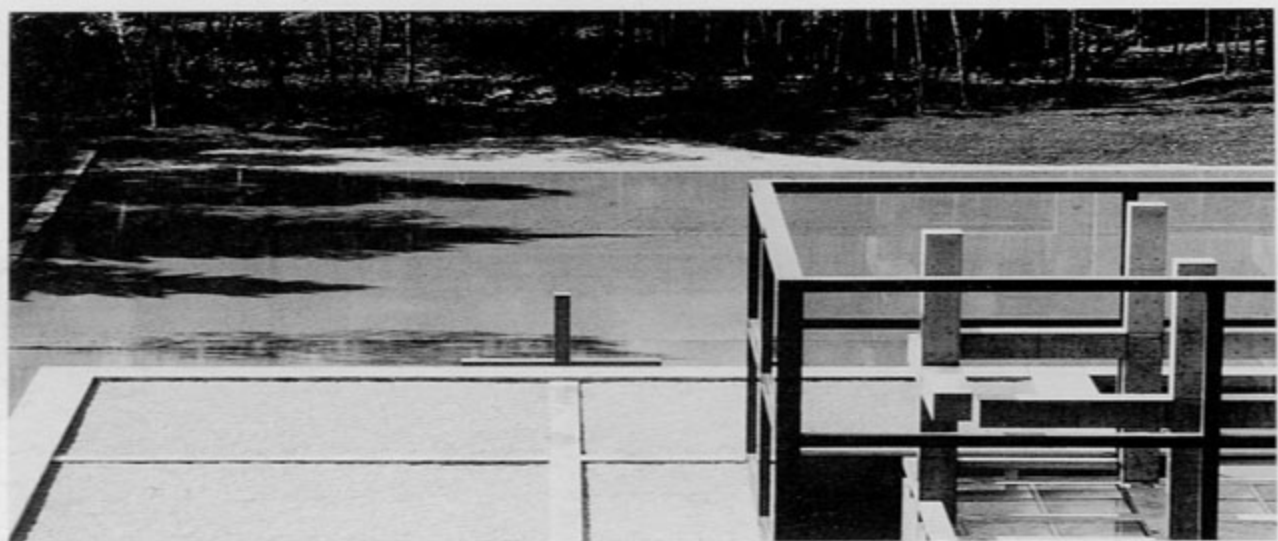






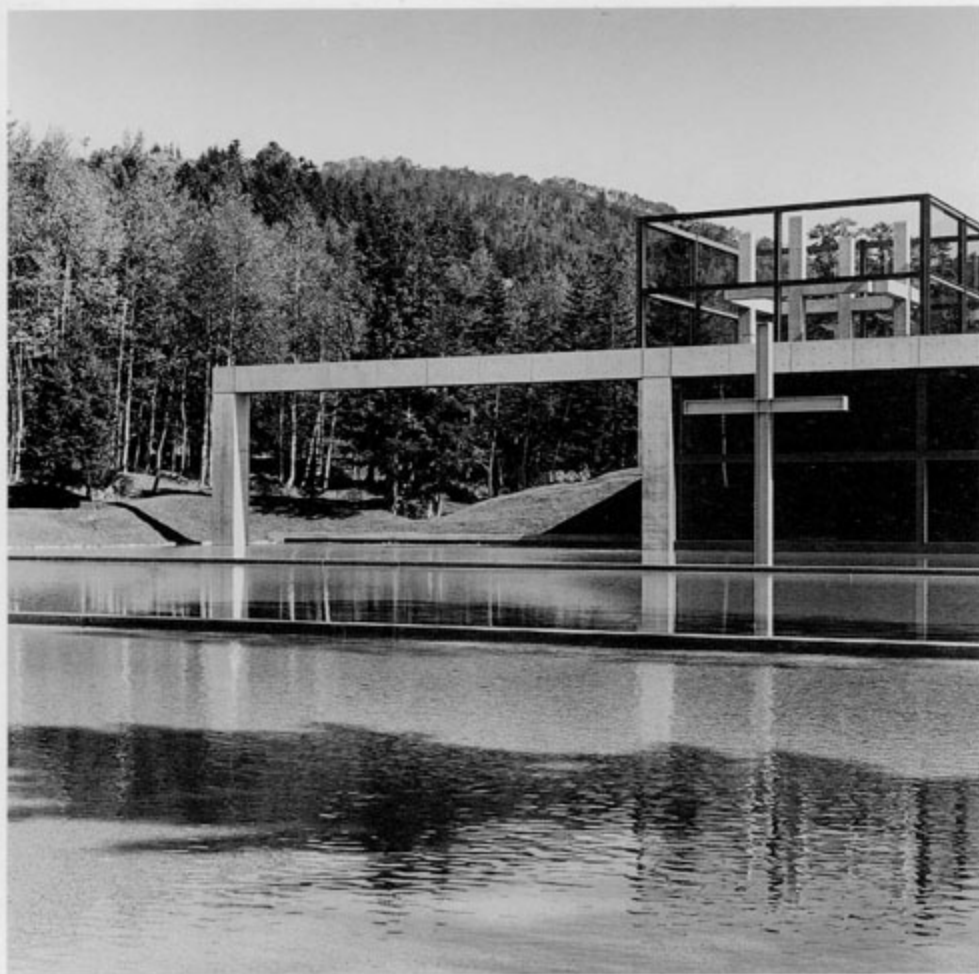










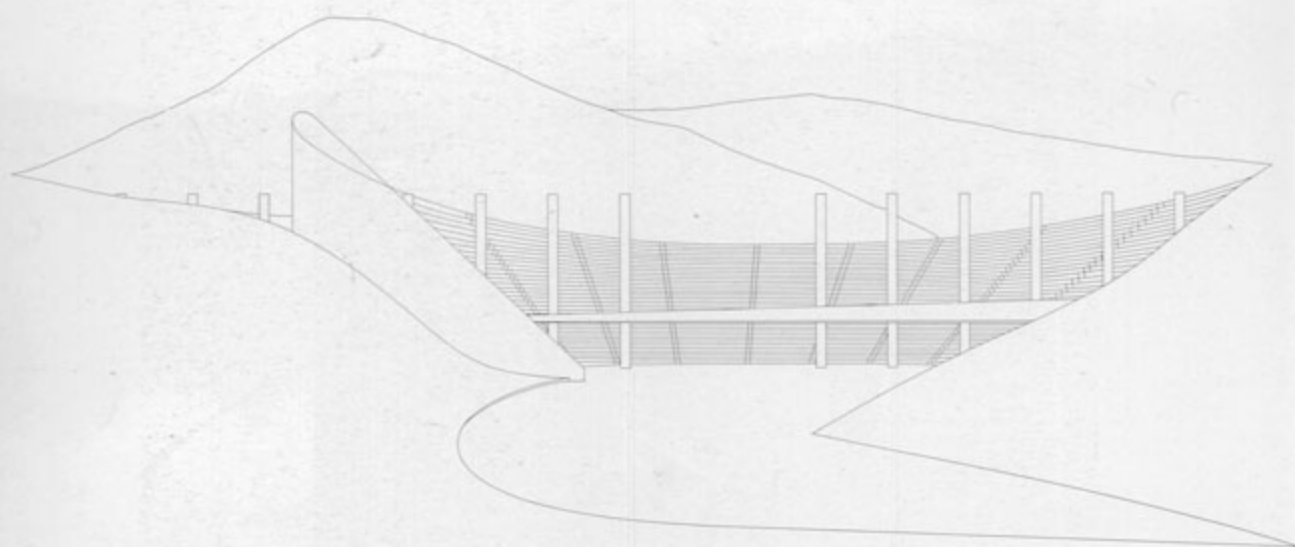


En este recinto de luz, en el que se alzan cuatro cruces contiguas, se entremezclan la luz solar, intensa y directa, y la luz filtrada a través del cristal mate, envolviendo a los visitantes en un sutil contraste que proporciona solemnidad al lugar. Del recinto parte una escalera, oscura y curvada, que conduce a la repentina visión de una quinta cruz y del lago azul oscuro.

El horizonte separa el cielo de la tierra, lo sagrado de lo profano. El paisaje va cambiando gradualmente de apariencia, en una transición en la que los visitantes pueden sentir la presencia de la naturaleza y de lo sagrado. La luz del sol, el lago y el cielo continuarán entonando distintas melodías.

Here beneath the sky stand four contiguous crosses. Strong, direct sunlight and soft, filtered light intermingle, and visitors are enveloped in a flood of light. The subtle contrast of lights gives this place solemnity. One continues downward in a dark, curving stairway, until suddenly a cross and the dark blue lake appear.

The horizon divides the sky from the earth, the sacred from the profane. The captured landscape changes its appearance from moment to moment. In that transition, visitors can sense the presence of nature and the sacred. The sunlight, the lake and the sky will continue to sing diverse melodies.

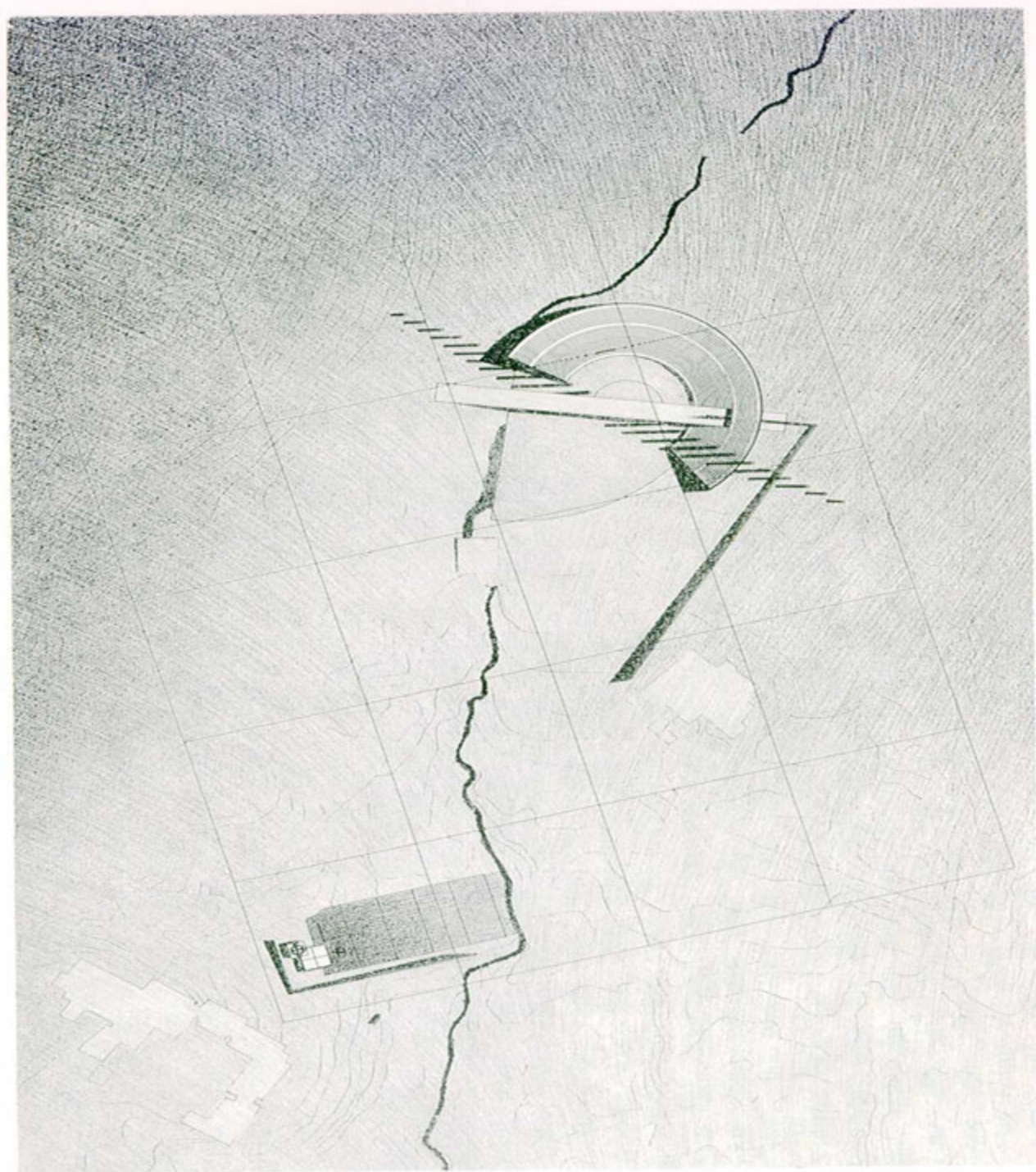


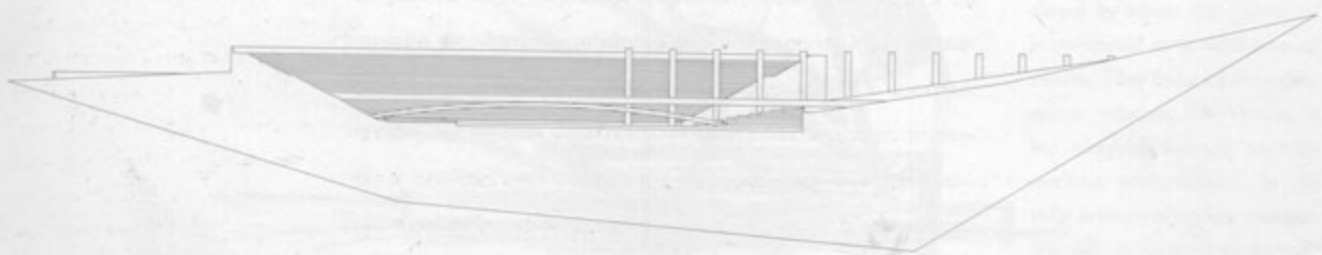
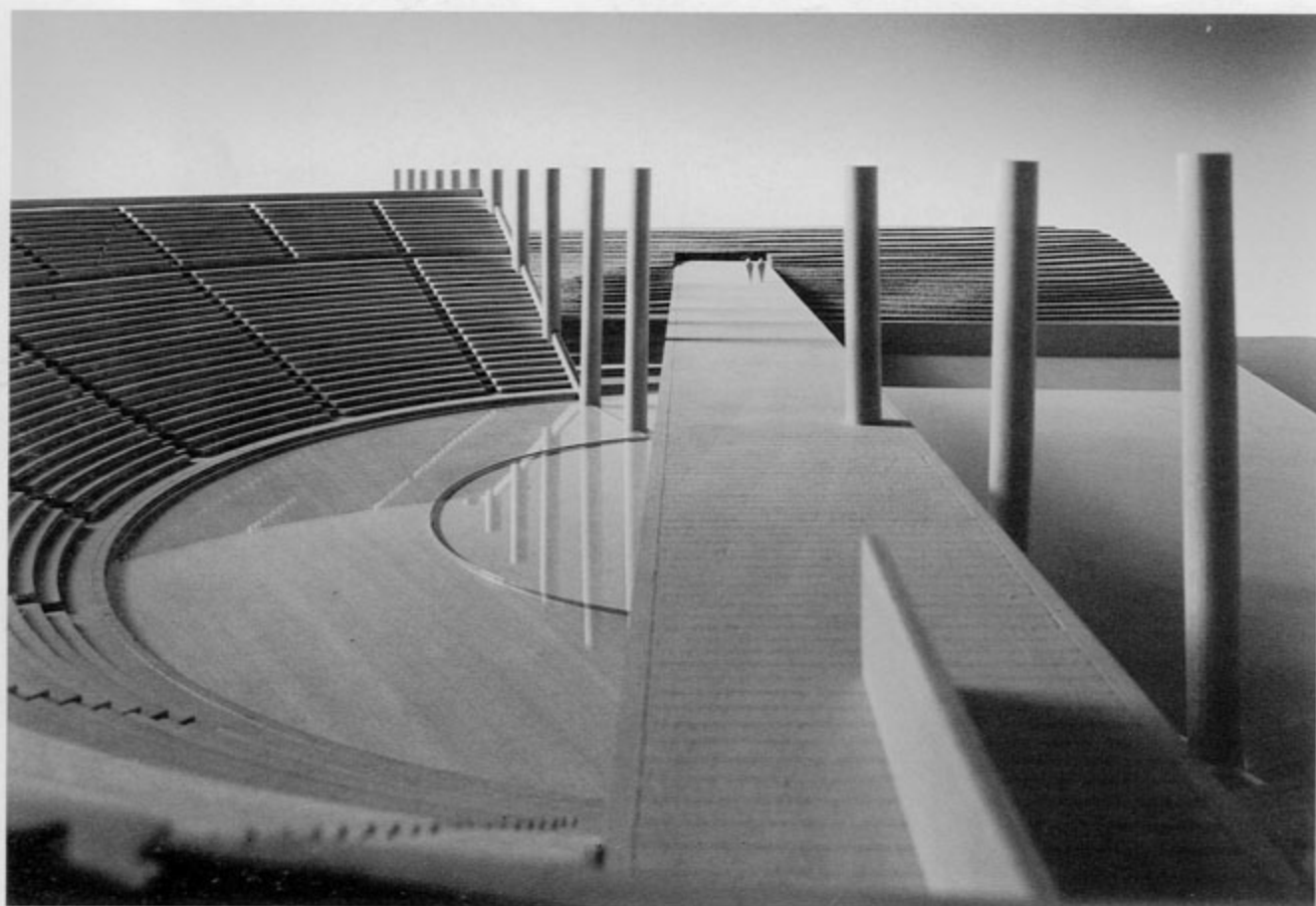
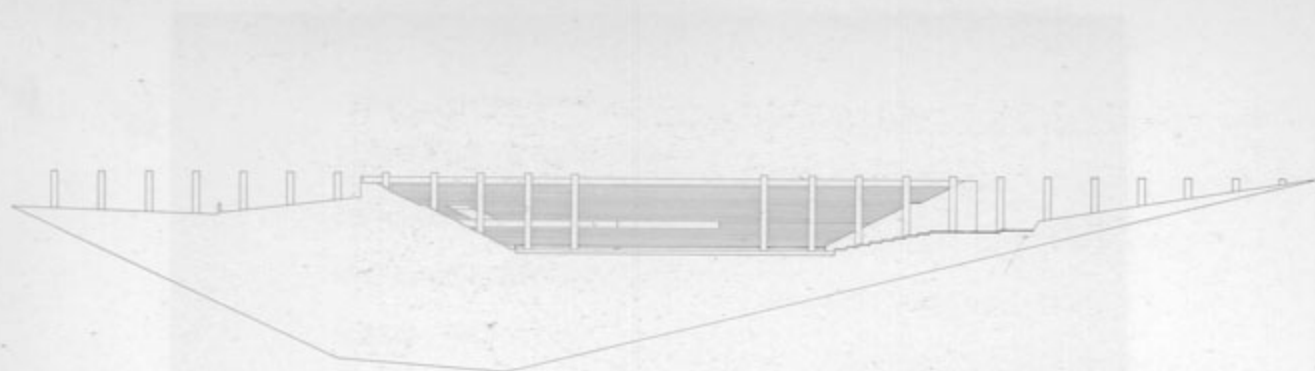
Teatro al aire libre Hokkaido, Japón, 1986

Outdoor Theater

Este teatro tiene prevista su construcción en un terreno colindante al de la Capilla sobre el Agua, a una distancia de 400 metros de la Capilla y relacionado con ella gracias a un pequeño río. Ambos conjuntos establecen un diálogo geométrico. El proyecto trata de un teatro destinado a contener diversas actividades desarrolladas al aire libre. Así, en primavera y verano funcionará como escenario para acontecimientos tales como pases de modelos y conciertos, mientras que en invierno servirá de pista de patinaje.

The theater is scheduled to be built adjacent to the church on the Water. Set apart from the chapel by about 400 meters, it is connected to it with a small stream. They form a pair in geometric relation. The theater is for holding various exciting outdoor performances. In the mild seasons of spring, summer and fall, it functions as an outdoor theater for events such as fashion shows and concerts for the audiences who gather on the



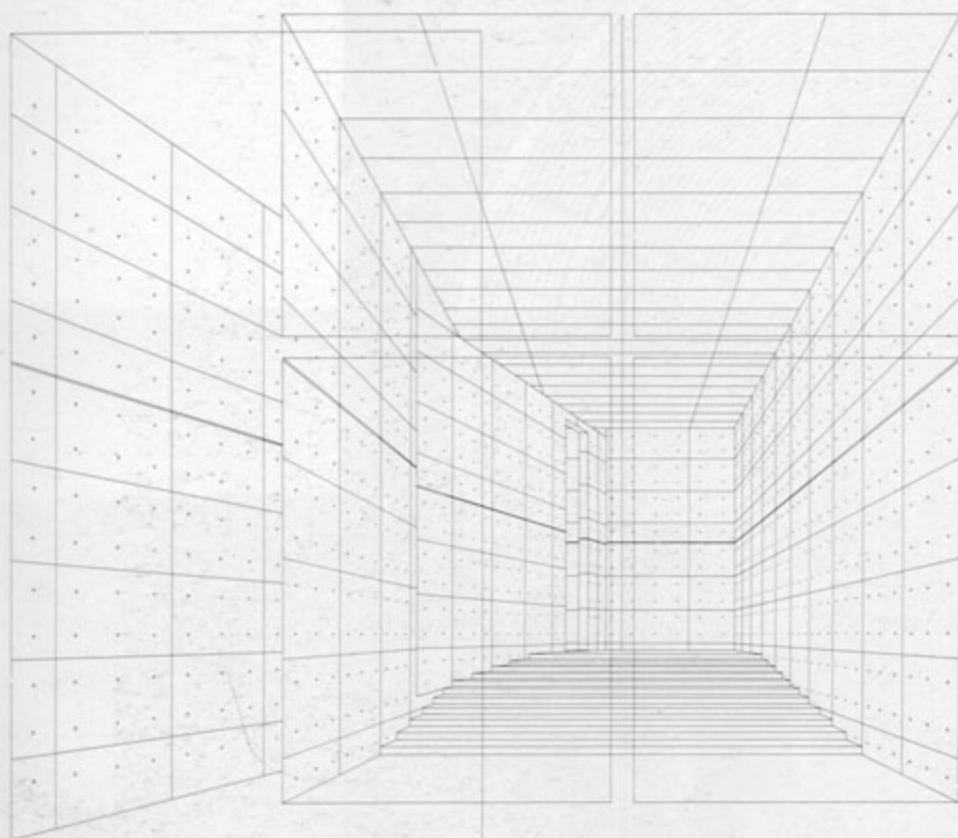




Se compone básicamente de un anfiteatro semicircular con espacio para 6.000 personas, un lago artificial en forma de abanico, un escenario de 13 x 20 metros situado sobre el lago y una columnata que sirve de trabazón entre los distintos elementos del proyecto. El objetivo del proyecto fue enfatizar la sensación de orden mediante la reducción al mínimo de los elementos geométricos introducidos en la naturaleza, un semicírculo, una forma en abanico, la línea horizontal de la superficie del agua y la línea vertical de la columnata. La fuerza centrípeta del círculo, la fuerza centrífuga de la columnata y el escenario flotante sobre el agua son integrados en la naturaleza conformando un atractivo espacio teatral.

coast, and in the winter it serves as a skating rink.

The theater comprises a semi-circular arena seating about 6000 people, a fan-shaped artificial lake at the midway of the stream, a stage (13 meters width x 200 meters length) over the lake and a colonnade connecting them. I wanted to emphasize a sense of order by placing the minimal geometric factors in Nature such as a semi-circle, a fan shape, the horizontal level of the water surface, and the vertical line of the colonnade. The centripetal force of the circle, the centrifugal force of the colonnade, and the floatingness of the stage over the water are integrated by Nature to form an attractive theatrical space.



Capilla

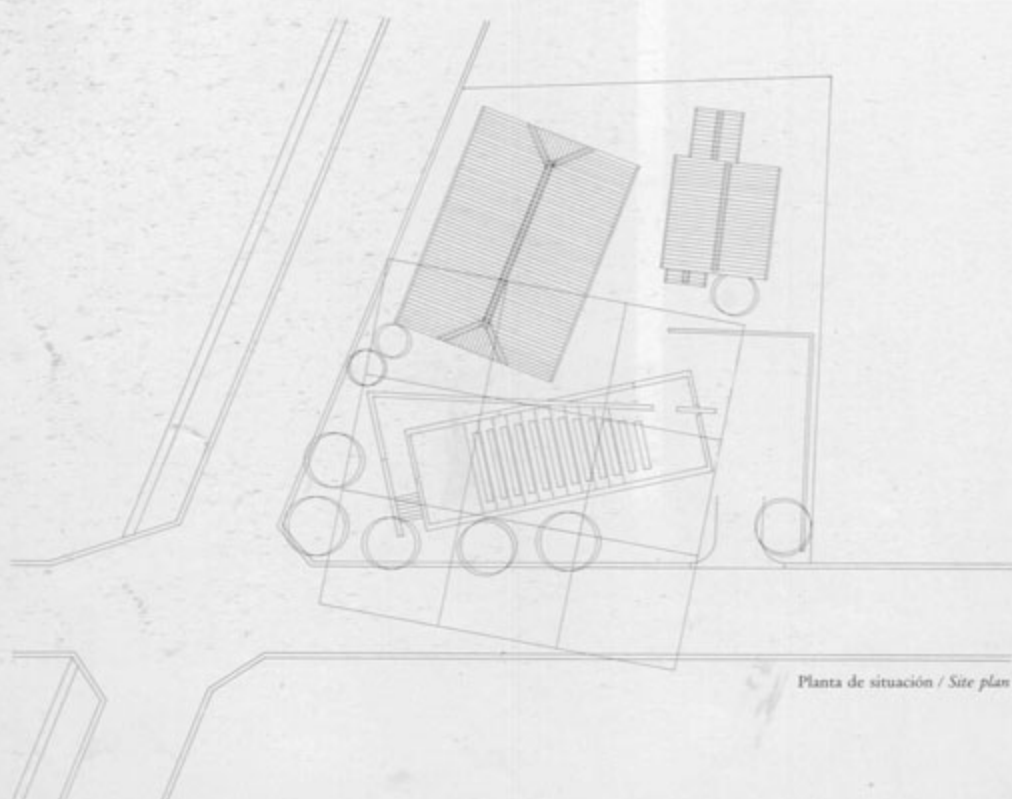
Osaka, Japón, 1989

*Church
Design*

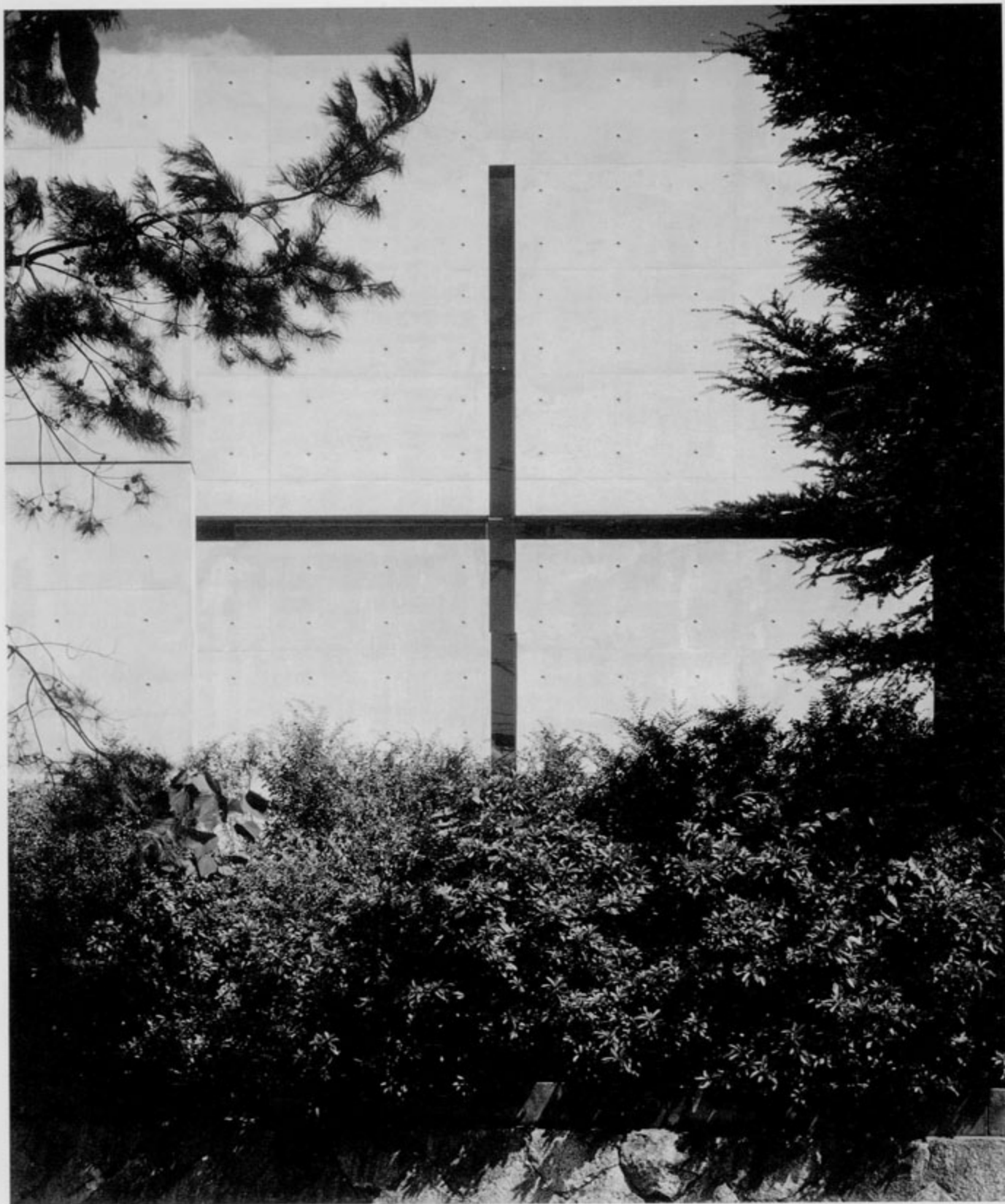
Edificada en una tranquila zona residencial, su finalidad es servir de complemento a una vicaría y a una pequeña iglesia de madera ya existentes. El programa vino condicionado por la especial relación de esta nueva construcción, tanto con los edificios de su entorno como con la luz del sol, y consiste en un volumen prismático perforado oblicuamente, en un ángulo de 15 grados, por un muro de altura ligeramente inferior a la del edificio principal.

Built in a quiet residential area, the church was planned as an annex to the existing wooden church and a vicarage. The layout was determined by the relation with the existing buildings and the sun. A rectangle which inscribes three spheres of 5.9 meters diameter is penetrated with a wall obliquely at an angle of 15 degree. The wall is set at the level 18 centimeters lower than the building. One approaches the church along the





Planta de situación / Site plan



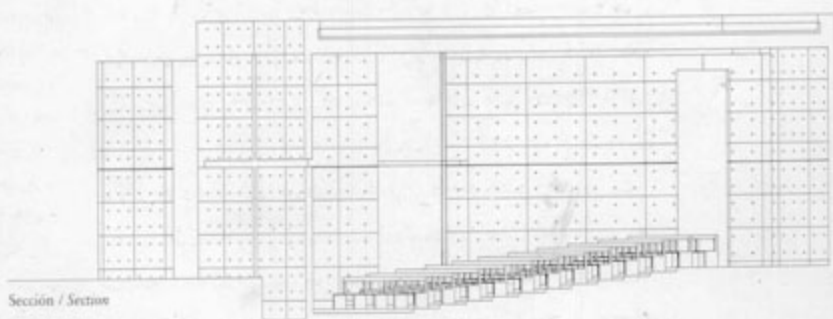


La aproximación a la iglesia se realiza siguiendo la trayectoria del muro, accediendo al interior a través de una estrecha y alta abertura practicada en el muro. A medida que se avanza, el nivel del suelo desciende escalonadamente.

La pared frontal tiene unas hendiduras en forma de cruz que dejan penetrar la luz de la mañana, proyectando su silueta sobre el suelo. Mi deseo fue que este proyecto constituyera un desafío para las tendencias constructivas en uso.

.....
diagonal wall, passing through a 1.6 meters wide and 5 meters high opening in the wall. As one advances, the ground level descends downward stepwise.

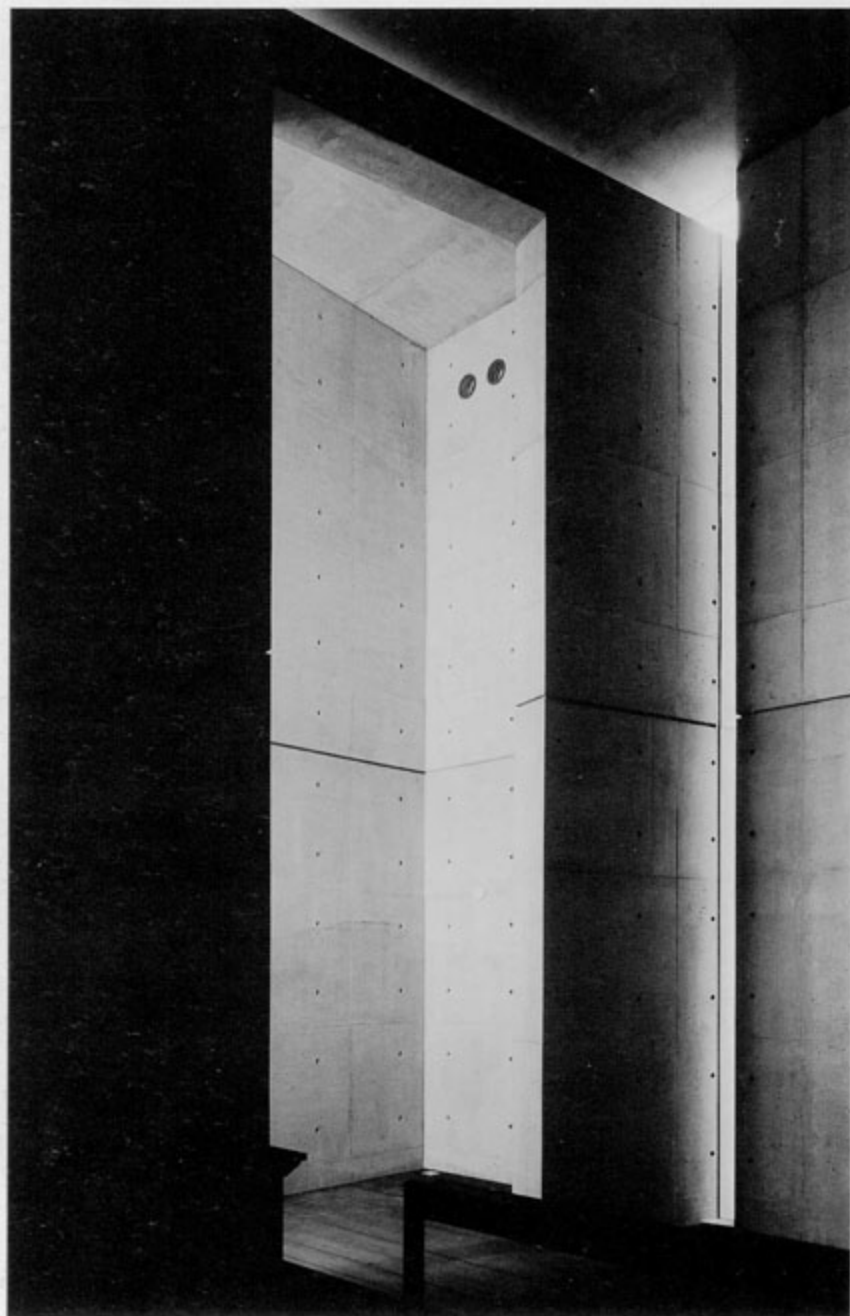
A wall stands in the front which has slits cut in the shape of a cross. When the slits are lit up by the morning sun, they manifest the cross of light. I ho-
.....



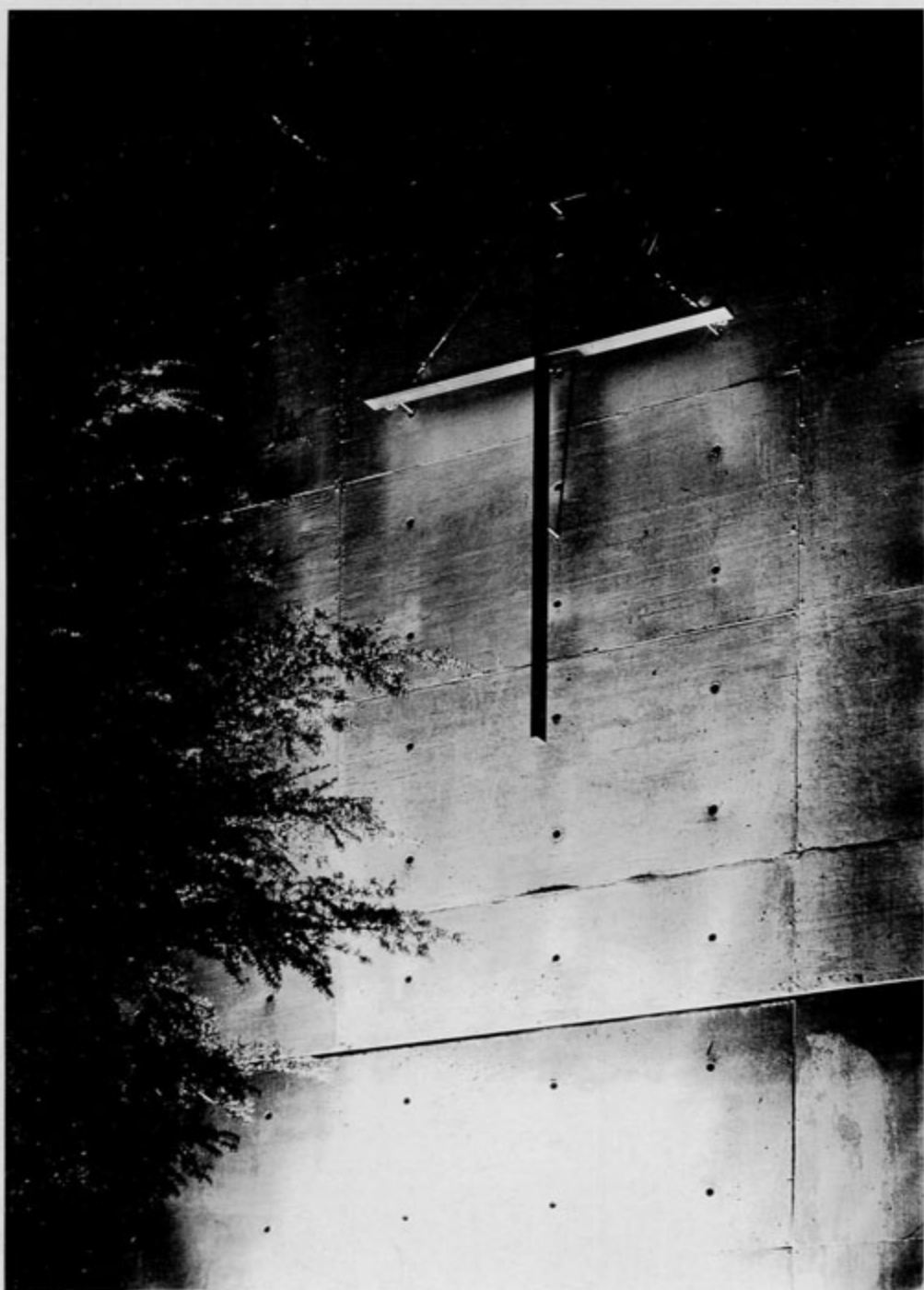
Sección / Section



Isometría / Isometric view







Pretendí demostrar hasta qué punto se podía crear un espacio rico con un presupuesto mínimo en esta era inundada de materialismo. Con objeto de reducir el coste, empleé la madera que se utiliza normalmente para andamiajes en el suelo y en los asientos de los bancos, al tiempo que traté de reducir los huecos al mínimo. La luz sólo se convierte en algo maravilloso cuando tiene como fondo la más profunda oscuridad. Los cambios de iluminación a lo largo del día reflejan, una vez más, la relación del hombre con la naturaleza, constituyéndose en la máxima abstracción de ésta, al tiempo que desempeñan una función purificadora con respecto a la arquitectura.

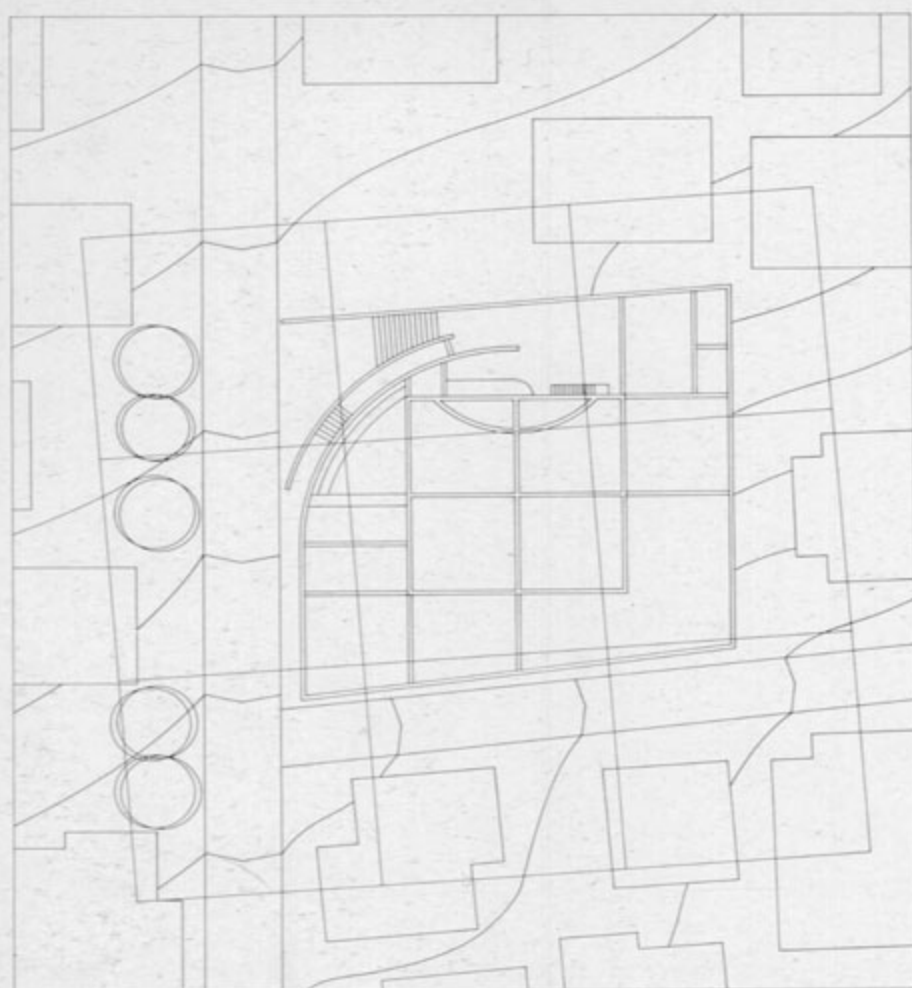
ped this project would raise an issue against the current tendency. I tried to see to what extent an affluent space could be created with the minimum budget in the era flooded with goods and materials. I used the wood usually used for the scaffold for the floor and seats of the bench in order to reduce the cost. I also minimized the openings. The light becomes glorious only when is lit against the background of the deepest darkness. I wanted to abstract the nature to the fullest extent and at the same time to purify the architecture correspondingly. The changes of the transitory light remind us anew the relationship between humans and Nature.

NATURALEZA ENCERRADA

La arquitectura se cierra o abre al exterior en función de su propio ritmo. De esta manera, la arquitectura introduce, ingeniosamente, en sí misma a la propia naturaleza. La arquitectura y la naturaleza —encerrada con elegancia o con severidad por la arquitectura— penetran la una en la otra, conservando la naturaleza una relación con el entorno.

ENCLOSED NATURE

Architecture shuts out or opens itself to the outside depending on its own distinctive rhythm. In this way, architecture ingeniously introduces nature into itself. Nature —enclosed with elegance or severity by architecture— and the architecture itself interpenetrate, and nature maintains a relationship with the environment.



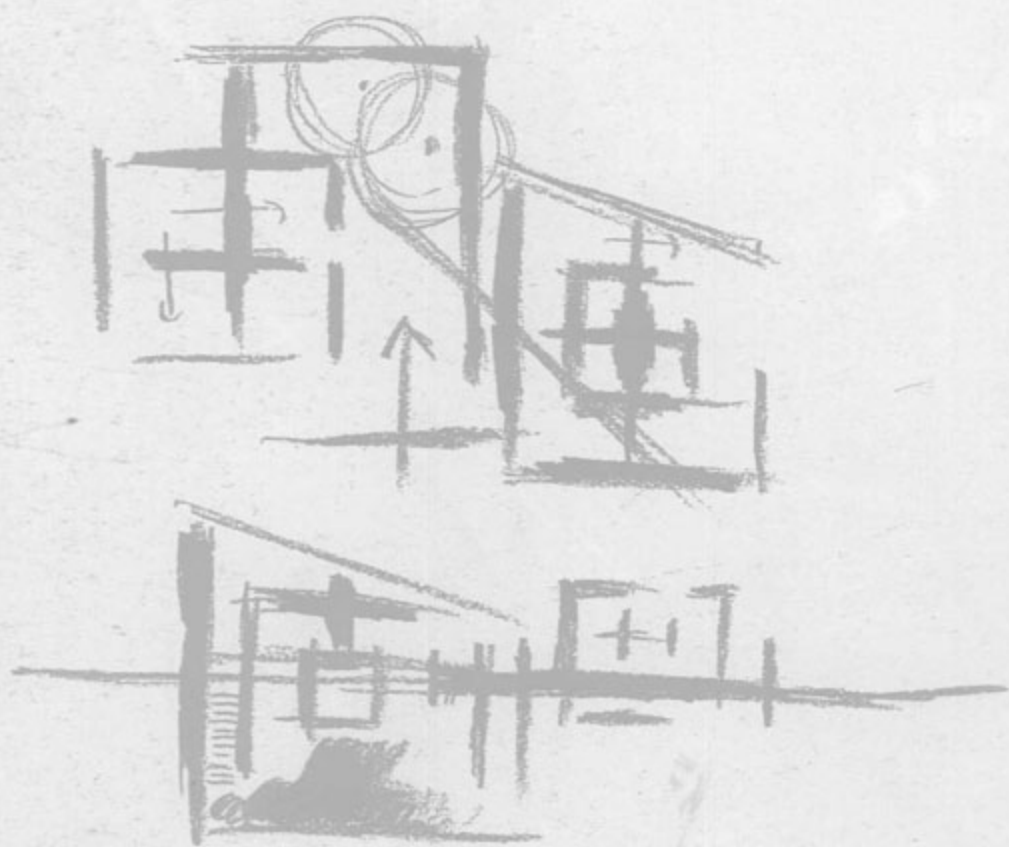
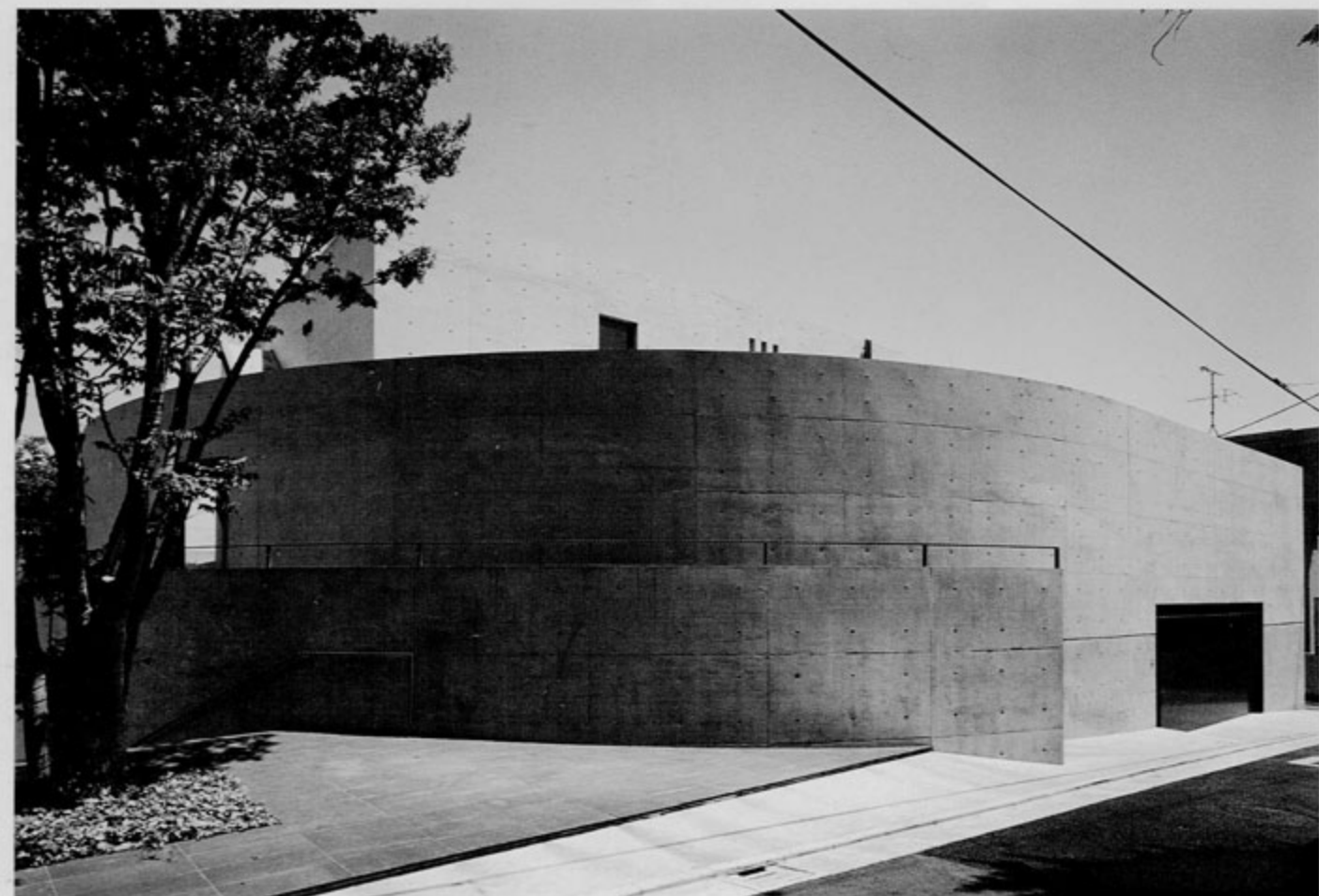
Vivienda unifamiliar
Tokio, Japón, 1986

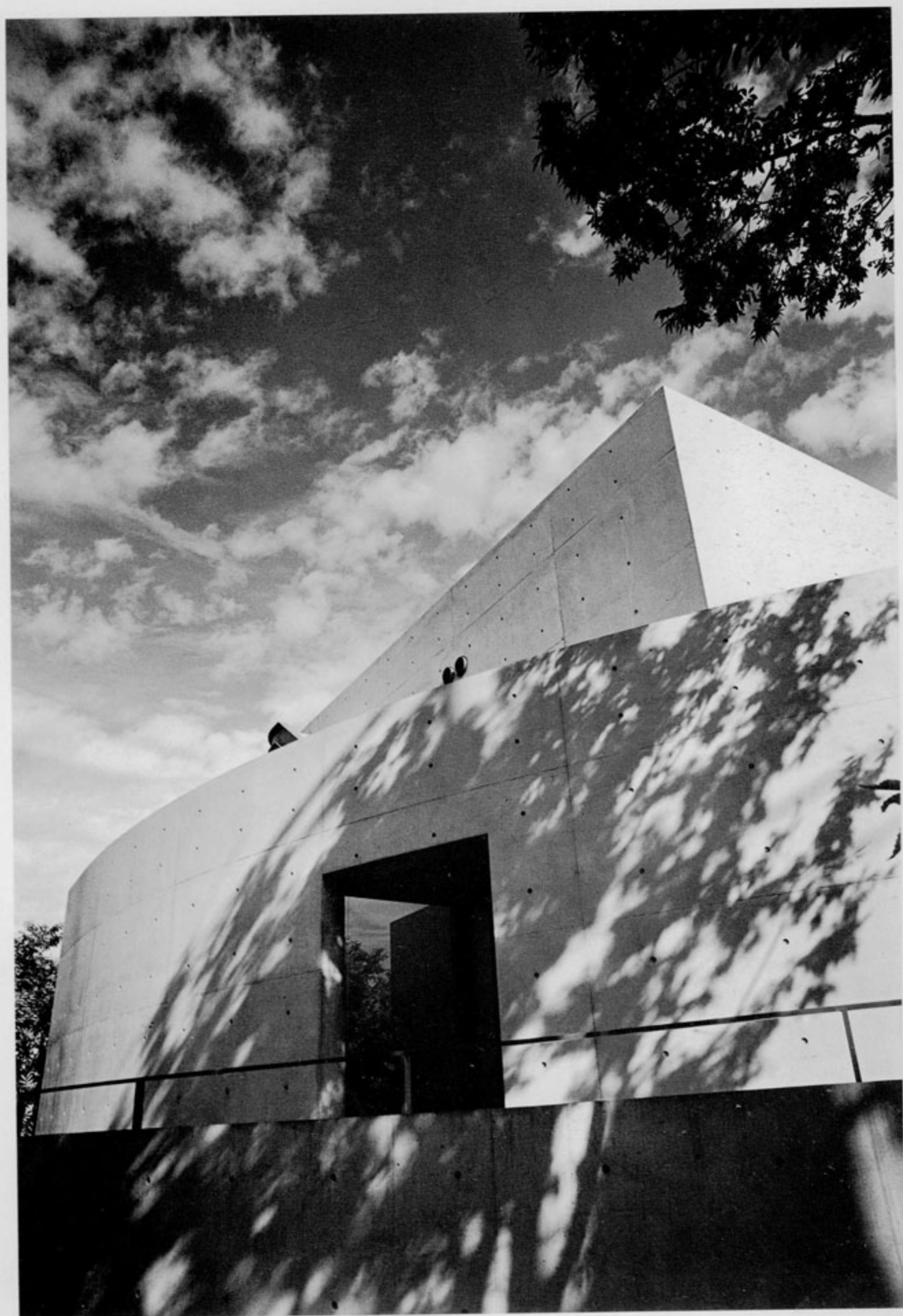
*Single-family
House*

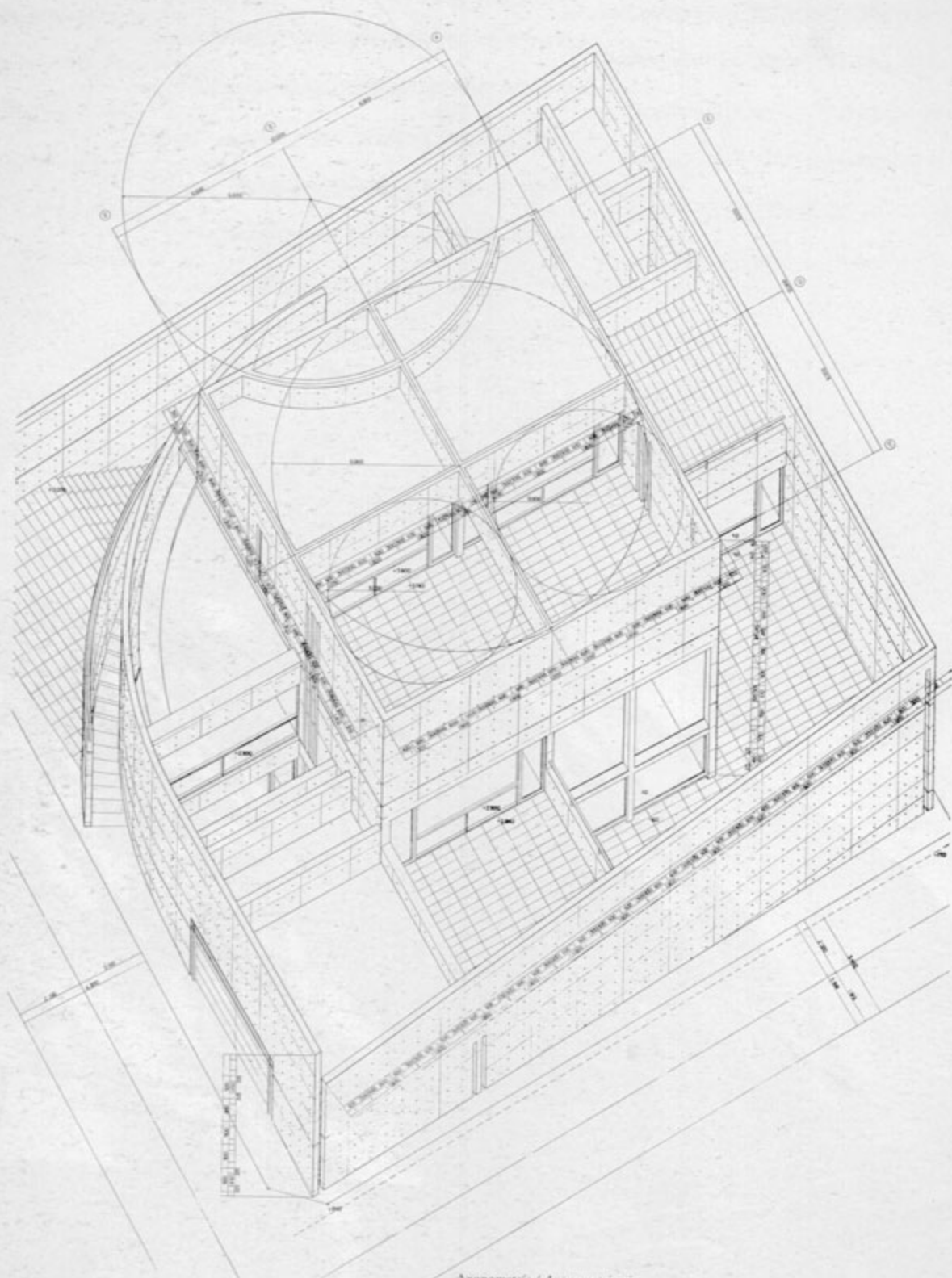
El edificio, situado en una tranquila zona residencial de Tokio, permite la convivencia de tres familias —una pareja y sus respectivos padres— al tiempo que mantiene la intimidad entre ellas. Se compone de un cubo de 12 metros de lado, situado en el centro del solar, y un muro que marca los límites de la propiedad. El acceso a la vivienda se sitúa en la zona norte, mientras que el espacio entre la casa y el muro sur es ocupado por un patio. Ambos espacios actúan como zonas de amortiguación en torno a las cuales se desarrolla la vida familiar, al tiempo que protegen la intimidad de las distintas unidades de la vivienda.

The building is located in a quiet residential area in Tokyo. This is a house for three households, including a couple and their parents. It takes the form of multi-unit housing, enabling each household to maintain its privacy but making it possible for the families to live together. The entire building is composed of a cube, 12 meters to a side, and a wall along the property line. The space to the north has been made into an ap-



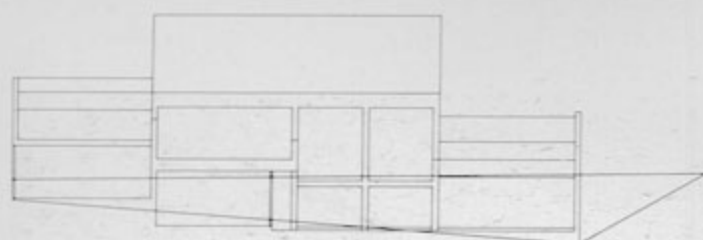






Axonometría / Axonometric view

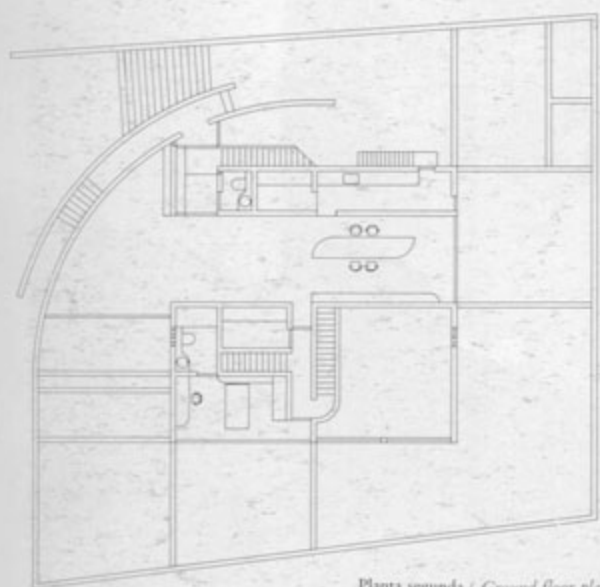




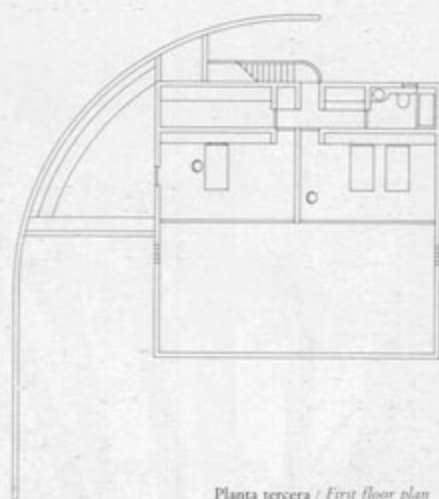
Sección / Section



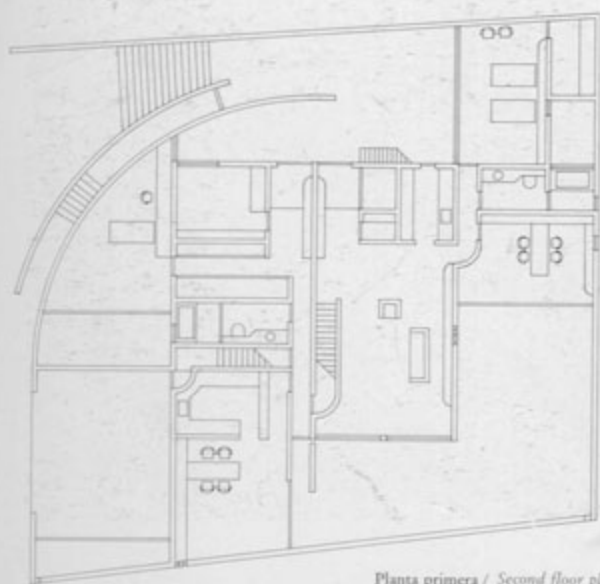
Alzado / Elevation



Planta segunda / Ground floor plan



Planta tercera / First floor plan



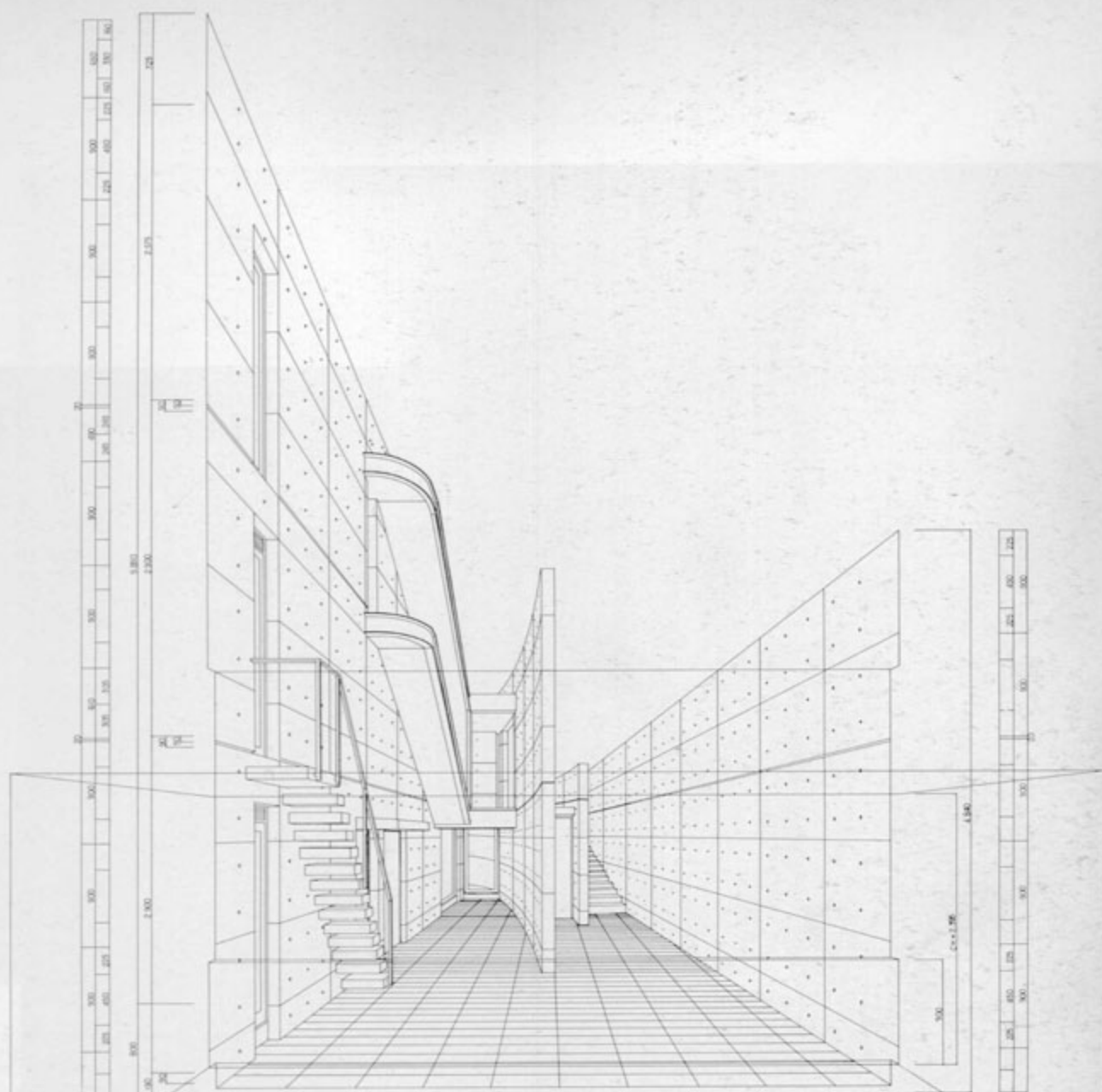
Planta primera / Second floor plan



Vista del patio Sur / View of the South yard

















El muro, que sigue la suave pendiente de la calle, situada en el frente del solar, se curva hacia dentro con objeto de conducir al visitante al interior de la vivienda. En este punto, el acceso se divide en dos: una amplia escalera que desciende por debajo del nivel de la calle, y un estrecho tramo de escalones que sube hasta la segunda planta. La primera conduce al jardín delantero de la unidad de los padres. Los accesos a ambas viviendas, una orientada al este y otra al oeste, se sitúan en este jardín delantero.

El estrecho tramo de escalones conduce a la entrada de la vivienda de la pareja. Esta planta incluye una sala de estar y un comedor con terraza. En el tercer y último piso se dispone un dormitorio y un estudio.

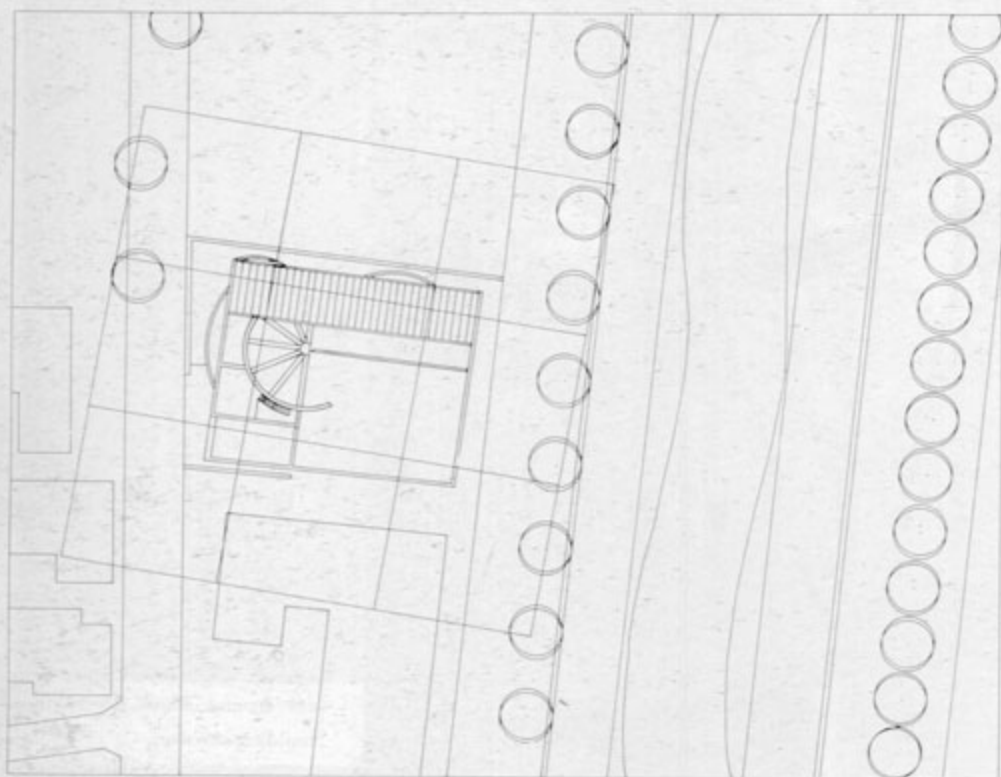
Tanto en el jardín delantero, orientado al norte, como en el patio trasero se plantaron árboles similares a los que antaño solían crecer en el lugar, con objeto de dar a los habitantes de la casa una sensación de continuidad histórica.

proach to the house, and that to the south has been made into a courtyard. The two spaces are buffer zones protecting the privacy of the units as well as places around which life in this building revolves.

The wall along the gently sloping street in front of the site curves inward, so as to draw people who are coming up the street into the site. The approach is split in two, with wide steps leading down below the level of the street and a narrower set of steps leading upward. The steps going down lead to the first-floor front garden of the unit for the parents. The entrances to the two units, one east and the other west, face this front garden.

The narrow, ascending stairs lead to the entrance to the unit for the younger couple. On this floor are a living room and dining room with a terrace, and a bedroom and a study are on the floor above.

In the front garden to the north and the south courtyard, trees similar to those that used to grow in these places were planted to provide a sense of historical continuity for the residents.



Vivienda unifamiliar
Hyogo, Japón, 1988

*Single-family
House*

El solar se encuentra situado en una tranquila zona residencial del distrito de Hanshin, frente a uno de los canales del río Ashiya, rodeado de pinos y con vistas al mar. Se trata de una vivienda para dos parejas de distintas generaciones, que incluye también dependencias para invitados. Estas se sitúan en el nivel intermedio, con objeto de preservar la intimidad de las dos familias sin impedir la comunicación entre ellas. El plan consiste básicamente en un cilindro de siete metros y medio de radio con un vacío interior, que se combina con un edificio en forma de L. Los muros marcan los límites del terreno.

The site faces the lower stream of the Ashiya River in the Hanshin district, and is situated in a quiet residential area surrounded by pine trees with a view of the sea. The building is a guest house for two couples of different generations and their companies. A guest room is arranged at an intermediate level to divide the two families upstairs and downstairs and to preserve their privacy while allowing communication with



La cubierta rectangular de 6,5 x 29,1 metros se remata con una bóveda que tiene una curvatura de un sexto de círculo. El edificio principal se encuentra orientado al norte, con espléndidas vistas sobre el jardín en pendiente —y su cambiante expresión a lo largo del año— situado en el espacio existente entre la casa y el muro exterior.

El edificio comprende un sótano y dos plantas, cada una de ellas conectada con el vacío del cilindro, con objeto de compartir las vistas sobre el jardín, obtenidas a través de la gran abertura practicada en el muro.

each other. The whole project comprises a cylinder of a 7.5 meters radius which contains a void inside and a building in the letter L. The walls are built along the boundary of the site.

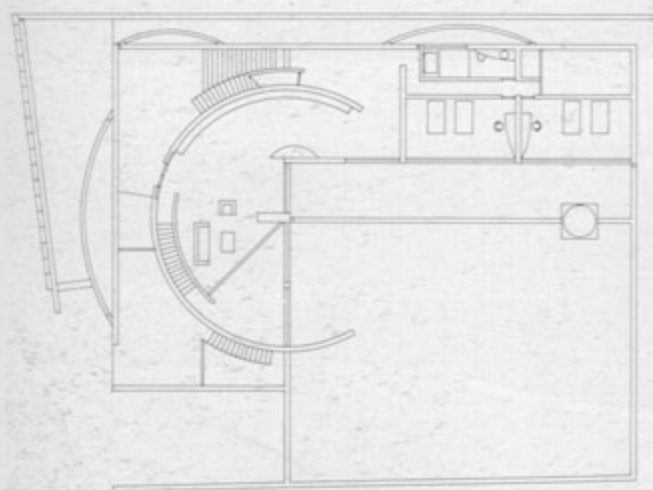
A 6.5 meters x 29.1 meters rectangle on the top is covered with a vaulted roof with a curvature of one sixth of a circle. The main building is arranged on the north side leaving the space for a sloped garden enclosed inside the walls. One has



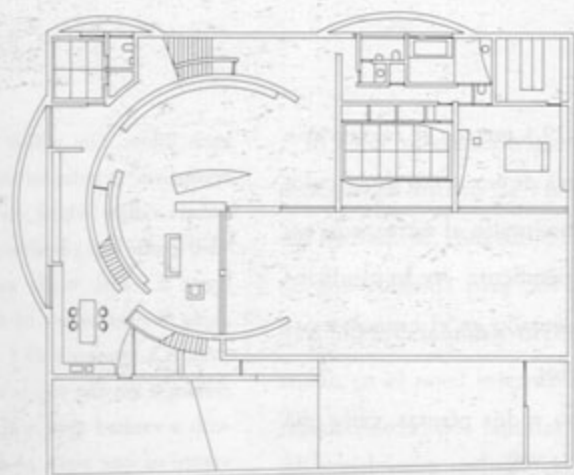
Sección / Section



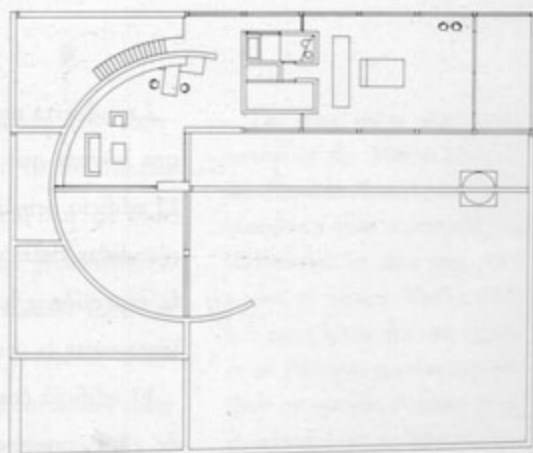
Sección / Section



Planta primera / Ground floor plan



Planta baja / Basement floor plan



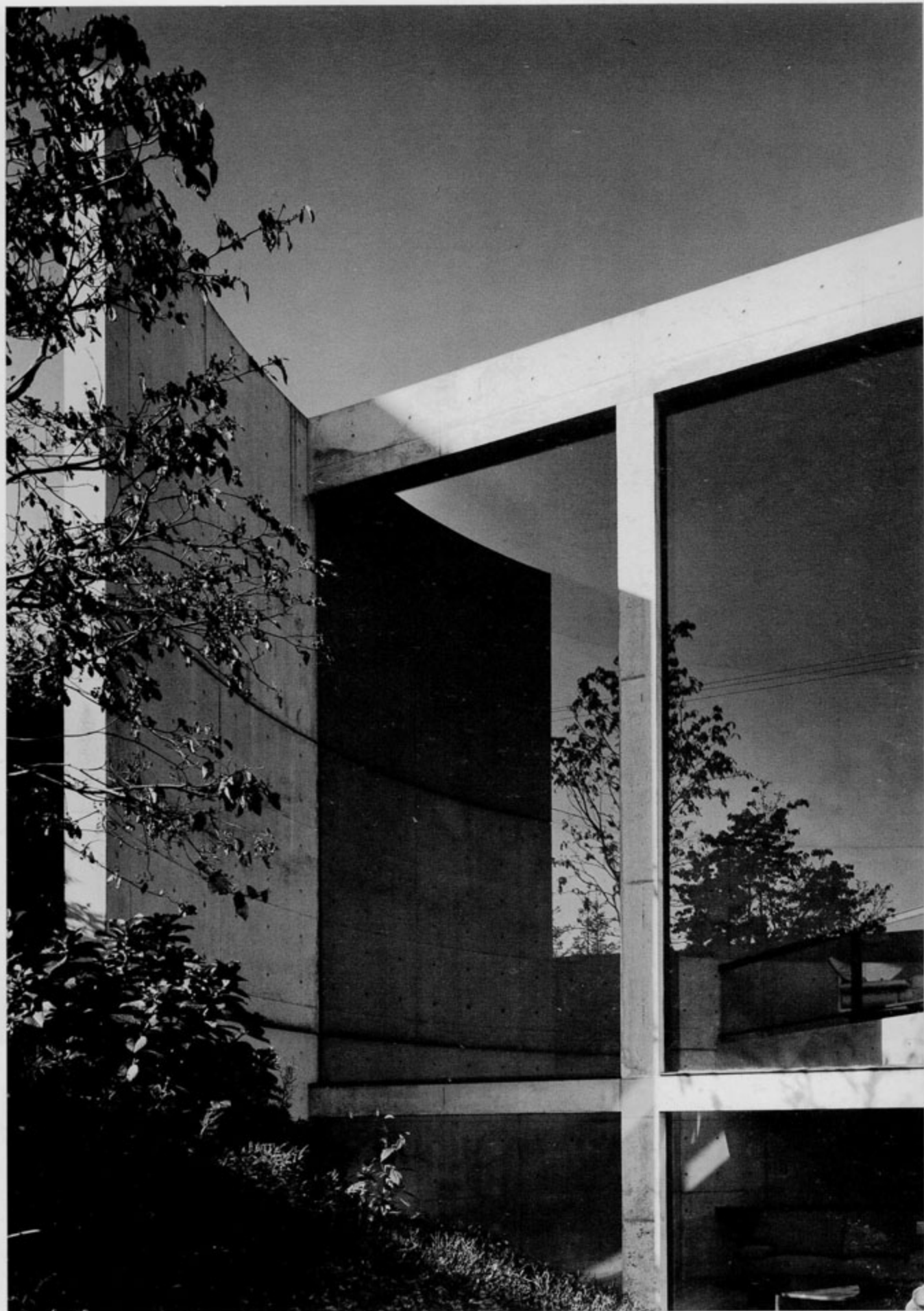
Planta segunda / First floor plan



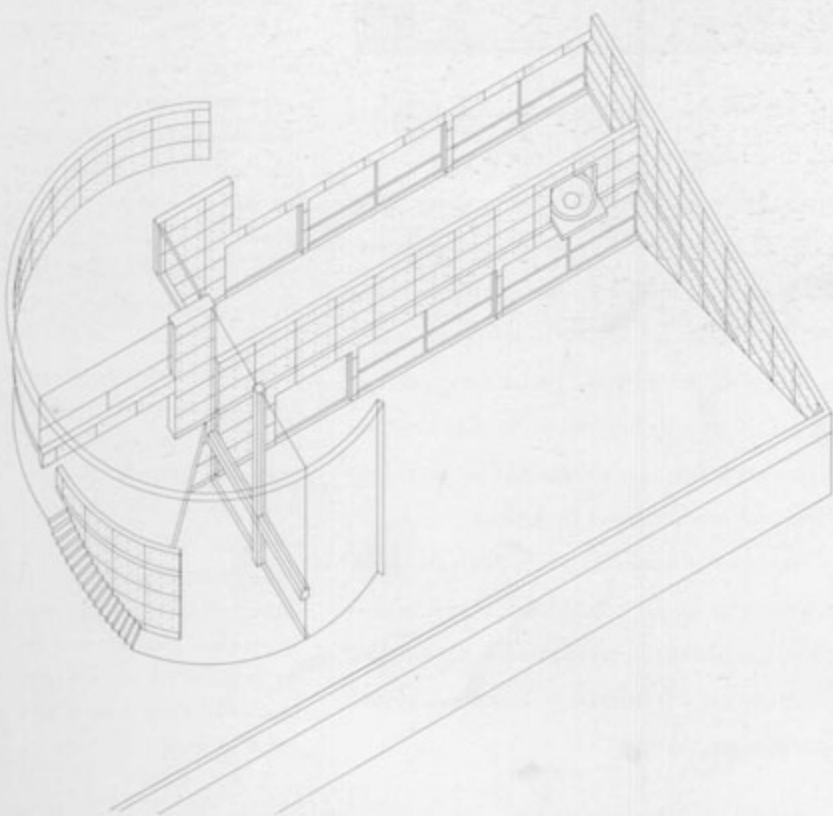














El hall de entrada se sitúa en la planta baja, desde la que se puede acceder directamente a la planta sótano y al segundo nivel. En la planta sótano se sitúan un comedor, una cocina, una sala de estar, una habitación y un dormitorio; en la primera planta está la zona de invitados, que incluye un vestíbulo, un dormitorio y la sala de estar de la pareja más joven. Las plantas segunda y sótano disfrutan de las vistas sobre el jardín en pendiente, cubierto de vegetación, en claro contraste con la planta para invitados, cuya terraza pavimentada cumple la función de crear una atmósfera inorgánica.

Las distintas funciones se tratan de forma diferente, así el jardín y el cielo penetran en las zonas públicas gracias a la abertura del muro, creando un espacio saludable y dinámico, mientras que el dormitorio y la habitación de la planta sótano se prefieren oscuras y acogedoras.

a splendid view through the opening of the garden which changes its expression seasonally.

The building is two stories high above the ground and has one basement. Each story is connected with the void in the cylinder to share the scenery of the garden through the large opening in the hall.

The basement and the second floor can be entered through the entrance hall on the ground floor. On the basement are a dining room, a kitchen, a living room, a Japanese room and a bedroom for one family; on the first floor a guest space comprising a hall and a bedroom, and on the second floor a bedroom and a living room for the younger generation. The basement and the second floor have the view of courtyard on the slope. Unlike the courtyard which is covered with verdure on the slope, the terrace of the guest room on the first floor is paved with phanerite stones to create an inorganic atmosphere.

Different functions are expressed distinctively. The greenery of the garden and the sky are taken in the public space through an enlarged opening to create a healthy and dynamic space while the bedroom and the Japanese room in the basement offer a comfortably dark and snug space.

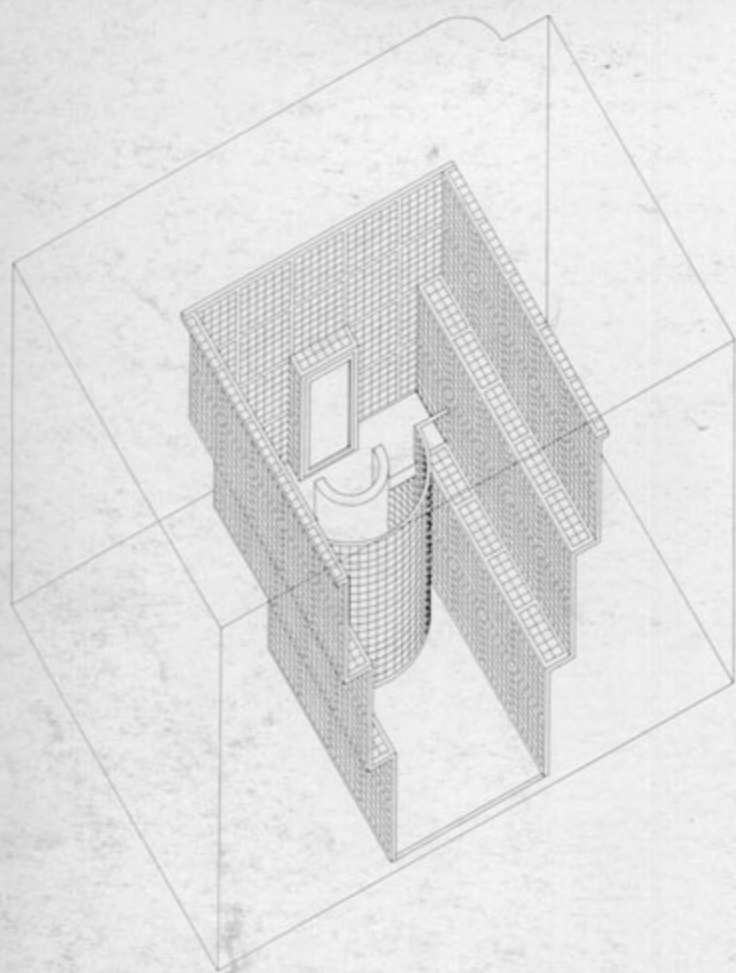
NATURALEZA QUE HA SIDO FILTRADA

Filtrándose a través de una pantalla o de un muro translúcidos, envolviendo a la arquitectura, la luz, que es naturaleza, alcanza un estado homogéneo. En otras palabras, en ese punto la naturaleza es *arquitecturalizada*.

Ya no se trata de naturaleza virgen, sino de naturaleza controlada por el hombre. Sólo esta forma de naturaleza, de apariencia variable de un momento a otro, se proyecta sobre los muros y las pantallas, que no son ni visibles ni invisibles.

NATURE THAT HAS BEEN FILTERED

Filtered through a translucent wall or screen enveloping the architecture, light, that is nature, attains a homogeneous state. To put it another way, nature at that instant is architecturalized. It is no longer nature in the raw but nature under the control of man. It is only this architecturalized nature as it changes in appearance from moment to moment that is projected onto the walls and screens, which are neither visible nor invisible.



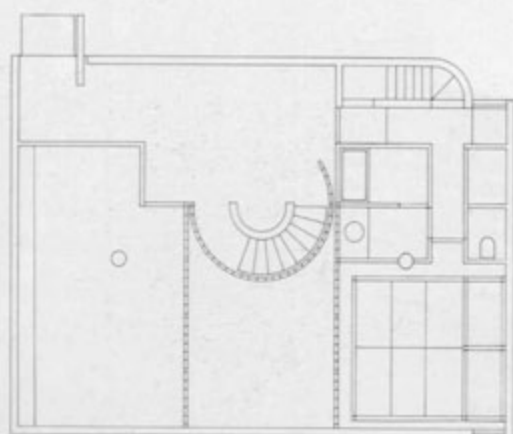
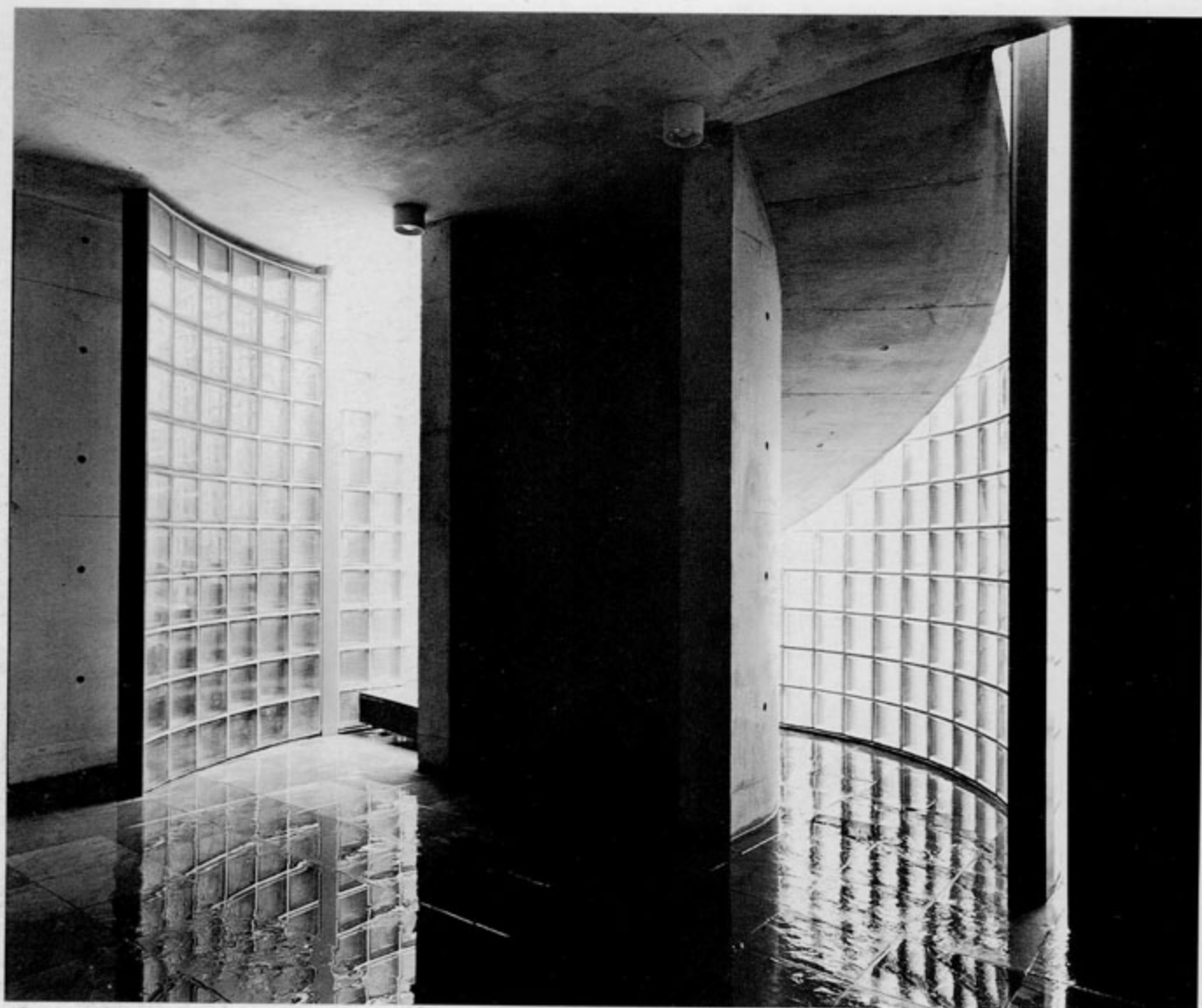
Vivienda unifamiliar
Osaka, Japón, 1978

*Single-family
House*

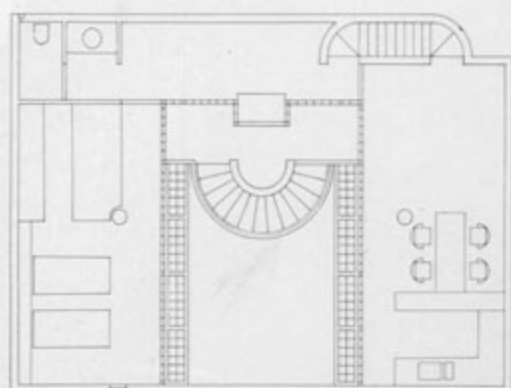
Se trata de una vivienda situada en la *low city* de Osaka —una zona en la que se amontonan viviendas, tiendas y pequeñas fábricas— que aloja dos generaciones de una misma familia y la oficina de la empresa de mobiliario dirigida por el cliente. Ambas, vivienda y oficina, se rodean de un muro de hormigón, creando de este modo un microcosmos en torno a un pozo de luz. El edificio se dispone en tres plantas con zonas claramente establecidas. Las dependencias de los padres se sitúan en la zona sur, y las de la pareja joven en el norte; las zonas públicas, en los niveles inferiores, y las habitaciones más privadas, en el nivel superior.

This stands in the so-called «low-city» area of Osaka, where small factories, shops and houses are crowded together. A concrete wall is wrapped around a house for two generations of a family and the office of the furniture company run by the client. The intention was to create a microcosm centered around a lightwell. The building has three stories, and zones are clearly established. The quarters for the elderly couple

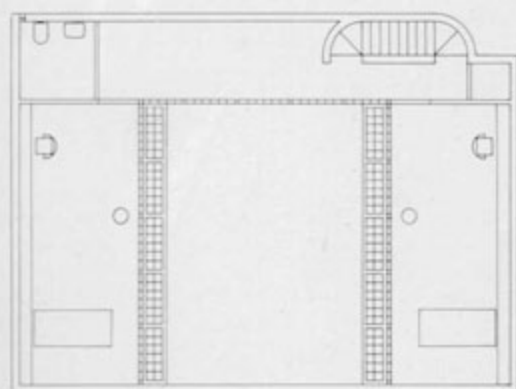




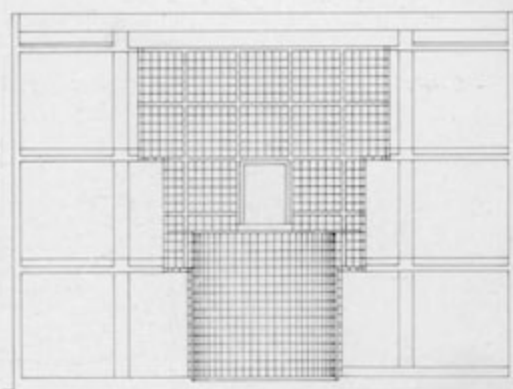
Planta baja / Ground floor plan



Planta primera / First floor plan

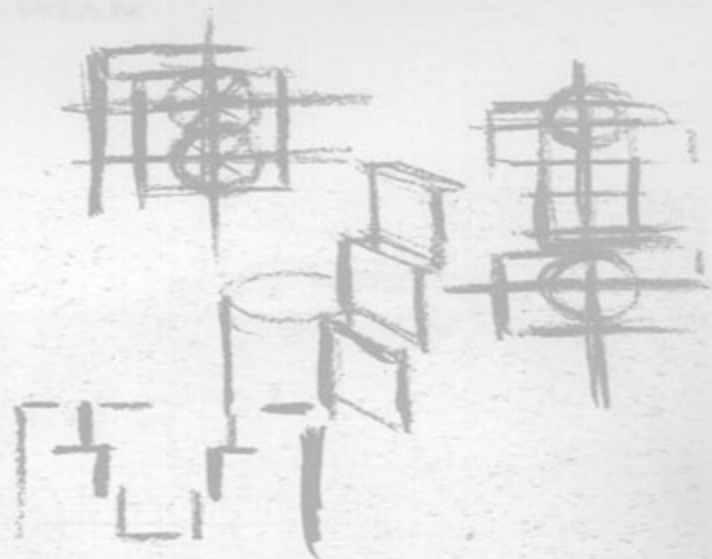


Planta segunda / Second floor plan



Sección / Section





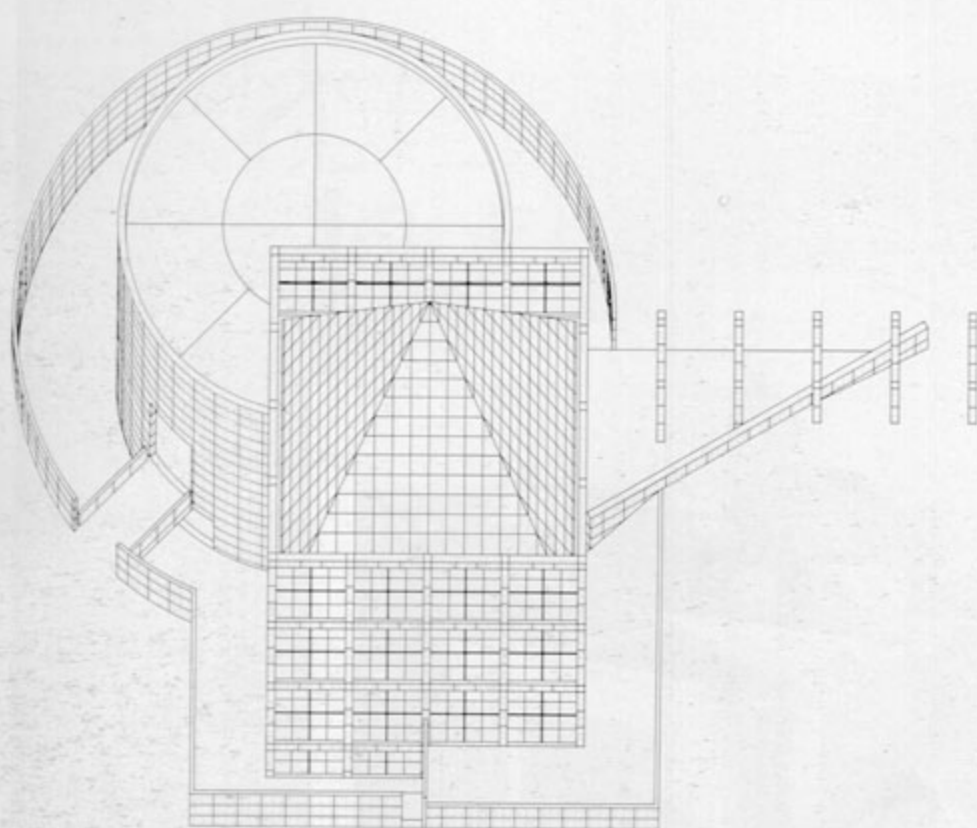
Esta composición se hizo posible gracias a los bloques de cristal utilizados, que crean una membrana interior que divide el prisma rectangular en volúmenes idénticos de vacío y sólido, distribuyendo la luz natural que llena el patio sobre las diferentes partes escalonadas del edificio.

La dualidad de los bloques de cristal —es decir, la forma en que permiten pasar la luz, impidiendo al mismo tiempo la visión— posibilita tanto la obtención necesaria de luz como la presencia del mundo exterior en el edificio, al tiempo que preserva la intimidad en el interior del mismo. Durante el día, la suave luz natural ilumina las actividades que se desarrollan en la casa. Por la noche, se invierte la situación. La luz del interior ilumina el patio, convirtiéndolo en un contenedor de luz.

are to the south, and those for the younger couple are to the north. Public rooms are on the lower levels, and the more private rooms are on the top level.

The glass blocks, which were used as an interior membrane, made this composition possible. The glass-block membrane divides the rectangular prism into equal volumes of void and solid and distributes the natural light that fills the courtyard to the stepped parts of the building.

The dual character of glass blocks, i.e. the way they permit light to pass but obstruct vision, means that the necessary amount of light is introduced and that one can feel the presence of the outside world, even as privacy inside the building is assured. During the day, soft light from the lightwell illuminates the activities inside the house. At night, the situation is reversed. The light inside the building illuminates the outdoor space of the lightwell, and thus, the lightwell is transformed into a container of light.



Pabellón de Exposiciones y Teatro

Osaka, Japón, 1987

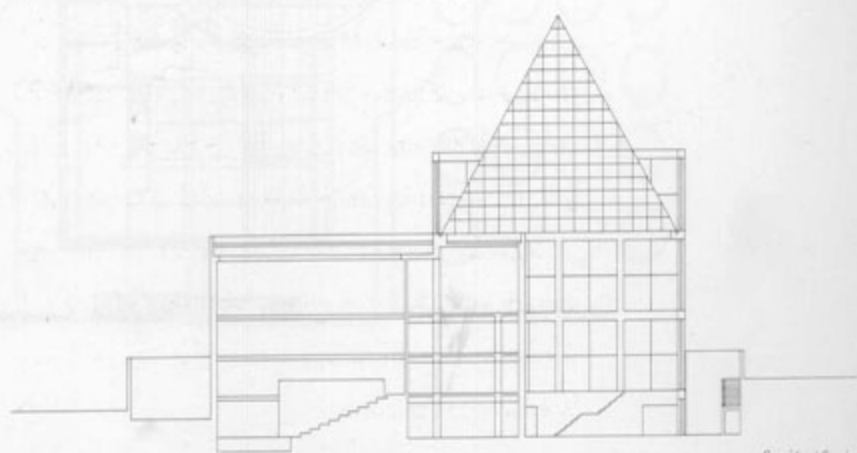
*Exhibition Pavilion
and Theatre*

Se trata de un pabellón destinado a fomentar los sueños infantiles. La feria se celebra con objeto de enseñar a los niños los sentimientos de sensibilidad y respeto a través del contacto con diferentes formas de vida, principalmente animales, y de fomentar un desarrollo fuerte y saludable en la gente que tomará las riendas de la sociedad en el año 2000.

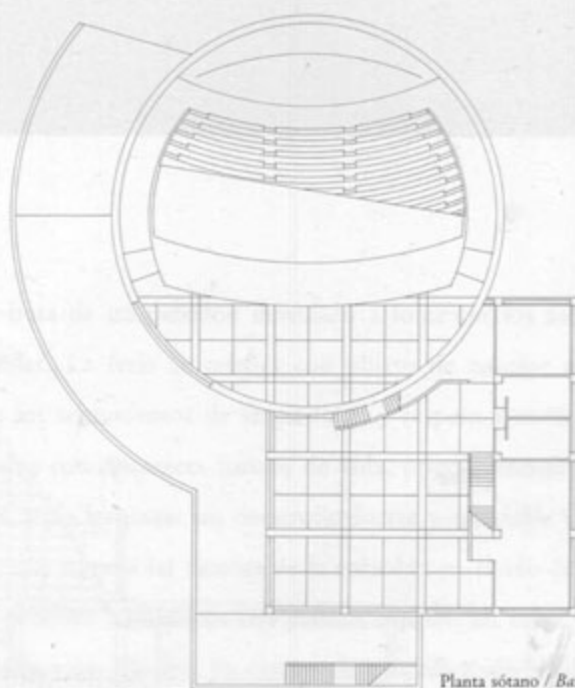
El pabellón consiste en tres sólidos básicos: un cubo, una pirámide y un cilindro. Su extremada simplificación revela el significado intrínseco de estas formas y despierta en el visitante emociones primarias.

This main pavilion for the Tennoji Fair is intended to help children dream. The Tennoji Fair is being held to teach children respect for life and compassion through contact with different forms of life, mainly animals, and to foster the growth of strong, healthy people who can take charge of the 21st century.

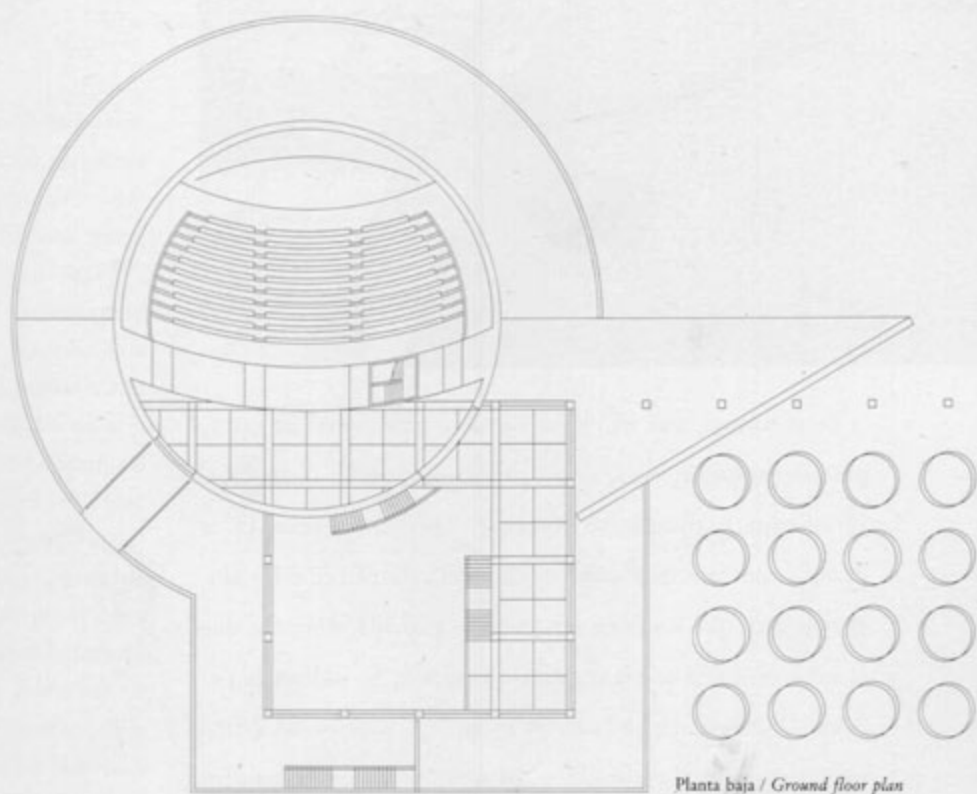
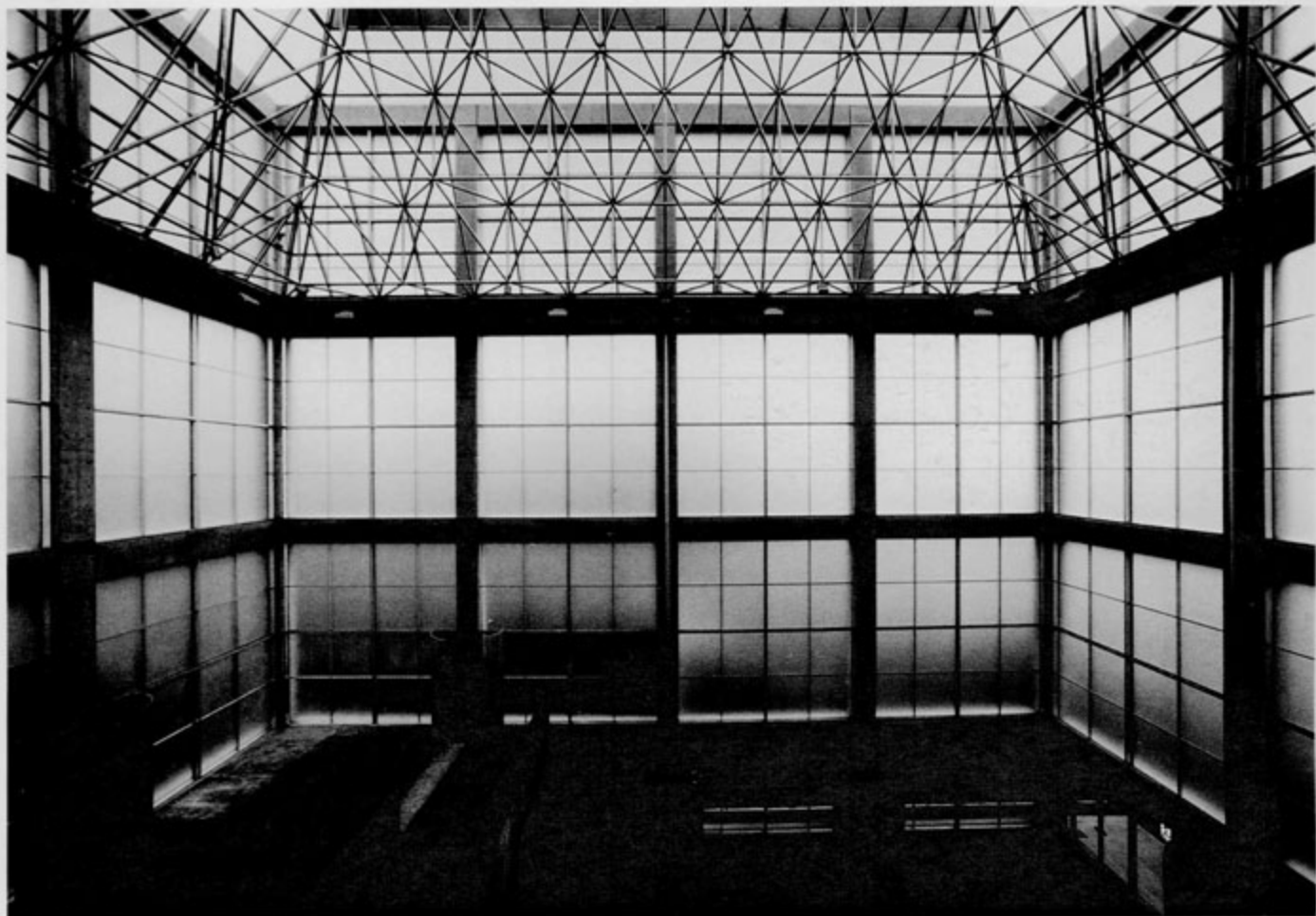
The pavilion is composed of three basic solids: a cube, a pyramid, and a cylinder. Their ex-



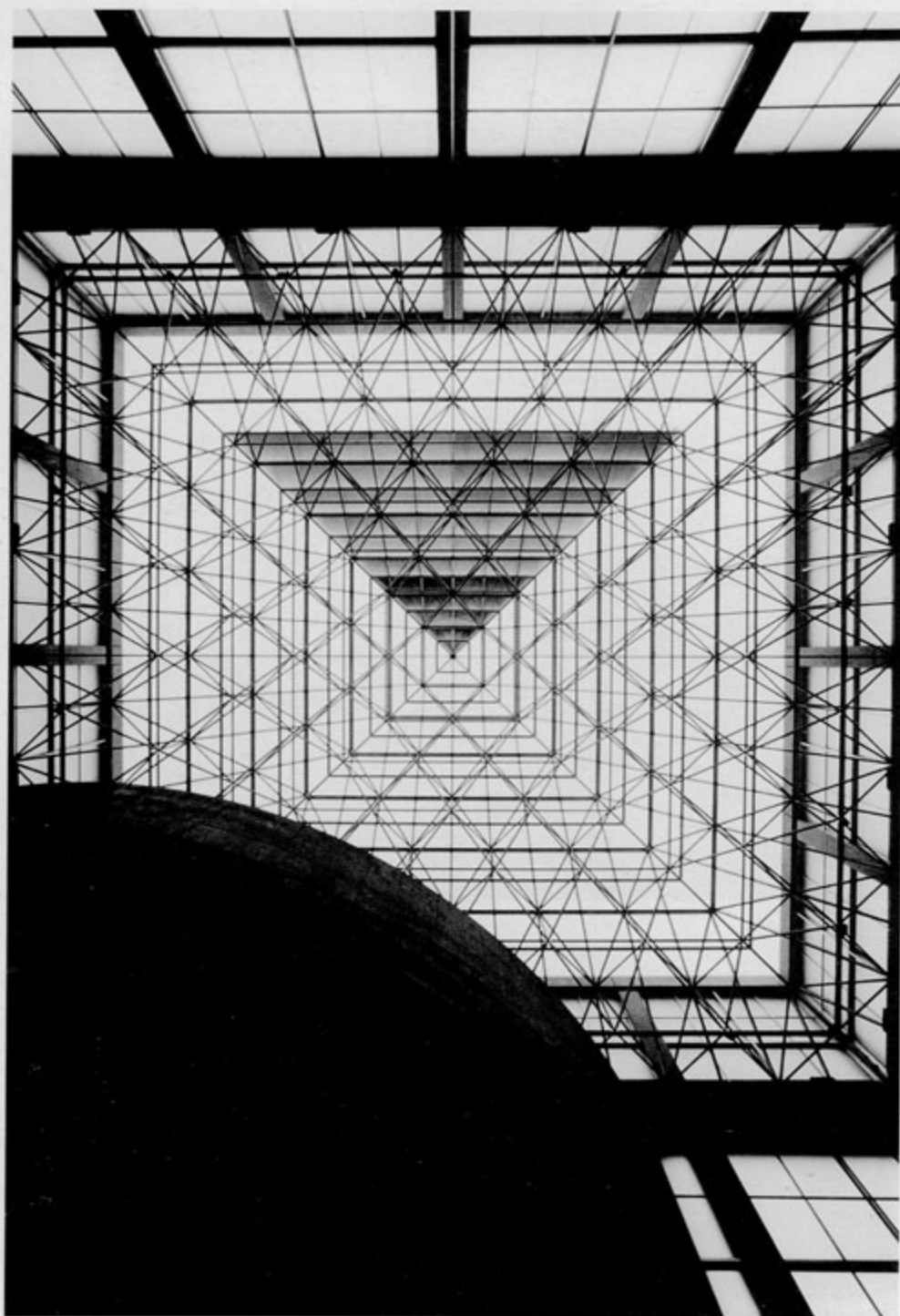
Sección / Section



Planta sótano / Basement plan



Planta baja / Ground floor plan



Estas formas, que han sido sujetas a un mínimo de manipulación arquitectónica, sirven para crear espacios distintivos. El cilindro y el cubo se cruzan en una intersección, y la pirámide aparece medio enterrada en el cubo. El cilindro aloja el teatro, que contiene una enorme pantalla, mientras que el cubo funciona como zona de exposición. Se utilizaron paneles de cristal deslustrado en el cubo, y paneles de cristal transparente en la pirámide, quedando los visitantes bañados en luz en su camino hacia el teatro. Tras la celebración de la feria, estas instalaciones se utilizan como invernadero.

treme simplification makes apparent the intrinsic meaning of these forms and awakens in us primal emotions.

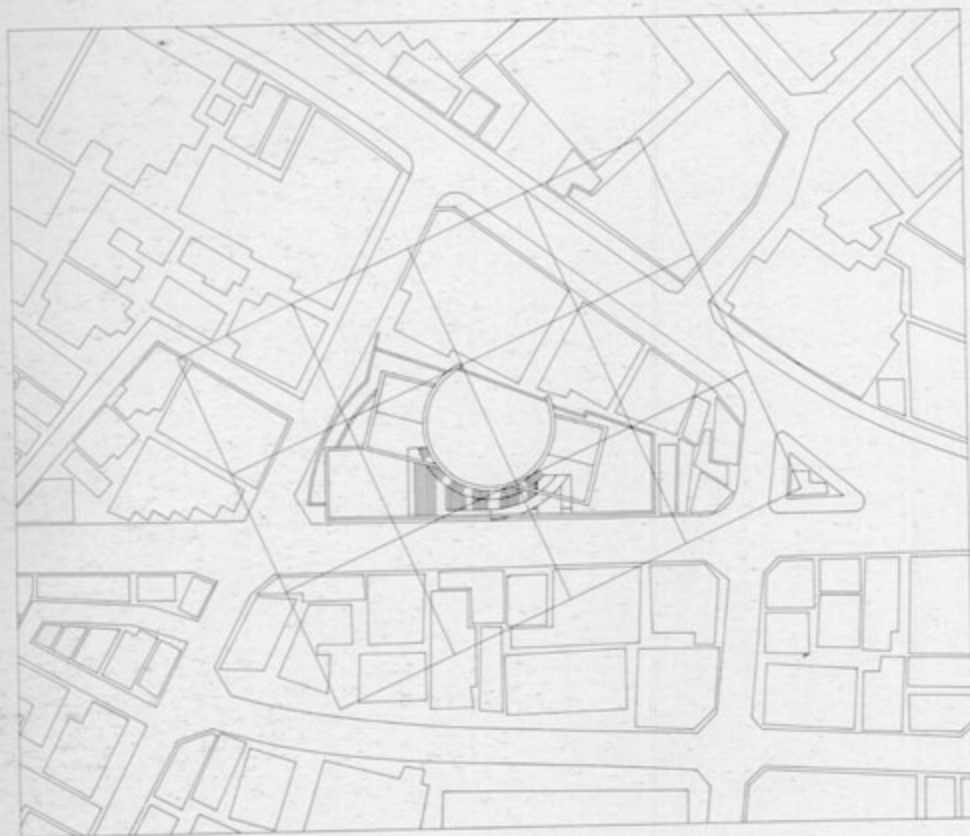
These forms, which have been subjected to a minimum of architectural manipulations, create distinctive places. The cylinder and cube intersect, and the pyramid is half sunk in the cube. The cylinder houses the I-max Theater, where a film is shown on a huge screen. The cube is an exhibition space. Frosted glass panels will be used on the cube, and transparent glass panels on the pyramid. Visitors will be bathed in light as they are led to the theater. After the exposition, this facility will be used as a greenhouse.

NATURALEZA QUE INVADDE

La civilización contemporánea ha ocultado la relación fundamental entre la naturaleza y el hombre, haciéndola invisible. La naturaleza, en sus intentos por invadir la arquitectura, reaviva esta relación entre el hombre y ella misma, que había caído en la inercia, unas veces con violencia y otras con suavidad. Revive física y espiritualmente al hombre, permitiéndole responder a la naturaleza, una vez más, como antaño.

NATURE THAT INVADDES

Contemporary civilization has hidden the fundamental relationship between nature and man and has made it invisible. Nature, in trying to invade architecture, reawakens this relationship between nature and man, which had fallen into inertia, at times with violence and at other times with gentleness. It revives man physically and spiritually so as to enable him to respond once more to nature as in the past.

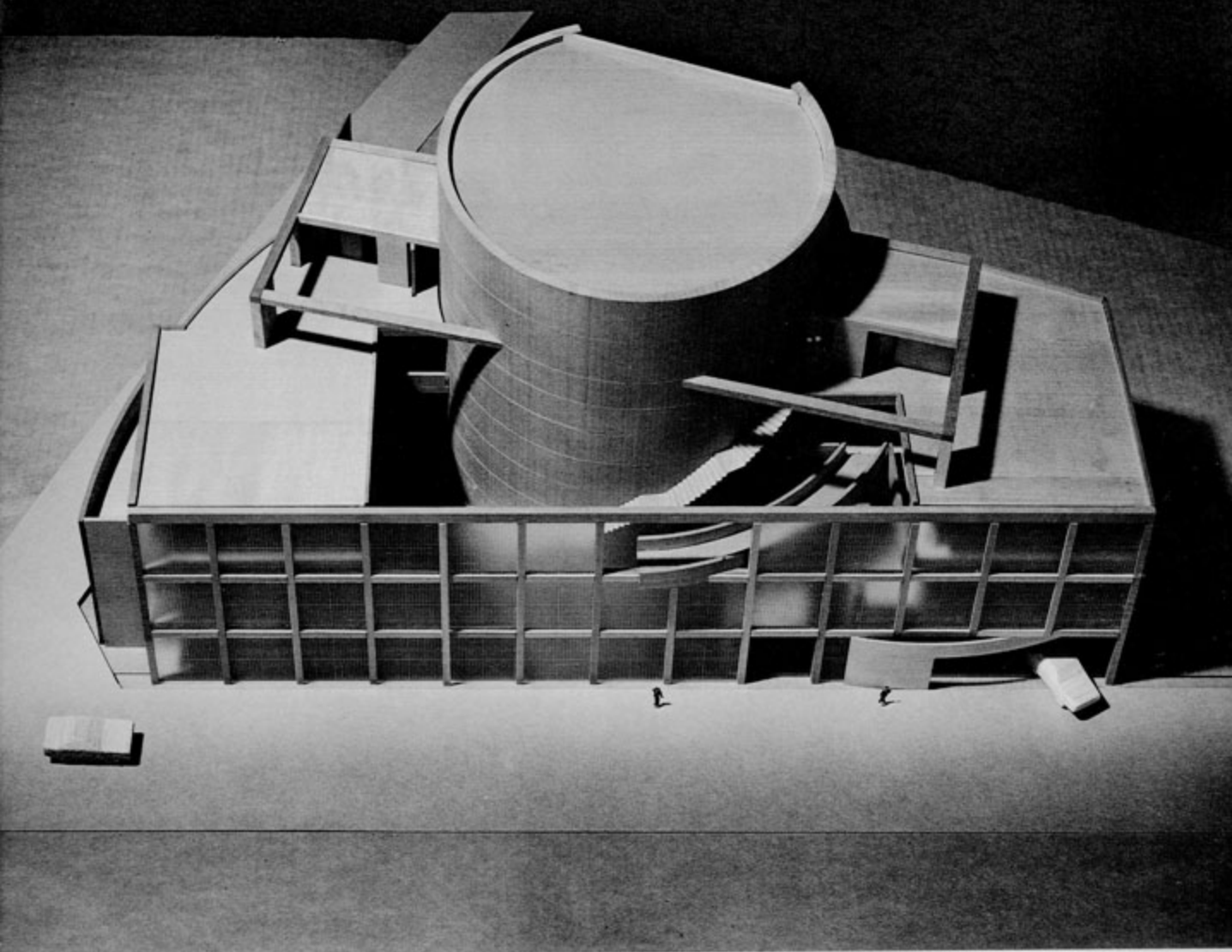


Centro Comercial
Tokio, Japón, 1985

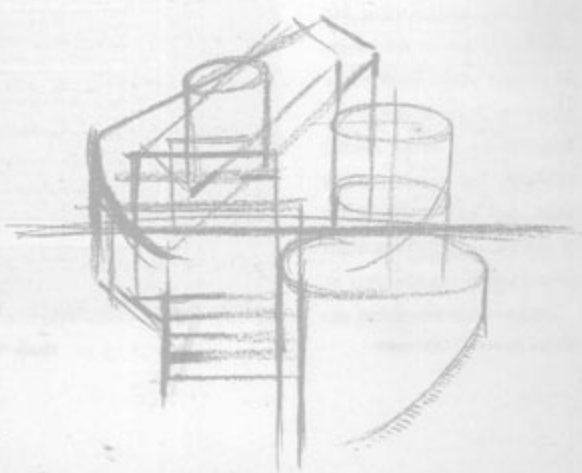
*Shopping
Center*

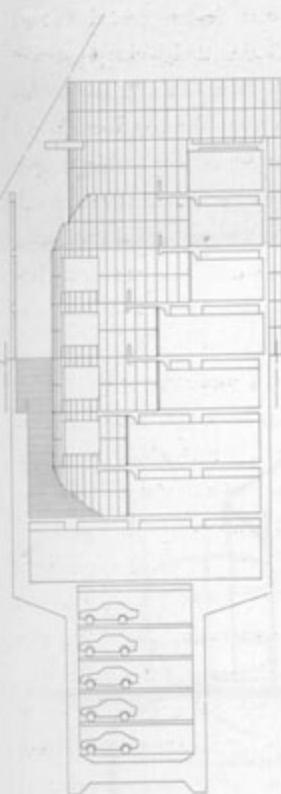
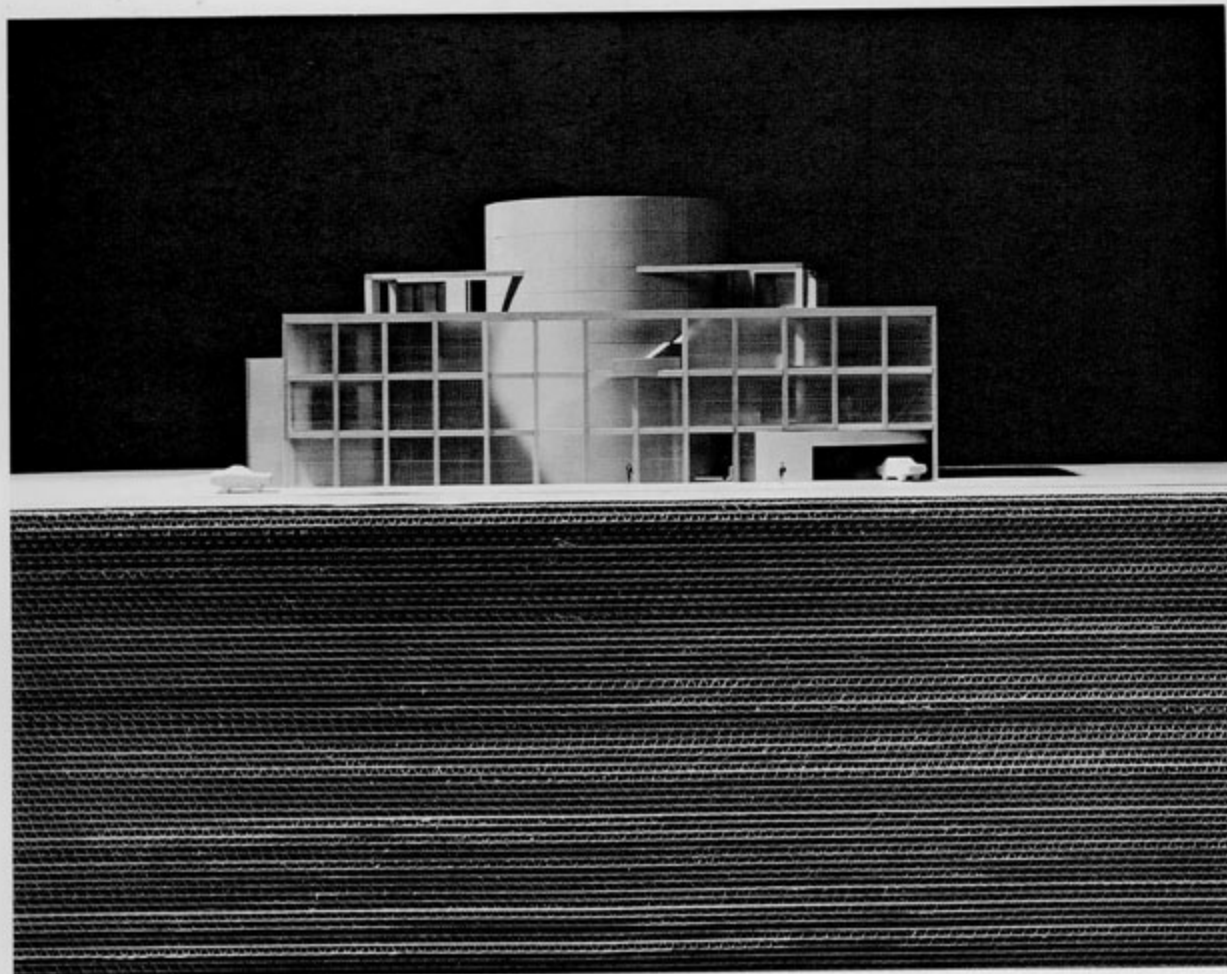
Se trata de un centro comercial —tiendas, restaurantes y cafés— situado en el centro del distrito Shibuya. El edificio consta de cuatro plantas sobre rasante y diez sótanos. Esta disposición se debe en gran medida al coste, anormalmente alto, del suelo en Japón y a las severas disposiciones legales que limitan el número de plantas edificables sobre el nivel del suelo a cuatro, estableciendo también límites para la altura de techos. Este hecho obligó a utilizar al máximo el espacio exterior, y a posibilitar una relación espacial entre los visitantes y la arquitectura.

This building is a commercial complex that is being planned for a site in the middle of the Shibuya district. The facility will house 20 different stores, restaurants and cafes of various sizes. There are four above-ground floors and ten basement floors; this is due in no small measure to the abnormally high land prices in Japan. The setback from the street, determined by law, restricts the above-ground floors to four and also

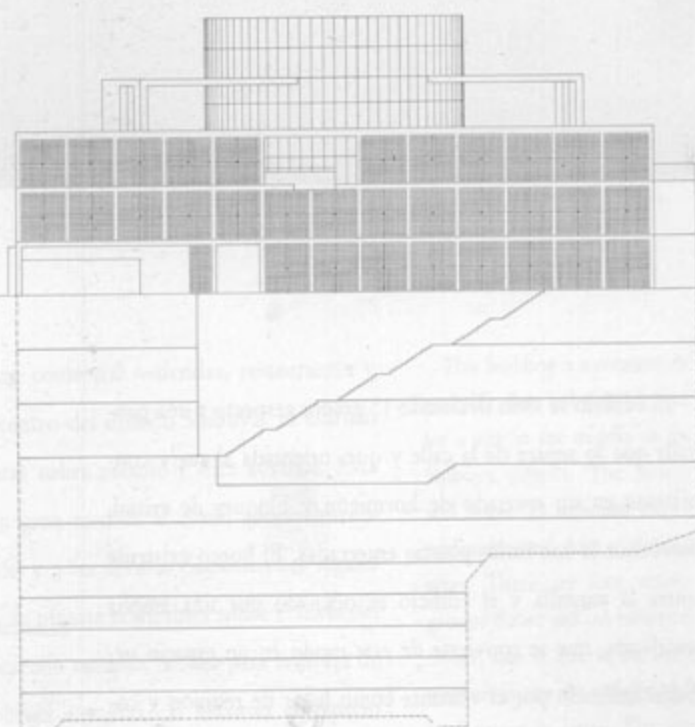


El edificio se sitúa desfasado 15 grados respecto a una pantalla que lo separa de la calle y que, orientada al sur y consistente en un enrejado de hormigón y bloques de cristal, introduce la luz en las plantas enterradas. El hueco existente entre la pantalla y el edificio es ocupado por una amplia escalinata, que se convierte de este modo en un espacio urbano utilizado por el visitante como lugar de reunión y comunicación. En el centro del edificio se proyecta un importante volumen cilíndrico bordeado por escaleras ascendentes en espiral.

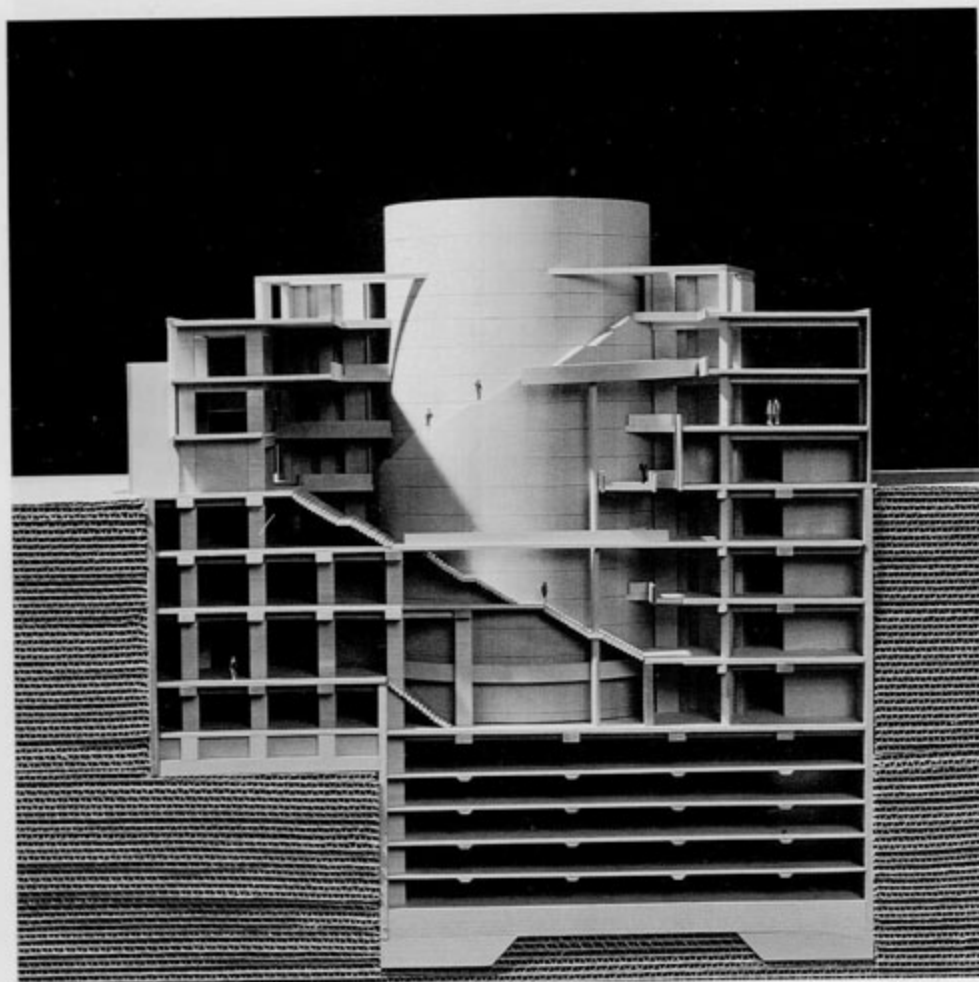




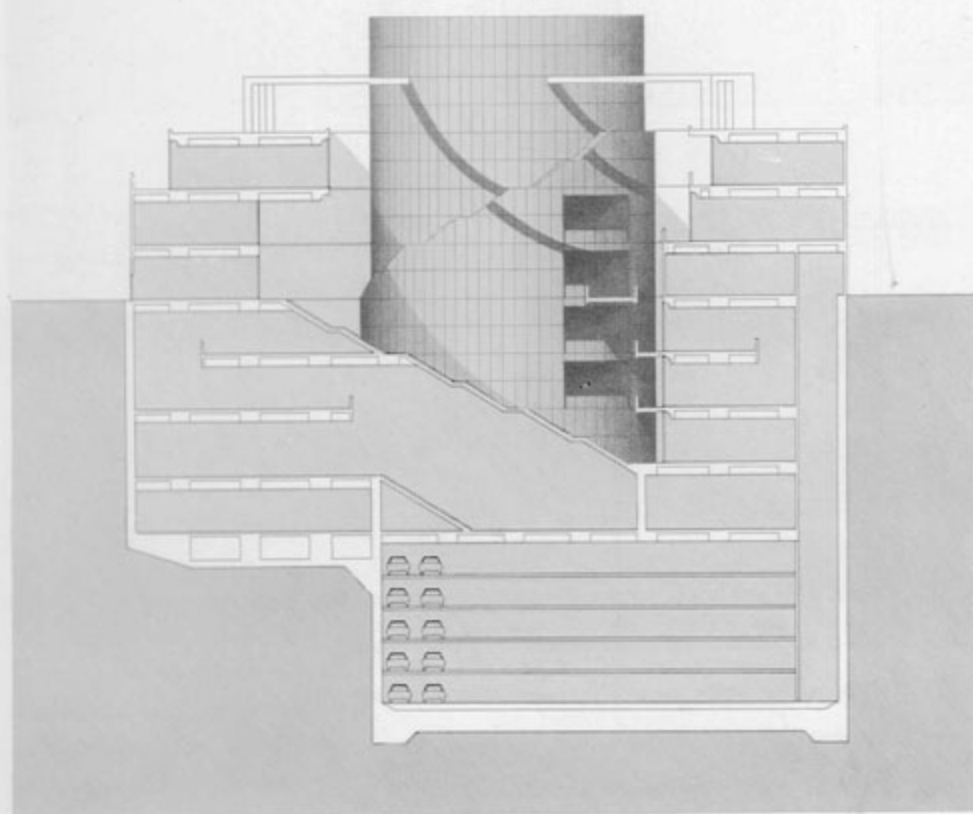
Sección transversal / Cross section



Alzado / Elevation



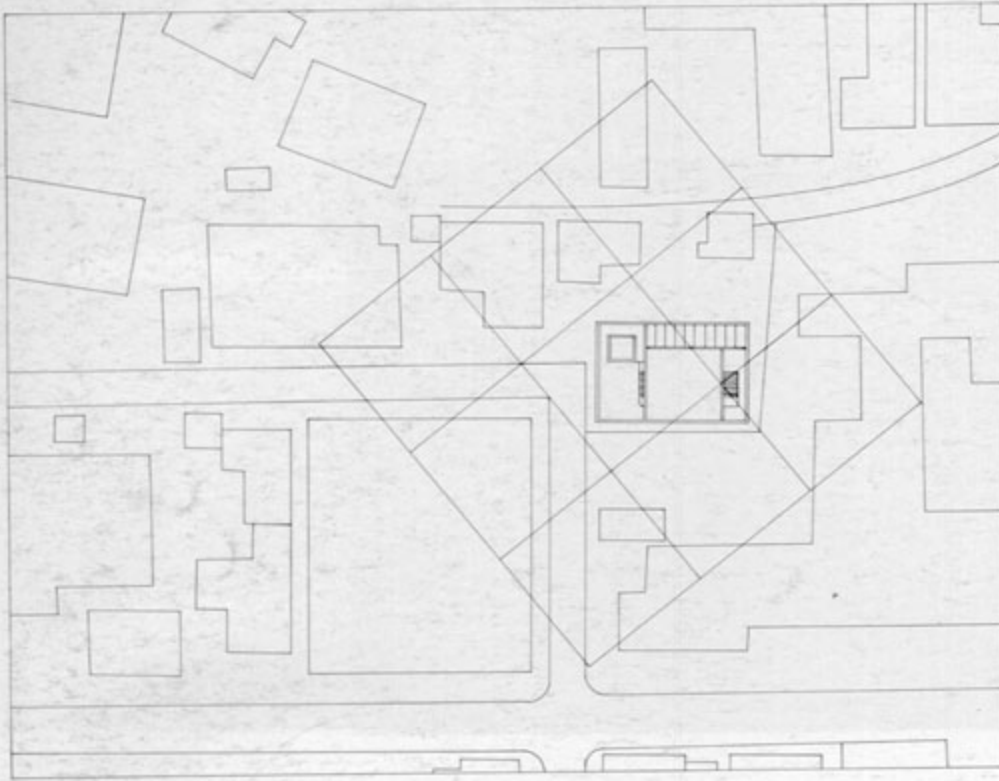
sets a limit to the ceiling height at each level. I therefore have tried to use exterior space to the full and to have pedestrians relate to the architecture three-dimensionally.



Sección longitudinal / Longitudinal section

A screen will stand along the street leading toward Shibuya Station; the building proper will be disposed at a 15° angle to this screen. The gap between the screen and the building proper will be a public space and will be used for vertical circulation, in form of an open stairway leading to the third basement floor.

A cylindrical volume is in the center of the building proper, and stairs leading upward coil around this volume. The screen, which faces south, consists of glass blocks arranged in orderly fashion within a concrete grid and introduces light deep into the basement. The large open stairway occupying this gap is an «urban stage» where people can gather and communicate.



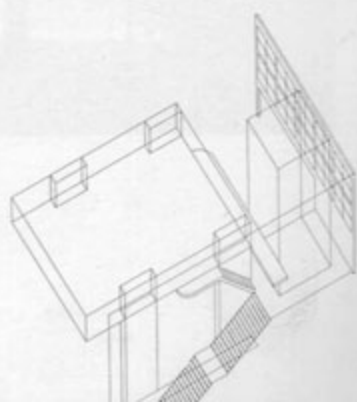
Estudio para un diseñador
Tokio, Japón, 1985

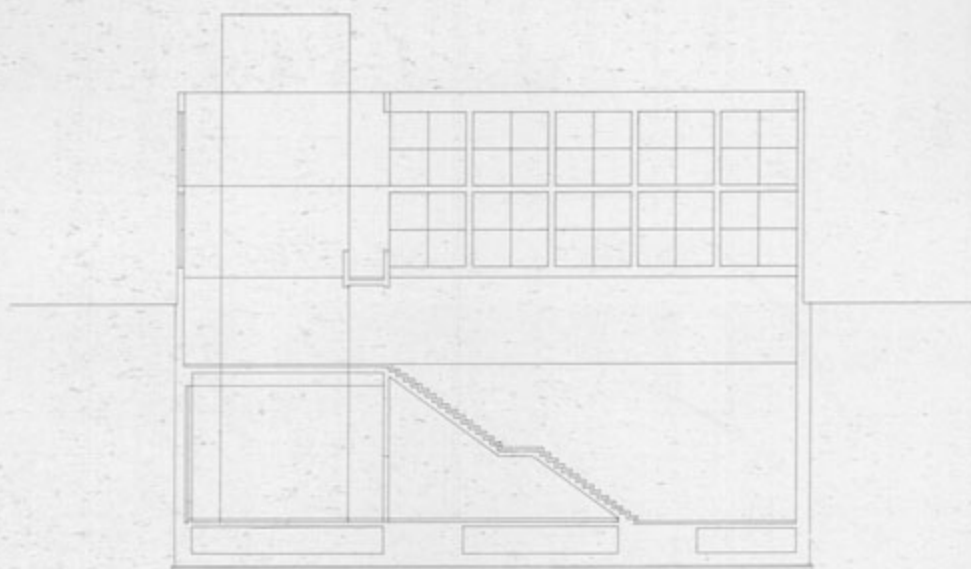
*Atelier for
Designer*

Es éste un estudio para un diseñador de moda situado en una zona arbolada, rodeado de casas con solares de unos 650 metros cuadrados. Se puso especial cuidado en no destruir la tranquila atmósfera del lugar, dotando al edificio de un exterior simple y disponiendo la mitad del volumen bajo rasante. Dos espacios exteriores, de tres y cuatro alturas, constituyen los rasgos claves del diseño.

La pantalla de cristal deslustrado que conforma el frente del edificio se abre en su parte inferior, permitiendo crear una sensación de profundidad que facilita la relación entre aquél y la calle.

In the neighborhood are houses on relatively large lots, around 650 square meters in size, and there are many stone walls and trees. Here I planned an atelier for a fashion designer. Care had to be taken not to destroy this quiet atmosphere. Consequently, the building was given a simple exterior form and half the building volume was buried underground in a basement. Three- and four-story exterior spaces are incorporated

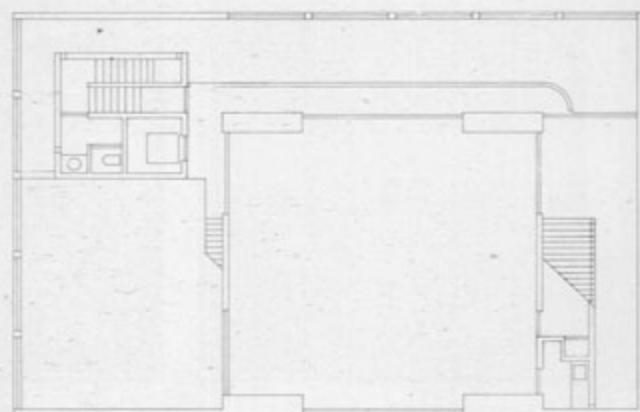




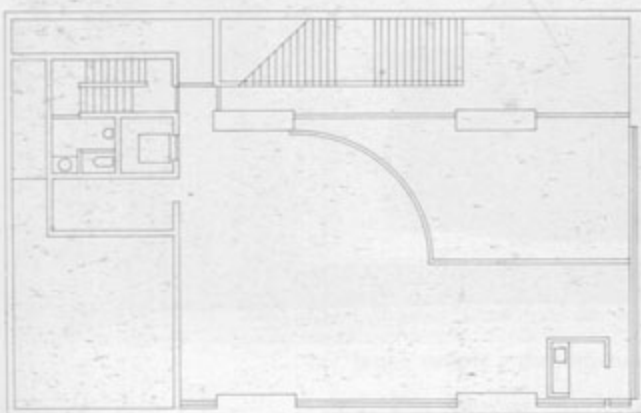
Sección / Section



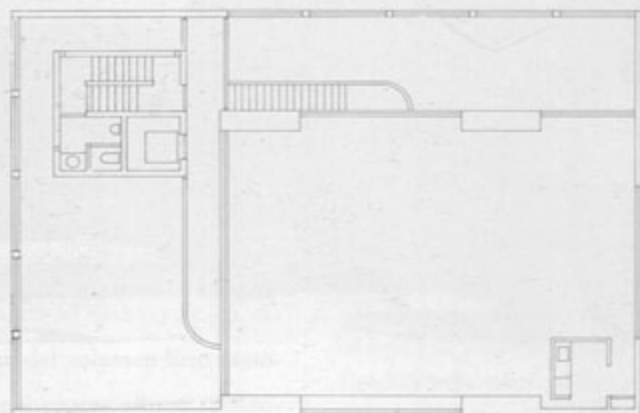
Planta baja / Ground floor plan



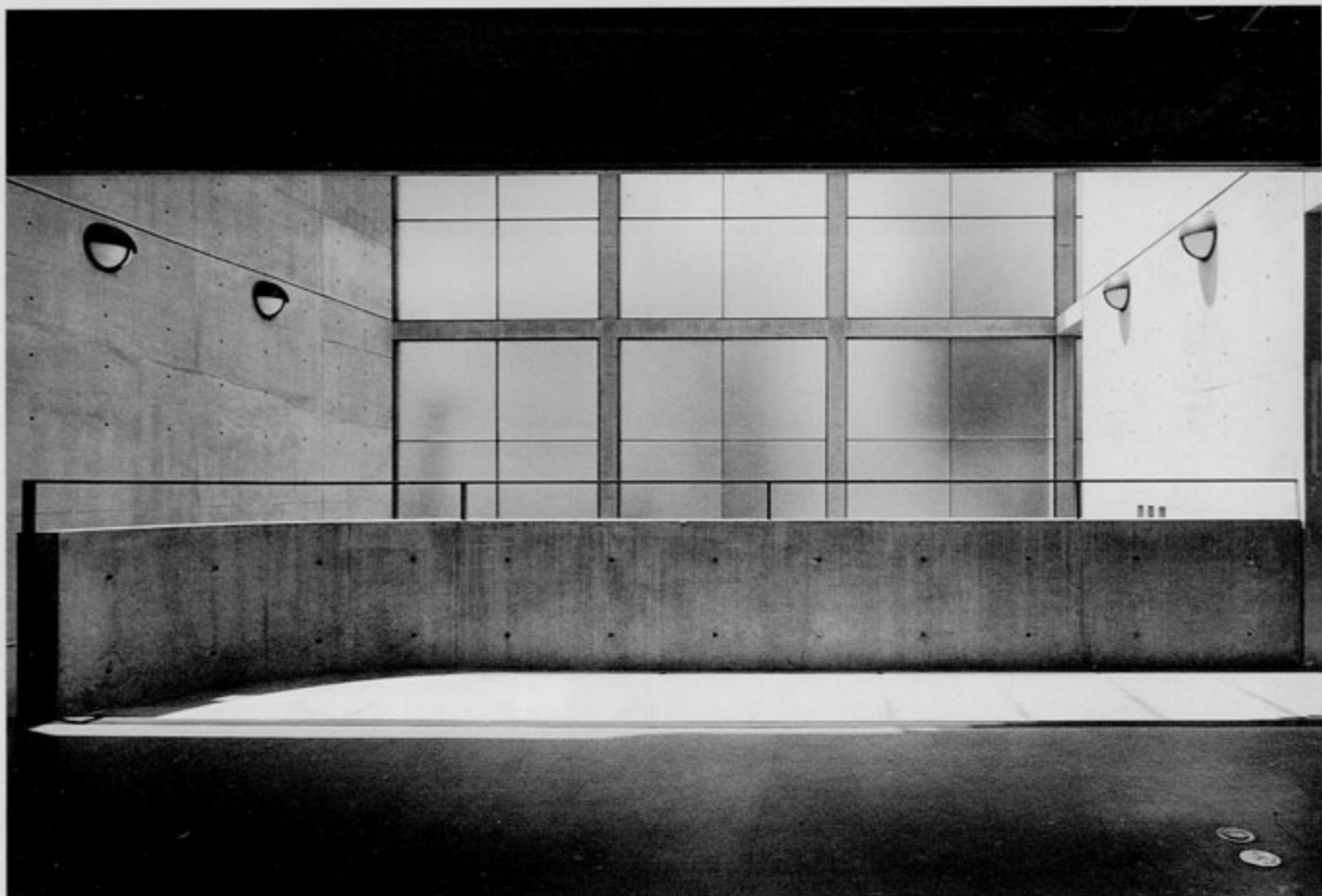
Planta segunda / Second floor plan

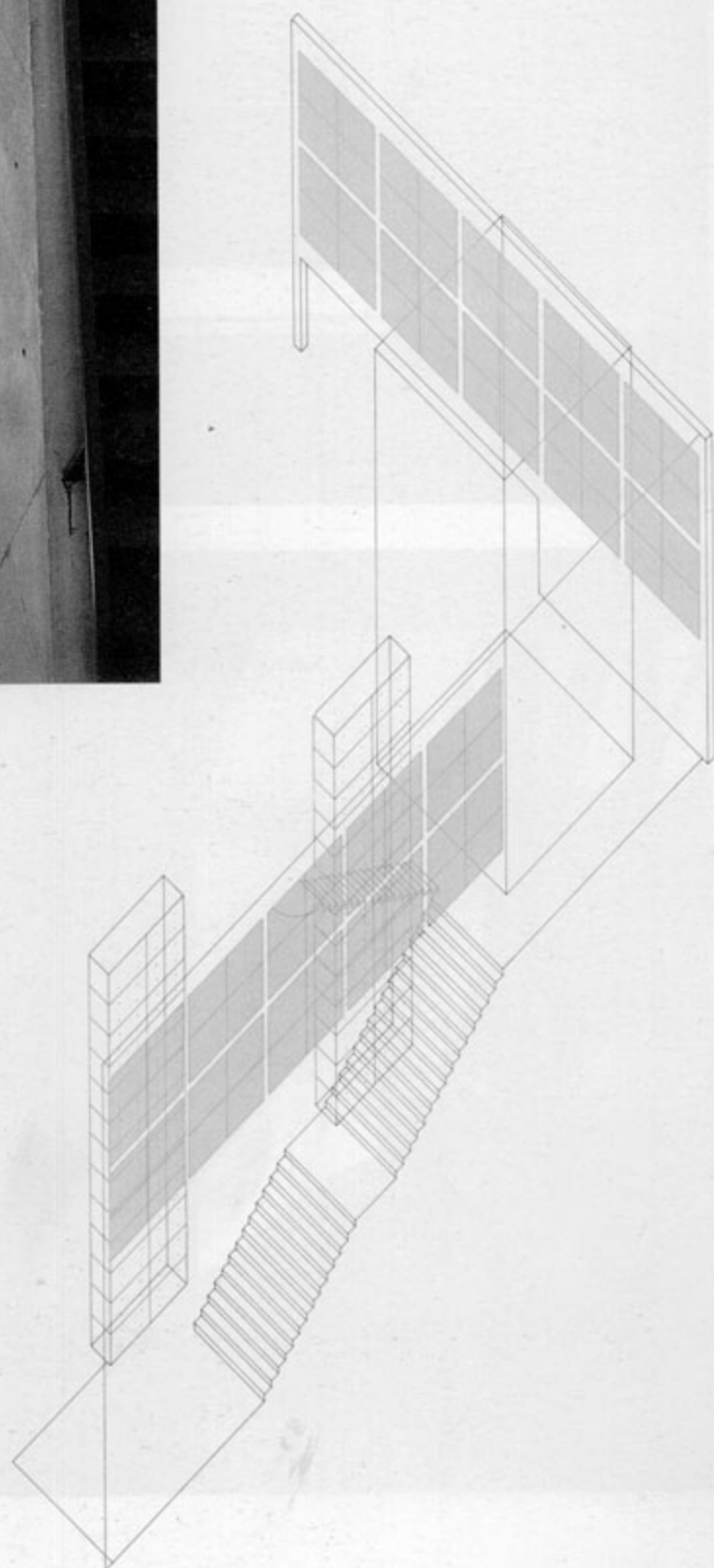
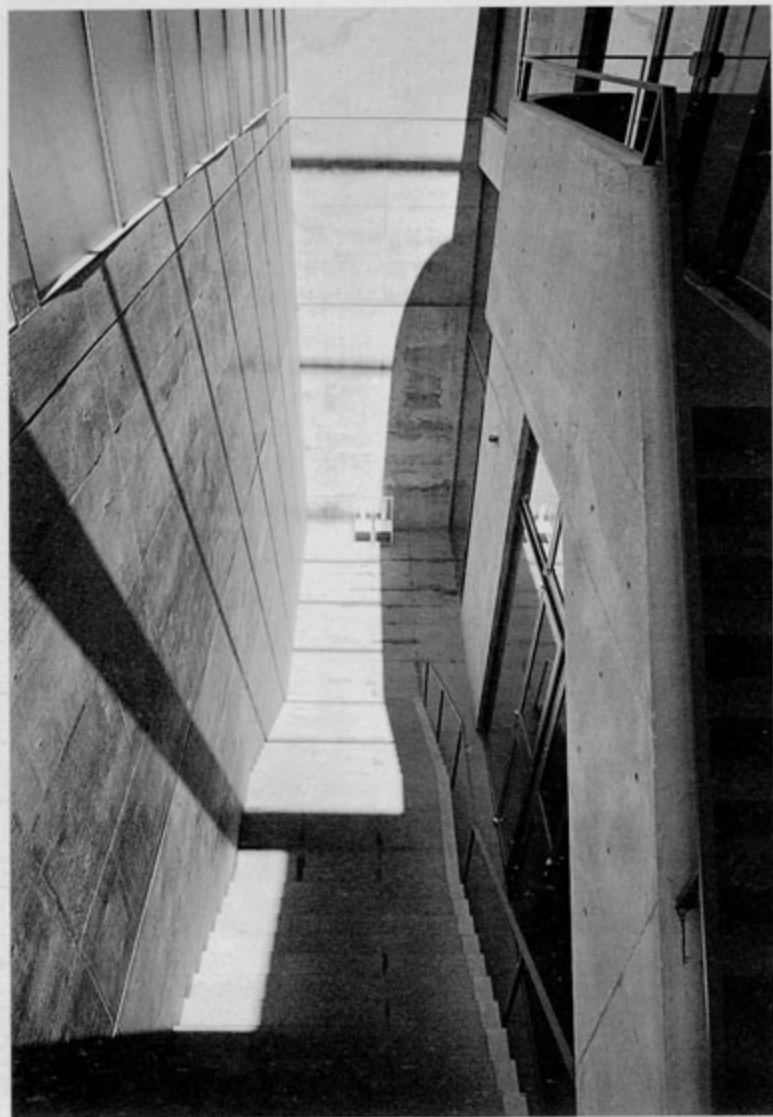


Planta sótano / Basement floor plan



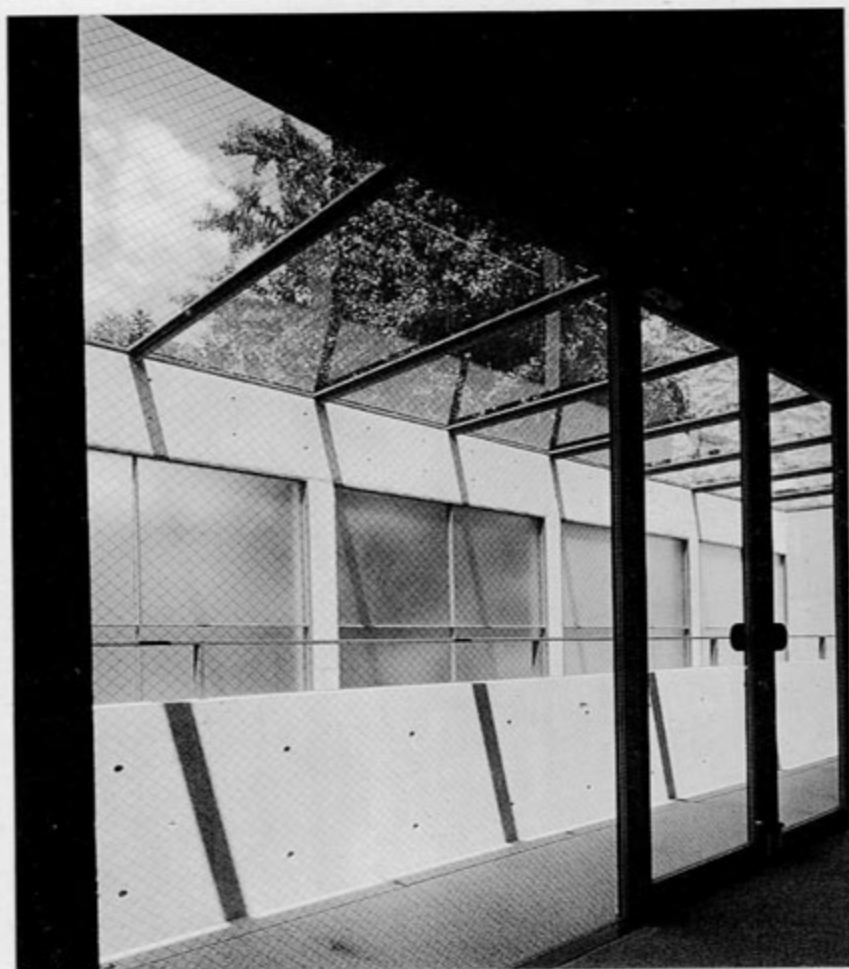
Planta primera / First floor plan











En una esquina del patio se sitúa el cuerpo de servicio, con una escalera y un ascensor que constituyen el centro del sistema de circulación. Tras éste cuerpo se encuentra una amplia escalera que conduce al segundo sótano, mientras que otra más estrecha y paralela lleva a los pisos de arriba.

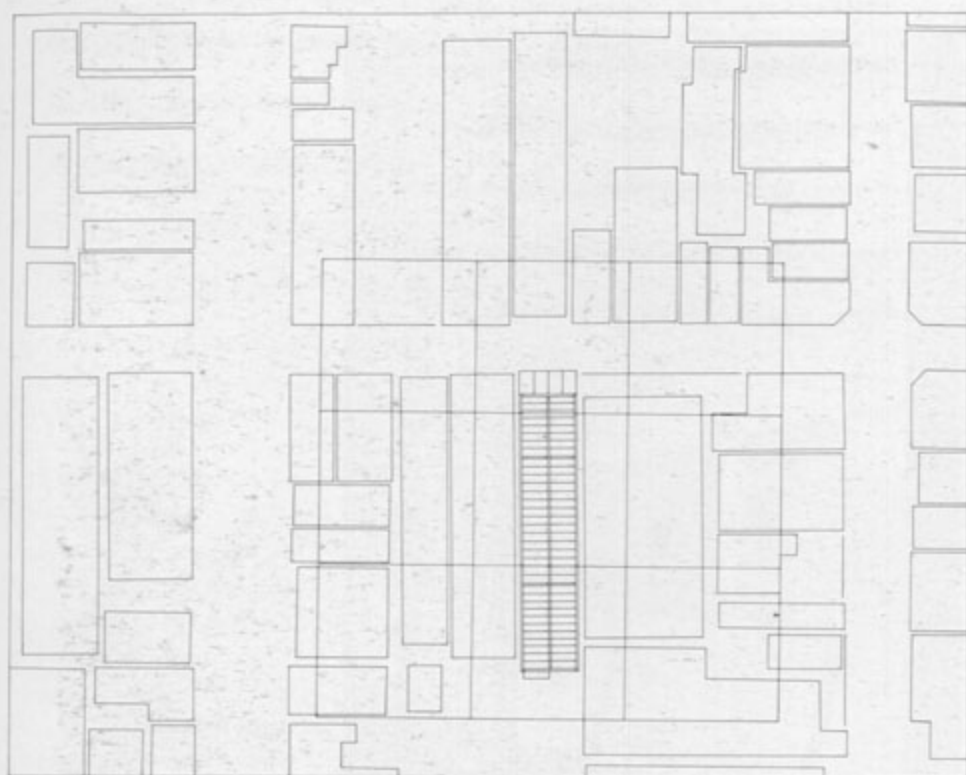
La pantalla de cristal deslustrado situada en el exterior es un elemento que dota de diversas expresiones a la atmósfera interior del edificio, dejando pasar la luz de una manera selectiva y creando contrastes de luz y sombra. La luz tamizada, así obtenida, despoja a las formas de su perfil y plasticidad, eliminando las impresiones de masas y de volumen, e impregnando al ambiente, junto con la tranquila atmósfera del lugar, de una apariencia prácticamente flotante.

into the building and are the key features in the design.

In front of the building is a frosted glass screen that is open at the bottom. This creates a sense of greater depth in the building and eases the relationship between the building and the street.

In a corner of the front courtyard is the service core housing a stairway and an elevator which functions as the center for the circulation system. Passing by the service core, one comes to a four-story space. A wide stairway leads to the second basement floor, and a parallel, narrower stairway leads upward.

The frosted glass screen on the outside serves as a device dramatizing in a variety of ways the interior landscape of the building. It selectively introduces natural light and creates contrasts of light and shadow. The soft light that comes through the screen robs forms of their outline and plasticity, and eliminates the sense of volume and mass. A faint light and a quiet atmosphere pervade the seemingly floating landscape.



Galería comercial

Osaka, Japón, 1988

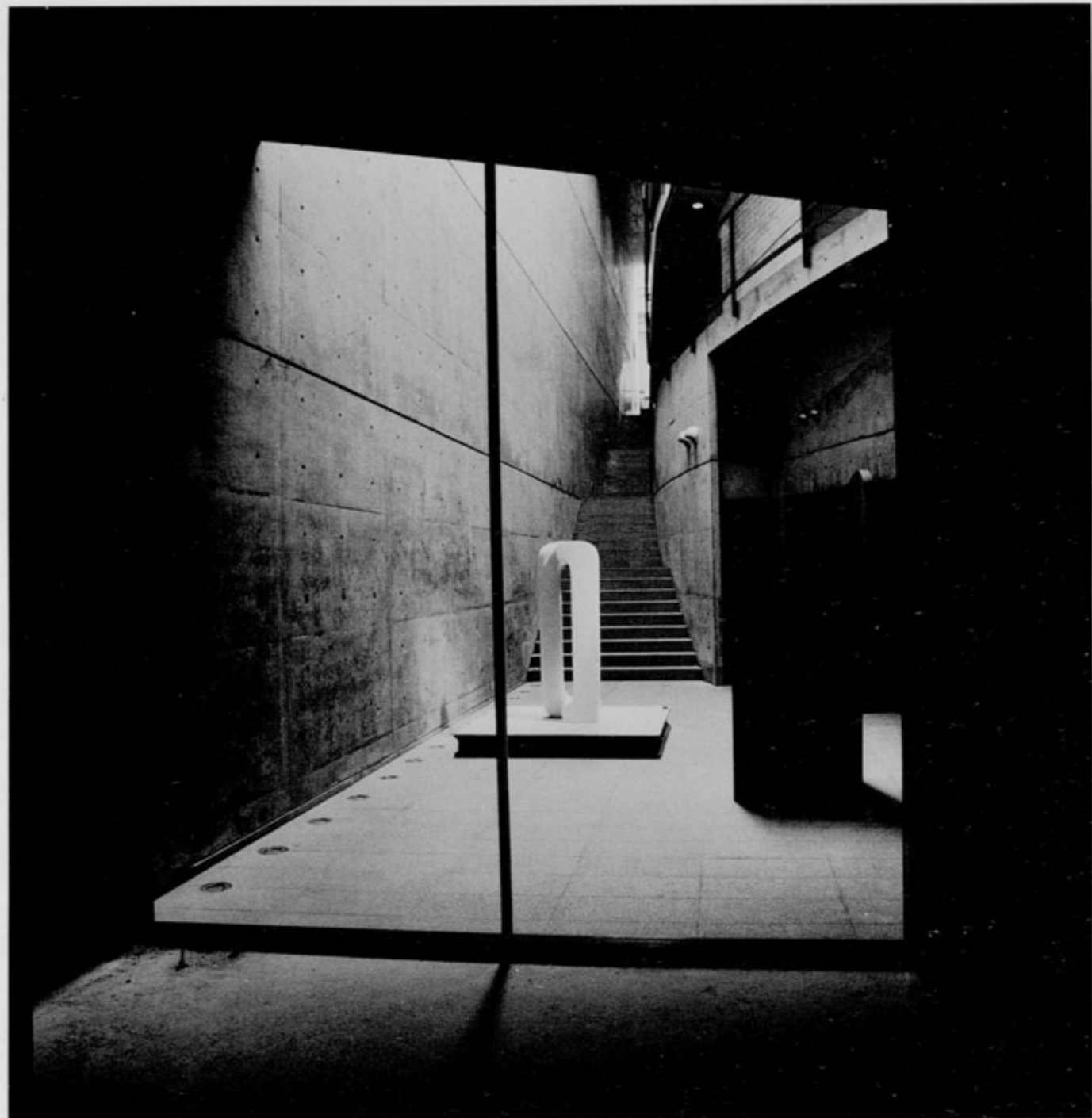
Shopping Arcade

El edificio es un prisma insertado en un angosto solar, de 8 x 40 metros, y traspasado por un muro curvado de 28 metros de radio. Este muro se rodea de un enorme espacio a cinco niveles que se alza desde el primer sótano y que representa aproximadamente la mitad del volumen total del edificio. A ambos lados del muro se disponen las escaleras que proporcionan acceso a los distintos niveles.

A pesar de la sencilla composición global del edificio, su laberíntico sistema de circulaciones y las diferentes alturas de las tiendas, hacen que la experiencia espacial resulte compleja para el visitante.

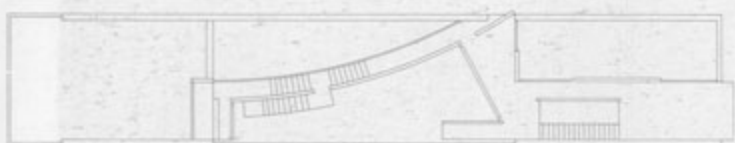
The building is a cuboid introduced into a long, narrow site 8 meters wide and 40 meters deep. A curving wall with a radius of 28 meters penetrates the cuboid, and the «outside» on the curved wall is a huge five-story space rising from the first basement floor. This space represents approximately half the total building volume. Stairs run along the curving wall on either side.

Although the compositional

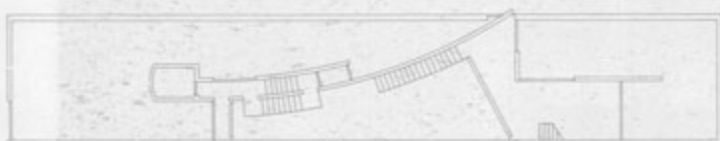




Planta de cubiertas / Roof plan



Planta cuarta / Third floor plan



Planta tercera / Second floor plan



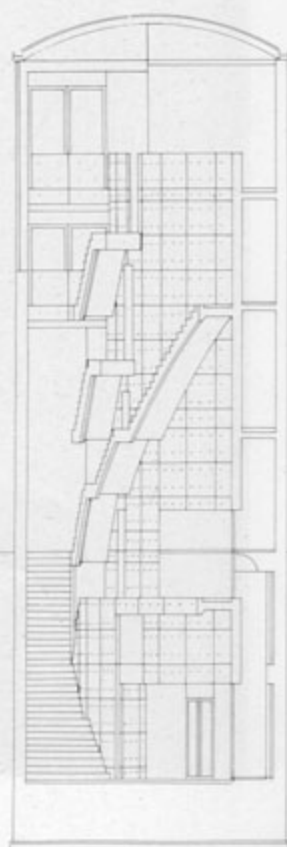
Planta segunda / First floor plan



Planta primera / Ground floor plan

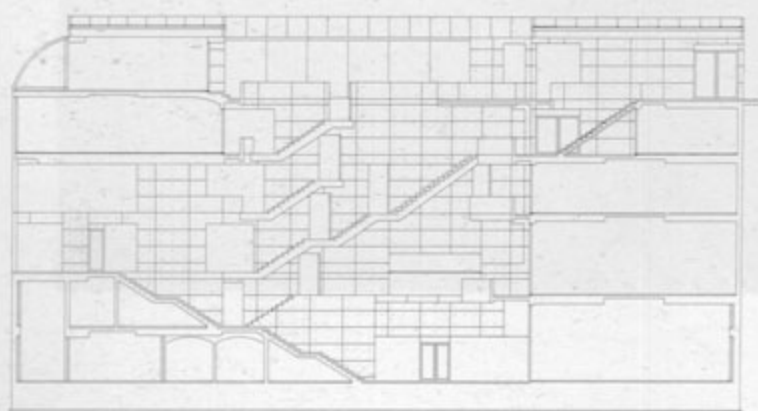
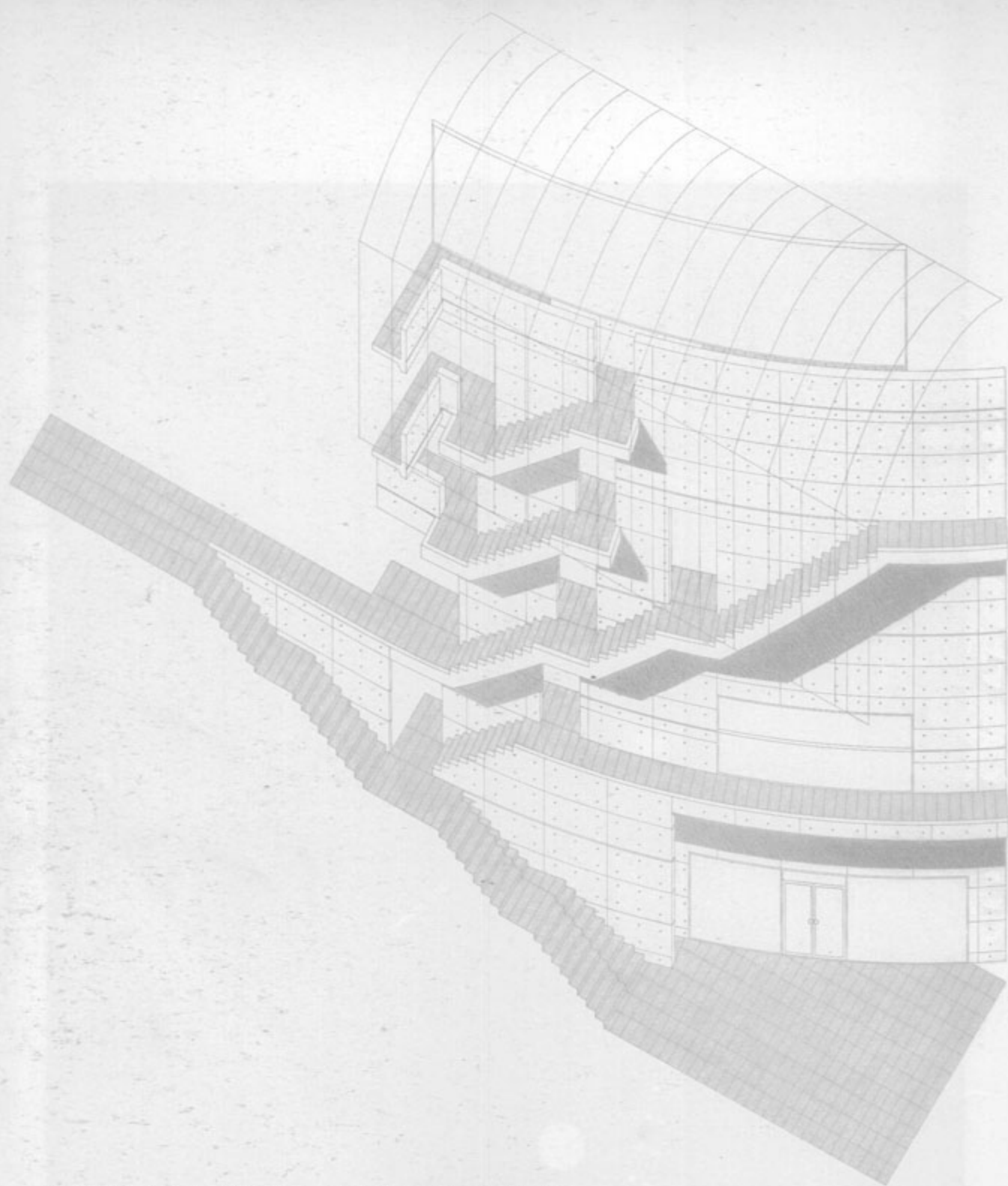


Planta baja / Basement floor plan



Sección transversal / Cross section





Sección longitudinal / Longitudinal section





El remate lo constituye una cubierta abovedada de cristal deslustrado que, al igual que en las galerías comerciales occidentales, constituye una parte integral del edificio, y no una adición como en la mayoría de estas construcciones en Japón. El espacio a varios niveles permite que la luz filtrada a través de la cubierta penetre en cada uno de los pisos.

framework is a simple one, the mazelike paths of circulation and the different ceiling heights of shops make the spatial experience complex for the visitor.

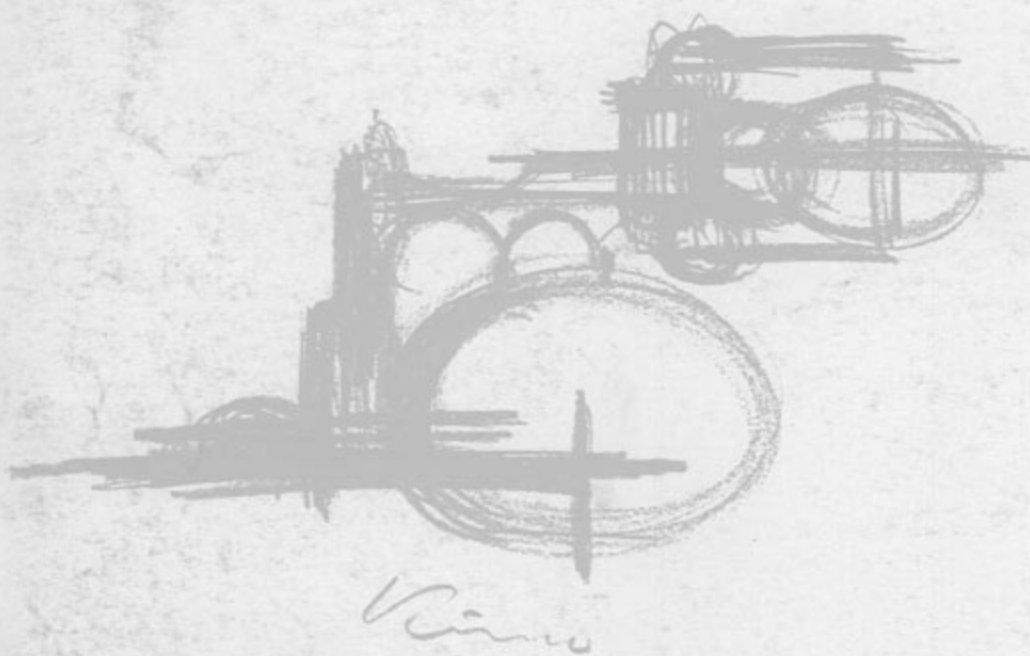
Atop the multi-story space is a roof of curved frosted glass. This roof is not an afterthought like the roofs on most shopping arcades in Japan. Instead, like roofs on gallerias found in the West, it is an integral part of the building. Light comes in through this roof, and the multi-story space allows it to penetrate to each floor.

ESPACIOS Y TIEMPOS SUPERPUESTOS

La ciudad contemporánea es una recopilación de espacios y tiempos superpuestos. Una arquitectura producida en una época determinada se opone a otra de época distinta, aunque armonice con ella. Una ciudad inicia su propio esplendor cuando alcanza el delicado equilibrio entre contradicción y armonía. Introducir la arquitectura en la ciudad contemporánea es abatir la ciudad incluso cuando se responde al pasado, y así construir nuevos estratos de espacio y tiempo.

MULTILAYERED SPACES AND TIMES

The contemporary city is an assemblage of multilayered spaces and times. An architecture produced in one era stands in opposition to, yet harmonizes with, that of another era. A city begins to have its own radiance when a delicate balance is achieved between this opposition and harmony. To introduce architecture into the contemporary city is to break down the city even as one responds to the past, so that new layers of times and spaces are built up in the city.

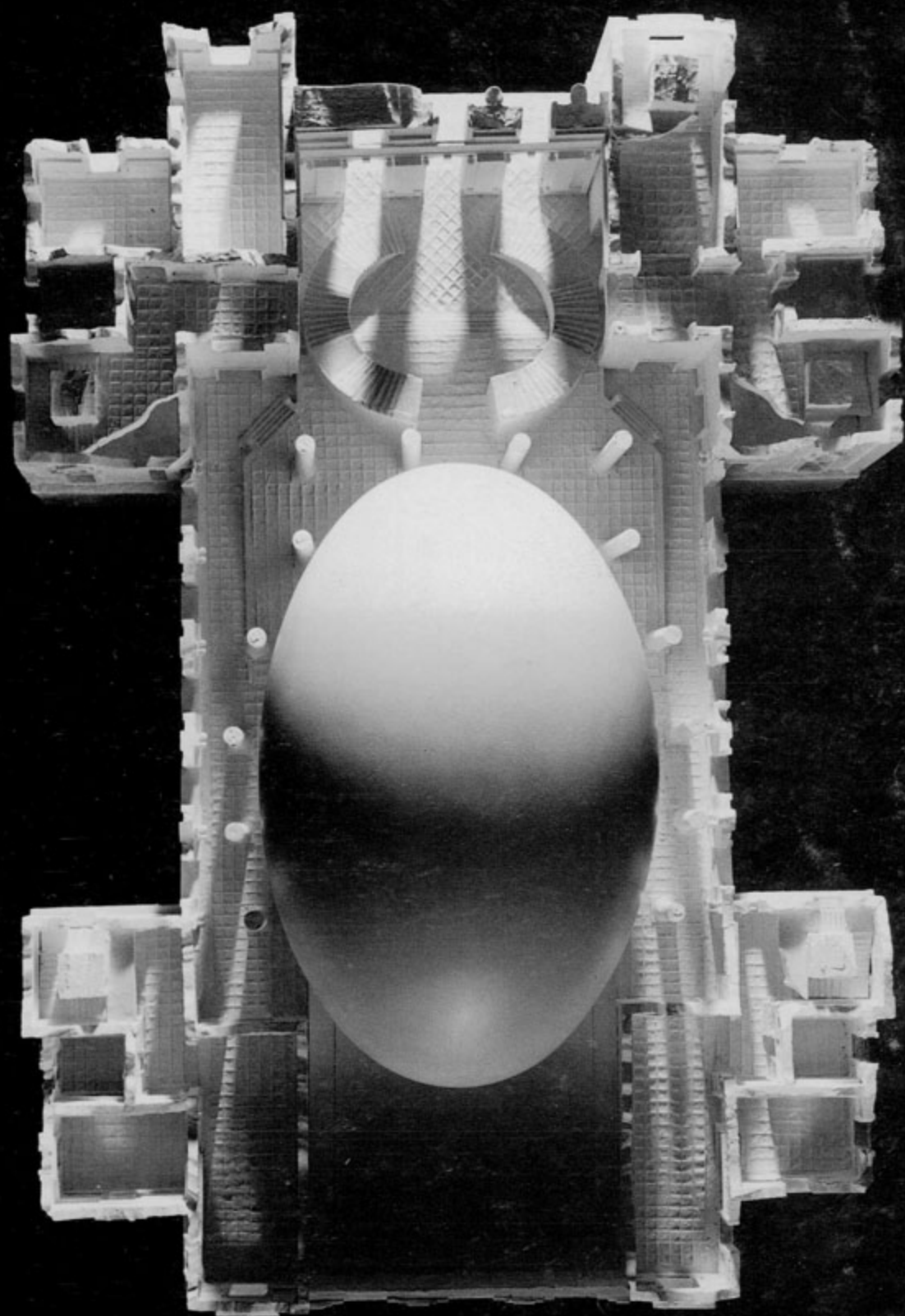


Parque y Auditorio
Osaka, Japón, 1988

*Auditorium
and Park*

Una ciudad no se construye sólo a base de funcionalismo y lógica económica sino que es fruto de la integración de los diversos valores que integran su legado histórico. Se trata de un lugar en el que las arquitecturas de diferentes épocas hacen patente su presencia, contrastan entre sí, y descubren una mutua armonía. La creación de un edificio en un contexto histórico conlleva la exhumación de todo aquello que está enterrado en la historia para hacerlo reconocible y para intentar o no su asimilación.

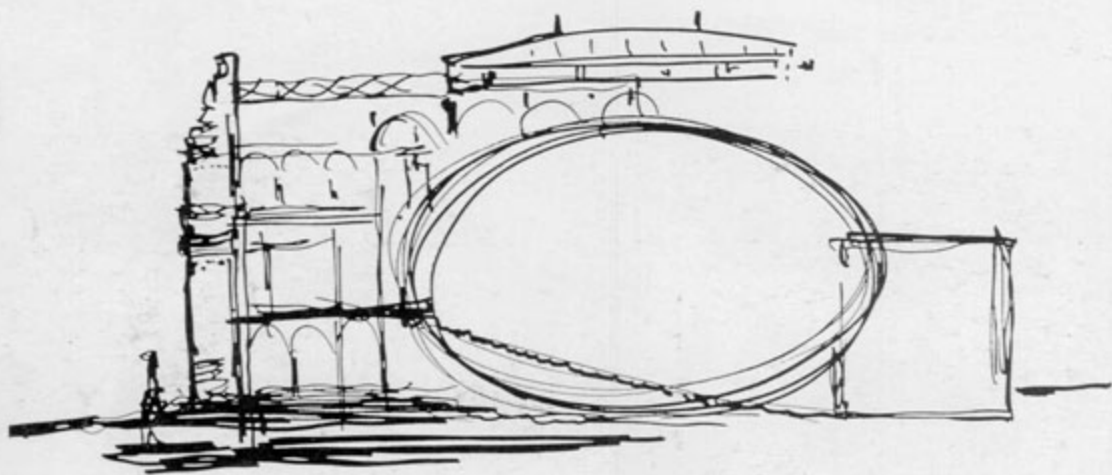
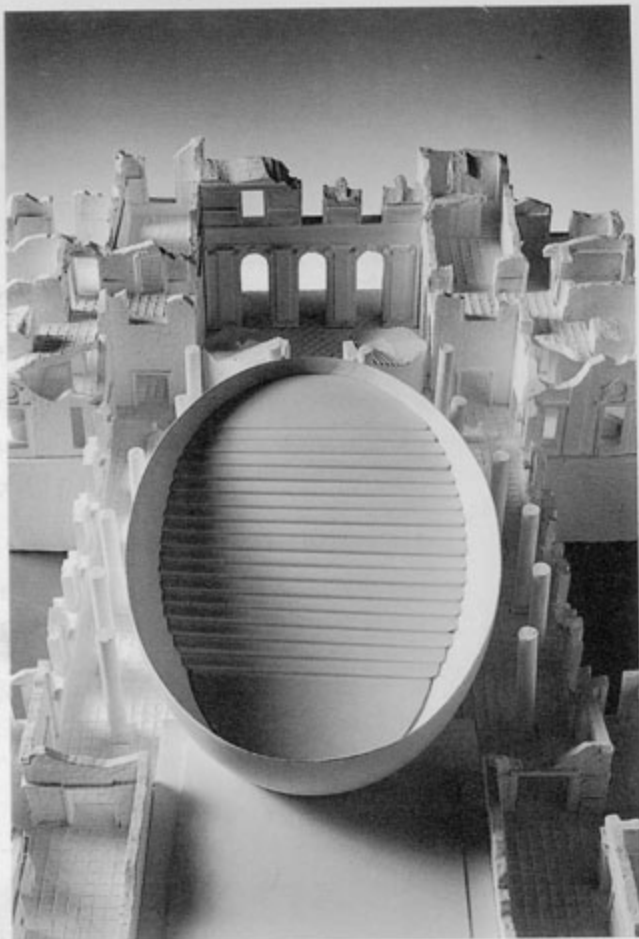
A city is built not merely on the functionalism and economic logic, but it is an integration of various and different values built on a historical legacy. It is a place where architectures built in different ages present their charms, oppose to each other in contrast, and discover a harmony among them. Creation of a building in historical context is to dig out what is buried in the long history, to make it recognizable and to attempt their



URBAN EGG

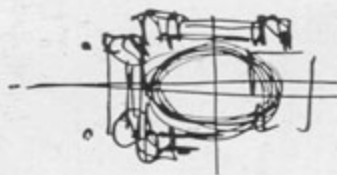
En mi primer proyecto para la rehabilitación del antiguo Osaka City Hall, intenté preservar las partes simbólicas de esta sala de conciertos, construida hace más de setenta años, gracias a la construcción de una estructura tridimensional integrada en un recinto al aire libre. Por aquel entonces, la arquitectura de la sala de conciertos marcaba una época. Anteriormente no había existido ningún edificio en Japón al que la gente accediera a través de un hall de entrada. Mi intención fue la de preservar esa parte como un monumento histórico. Sin embargo, diez años después, realicé otra propuesta.

El Central Public Hall de Nakanoshima, completado en 1918 y consistente en una planta sótano y tres plantas superiores, contenía una sala con capacidad para 1.500 personas que abarcaba dos de estas plantas. Mi propuesta consiste en



disponer dentro de esta sala un *huevo urbano*, de 32 metros de diámetro mayor por 21 metros de diámetro menor. La nueva sala tiene una capacidad para 400 espectadores, utilizándose el espacio envolvente como galería.

Mientras que en el primer proyecto el antiguo edificio alojaba la sala en su interior, en el segundo proyecto el interior se extiende, por el contrario, centrifugamente, de dentro a fuera. Aunque con enfoques opuestos, ambos proyectos tienen el mismo objetivo: la superposición de dos espacios del presente y del pasado mediante el intercambio de fenómenos situados más allá de los límites del tiempo.



assimilation/dissimilation.

I previously proposed a plan for preservation of the old Osaka City Hall. I attempted to preserve symbolic parts of the City Hall built more than 60 years ago and to build a three-dimensional structure integrated with an enclosed exterior

space. The Old City Hall was an epochmaking architecture at that time. Prior to that, there was not a building where people had access to the inside through an entrance hall. I wanted to preserve that part as a monument. Ten years after, I proposed another project.

SPACE STRATA

En este proyecto presento un concepto estructural de parque urbano para el siglo veintiuno. Durante su elaboración, pretendí incorporar los distintos valores arquitectónicos del lugar haciendo evidente su dicotomía y su contraste, mediante su construcción en capas sucesivas. El solar se utiliza de forma tridimensional, dividiéndose en tres tipos de plazas: una plaza acústica, una plaza verde y una plaza subterránea. Se aprovecha al máximo el área disponible con la inclusión de una galería de arte y una sala de conciertos bajo rasante.

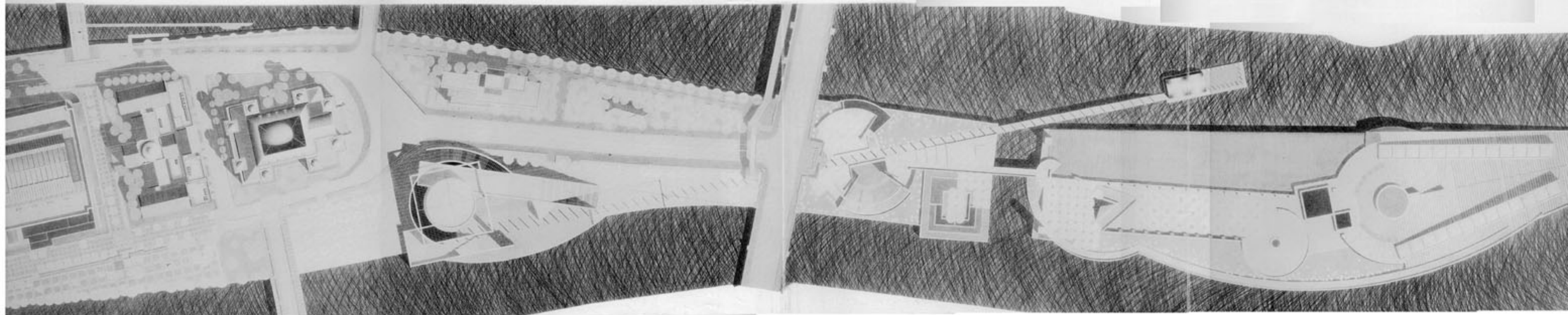
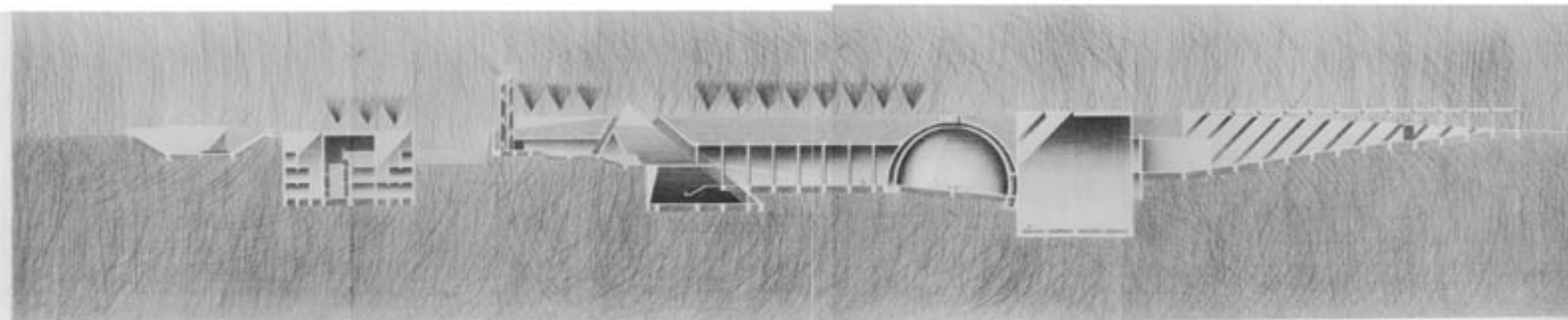
El proyecto cuestiona el significado de parque urbano para los habitantes de la ciudad. Hoy en día el concepto de parque está a punto de experimentar un cambio radical. Un parque no debería ser sólo una zona verde de consolidación. Es un

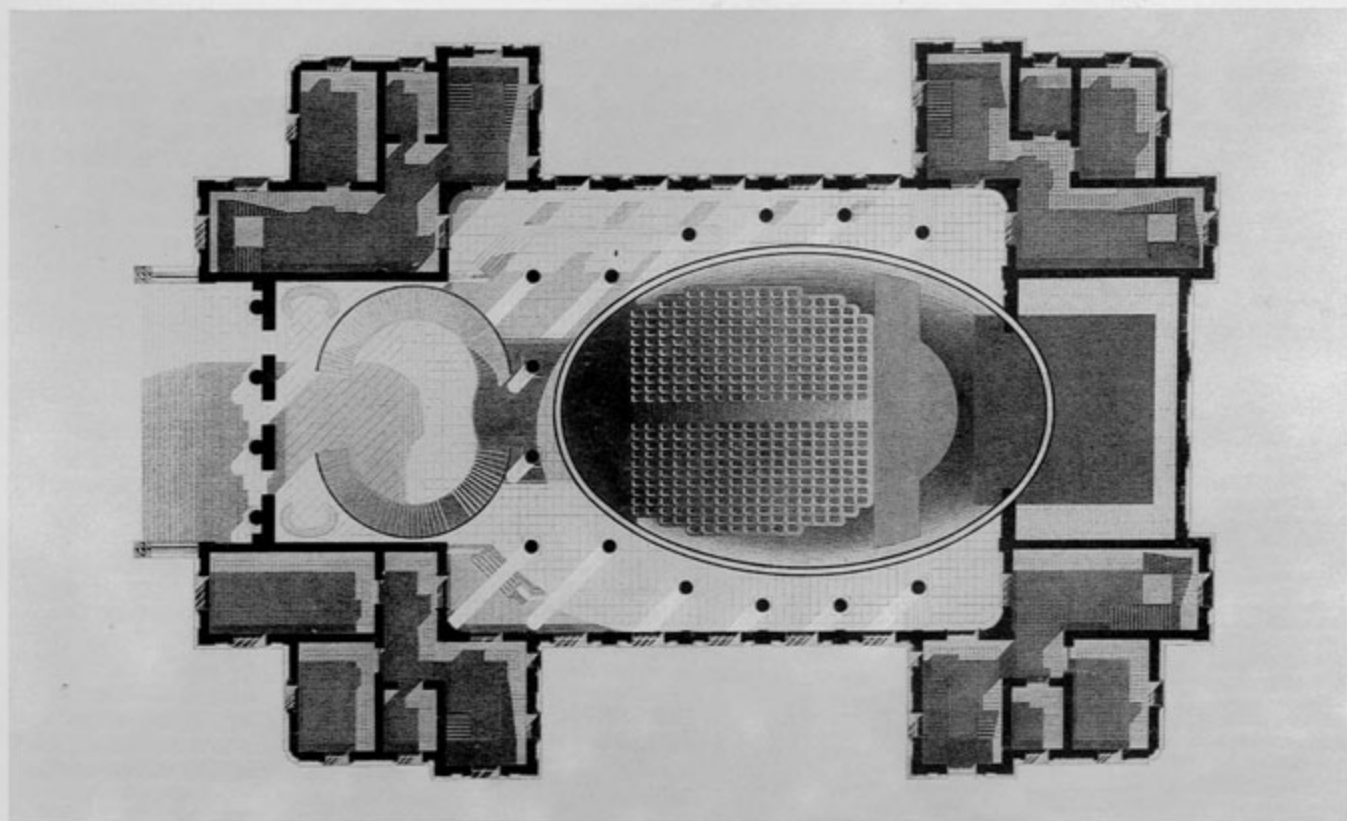
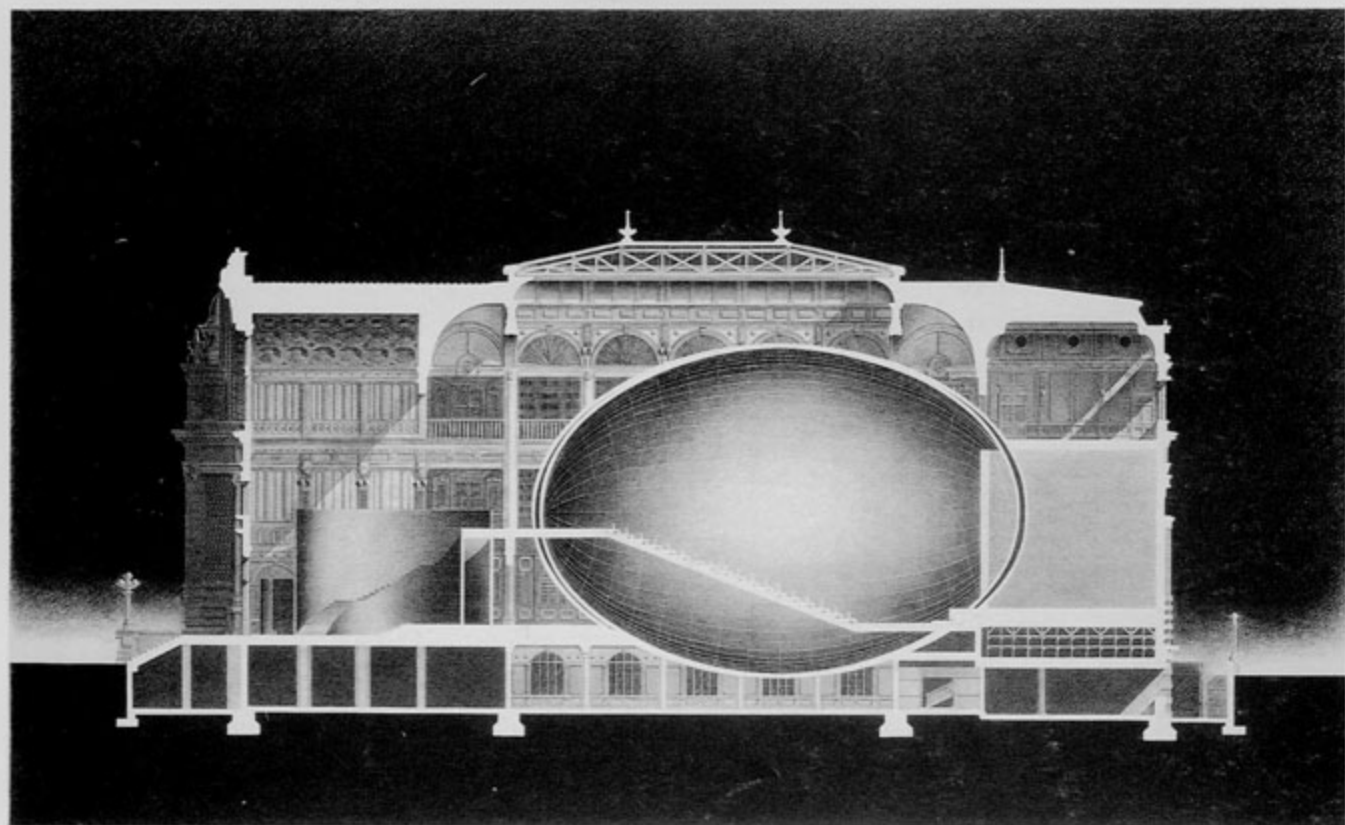
Nakaginuma Project offers a structural concept of an urban park of the 21st century. In developing the project, I tried to embody various values which had been accumulated on the site by presenting them in concrete and building them in and above. We proposed to utilize the site in a three-dimensional manner. The whole project is divided into an aqua plaza, a green plaza, and an underground plaza. The site is utilized to the fullest extent by building facilities such as an art gallery and a concert hall under-

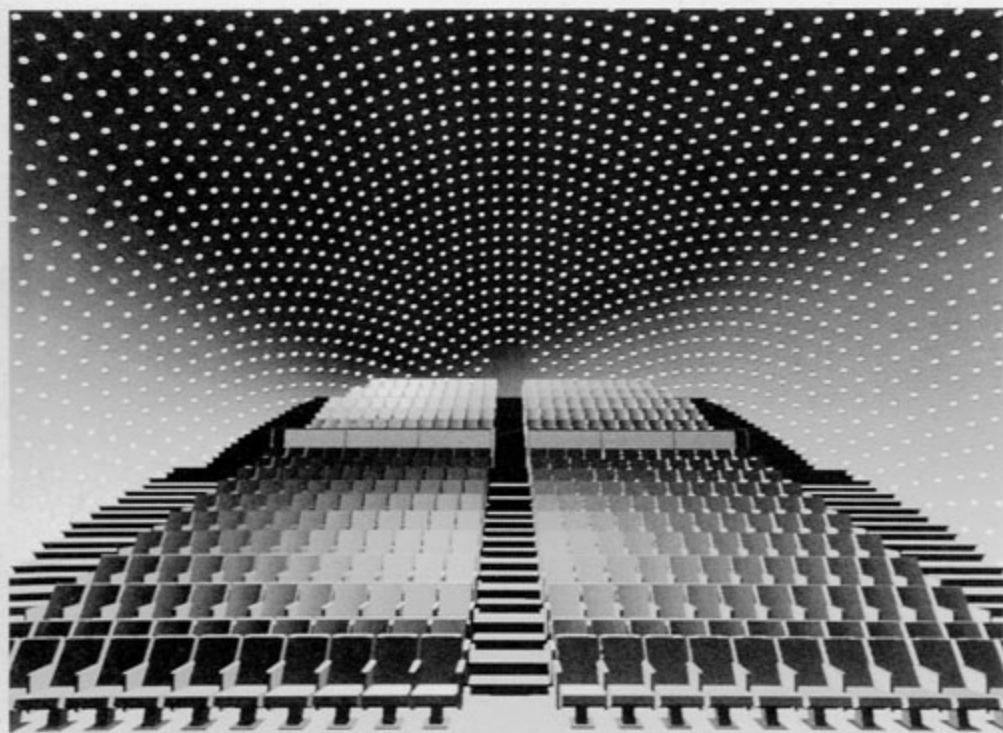
error intentar alcanzar la utopía mediante la negación de la presencia de la ciudad a través de un parque. Las ciudades japonesas requieren la incorporación de parques más eficientes como equipamientos urbanos. El alto índice de crecimiento urbano ha dado paso a la concentración de la población y a la rápida subida de los precios del suelo. Los habitantes se ven forzados a vivir en un espacio extremadamente limitado. A diferencia de los europeos, las ciudades japonesas tradicionales carecían de zonas públicas, de plazas. Por lo tanto, es importante crear espacios en los que la gente pueda reunirse. La vida urbana se enriquecerá de este modo con la inclusión de ese tipo de equipamientos públicos, imposibles de obtener por los particulares.

ground. The project was started with a question, «What does an urban park mean to the city dwellers?». The concept of a park is about to undergo an apparent process of change today. A park should not be a mere green spot for consolidation. Utopia should not be replaced illusorily with a park by denying the presence of a city. Cities in Japan are required to incorporate more positively parks as a function of a city. The cities have grown to have a gigantic size causing such problems as con-

centration of population and sharp land price rises. City dwellers have to live in an extremely limited space. Unlike its European counterparts, Japanese cities traditionally had no public forums or plazas. It is therefore important to create a space in a Japanese city where people can gather. Urban life will become enriched if a city includes as a function a public space which is not affordable by an individual.







Una elipse tiene dos focos centrales, y su forma sugiere el movimiento. Un círculo y una esfera producen la sensación de ser completos en sí mismos, y de estar situados en una fase eterna. Por el contrario, una elipse sugiere una dirección que avanza hacia el futuro, al tiempo que oscila entre los polos del pasado y del presente. Mi intención fue la de construir un espacio con estas directrices.

The Central Public Hall in Nakanoshima was completed in 1918 and comprised of one floor basement and three stories above ground. A hall is built as a well extending through two stories for seating 1500 people. The proposal is to place within the hall an urban egg of 32 meters of longer diameter and 21 meters of shorter diameter. The newly conceived hall is a small hall with 400 seats and the remaining space around the small hall is revitalized as a gallery.

While the old building houses the hall inside the project I, the approach in project II is a reverse as the inside extends to the whole. Although the directions of approaches are opposite in the two projects, both aim at the same object; a trial to exchange phenomena beyond the limit of time and to structure two spaces of the present and the past in a multilayer. An ellipse has two focuses and its form suggests movements. A circle and a sphere give an impression of selfconclusiveness and of being settled in an eternal phase. An ellipse, on the other hand, suggests a direction in which it moves toward the future while swaying between the two poles of the past and the present. I wanted to build a space in such a direction.

DIFERENCIACION E INTEGRACION

La arquitectura diferencia a la naturaleza,
y también integra a la naturaleza.

A través de la arquitectura, la naturaleza queda reducida
a sus elementos, para después formar una unidad.

Así, la naturaleza se hace arquitectura,
y la confrontación del hombre con ella se suaviza.

DIFFERENTIATION AND INTEGRATION

Architecture differentiates nature, and also integrates nature.

*Through architecture, nature is reduced to its elements,
and then, drawn into unity.*

Thus, nature is architecturalized, and mans's confrontation with nature is refined.

CASA IWASA

CASA ITO

CASA MIYASHITA

CASA NAKAMURA

CASA IWASA

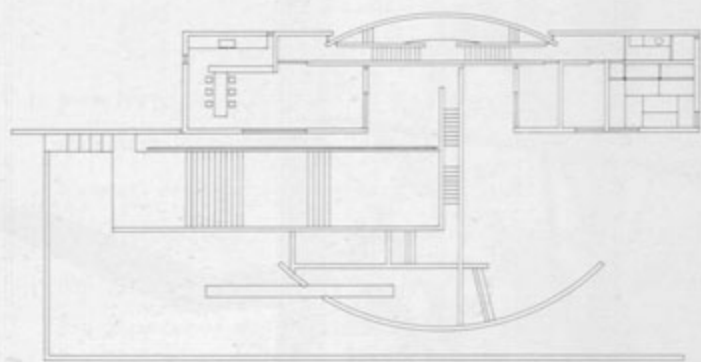
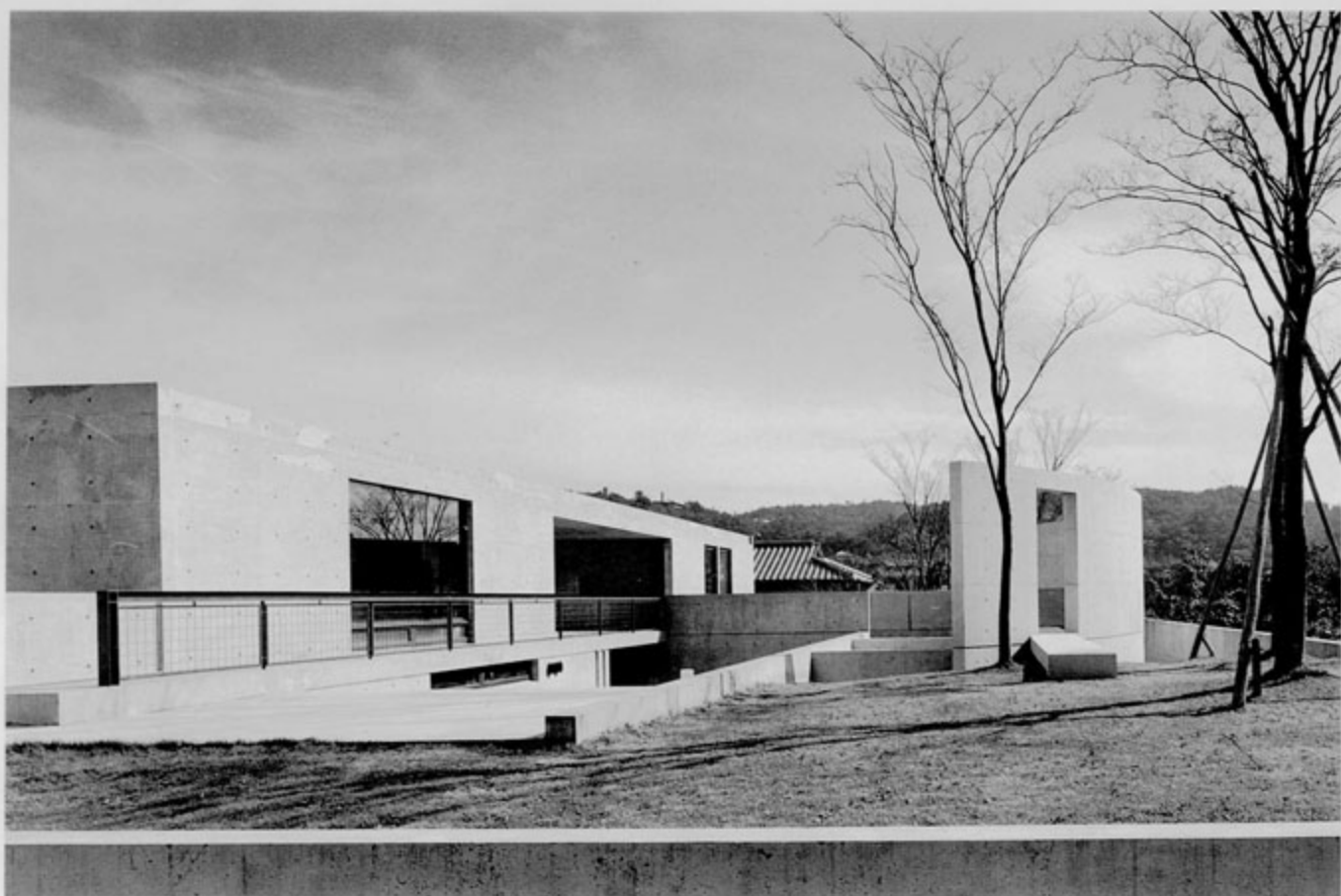
Iwasa House. Ashiya, Japón. 1982/1990

La vivienda se encuentra parcialmente enterrada en una suave pendiente, y se desarrolló en dos fases. En la primera fase se proyectó un edificio rectangular en dos plantas —con una superficie de $5,4 \times 27,4$ metros—, en el que se proyectaron dos vacíos de diferentes características. El lado sur del paralelepípedo rectangular que conforma la vivienda, y que se extiende en dirección este-oeste, se dejó abierto al exterior. En el lado norte se creó un muro en curva que encierra un espacio interior. El vacío situado en el lado sur actúa como conexión entre el interior y el exterior, y el vacío del lado norte es el centro alrededor del cual se desarrolla el paisaje interior. El comedor y el salón —orientados al oeste— se disponen en la planta superior, así como las habitaciones —incluyendo la sala de tatami—, que se orientan al este. En la planta, el estudio se sitúa en el lado oeste, y los dormitorios en el este. El vacío contenido en el muro curvo —con iluminación cenital— es el núcleo que vincula todas las partes de la casa. En la segunda fase, se excavó un dormitorio de invitados en el terreno situado al sur de la primera estructura, y se construyó un segundo muro curvo frente al muro de la primera fase. Aunque he realizado un gran número de ampliaciones, nunca pienso en esta posibilidad al comienzo de cada proyecto. Mis edificios son siempre completos desde el punto de vista formal, y a causa de ello toda nueva adición merece una importante consideración. Con esta ampliación, mi objetivo fue unificar el conjunto, manteniendo al mismo tiempo un contraste entre la parte nueva y la parte original de la casa. El acceso se realiza a través de unas escaleras que descienden de la terraza de la segunda planta que se dispone sobre el vacío sur. Esta ampliación sirve para dar vida al espacio exterior y para proporcionar profundidad al edificio. De nuevo, uno se siente conmovido por la oposición entre lo natural y lo artificial.

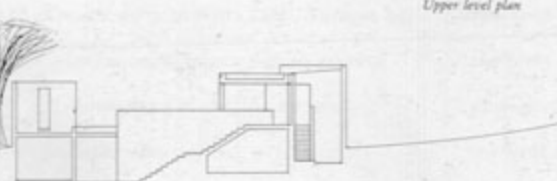
This is half buried in a gentle slope in a national park. The first-phase portion is 5,4 by 27,4 meters in plan and two stories high. In this, two voids that are different in character have been provided. The south side of this rectangular parallelepiped, which is extended in the east-west direction, is open to allow in the exterior space. On the north side, a curved wall is inserted to enclose an interior space. The void on the south side is the link between inside and outside, and the north void is the center around which the interior landscape develops. The dining room and living room are on the upper floor on the west side. The public rooms including the tatami room are on the east side. On the lower floor, the atelier is to the west and the bedrooms are to the east. The toplit void enclosed by the curved wall is the node linking the upper and lower and eastern and western parts of the house.

In the second phase, a guestroom was buried in the earth to the south of the first-phase structure. A curved wall that is opposite the first-phase curved wall was created. I have done a number of additions, but I never think about an addition from the start. My buildings are always formally complete. Since they are complete, the form to be added is an important consideration. Here, I attempted to achieve a new wholeness, while providing contrast with the original part of the house. Access is by stairs, down from the second-floor terrace created in the existing south void. This addition activates the outdoor space and gives depth to the building. One is impressed anew by the opposition of the natural and the man-made.

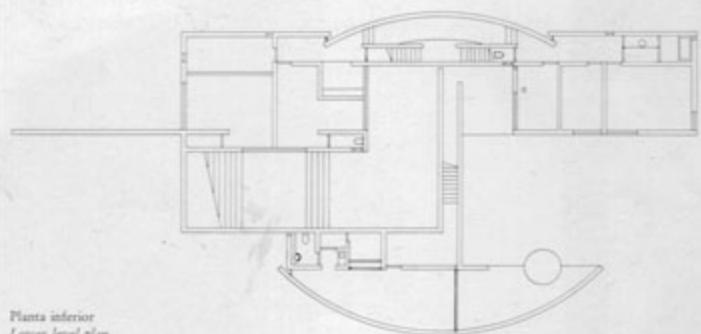




Planta superior
Upper level plan



Sección transversal
Cross section



Planta inferior
Lower level plan



CASA ITO

Ito House. Setagaya Ward, Tokyo, Japan. 1988/1990

Situado en una zona residencial de clase alta, cerca del centro de Tokio, este edificio alberga tres viviendas y una boutique. Cuando visité el solar de la futura casa me encontré con un sanguinuelo, un viejo cerezo y un muro de hormigón en el jardín que ocupaba este emplazamiento, y decidí conservarlos e integrarlos como condiciones dadas en el diseño global. La zona norte del solar estaba reservada para la construcción de una carretera y ningún edificio podía levantarse allí. El sanguinuelo y el muro de hormigón permanecieron en su lugar, pero el viejo cerezo pasó a formar parte de la esquina sudeste del patio. La intención fue conservar para los inquilinos estos elementos naturales como recuerdos del pasado.

Las tres viviendas independientes, con características completamente diferentes —la primera para los padres, la segunda para el hijo y su esposa y la tercera para la hija y su esposo— la boutique y un taller dirigido por el hijo y su esposa, se distribuyen tridimensionalmente en una estructura de tres plantas. Estas tres casas y la boutique gozan de la privacidad necesaria y, al mismo tiempo, se entrelazan formando una composición laberíntica. Pequeños jardines a modo de patios y terrazas, dispuestos tridimensionalmente, permiten que la naturaleza penetre en el edificio.

La composición del edificio es la de un paralelepípedo rectangular basado en una retícula cuadrada de 5,6 metros de lado y de un muro envolvente, en parte recto y en parte curvo, que discurre en su mayor parte por la linde de la propiedad. El paralelepípedo rectangular se inclina seis grados con relación al eje norte-sur. El muro perimetral se curva formando un arco que penetra en el edificio, y da forma a la entrada.

Dos pilares independientes, frente a la intersección, marcan el eje de aproximación al edificio, y sugieren, también, la retícula.

Las tres casas y la boutique están dispuestas visualmente alrededor del cerezo del patio, el cual continuará custodiando a la familia, como lo ha hecho en el pasado.

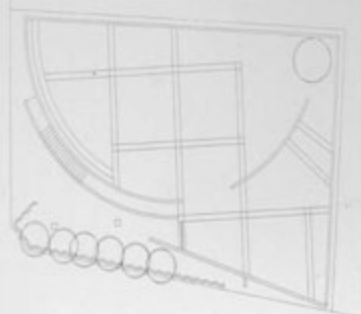
Houses for three families, and a boutique, stand in a high-class residential district near the center of Tokyo. On the site were a dogwood, an old cherry tree, and a distinctive concrete garden wall, and I chose to consider them as given conditions in the design of the whole. The northwestern part of the site had been designated a road construction district and no buildings were permitted there. The dogwood and the concrete wall left there. The old cherry tree was left in the southeastern corner of the courtyard. The intention was to preserve these features for the occupants, as reminders of the past.

Three independent houses, completely different in character—the first for the parents, the second for the son and his wife, and the third for the daughter and her husband—and a boutique and atelier managed by the son and his wife, are arranged three-dimensionally in a three-story structure. These three houses and the boutique have privacy but are linked and interlocked to form mazelike composition.

Small gardens in the guise of the courtyard and terraces are arranged three-dimensionally and introduce nature deep in the building.

The overall composition consists of the building proper—a rectangular parallelepiped based on a planning grid 5,6 meters by 5,6 meters—and a perimeter wall, partly straight and partly curved, along the property line. The rectangular parallelepiped is shifted six degrees relative to the north-south axis. The perimeter wall traces a large arc and penetrates the building proper, creating the entrance.

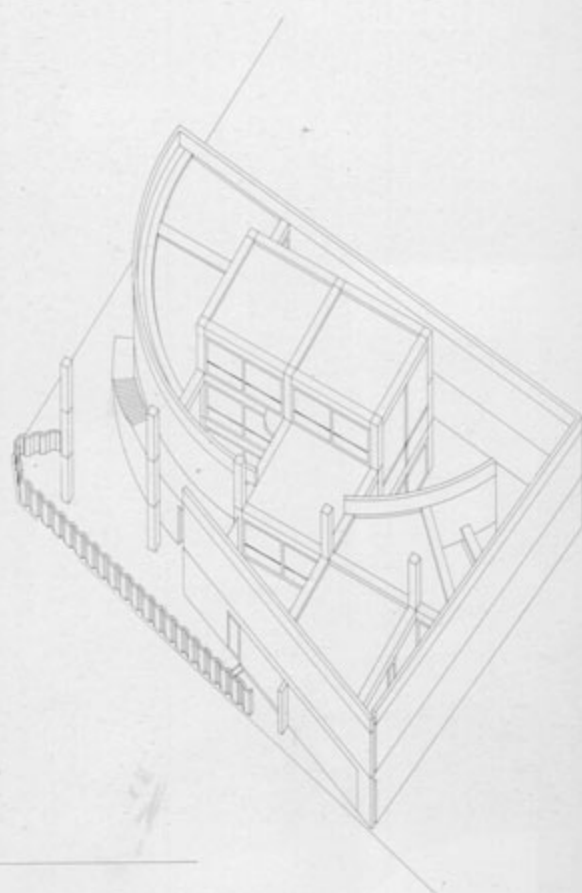
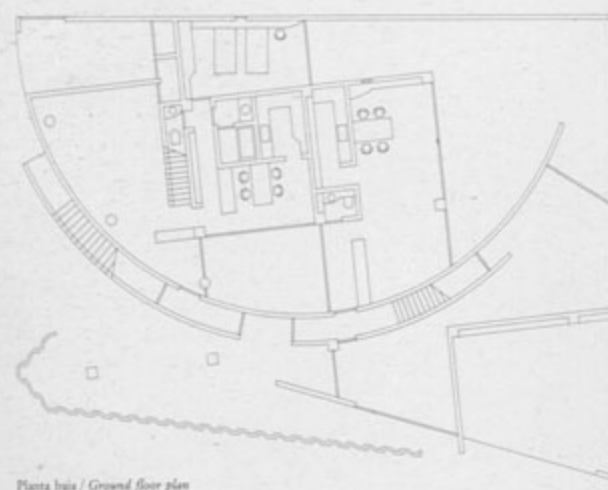
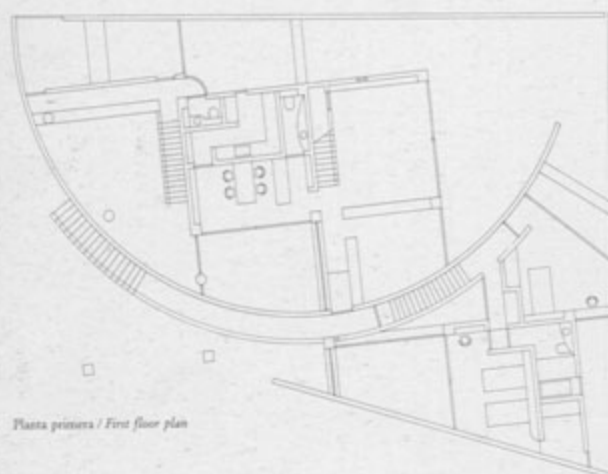
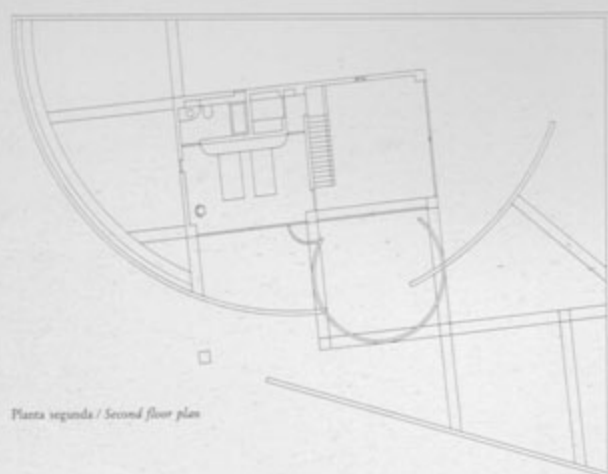
The freestanding pillars facing the intersection indicate the axis of approach to the building and also suggest the 5,6-meter grid employed in the building. The three houses and the boutique are arranged around the cherry tree in the courtyard. Various views of the tree are possible from the three houses and the atelier. This cherry tree will, no doubt, continue to watch over the family, as it has in the past.

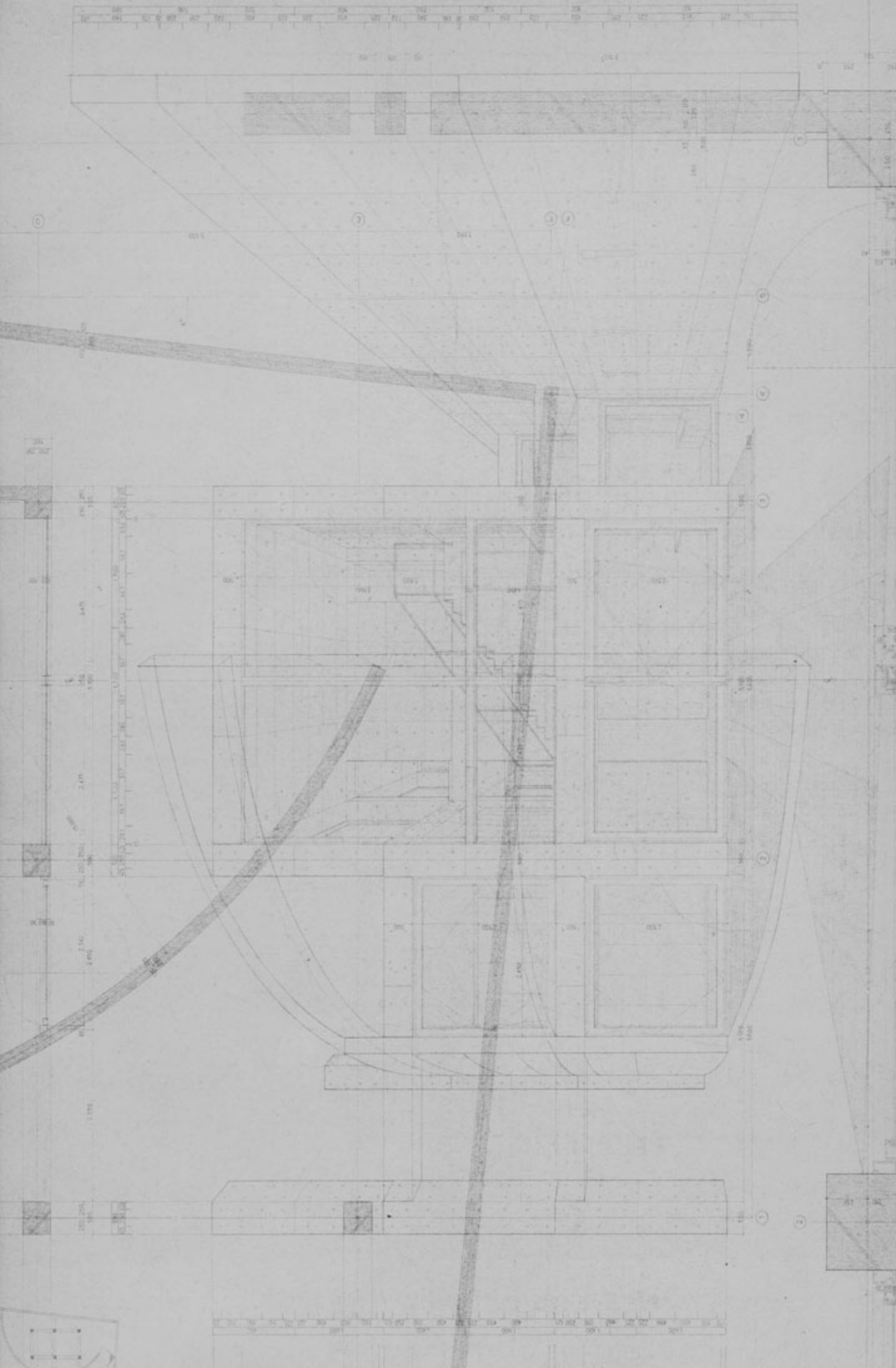


Planta de cubiertas / Roof plan

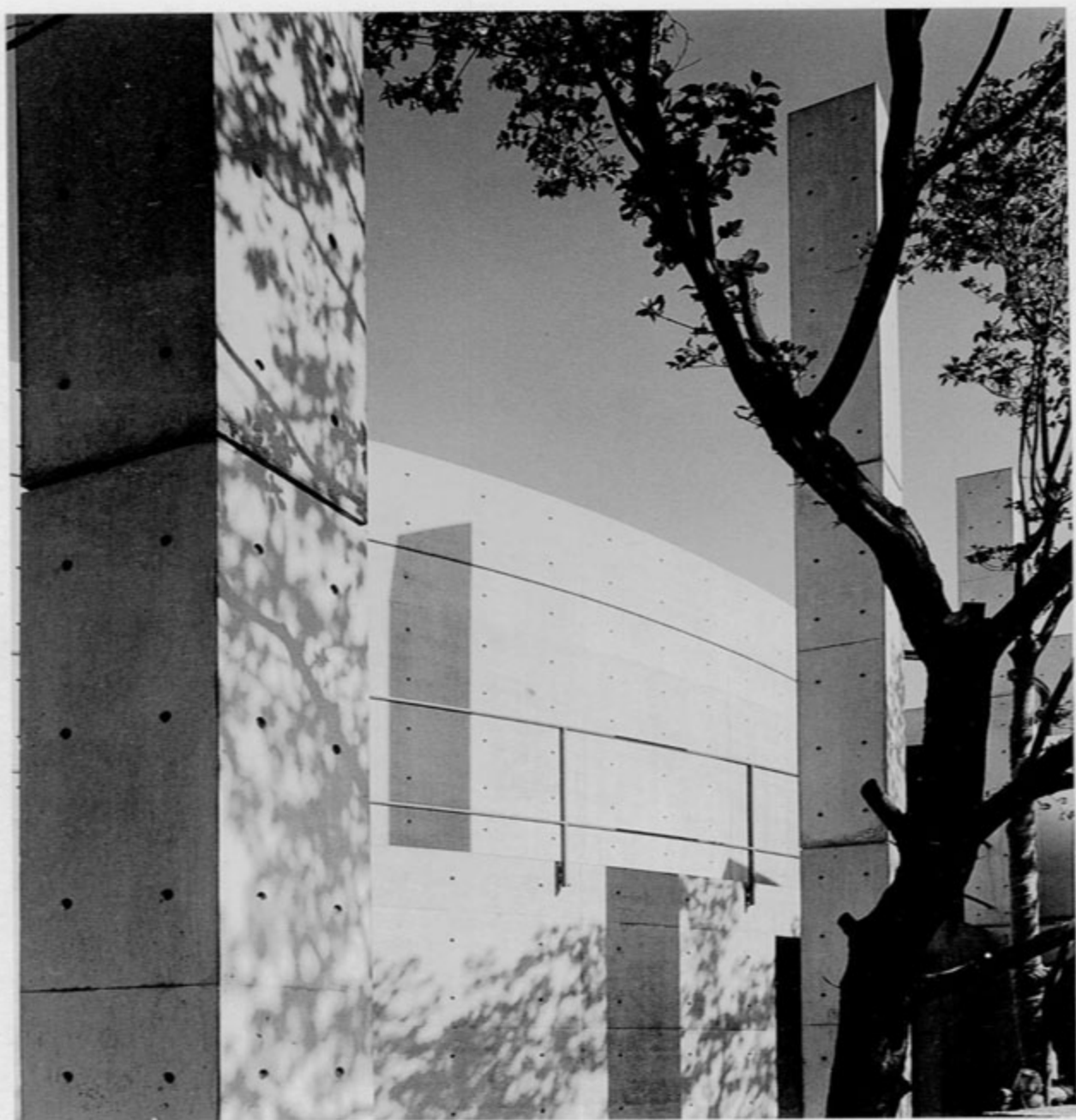














CASA MIYASHITA

Miyashita-House. Tarumi, Kobe. Japón, 1989/1992

Se trata de una vivienda privada para un artista y su estudio. Se encuentra en un tranquilo y residencial barrio de lujo en la zona oeste de Kobe, en una pequeña colina, al pie del monte Rokko, y con una interesante vista hacia el archipiélago del Mar de Japón. En conjunto, el edificio se ha construido siguiendo un núcleo rectangular, de planta 8×14 metros, y orientado en dirección norte-sur. Dentro del volumen del edificio existen espacios exteriores, alrededor de los cuales se disponen las habitaciones. La diferencia de altura entre la vivienda y la calle ha sido aprovechada para colocar una pasarela, a través de la cual los residentes llegan a la segunda planta del edificio, que es la planta intermedia. Bajo esta pasarela se ha construido un jardín, de este modo el acceso a la vivienda se realiza por encima de un manto verde.

La planta baja alberga el taller y el dormitorio principal, mientras que el comedor y el salón se disponen en la segunda planta. Todas las habitaciones se relacionan con el exterior a través de patios y terrazas.

En la tercera planta hay una terraza con dos habitaciones enfrentadas, una de ellas rematada con un observatorio astronómico. Una escalera en espiral conduce al observatorio. Esta escalera y el volumen exterior del atrio, que alcanza la altura de las tres plantas, imprimen fluidez a la estructura vertical del espacio. En sección la estructura se ahueca escalonadamente, permitiendo a la naturaleza penetrar a fondo en la arquitectura. En el muro sur del patio se abre un hueco que enmarca visualmente el océano. En síntesis esta residencia es una caja, austeramente construida en hormigón armado, que atrae a la naturaleza a su interior e infunde ricos colores en la vida de sus residentes.

This is a private house with a studio, designed for an artist. It is located in a quiet, deluxe residential neighborhood in West Kobe, on a small hill at the foot of Mt. Rokko that overlooks the Inland Sea of Japan.

Overall, the building is constructed around a rectangular core with a long, 8 m×14 m plan set North to South. Layered inside the building's volume are exterior spaces, around which the rooms have been arranged.

The level difference between the site and the road fronting it has been employed so that the residents enter the building via a bridge on the second, or middle, level. Shrubs have been planted in a garden below the bridge, so entry is made amid greenery.

The ground floor houses the studio and master bedroom, while the living and dining rooms are arranged on the second floor. All rooms have connection with exterior space in the form of courts and terraces.

On the third floor, two rooms face each other across a terrace, one of them being capped by an astronomical observatory. A spiral staircase ascends to the observatory from the second floor. This spiral staircase and the exterior volume of a three-level-high atrium grant fluidity to the structure's vertical space.

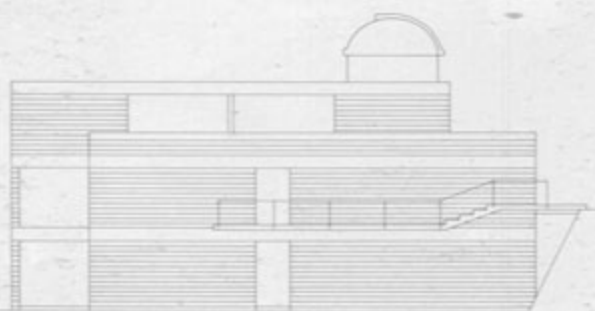
In section, the structure is recessed in a stepped fashion, thus allowing nature to thoroughly penetrate the architecture. An opening has been let, furthermore, into the south wall of the court, and it frames a view of the ocean's expanse below.

In essence, this is a box, austere composed using reinforced concrete masonry with a 3 mm joint, that draws nature and scenery within, and infuses rich color into the lives of its residents.

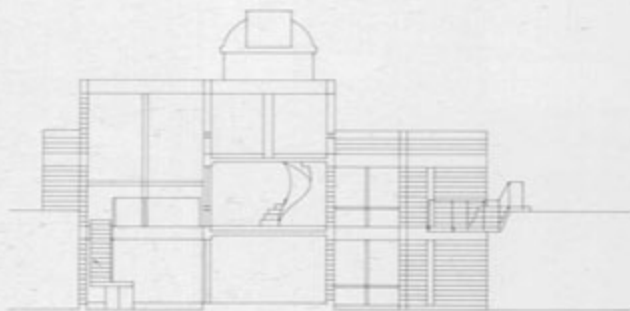




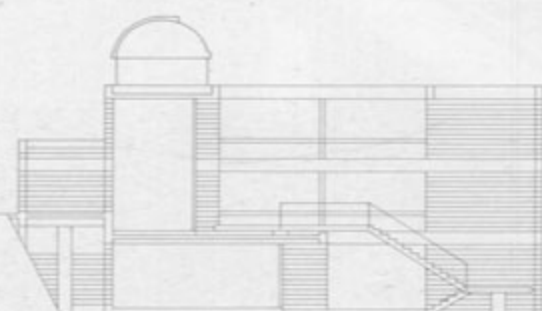
Alzado principal / Main elevation



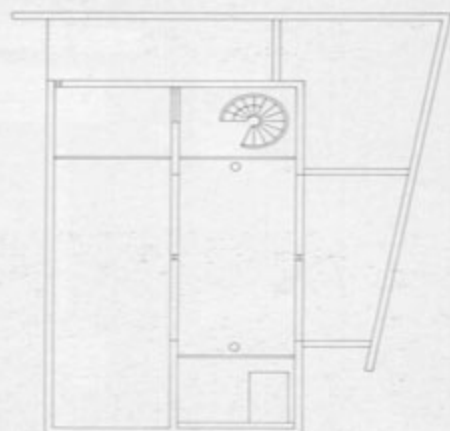
Alzado lateral / Side elevation



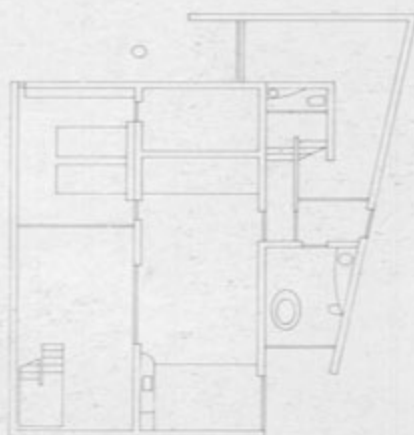
Sección transversal / Cross section



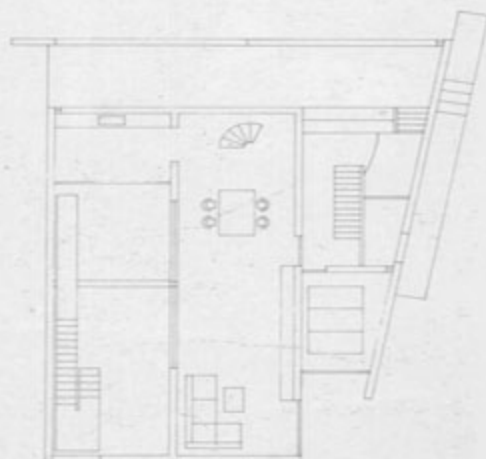
Sección longitudinal. Alzado a patio / Longitudinal section. Courtyard elevation



Planta superior / Upper level plan



Planta inferior / Lower level plan



Planta intermedia. Acceso / Intermediate level plan. Access



















CASA NAKAMURA

Nakamura House. Nishi-Funahashi, Chiba, Japón. 1991/1993

Se trata de una vivienda privada, situada en una elevación del terreno a las afueras de la ciudad, no lejos del centro urbano. Muchos años antes el lugar estaba densamente arbolado y fue talado para construir un tranquilo distrito residencial. La casa está en una zona de trazado irregular que linda con una carretera curva.

En los distintos niveles de la casa se localizan pequeños patios de diversa índole, cada uno de ellos con una identidad propia, creando ámbitos diferentes en los espacios interiores de la casa.

En su conjunto, la casa es un núcleo rectangular de tres niveles con una planta de 5 x 21 metros. En el centro de la sección de esta estructura rectangular se localiza un patio interior con habitaciones en cada uno de sus extremos. Las habitaciones que ocupan posiciones opuestas en este patio no se encuentran al mismo nivel, sino que están desplazadas entre sí una altura de media planta, conectándose por medio de rampas que corren paralelas al patio.

En planta baja se localizan los espacios de uso familiares, como el salón y el comedor, mientras que los dormitorios se sitúan en las plantas superiores.

Otro patio, de diseño geométrico, seccionado por un muro en ángulo, se ofrece a la vista desde el salón. La suave y verde ladera del jardín se nos antoja más próxima cuando se ve desde el comedor. Este jardín invita a la integración de la Naturaleza en la vida de los residentes, y mantiene la privacidad de la casa al impedir la visión del exterior.

Los usuarios pueden disfrutar de la Naturaleza y de vistas pintorescas, al mismo tiempo que perciben los cambios espaciales que se producen en los distintos ámbitos de la residencia cuando circulan de un lado a otro de la casa a través de las rampas.

This is a private house, situated on an eminence in suburbs not distant from a metropolitan center. The thickly wooded surroundings were opened many years earlier for establishment of a quiet residential district. The house is set on a site of irregular shape, bounded by a curving road.

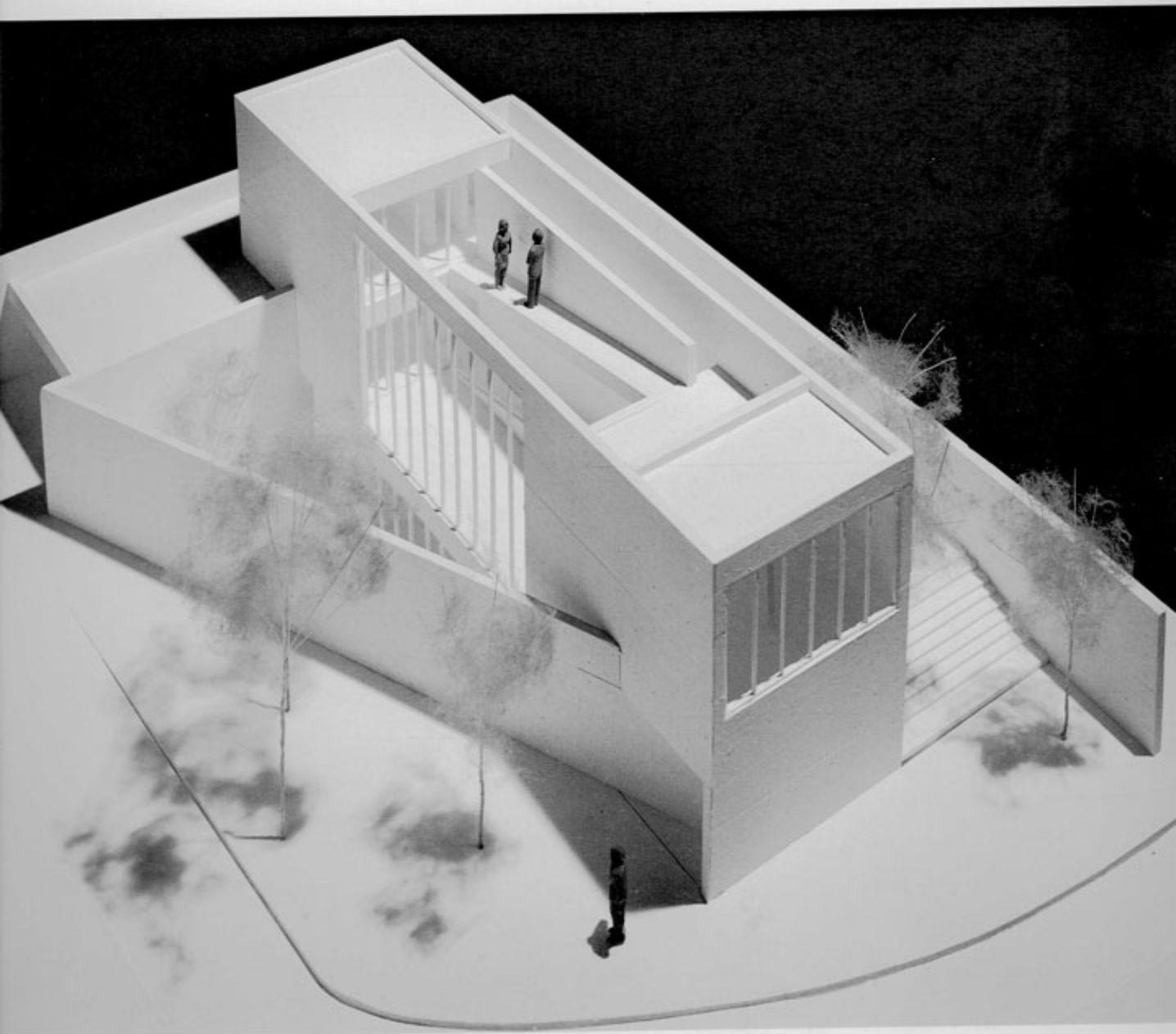
Small courts of varying character are stacked on different levels within the house in order to grant each court a distinct realm and infuse variation into the house's space.

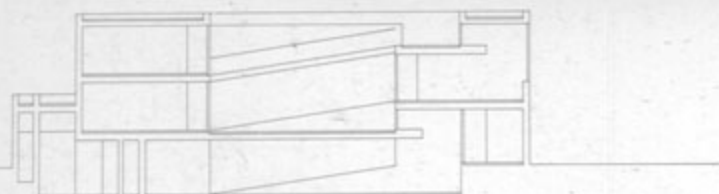
Overall, the house has a three-level rectangular core with a 5 m x 21 m plan. An internal court is positioned in the mid-section of this rectangular structure, with rooms positioned on either end. The rooms face each other across the court at staggered half-floor intervals, and are connected by ramps running parallel to the court. The ground floor houses the living room and dining room where the family gathers, while individual bedrooms are arranged on the upper-floors. A geometric court spreads outward from the living room and is cut off by an angled wall. The gentle, green slope of the garden draws close when it is viewed from the dining room. This garden invites nature into the lives of the residents, while maintaining the house's privacy by obstructing visibility from outside.

As they go about their rounds of the house via the courts and ramps, the residents can enjoy nature and scenic views, together with the variations produced in the house's fluid space.



Plano de situación / Site plan

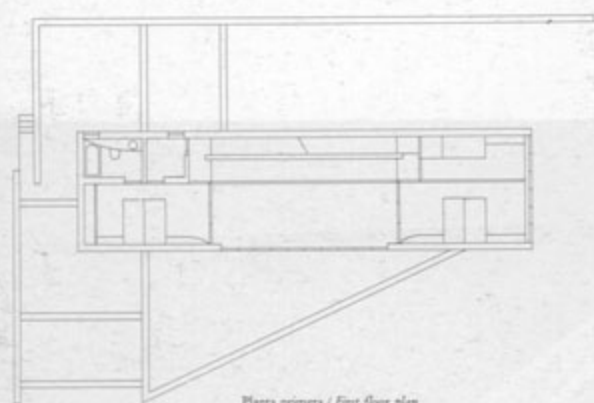




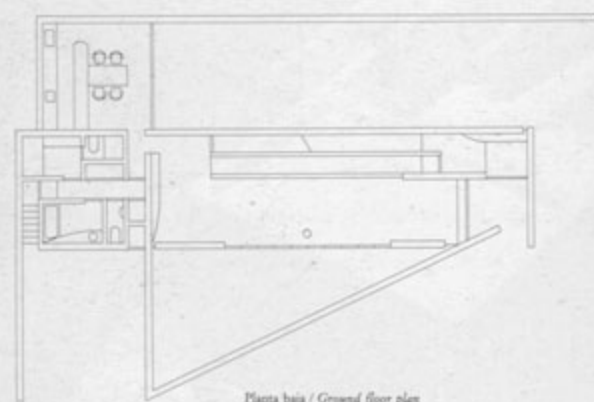
Sección longitudinal / Longitudinal section



Planta segunda / Second floor plan



Planta primera / First floor plan



Planta baja / Ground floor plan



CONTINUIDAD Y DISCONTINUIDAD

En apariencia, la sociedad sugiere
un plano continuo, monótono.

La arquitectura interrumpe este plano,
y también le proporciona conexión.

Alternando entre continuidad y discontinuidad,
la arquitectura sume a la ciudad en una perpetua agitación.

CONTINUITY AND DISCONTINUITY

In appearance, the city suggests a continuous, monotone plane.

Architecture disrupts that plane, and also gives it connection.

Alternating between continuity and discontinuity,

architecture perpetually agitates the city.

CENTRO CULTURAL NATSUKAWA

Natsukawa Memorial Hall. Hikone, Shiga, Japón. 1987/1989

El solar se encuentra en el tradicional distrito comercial de la ciudad de Hikone, en la prefectura de Shiga. Hikone es un antiguo pueblo que prosperó al pie del castillo, construido en 1606, y que aún hoy muestra las fuertes huellas del pasado. El edificio ha sido construido en el barrio céntrico de la ciudad, donde todavía se respira aquel ambiente del pasado.

Además de los usos múltiples de su sala principal, el edificio dispone de salas de conferencias, donde se llevan a cabo actividades extra-académicas y culturales para una escuela privada. Al tiempo que se crea un ámbito para la motivación estética, —que bien puede surgir de la apreciación del teatro, la pintura, la música y el cine—, fue necesario introducir una función del espacio que alentara la comunicación entre los estudiantes.

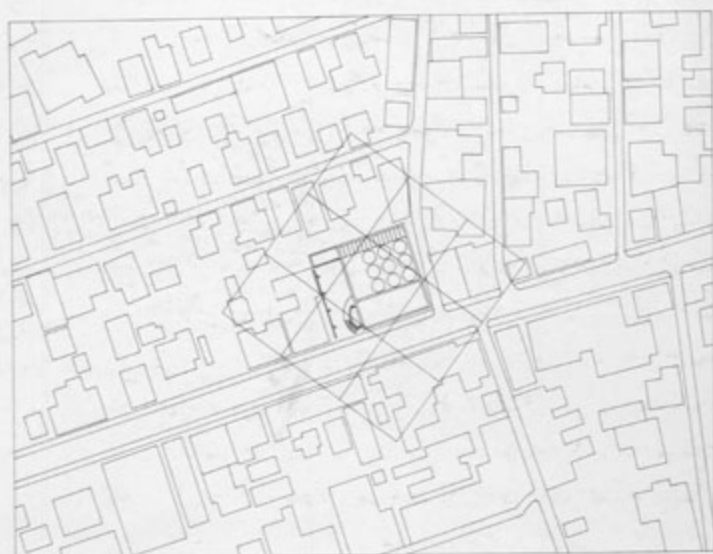
La estructura en su totalidad es una caja de hormigón en la que se ha excavado un volumen de planta rectangular de dimensiones 24×19,2 metros. Para no entrar en conflicto con el entorno, se rodea el edificio con un muro sencillo, y se construye un tercio de su volumen bajo tierra. La planta sótano incluye una pequeña sala de conferencias y un auditorio de usos múltiples con capacidad para 150 personas. En la parte superior del edificio se encuentran la entrada a la sala principal y los espacios públicos, en este caso una terraza-jardín y unas salas de conferencias. Una rampa y una escalera en espiral conectan cada piso desde el vestíbulo del sótano hasta la terraza-jardín de la tercera planta. La rampa atraviesa el hall de entrada, el vestíbulo, y un conjunto de huecos ordenados cuidadosamente con el fin de crear una sensación laberíntica en el espacio interior del edificio.

La terraza-jardín es un lugar donde la gente se reúne y charla, y donde gracias a las aberturas que se disponen en la fachada los transeúntes pueden disfrutar de la visión de los árboles y arbustos plantados allí. Al incorporar este fragmento de naturaleza a un edificio que se abre a la ciudad confiamos en poder contribuir de este modo a embellecer el vecindario.

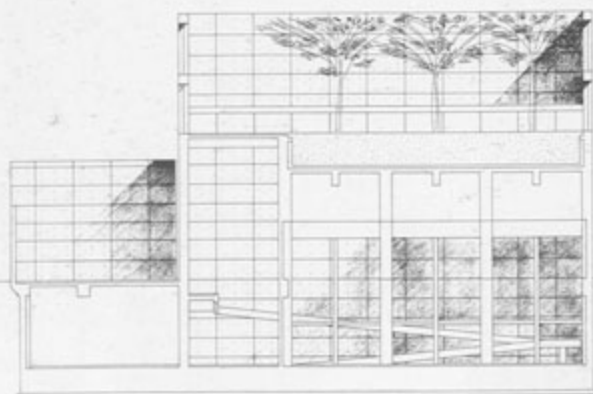
The site is in the traditional business district of Hikone City in Shiga Prefecture. Hikone is an age-old castle town that flourished at the foot of Hikone Castle, built in 1606, and which even today bears the strong mark of its past. The building was constructed in the city's downtown quarter where that historic ambience still lingers.

In addition to its multipurpose hall the building contains conference rooms, and functions as off-campus educational and cultural facilities for a private high-school. While creating a place for aesthetic motivation as may be born from appreciation of drama, paintings, music and movies, it was necessary to instill the function of a space that encourages communication among the students. The structure as a whole is a concrete box laden with spatial vacancy, on a rectangular plane 24 by 19,2 meters in area. So as not to disturb the serenity of the neighborhood, I gave the building a simple outer wall and laid one third of its volume underground. The basement level holds a small conference room in addition to a multipurpose hall that accommodates 150 people, while the upper portion contains an entrance hall and such public space as a roof garden and conference rooms. A ramp and spiral staircase within the building connect each floor from the basement foyer through to the third floor roof garden. This interior ramp cuts through entrance hall, foyers, and assorted pockets of space as I sought by its careful arrangement to stage the appearance of labyrinthine space throughout the interior.

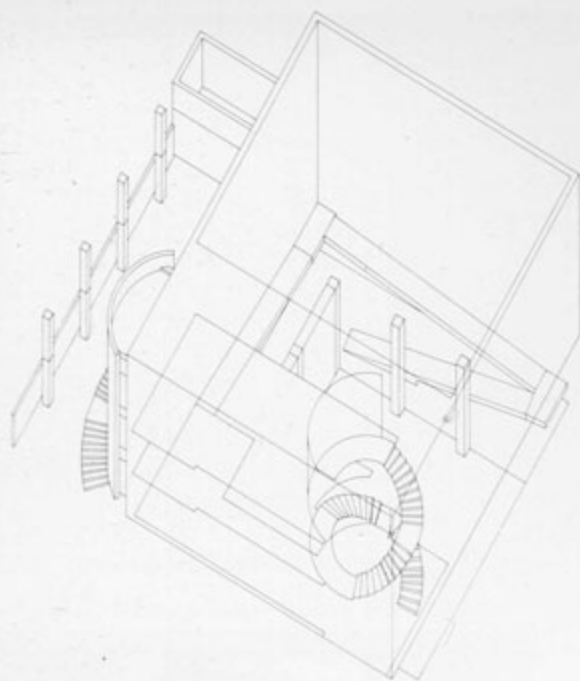
The rooftop garden functions well as a place for people to gather and talk, and passers-by on the street may enjoy the trees and shrubs planted there through large openings in the wall. By providing this visible promise of nature within a building that opens itself up to the city, I hoped to contribute some charm to the community.



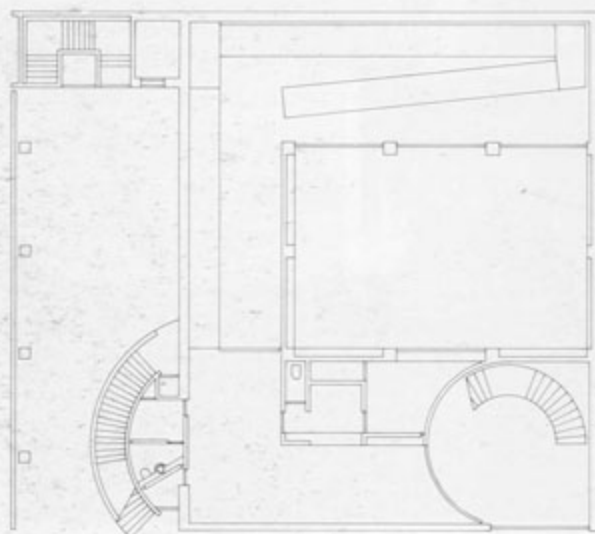
Plano de situación / Site plan



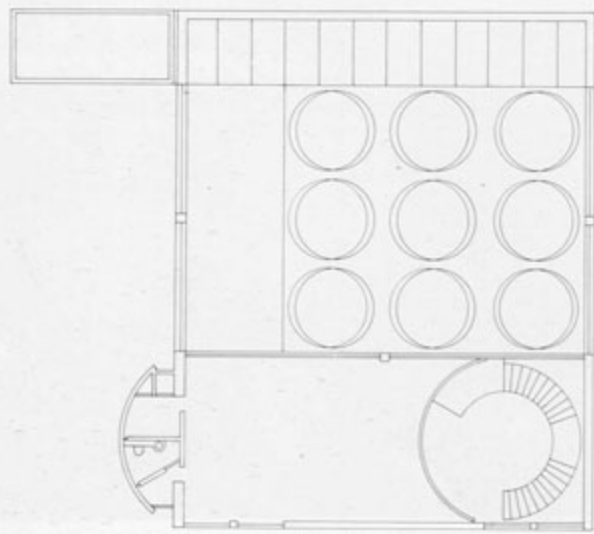
Sección / Section



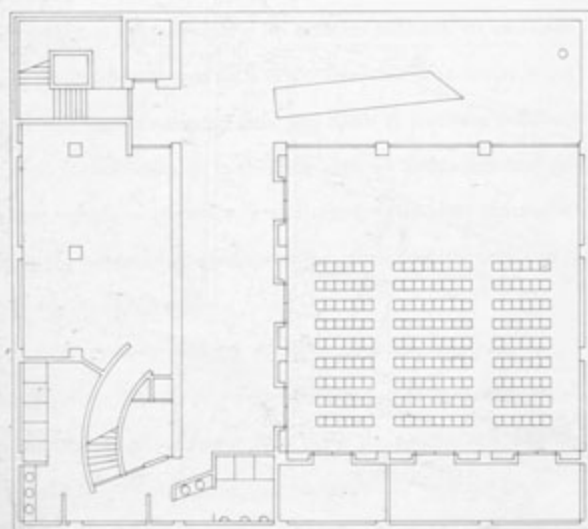
Perspectiva / Perspective



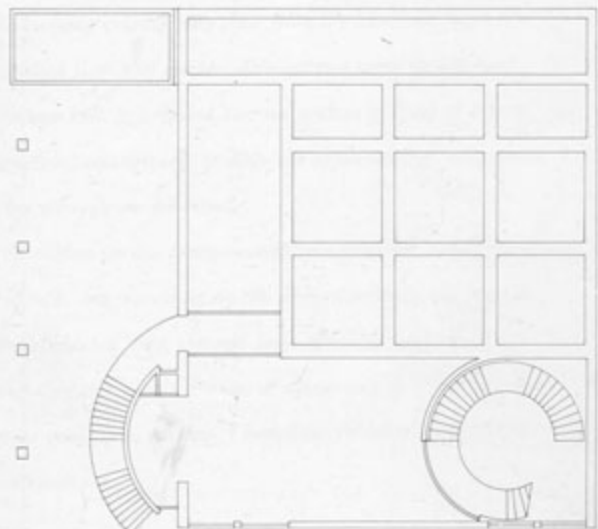
Planta baja / Ground floor plan



Planta segunda / Second floor plan

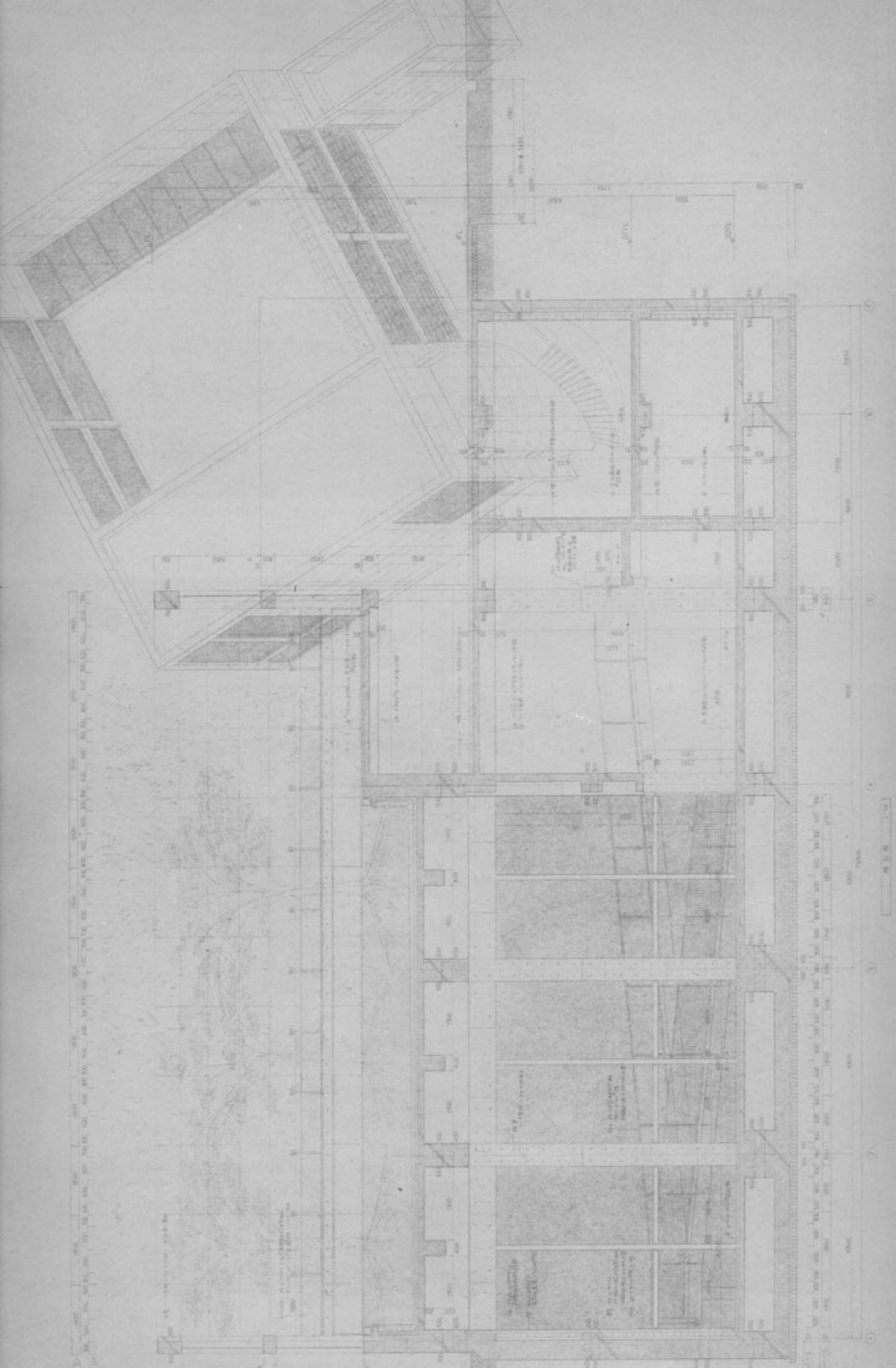


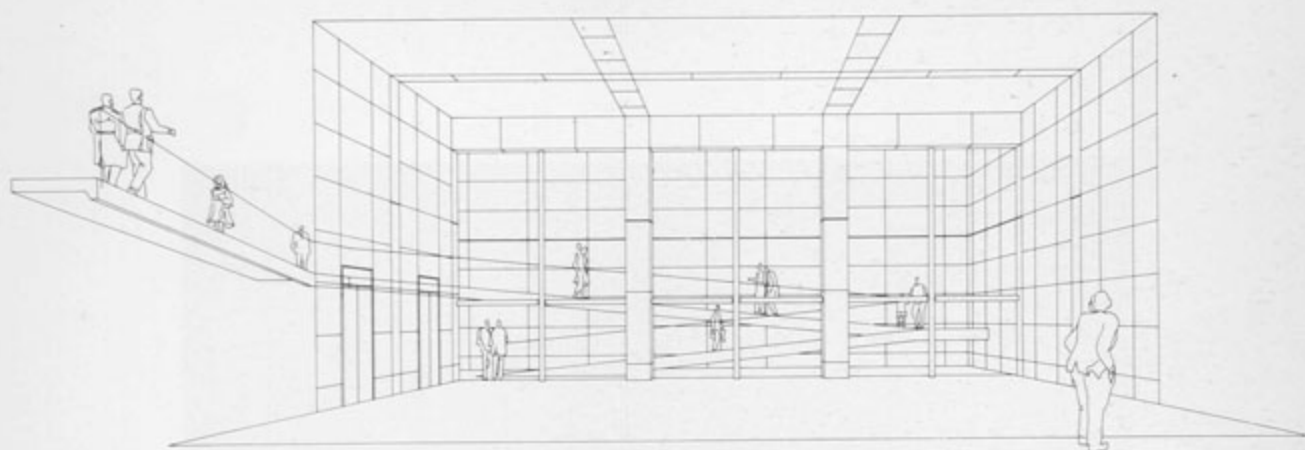
Planta sótano / Basement plan



Planta primera / First floor plan







Perspectiva / Perspective

En la página de la izquierda / On the left page:

Sección constructiva del anteproyecto (ver El Croquis 44 páginas 168-171)

Building section. Preliminary project (see El Croquis 44 pages 168-171)











MUSEO DE LITERATURA DE HIMEJI

Museum of Literature. Himeji, Hyogo, Japón. 1988/1990

El edificio se encuentra en el centro de la ciudad de Himeji, al pie de la colina Otokoyoma, a unos 500 metros al noroeste del Castillo Himeji. El lugar es una tranquila zona residencial de la ciudad desde donde se divisa el monte Himeyama coronado por el castillo. Esta obra pretende reflejar tanto la relación topográfica entre los montes Otokoyama e Himeyama como vincular armónicamente la arquitectura del museo con la del castillo, el cual demuestra ser un espléndido punto de referencia.

El edificio está dedicado al filósofo Tetsuro Watsuji. Sus tres plantas y el sótano albergan la sala de conferencias y las salas de exposiciones donde se exhibirán, principalmente, los trabajos de los escritores de esta región.

El edificio se rodea con un jardín en el que se dispone un estanque artificial. En el camino de acceso al museo el visitante puede contemplar a lo lejos el castillo de Himeji.

Dos cubos, cada uno de 22,5 metros de lado y divididos en nueve partes, se solapan bajo un ángulo de 30 grados. Uno de los cubos está parcialmente rodeado por un cilindro de 20 metros de radio. A ambos lados del muro curvo del cilindro se construyen las rampas. En el interior, la sala principal de exposición abarca el espacio vacío de las tres plantas.

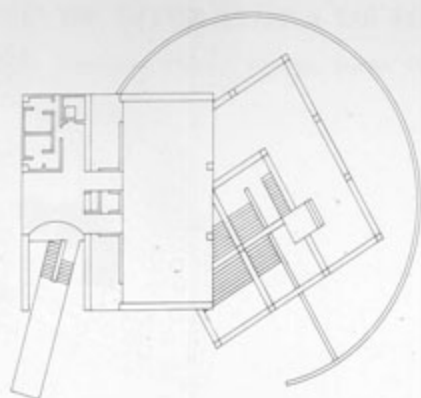
The site is in the center of Himeji City, 500 meters to the northwest of Himeji Castle at the foot of the hill known as Otokoyama. It is surrounded by a quiet residential district. There is a view of Himeyama, the rise on which the castle sits, from the verdant Otokoyama. I wanted the architecture to reflect the topographical relationship between Otokoyama and Himeyama and to have this museum of literature harmonize with Himeji Castle, which is a superb landmark.

The building is to be dedicated to the philosopher Tetsuro Watsuji. Its three floors and one basement floor will accommodate exhibition spaces mainly for material on writers of this region and a lecture hall. The building will be in a garden with a man-made pond. In approaching the building, visitors will have a distant view of the castle.

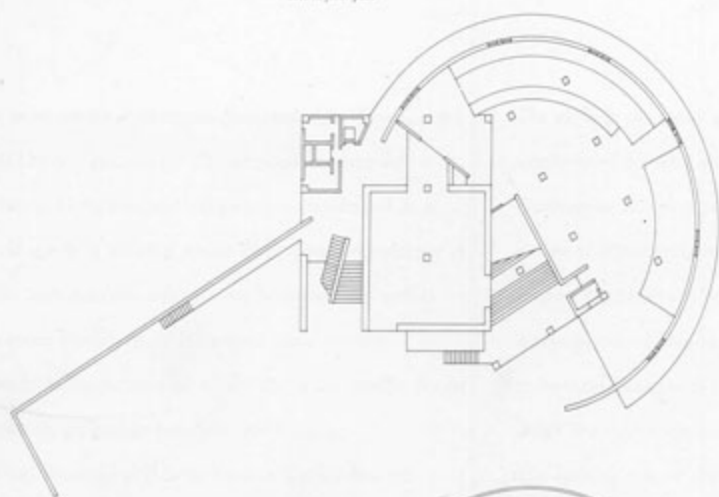
Two cubes, each 22,5 meters to a side and divided into nine parts, overlap at a 30 angle. One of the cubes is partly surrounded by a cylinder 20 meters in radius. There are ramps on both sides of the curving wall of the cylinder. Inside, there is an exhibition space, including a three-story void. Visitors circulating inside and outside the building undergo a dynamic spatial experience.



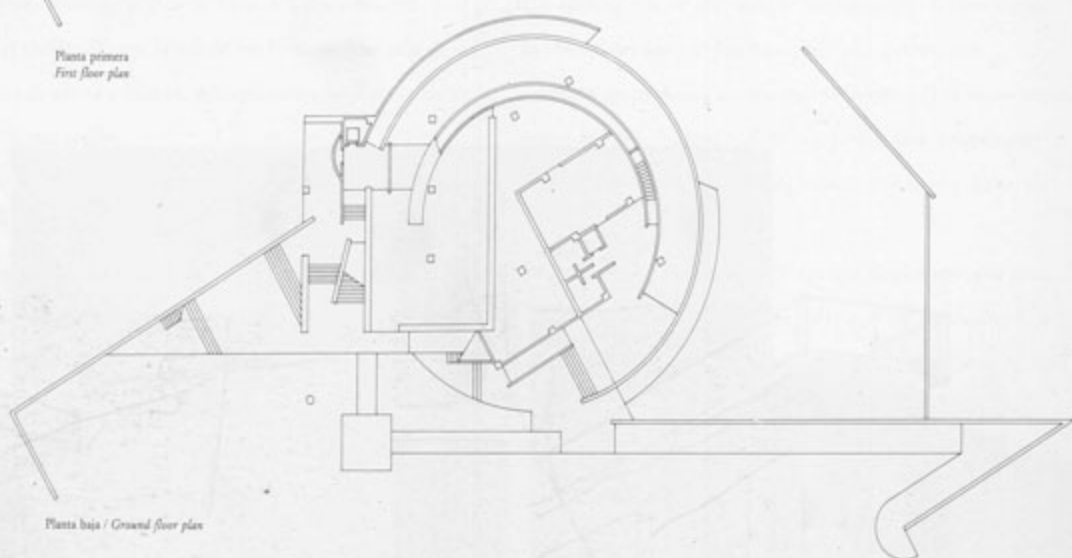




Planta segunda
Second floor plan



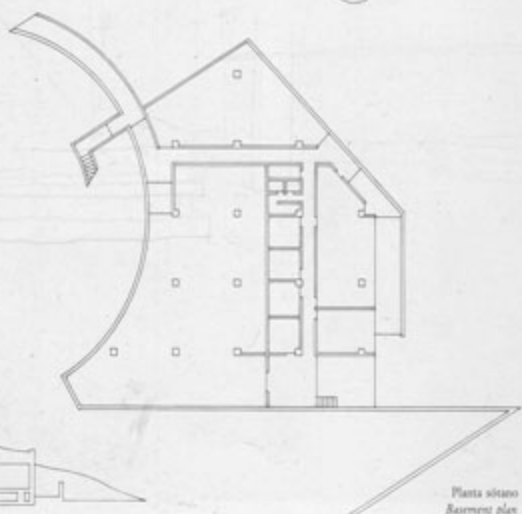
Planta primera
First floor plan



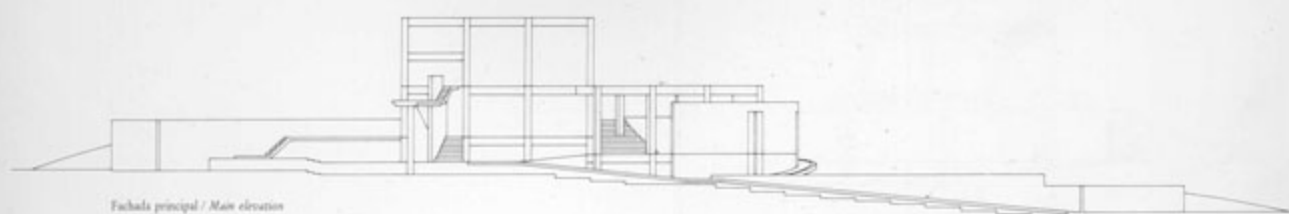
Planta baja / Ground floor plan



Sección longitudinal / Longitudinal section

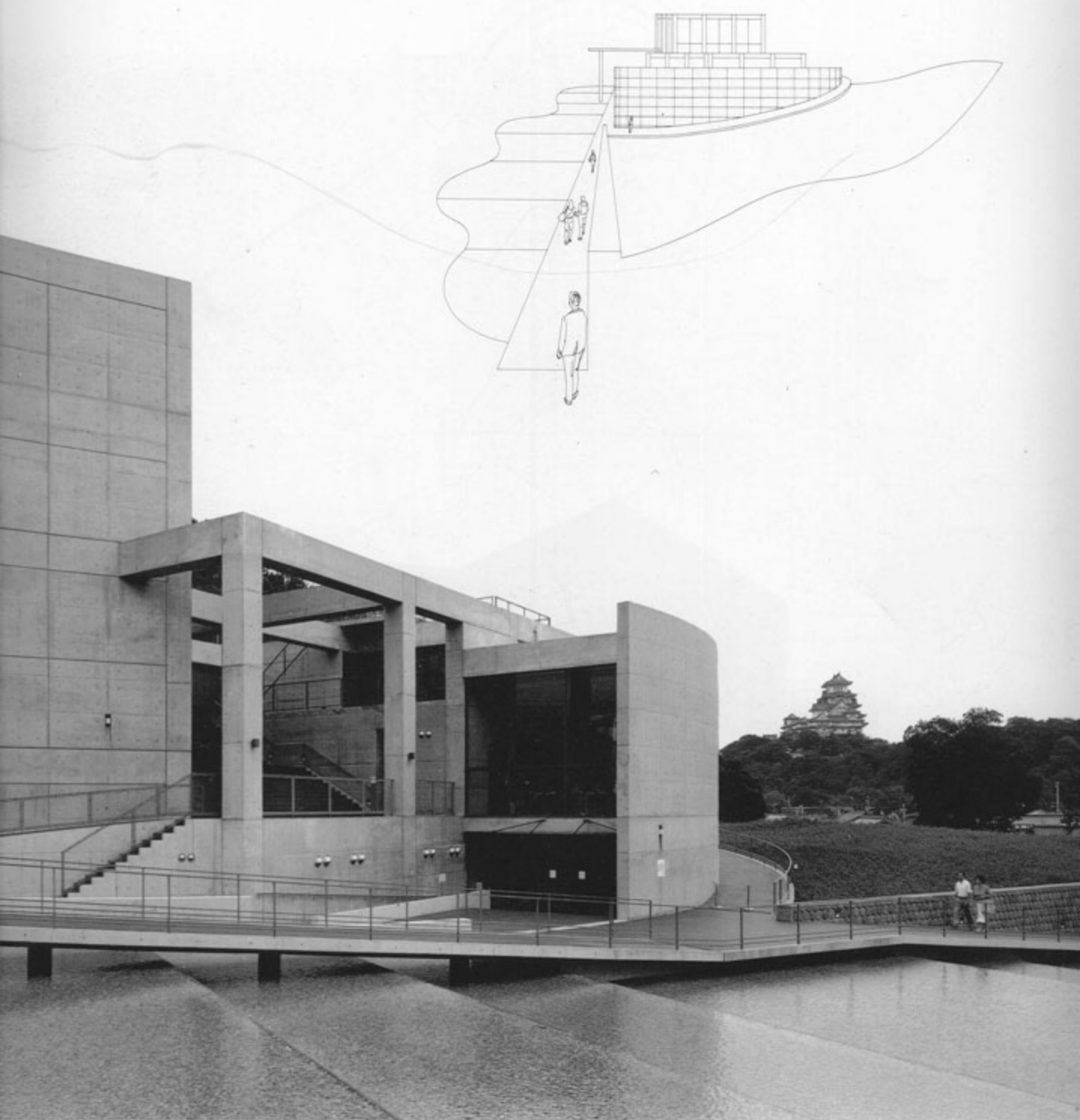


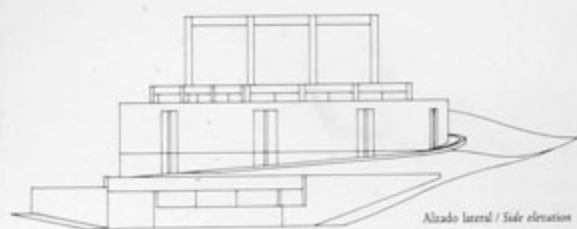
Planta sótano
Basement plan



Fachada principal / Main elevation







Alzado lateral / Side elevation













IMPRESION Y PROYECCION

La materialización de la arquitectura siempre
se produce en un lugar.

La arquitectura penetra en su lugar
como una punta afilada.

Entonces, la arquitectura conmociona el entorno,
y transforma su periferia en un campo magnético vivo.

IMPRINT AND PROJECTION

The building of architecture always occurs in a place.

Architecture is driven into its place like a sharpened spike.

*Architecture, then, agitates the environs,
and transforms its periphery into a living magnetic field.*

CENTRO COMERCIAL COLLEZIONE

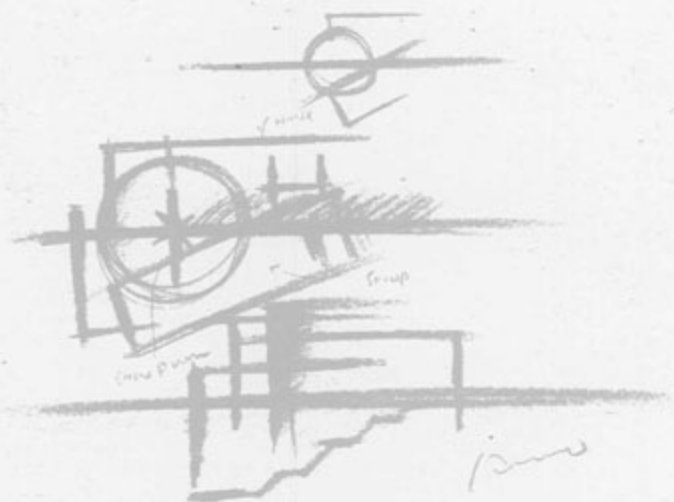
MUSEO DE LOS NIÑOS

ALBERGUE INFANTIL

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE NAOSHIMA

CENTRO COMERCIAL COLLEZIONE

Collezione Commercial Building. Minato Ward, Tokyo, Japón. 1989



El solar se encuentra en una zona residencial de alto poder adquisitivo en el distrito Minomi-Aoyoma, en la ciudad de Tokio. La zona es tranquila a pesar de ser un lugar céntrico y estar próximo al Museo Nezu y al Cementerio Aoyoma. El edificio, con cuatro pisos y tres sótanos, es un centro comercial que incluye la residencia de los propietarios en la planta superior.

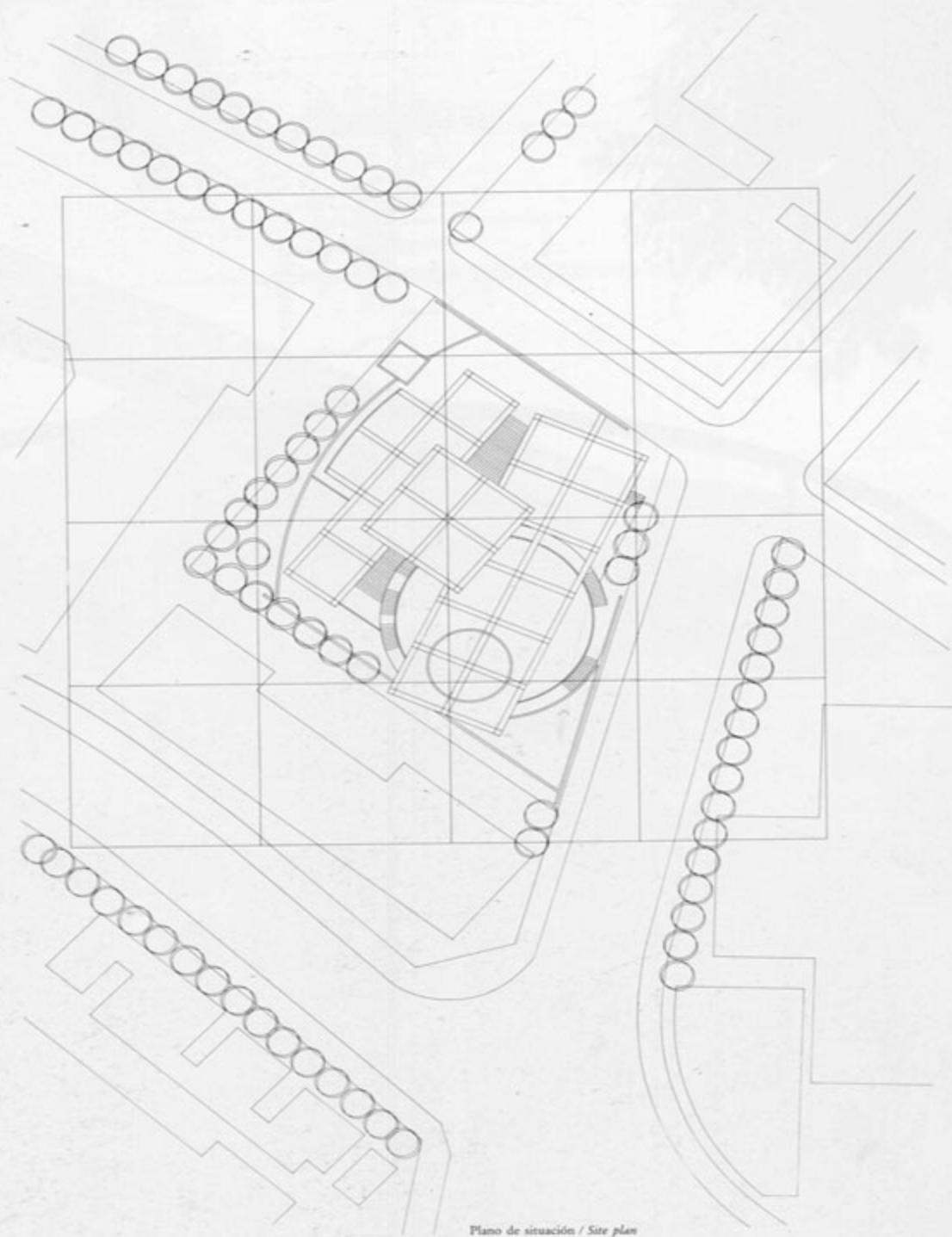
Para no entrar en conflicto con el entorno residencial del distrito se reduce al máximo la altura del edificio, al tiempo que se aloja casi la mitad de su volumen bajo tierra. En la tercera planta del sótano se dispone el aparcamiento, con capacidad para 44 coches. Un club deportivo, que incluye una piscina de 8x20 metros, se incorpora a la primera y segunda planta del sótano. Las tiendas se distribuyen entre la primera y la segunda planta, mientras que una sala de exposiciones, una galería y el apartamento del propietario se localizan en la tercera y la cuarta planta.

El edificio consta de dos paralelepípedos rectangulares —con unas crujiás de 6,5 metros de luz— que se proyectan formando entre sí un ángulo de 13,5 grados. En uno de los paralelepípedos se intersecciona un cilindro de 21 metros de diámetro. Por su parte superior los dos volúmenes se unen mediante un cubo. El exterior del cilindro es una pantalla de paneles de aluminio y cristal. Una escalera en espiral situada dentro del cilindro conduce al público al interior del edificio. El hueco entre los dos volúmenes da cabida a los espacios públicos, —una plaza, una terraza escalonada, y un jardín enterrado—, configurando todo ello una suerte de laberinto tridimensional.

The site is in a Tokyo district called Minami-Aoyama which used to be a high-class residential area. The Nezu Museum and the Aoyama Cemetery are nearby, and the area is quiet despite its central location. The building, which has four floors and three basement levels, is a commercial complex that includes the owner's living quarters on the top floor.

To harmonize the building with the quiet residential environment, the portion above the ground has been reduced as much as possible and nearly half the total volume has been buried below ground. Parking for 44 cars is on the third basement level. An athletic club with an 8 meter x 20 meter pool is on the first and second basement levels. Stores are on the first and second floors, and a showroom, a gallery, and the owner's apartment are on the third and fourth floors. The building is composed of two rectangular —with a structural frame based on 6,15 meter spans— arranged at a 13,5 angle relative to each other. A cylinder with a 21 meter diameter is inserted into one parallelepiped. On the top, the two volumes are joined by a cube. The exterior of the cylinder is a curtain wall of glass and aluminum panels. A spiral stairway inside the cylinder draws people into the building. The gap between the two volumes accommodates public spaces including a plaza, a stepped terrace and a sunken court that form a three-dimensional maze.



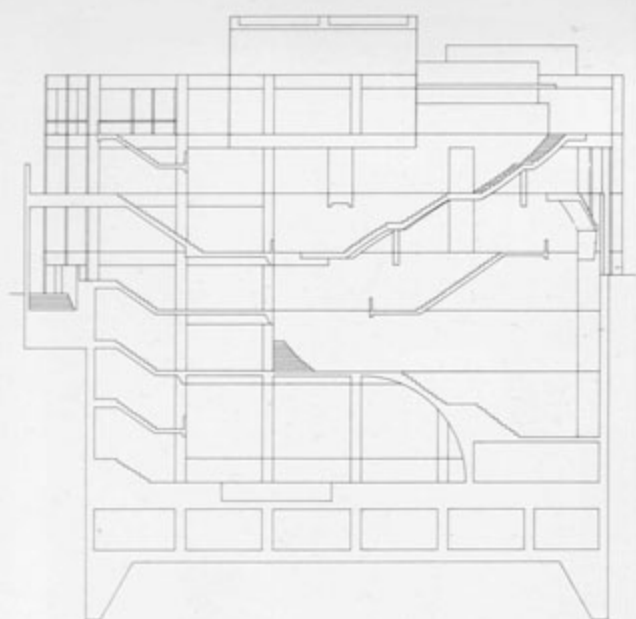


Plano de situación / Site plan

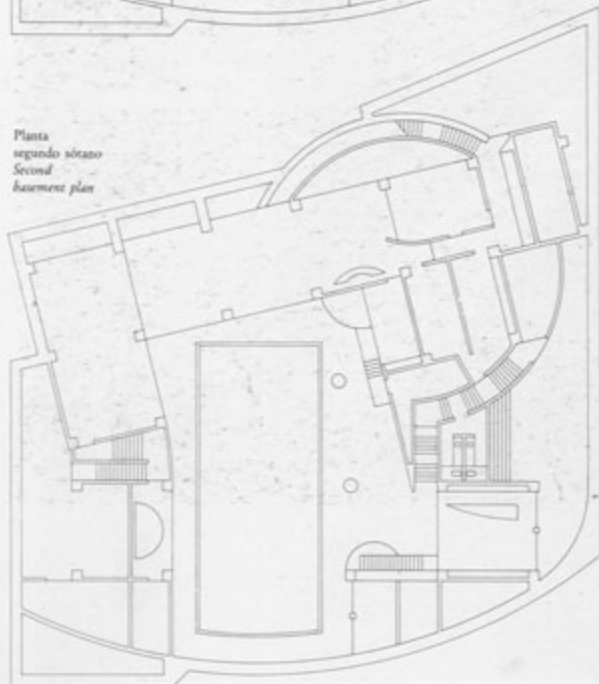
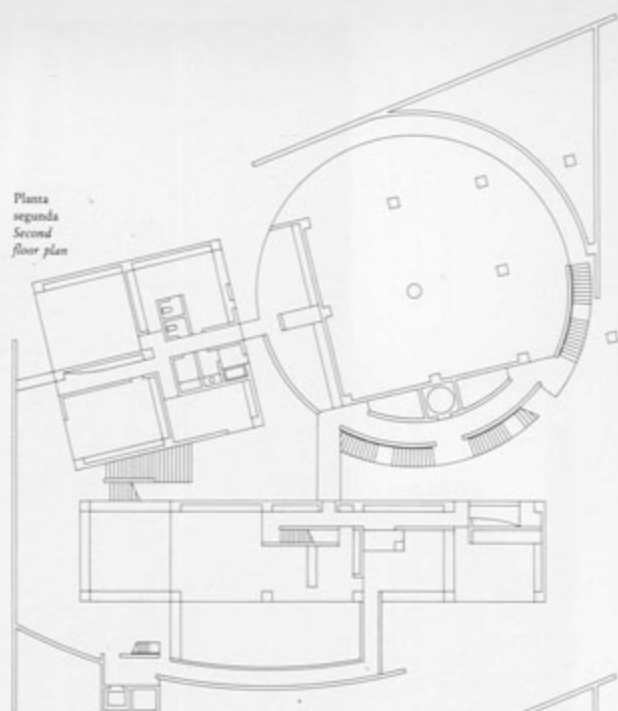
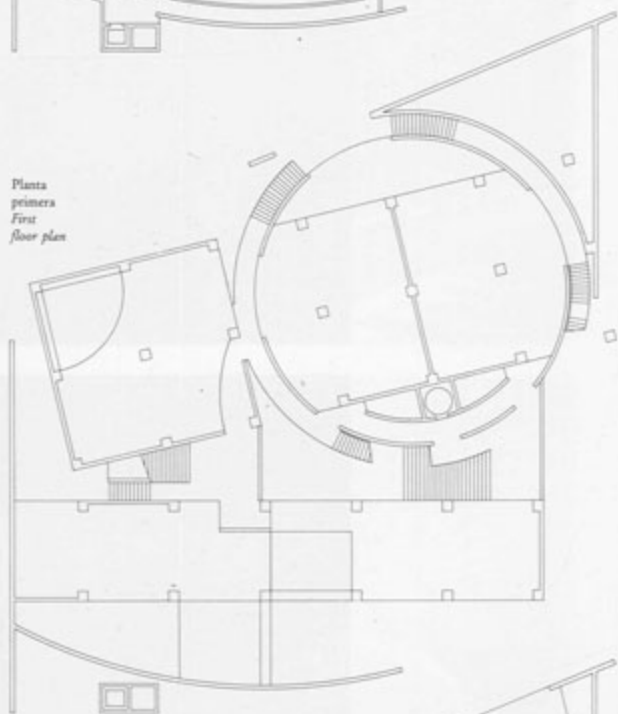
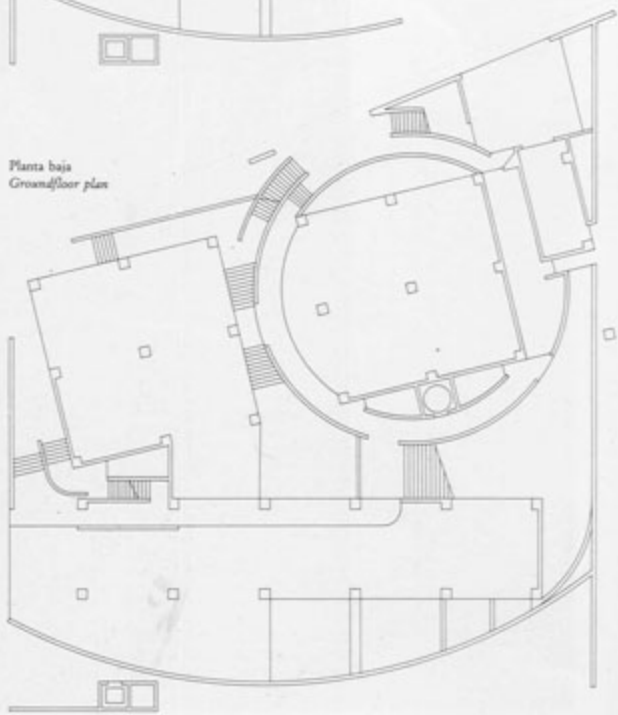




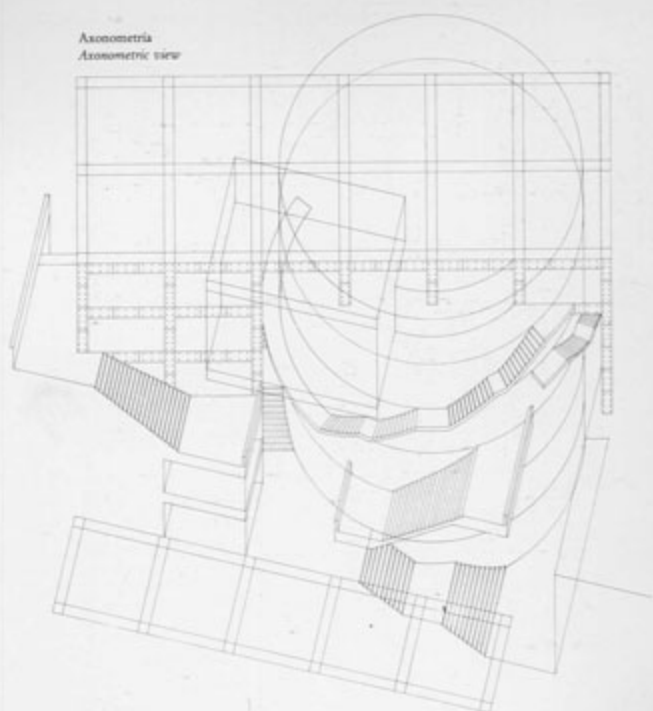




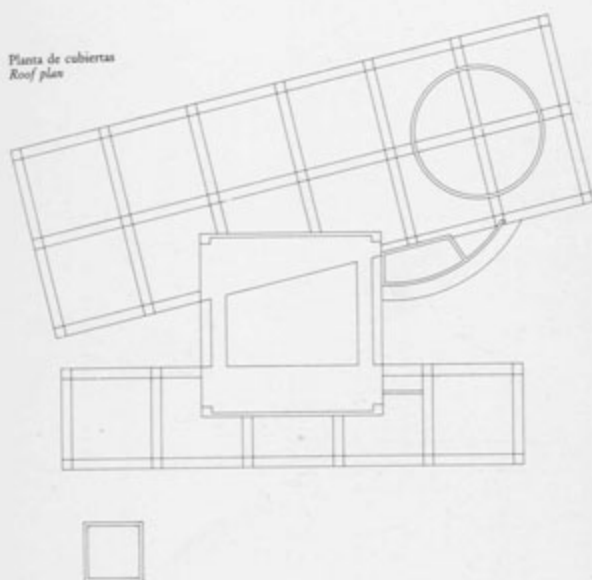
Sección / Section

Planta
primer sótano
First
basement planPlanta
segundo sótano
Second
basement planPlanta
segunda
Second
floor planPlanta
primera
First
floor planPlanta baja
Ground floor plan

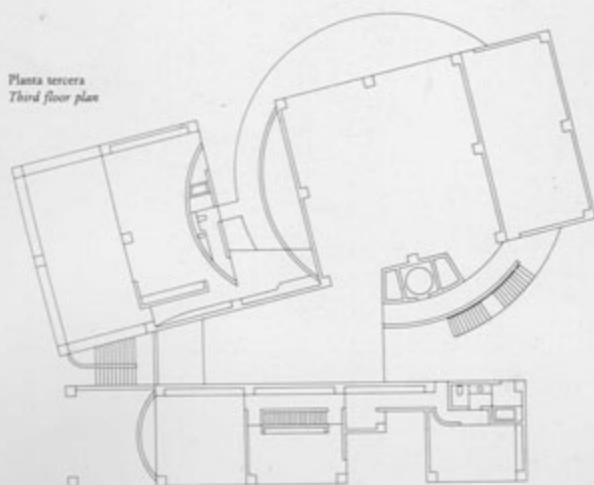
Axonometria
Axonometric view

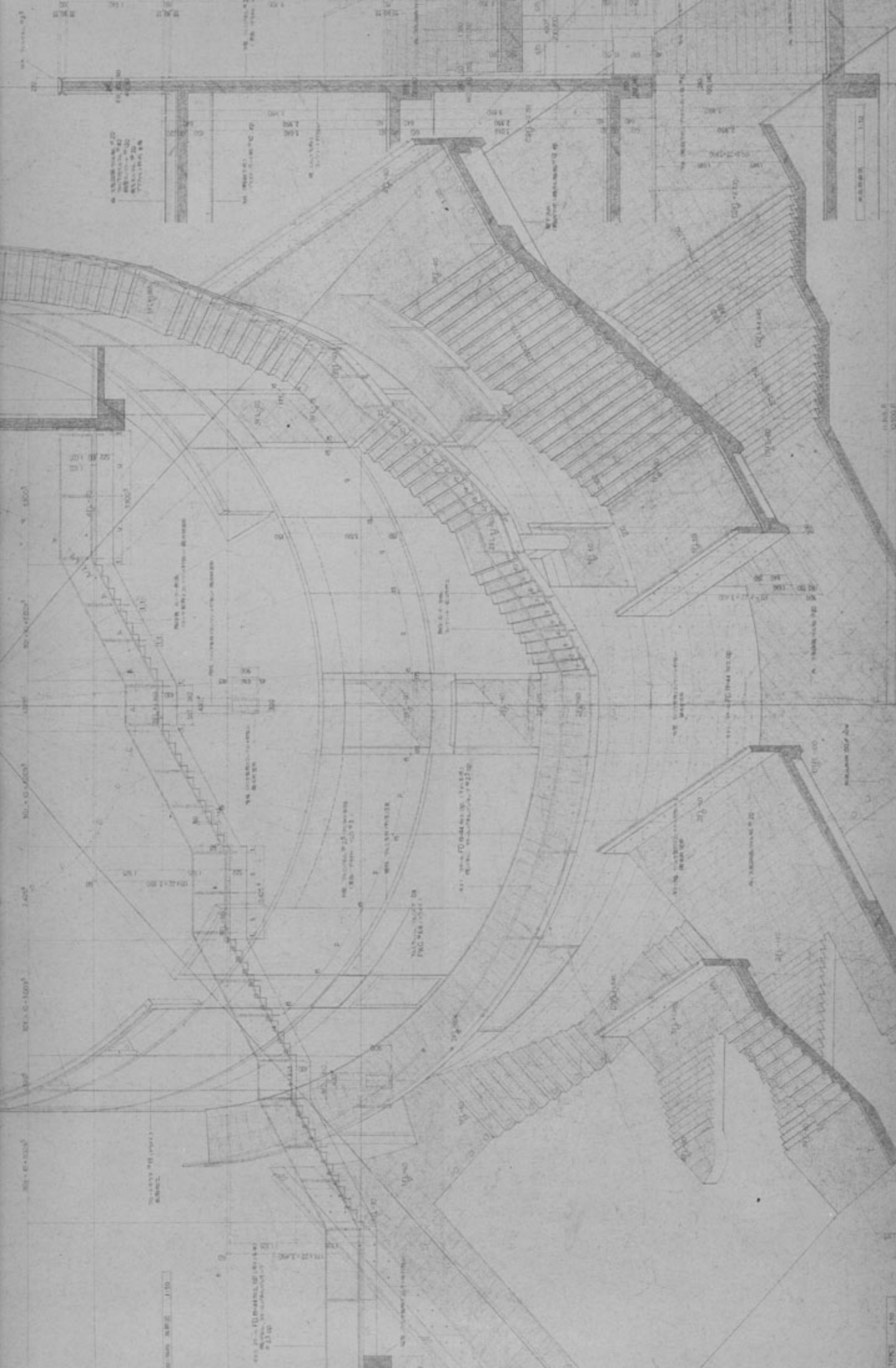


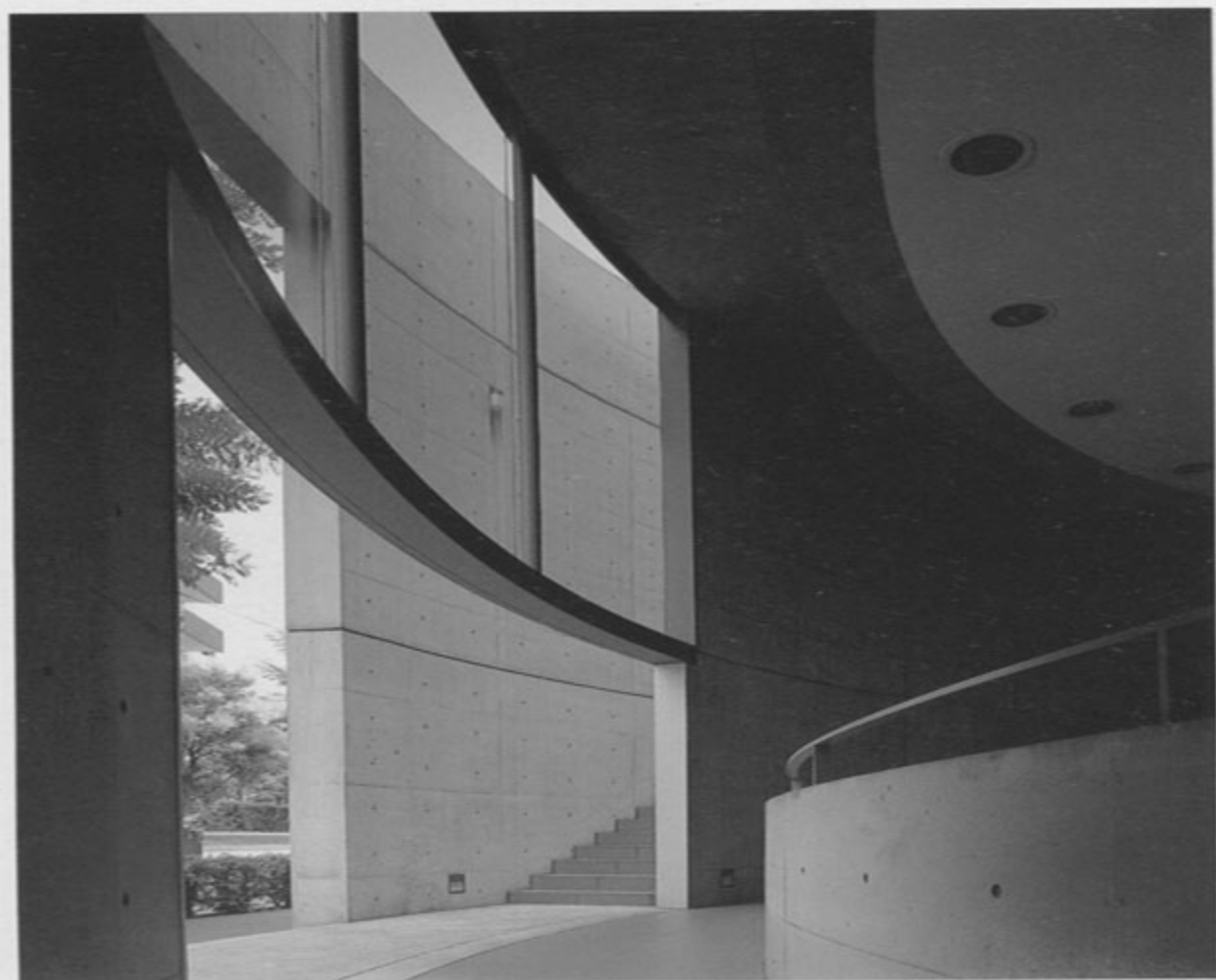
Planta de cubiertas
Roof plan



Planta tercera
Third floor plan







MUSEO DE LOS NIÑOS

Children's Museum. Himeji, Hyogo, Japón. 1987/1989

El edificio está situado entre un hermoso lago y frondosas montañas. Se trata de un centro cultural/educativo dedicado a fomentar la creatividad y sensibilidad de los niños. El museo es un cubo geométrico dentro una tipología orgánica cubierta por abundante vegetación. Se da forma a una geometría para hacer presente el contraste con la abrumadora naturaleza del lugar.

La estructura se compone de un edificio principal, un espacio abierto intermedio y un taller, unidos mediante líneas rectas. El muro que se extiende a lo largo del lago atraviesa la ladera de la montaña y se incorpora a la arquitectura del museo, con la férrea voluntad de aparecer como una obra más de la naturaleza. El muro, de este modo, se reconoce como un elemento arquitectónico que crea un espacio abierto a su alrededor. Esto sugiere al visitante paredes y techos invisibles. Para permitir que la Naturaleza pueda penetrar en las profundidades de los edificios, éstos se engarzan por medio de una plaza pequeña, que facilita la comunicación de las personas con la naturaleza allá donde se encuentren.

El edificio principal consta de una biblioteca, dos teatros, —uno interior y el otro al aire libre—, una sala de usos múltiples y un restaurante, dispuestos en dos volúmenes escalonados en paralelo. Un estanque separa los dos volúmenes por su lado más corto, formando dos cuadrados y dos rectángulos que se oponen entre sí diagonalmente. Estos cuatro elementos se conectan sólo mediante pasarelas elevadas.

Un muro rodea la zona intermedia en la que se levantan, formando una retícula, dieciséis columnas de 9 metros de altura. Esta zona es una plaza al aire libre donde la gente, momentáneamente, pueda descansar.

El otro espacio abierto se encuentra al fondo del conjunto y está constituido, principalmente, por un taller de planta cuadrada de 16 metros de lado. El bloque de dos plantas es un taller de artesanía donde los niños pueden usar libremente las herramientas. La azotea de la segunda planta es, al mismo tiempo, un taller al aire libre y un observatorio; a este espacio se accede por una rampa. Cada dos años se celebra un certamen de escultura infantil, y los tres mejores trabajos son colocados en este lugar. En la medida en que estos certámenes tienen lugar en el museo, su arquitectura adquiere contenido y continuidad en el tiempo. El certamen no se realiza en la ciudad, sino en la naturaleza, lo cual alentará y motivará la sensibilidad artística de los niños.

The building is planned on a site held between a green hill and a beautiful pond. The building is a cultural/educational center for cultivating creativity and sentiments of children. It is a geometrical cube inserted in an organic topology covered by abundant verdure. I tried to present the building in contrast against the overwhelming Nature by giving the geometry a form.

The whole structure comprises a main building, an intermediate open space and a workshop. They are linked by linear paths. The wall which runs along the pond cuts through the slope of the hill and is incorporated in the architecture, expressing by itself a strong will almost like an earth work. The wall is recognized as an element of a space to create a space open to the surrounding areas. This suggests invisible roofs and walls to the visitors. Buildings are linked to each other via a small plaza so that Nature may penetrate into the depth of the buildings to communicate people with Nature at all places.

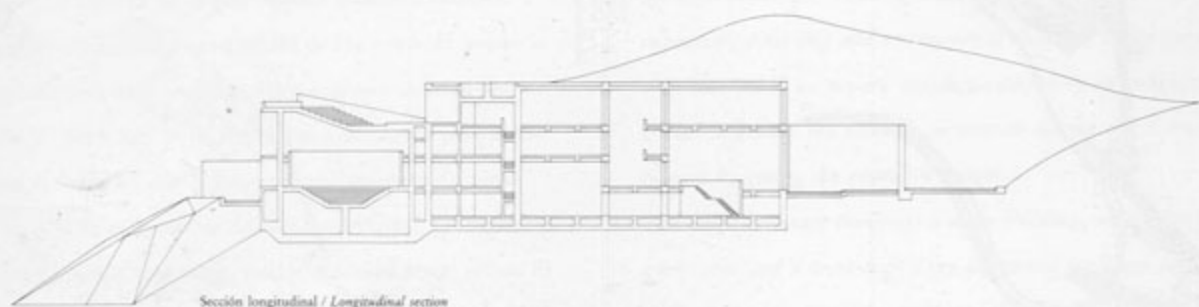
The main building is a multifunctional facility comprising a library, an indoor theater, and a outdoor theater, a multipurpose hall and a restaurant. The building is composed of two volumes which are staggered in parallel arrangement. One of the volumes houses an arena theater and an outdoor theater on the top. They are divided by a well in the direction of the shorter side to apparently form two square planes and two rectangular planes opposing each other on a diagonal line. These four buildings are connected only with sky decks. The openness suitable to the stage facing the sky, water and green is effected by voids which are provided at various positions.

Sixteen columns of 9 meters high stand in the grid pattern in the intermediate block which is surrounded by a wall. The block functions as an outdoor recreational plaza where people may rest a while. Another open space is arranged at a further depth comprising mainly a workshop in the plan of a square having 16 meters sides. The workshop is a two storied building including a handicraft workshop where children can use tools freely. The terrace on the second floor serves as an outdoor workshop as well as an observatory and is accessed by a slope. A children's sculpture competition is held biannually, and three works are selected for each competition and built on the site. An architecture may have a possibility and an eternity if such concrete objectives as the artistic competition are given.

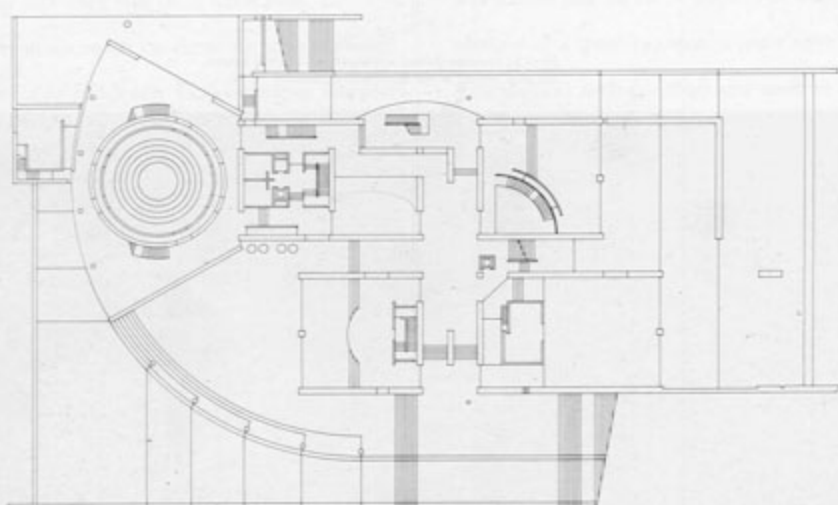


Plano de situación. Arriba, a la izquierda: Albergue Infantil.
 Site plan. Above, on the left: Children's Seminar House

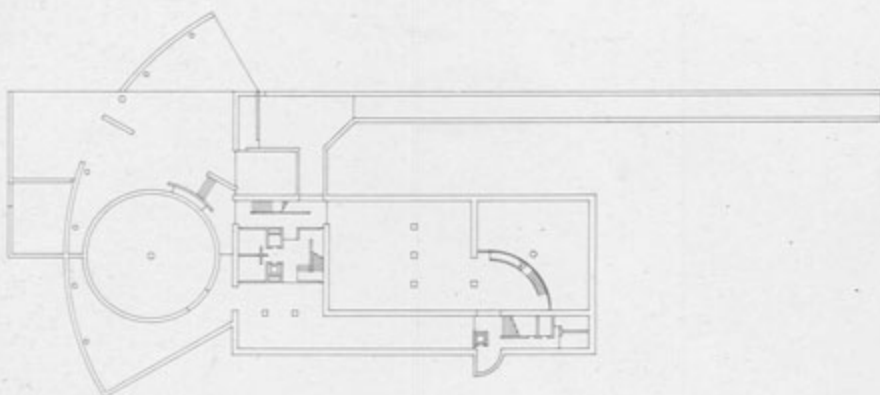




Sección longitudinal / Longitudinal section



Planta baja / Ground floor plan



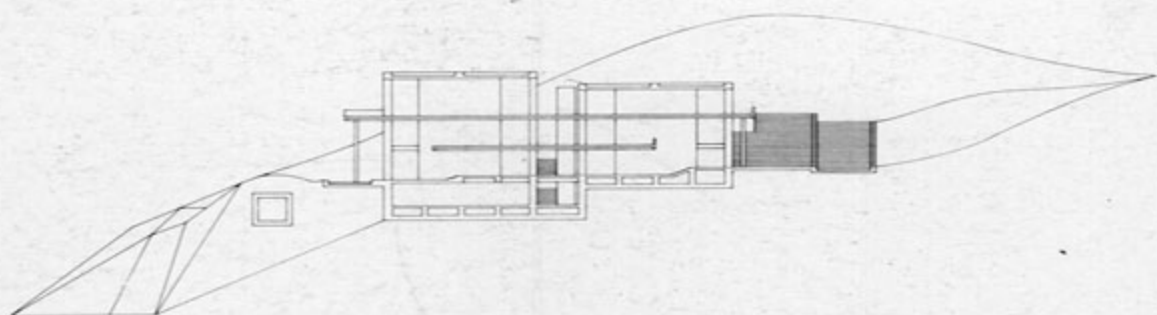
Planta sótano / Basement plan



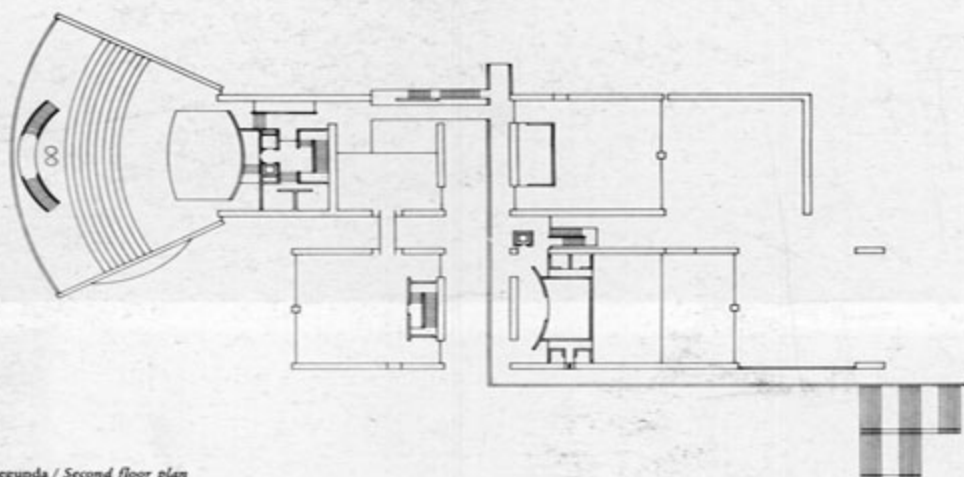




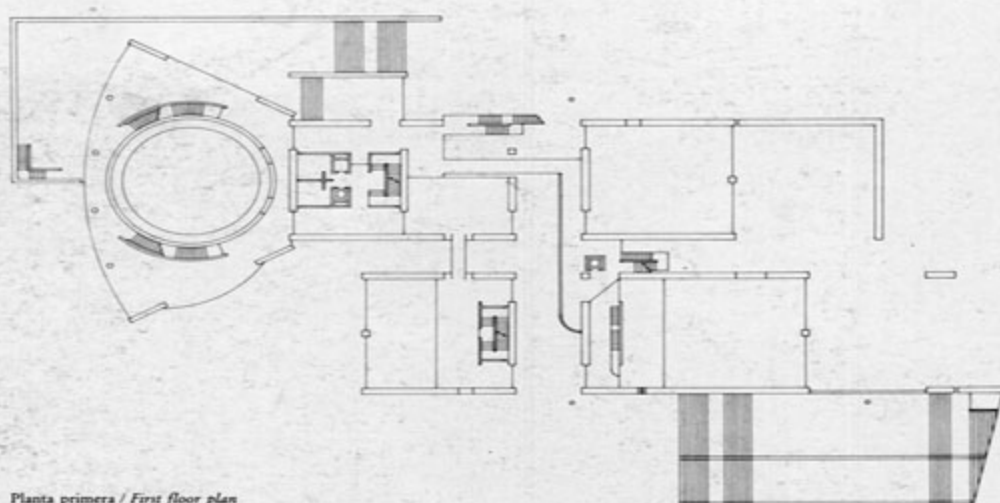




Sección transversal / Cross section



Planta segunda / Second floor plan



Planta primera / First floor plan





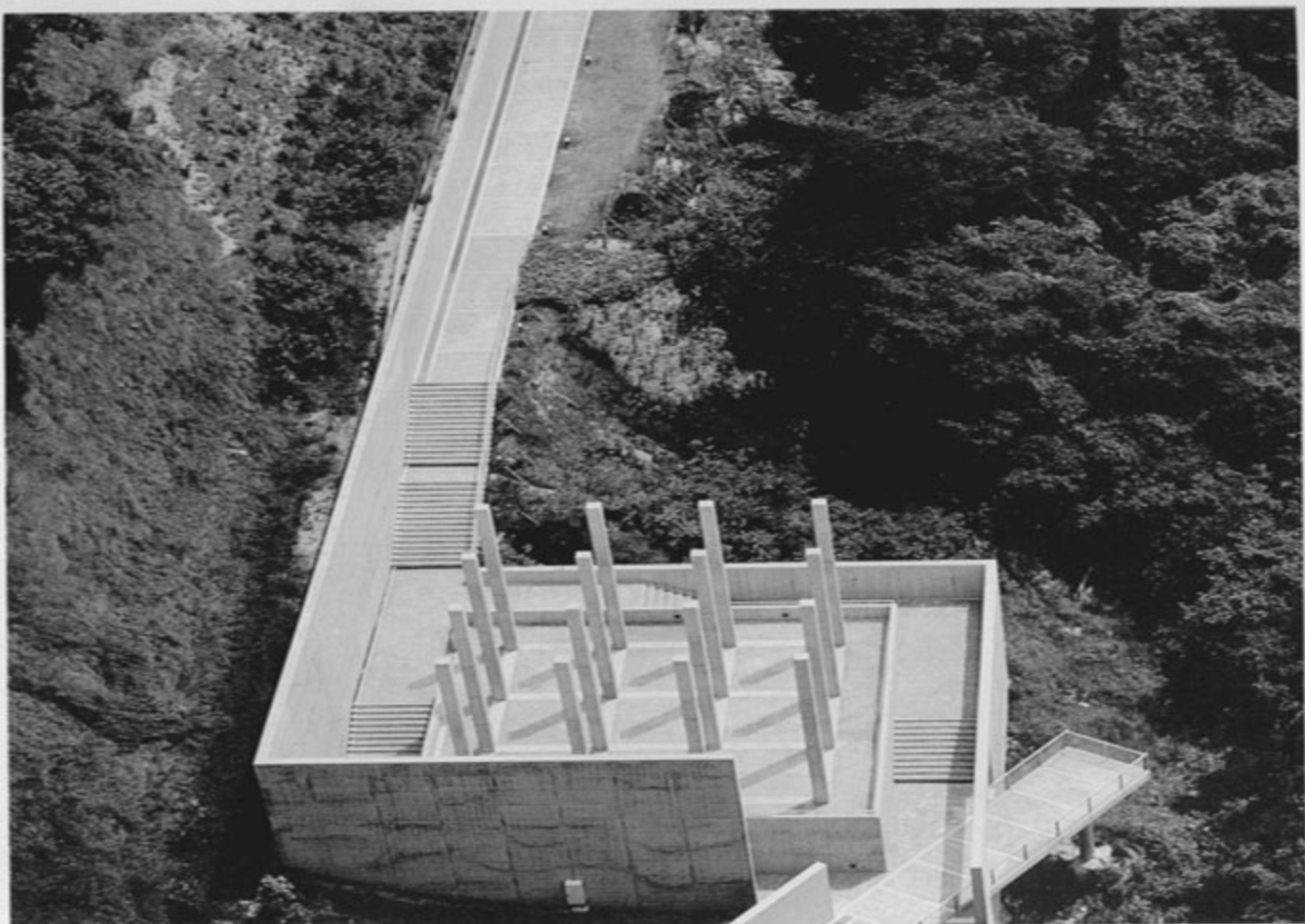














ALBERGUE INFANTIL

Children's Seminar House. Himeji, Hyogo. Japón. 1990/1992

Este edificio se encuentra situado en su riquísimo entorno natural, salpicado de colinas y lagos, no lejos del Museo de los Niños. La idea fue aprovechar al máximo este magnífico entorno, creando un lugar donde los niños pudieran organizar sus propias actividades y experimentar lo inesperado.

El proyecto consta de tres piezas. La primera es un bloque de 17 metros de altura, con una planta de 10,8 metros cuadrados; la segunda pieza, la residencia, es de menor altura y tiene una planta de 21,6 metros cuadrados; y, la última es un anfiteatro al aire libre de 30 metros de diámetro. La segunda pieza se ha proyectado en un ángulo de 45 grados con respecto a la primera. En un flanco de la edificación se encuentran las escaleras, que se adaptan a la topografía del terreno, y en el otro un lago artificial. En la parte superior de la pieza más alta se ha instalado un observatorio astronómico; este elemento además cuenta con una sala de reuniones, una biblioteca y una sala de juegos. En la pieza menor se dispone el dormitorio, con capacidad para 100 camas; y entre ambas piezas se construye el restaurante. Debajo del lago artificial hay una piscina desde donde se puede disfrutar de una magnífica vista del lugar a través de la cortina de agua que, en forma de cascada, cae sobre ella.

La plaza aterrazada al aire libre y el anfiteatro son lugares donde los niños aprenden a expresarse, a conocerse, a participar en festivales de teatro y música, y asistir a conferencias.

La rampa pretende hacer la aproximación al edificio dramática para los niños, de forma que al subir por la rampa van descubriendo diferentes vistas de los bellos lagos y colinas que rodean la zona. También se proyecta un camino entre las colinas que comunica con el Museo de los Niños.

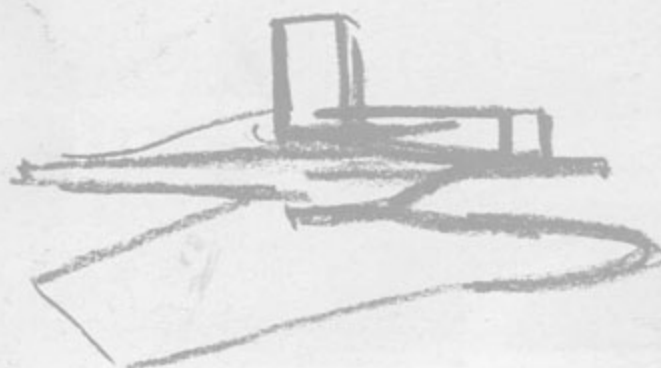
Sin duda, los espacios introducidos en este rico entorno natural estimularán la curiosidad de los niños y acrecentará su deseo de aprender.

This lodge for children is situated in a rich natural environment featuring hills and ponds not far from the Children's Museum completed in the summer of 1989. The idea was to make the fullest use of the superb environment and to create a place where children can organize their own activities and experience the unexpected. There is a tall block, 10,8 meters square in plan and 27 meters high, a low lodge 21,6 meters square in plan, and an amphitheater with a diameter of 30 meters. The tall block and the low block are arranged at a 45 angle with respect to each other. The stairs around the structures follow the topography of the site, and a man-made pond is situated close to the buildings. The tall block, which is equipped with an astronomical observatory on the top, accommodates a meeting room, library and recreation room. There is a room that can sleep 100 persons in the low block, and the restaurant is located between the two blocks. Below the man-made pond there are bathing facilities with a superb view through a waterfall fed by the pond.

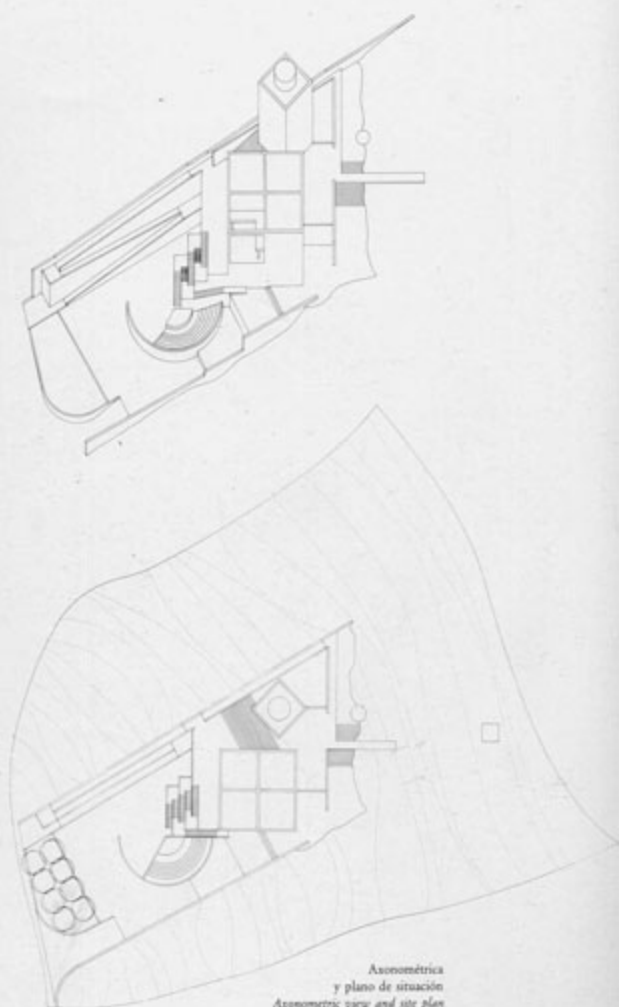
The terraced outdoor plaza and the amphitheater are places where the children can learn to express themselves, study, take part in drama and music festivals, and listen to lectures.

A ramp makes the approach to the building dramatic for the children. In climbing the ramp, the children are confronted with different views of the beautiful hills and lakes that surround the area in order to expose them to the superb environment.

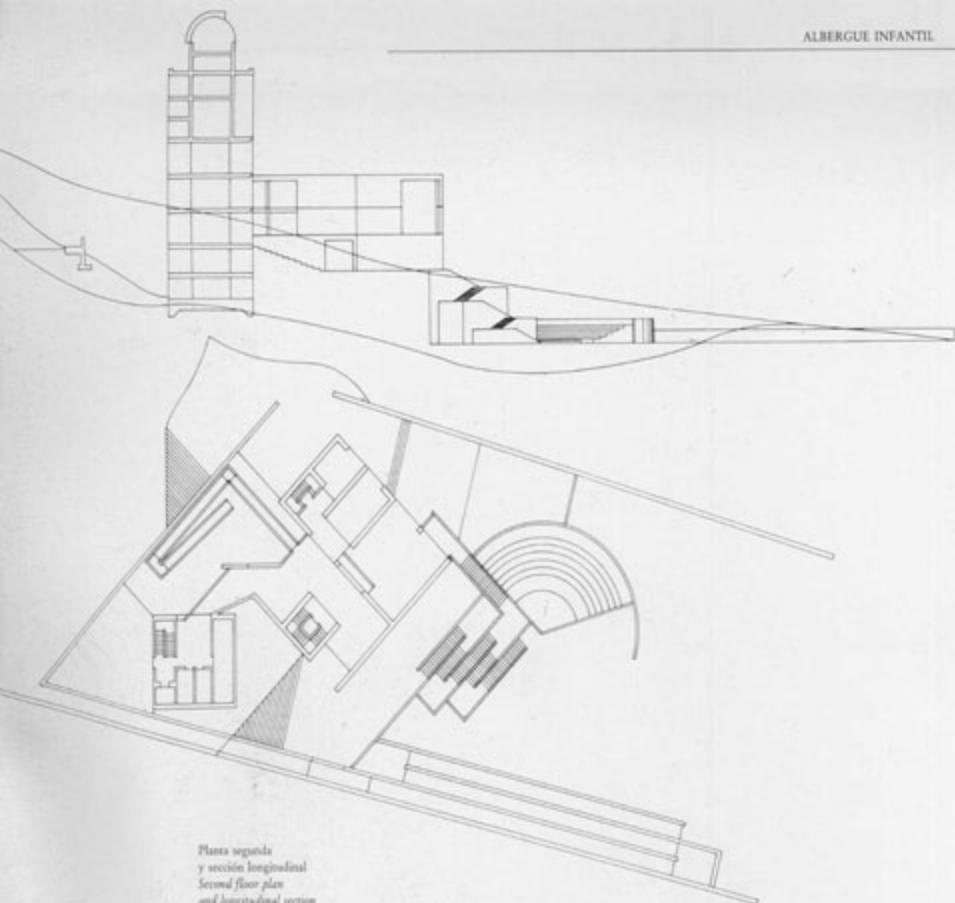
A path through the hills leads to the nearby Children's Museum. The spaces introduced into the rich natural environment will undoubtedly stimulate the children's curiosity and increase their wish to learn.



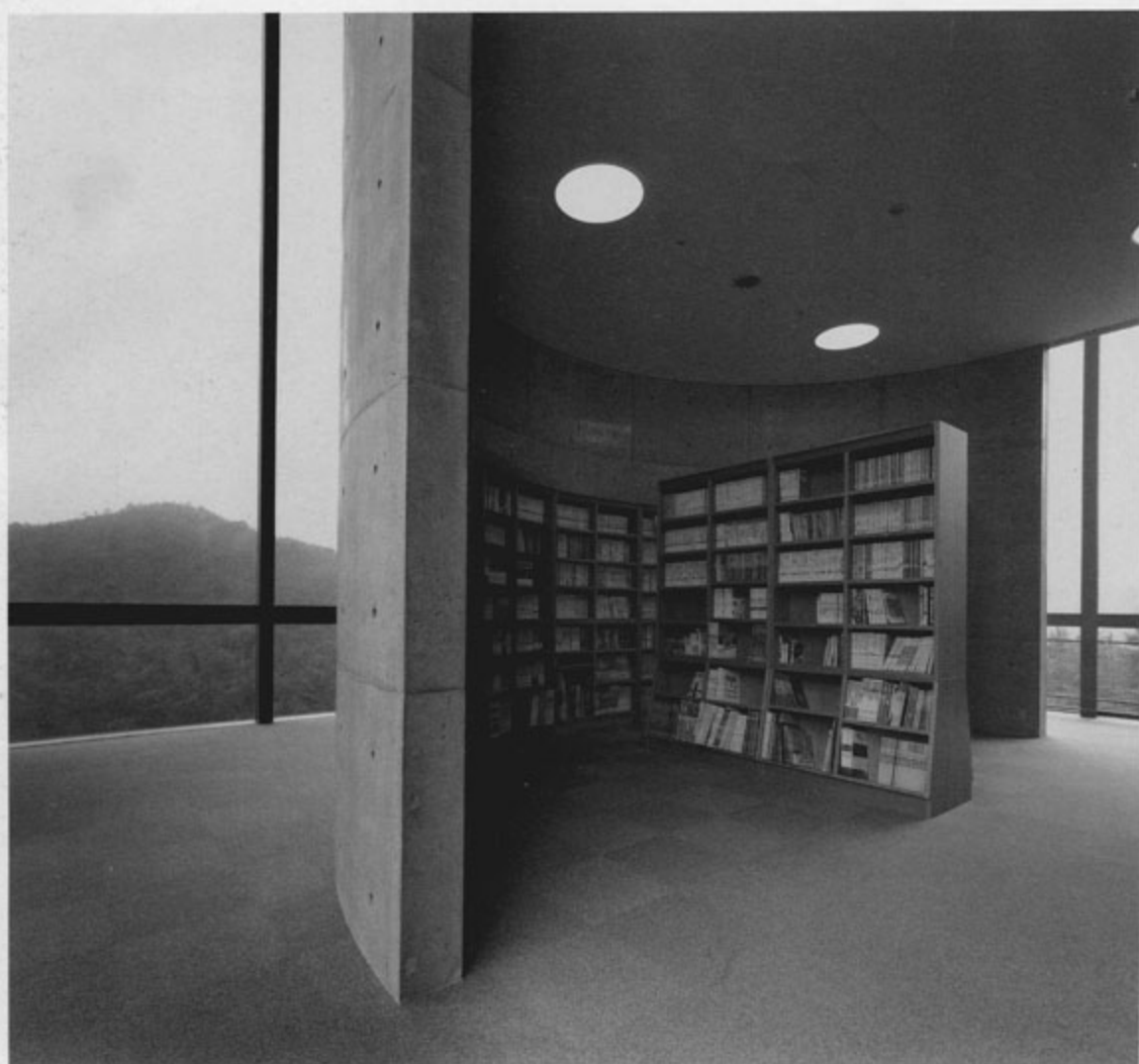








Planta segunda
y sección longitudinal
Second floor plan
and longitudinal section









HOTEL Y MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE NAOSHIMA

Contemporary Art Museum and Hotel. Isla de Naoshima, Okagama, Japón. 1988/1992

Naoshima es una isla pequeña en el archipiélago del Mar de Japón. El emplazamiento del museo se encuentra en la parte sur de la isla, sobre los riscos de un promontorio que penetra en el mar.

Protegido por las colinas, el proyecto se abre al océano en tres direcciones, pudiéndose contemplar desde él la isla de Shikoku allá a lo lejos.

Se ha considerado como prioritaria la necesidad de una buena orientación que facilitara un acceso rápido por barco. Así el visitante, desde el muelle, accede a una plaza escalonada que sirve de entrada al museo; plaza que, además, alberga bajo tierra una sala adicional del museo de arte.

A medida que el visitante sube los escalones de la plaza el museo se va haciendo reconocible por sus muros de mampostería de piedra. Un parque nacional de bellos y exquisitos rincones rodea el museo, por lo que la mitad del volumen construido se ha situado bajo tierra. La galería, un gran espacio de doble altura, de 50 metros de largo y 8 metros de ancho parcialmente enterrada, permanece así oculta hasta que se supera una suave pendiente y se alcanza el edificio principal. Continuando el camino se llega al interior del vestíbulo principal del cilindro. Este vestíbulo, de 20 metros de diámetro y una altura de 10 metros, conecta el hotel, la galería y la plaza escalonada. En el flanco oeste del proyecto el hotel, la galería y la terraza escalonada se abren al mar, de manera que tanto el escenario del ir y venir de los barcos, como la puesta de sol, se incorporan a los espacios interiores del edificio.

Existe un camino que rodea la zona del museo. En algunos lugares de su recorrido se han marcado zonas de descanso desde las cuales se pueda disfrutar de las vistas del océano. De esta forma, el lugar y su entorno llegan a formar parte del área museística del proyecto.

Naoshima is a small island in the Inland Sea of Japan. The site is on the bluff of a slender cape jutting into the ocean at the island's southern tip and looks down at the quiet motion of waves on the beach below. Nestled back against hills, the project is exposed to the ocean from three directions, and takes in a view of the island of Shikoku in the distance.

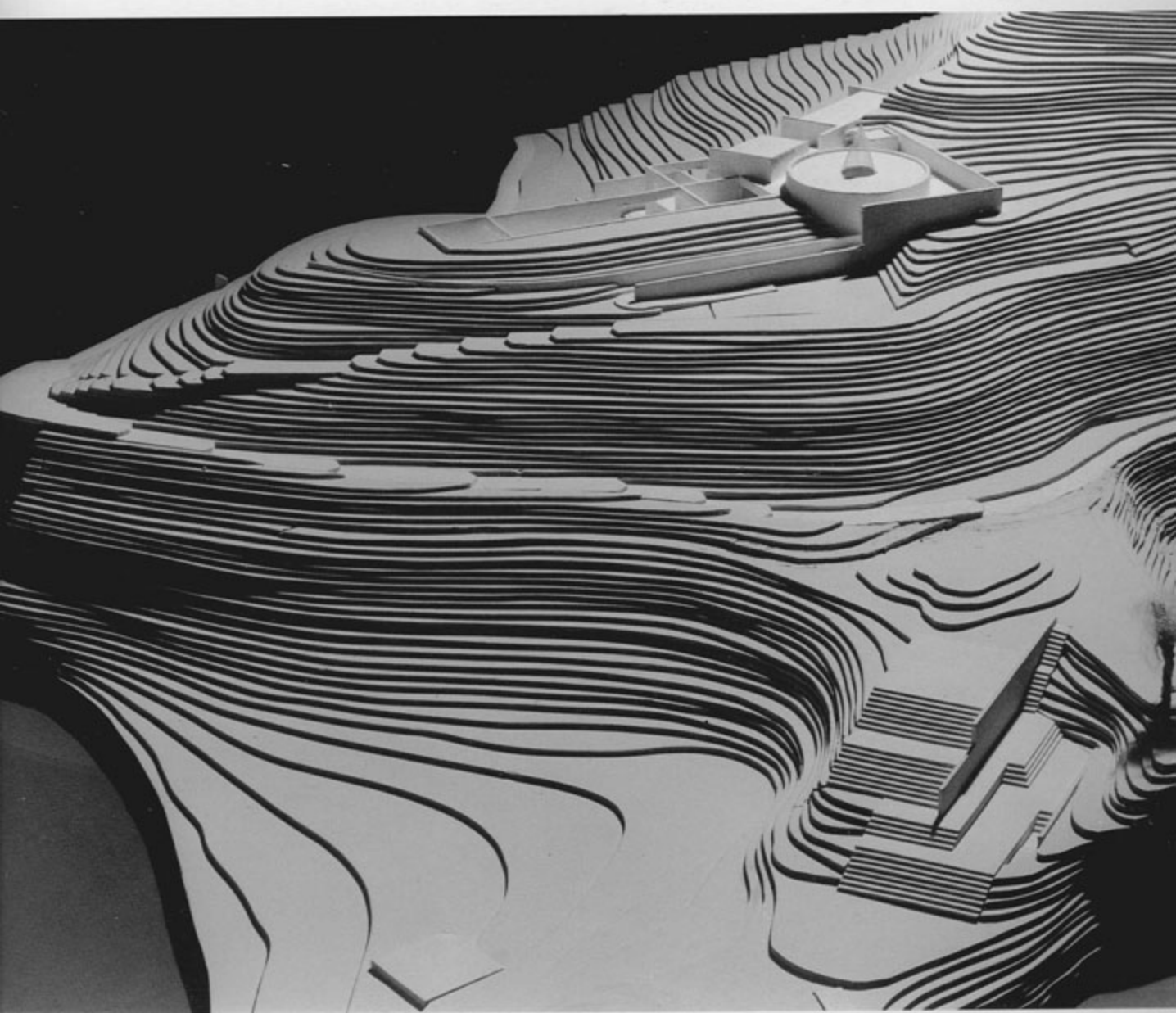
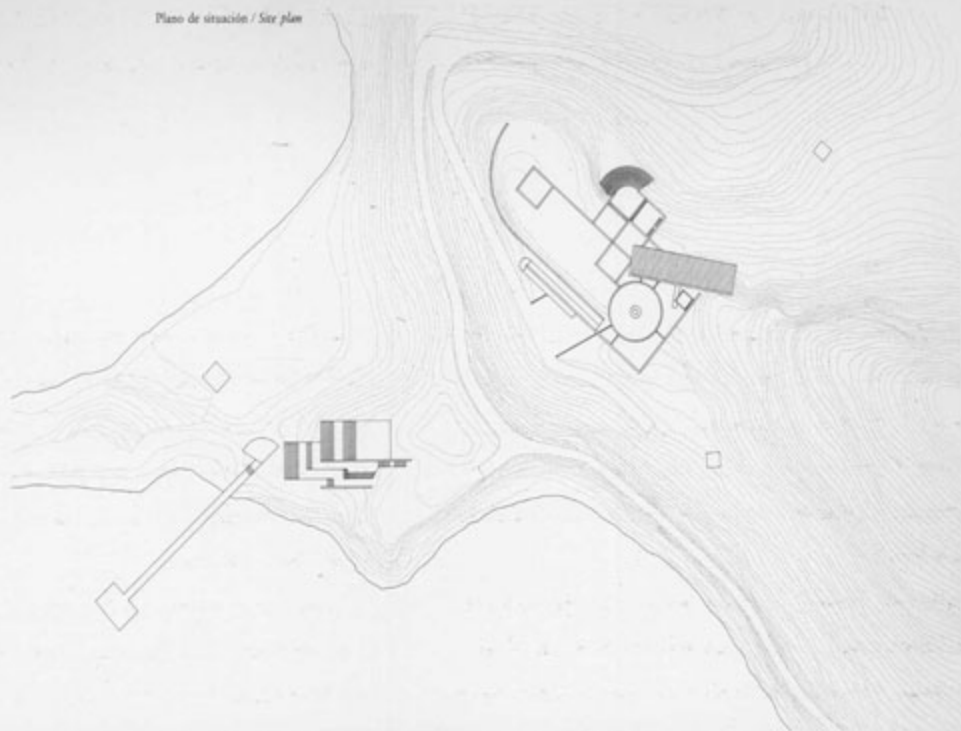
In design, the art museum has been oriented to accommodating direct approach by boat. The visitor, upon coming up the wharf, is met by a stepped plaza that functions as the entrance to the museum, and which houses an additional art museum room underground. As one ascends the plaza steps, the main museum makes itself known by its stone rubble walls. A national park of exquisite scenic beauty encompasses the project, so more than half of the building's volume has been established underground to keep its protrusion from interrupting these surroundings. The gallery, partially buried, thus remains hidden until one surmounts a gentle slope and arrives at the main building. Having ascended the slope and passed through the main building's entrance, one is led into the gallery, a large underground space of two levels height, fifty meters long, and eight meters wide. Continuing on, one arrives within the cylindric main lobby. This lobby, which has a 20-meter diameter and a 10-meter ceiling height, connects the hotel building, gallery, and a stepped terrace. On the project's west side, the hotel building, gallery, and stepped terrace have all been opened to the ocean, and distant ocean scenery of commuting boats and setting sun is brought within their interior spaces.

A strolling path circles the museum complex, its progress occasionally marked by plazas that command views of the ocean.

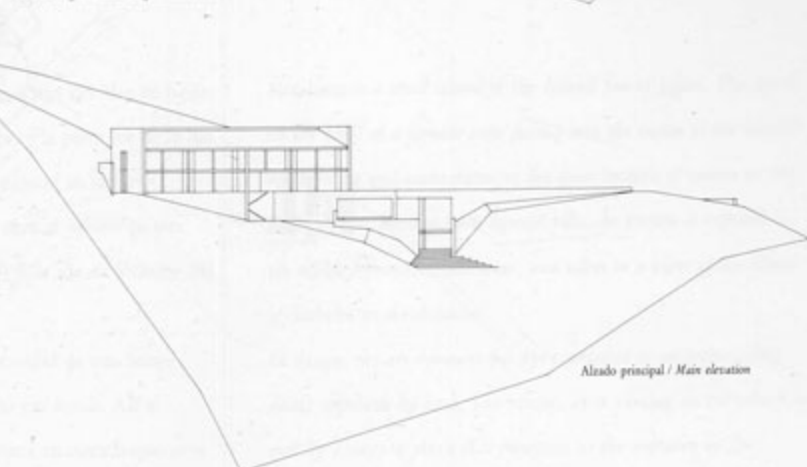
The site and its surroundings become, in this way, an integrated art museum area. Allowed a rich environment in which to enjoy nature and art, visitors will find restored to them some of the natural sensitivity that tends to become lost during their lives in the city.



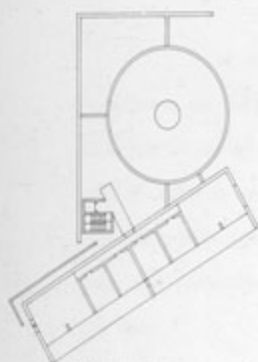
Plano de situación / Site plan



Sección longitudinal / Longitudinal section

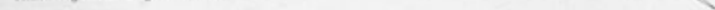


Planta segunda / Second floor plan

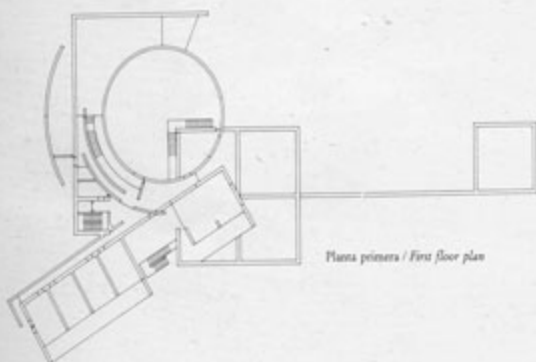


Alzado principal / Main elevation

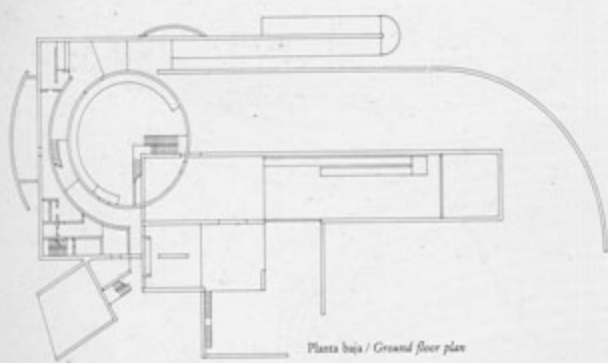
Sección longitudinal / Longitudinal section



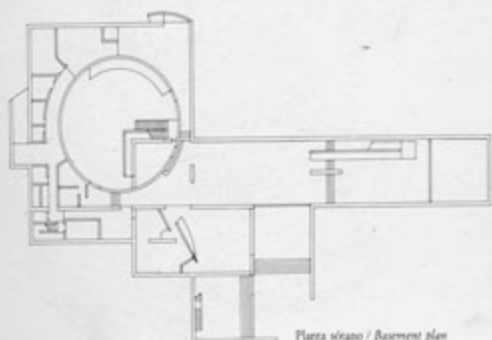
Planta primera / First floor plan



Planta baja / Ground floor plan



Planta sótano / Basement plan



VACUIDAD SONORA Y VIBRACION SOLIDARIA

El significado inherente de las cosas se ha eliminado.
Los materiales de la arquitectura, las formas y el color,
resuenan desde la vacuidad del espacio interior.
Como resultado, el lugar vibra en consonancia
y se despliega hacia afuera.

RESOUNDING VOIDNESS AND SYMPATHETIC VIBRATION

Existing meaning that clings to things is eliminated.

*Architecture's materials, forms, and color strike resonance
from the voidness within space.*

A place is, thereby, stirred to vibrate sympathetically and unfold outwardly.

EDIFICIO RAIKA
PABELLON DE JAPON
TEMPLO DEL AGUA

EDIFICIO RAIKA

Raika Headquarters Building. Sumione Ward, Osaka, Japón. 1986/1990

El edificio está situado en un terreno ganado al mar en la zona sudoeste de Osaka.

El edificio aloja las oficinas de una industria de confección. La tendencia actual en el diseño de edificios para oficinas idealiza el prototipo de «edificio inteligente». Sin embargo, este concepto sólo se fundamenta en criterios funcionales y económicos, con el fin de hacer que la gente sea más eficaz en su trabajo. Las personas no son piezas de un engranaje que puedan manejarse en función de criterios económicos o espaciales, no son sólo piezas dispuestas en un espacio funcional. Sus actividades creativas/generativas deben constituir la principal preocupación. La consideración de que el trabajo no es sino un aspecto más del estilo de vida, y de que las oficinas necesitan acomodarse a este principio, proporcionando espacios confortables, fue el punto de partida de este proyecto.

Los jardines de las terrazas, el vestíbulo y la galería de acceso son espacios funcionales, pero dentro de un ambiente que favorece los encuentros personales y proporciona una atmósfera propicia para la comunicación. Globalmente, la estructura es un conjunto de diferentes volúmenes rectangulares alrededor de un cilindro de 40 metros de diámetro. El edificio está formado por tres unidades, con una altura moderada, y que se retranquean desde la carretera. En la esquina sudoeste del solar se dispone una plaza y junto a ella un edificio con tiendas y galerías.

En el edificio principal se proyecta un cilindro vacío, de siete pisos de altura y con una rampa curva que sube por su cara interna.

Construido como un inmenso muro cortina de bloques de vidrio, este cilindro de luz intenta estimular a las personas que usan este espacio.

The building site is reclaimed land in the southwest area of Osaka. Here, the city is promoting a project, Technoport Osaka, that targets installment of a multifunctional district to serve the expected internationalized and information-oriented community of the next century.

The building houses the offices of an apparel manufacturer. The prevailing trend in office building design idealizes the prototype of the «intelligent building». However, this concept is founded wholly on functionalism and economic logic, with the aim of making people work more efficiently. People are essentially more than parts to be inlaid into a functional space, they and their creativity-generating activities should be the chief concern. The consideration that work is but one aspect of lifestyle, and offices will need accommodate this by providing comfortable space, was the seed from which this project originated.

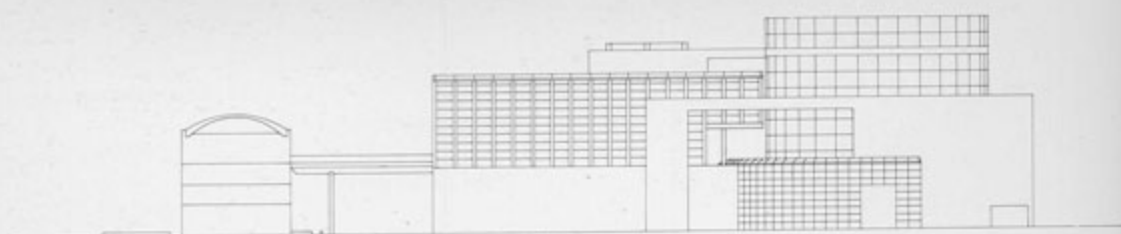
The rooftop gardens, the lobby and the spacious hall each connote functional space. Within them, I have staged settings for chance meetings among people and provided an atmosphere conducive to communication.

The overall structure stacks up rectangular volumes in various attitudes around a cylinder of 40 meters diameter. The building comprises three units of subdued height that recede from the frontal thoroughfare.

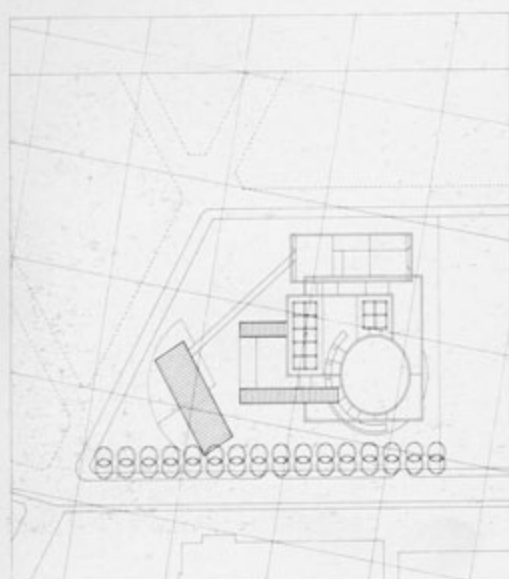
A Plaza situated on the lot's southwest corner is open to people as public space, and a building containing shops and galleries is set adjacent to it. This building offers storage and parking space in its ground level, and such functions as offices, an exhibition hall, training facilities, and galleries in its upper portion. In the main building I have incorporated a seven-story cylindric vacuum with a ramp that climbs the arc of its interior. Built from a glass block curtain wall, this immense cylinder of light is intended to grace the people who use its space with a degree of stimulation beyond the everyday routine.



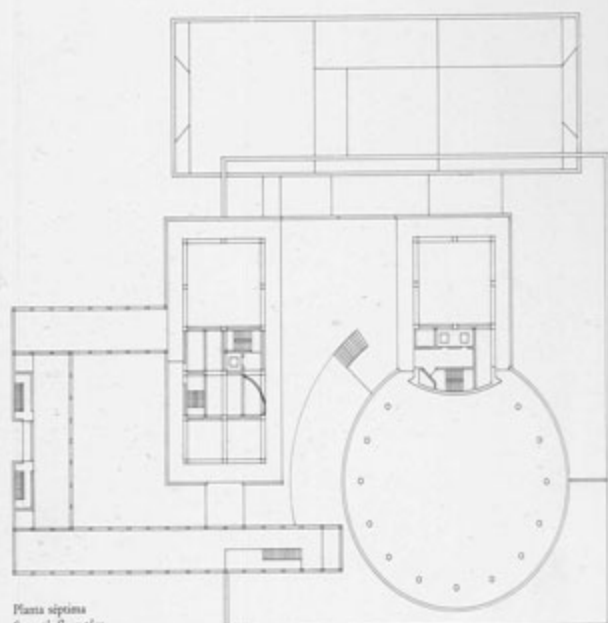




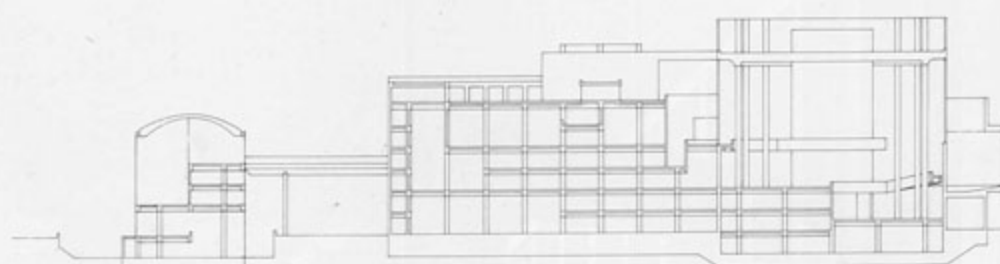
Fachada principal / Main elevation



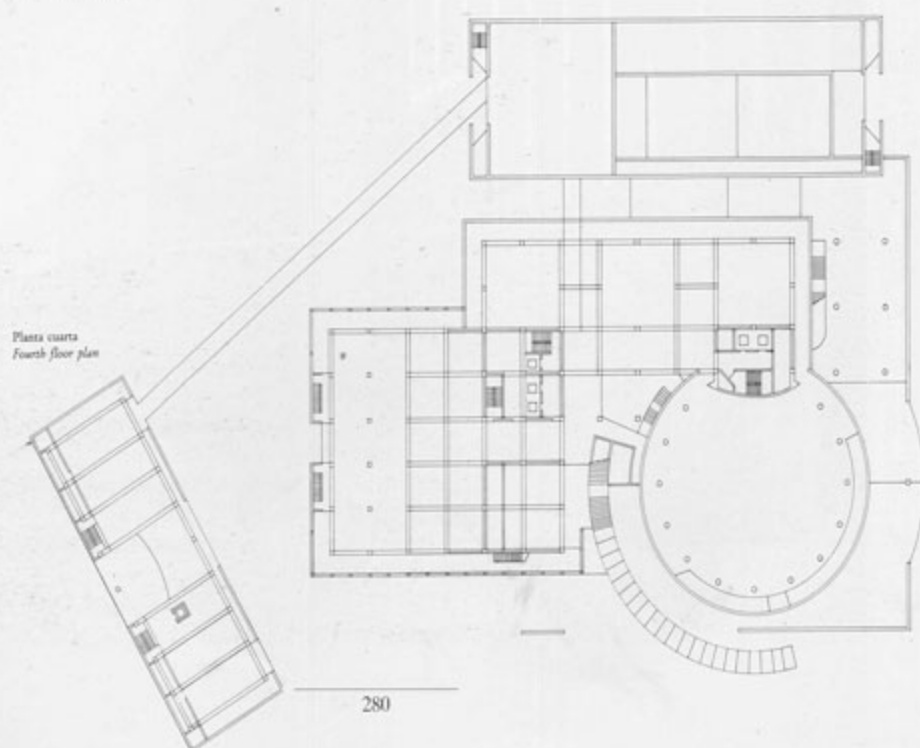
Plano de situación / Site plan



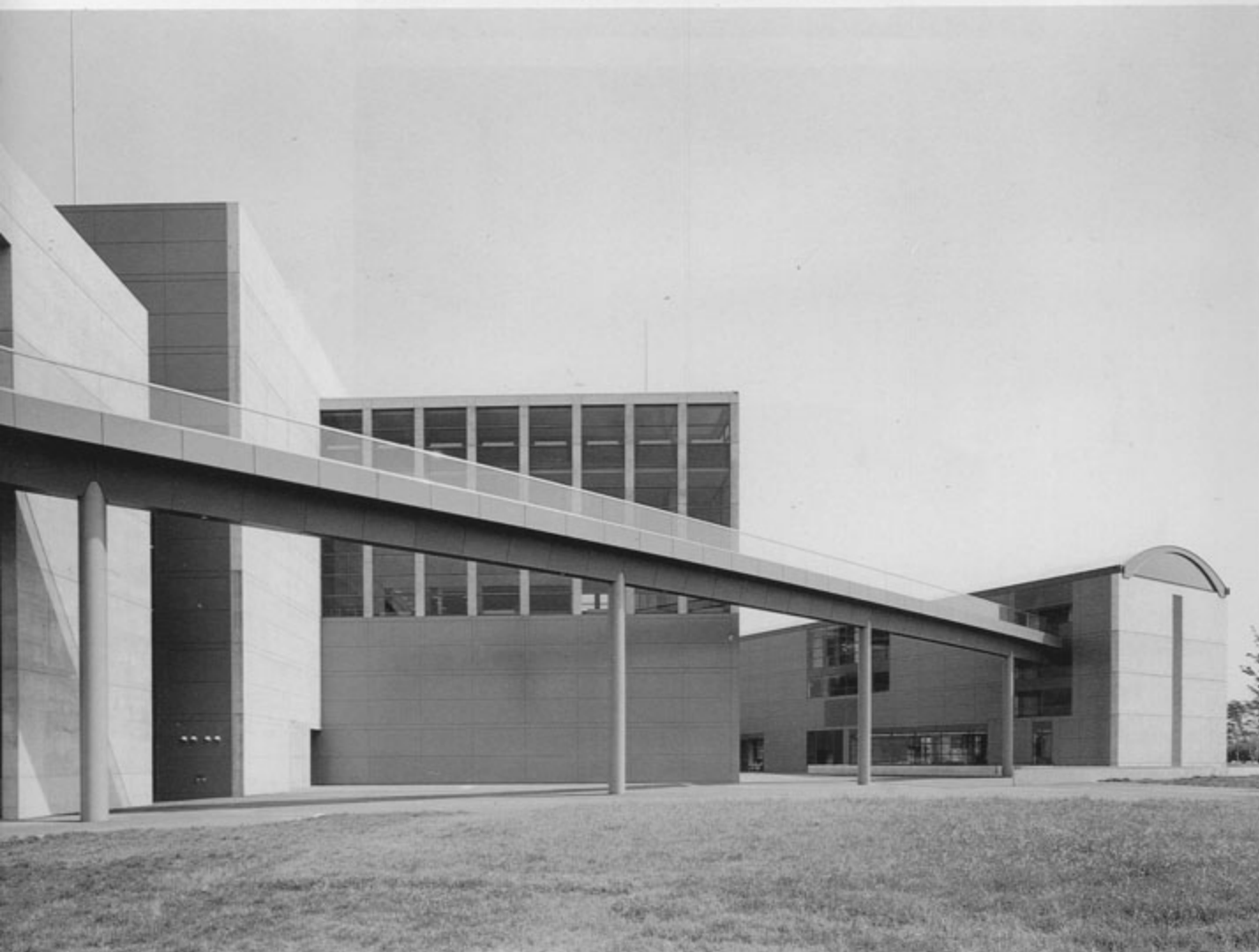
Planta séptima
Seventh floor plan



Sección longitudinal / Longitudinal section

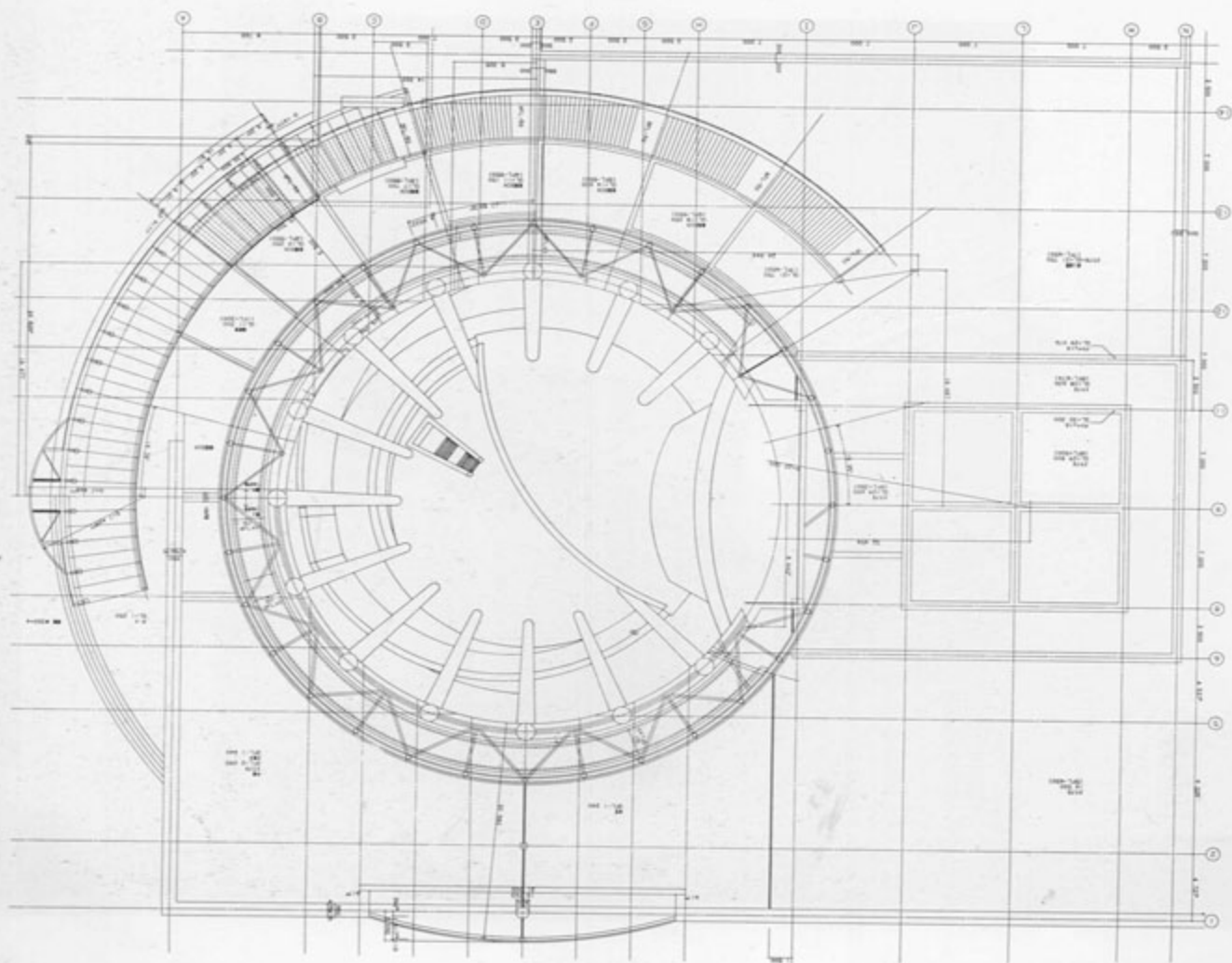
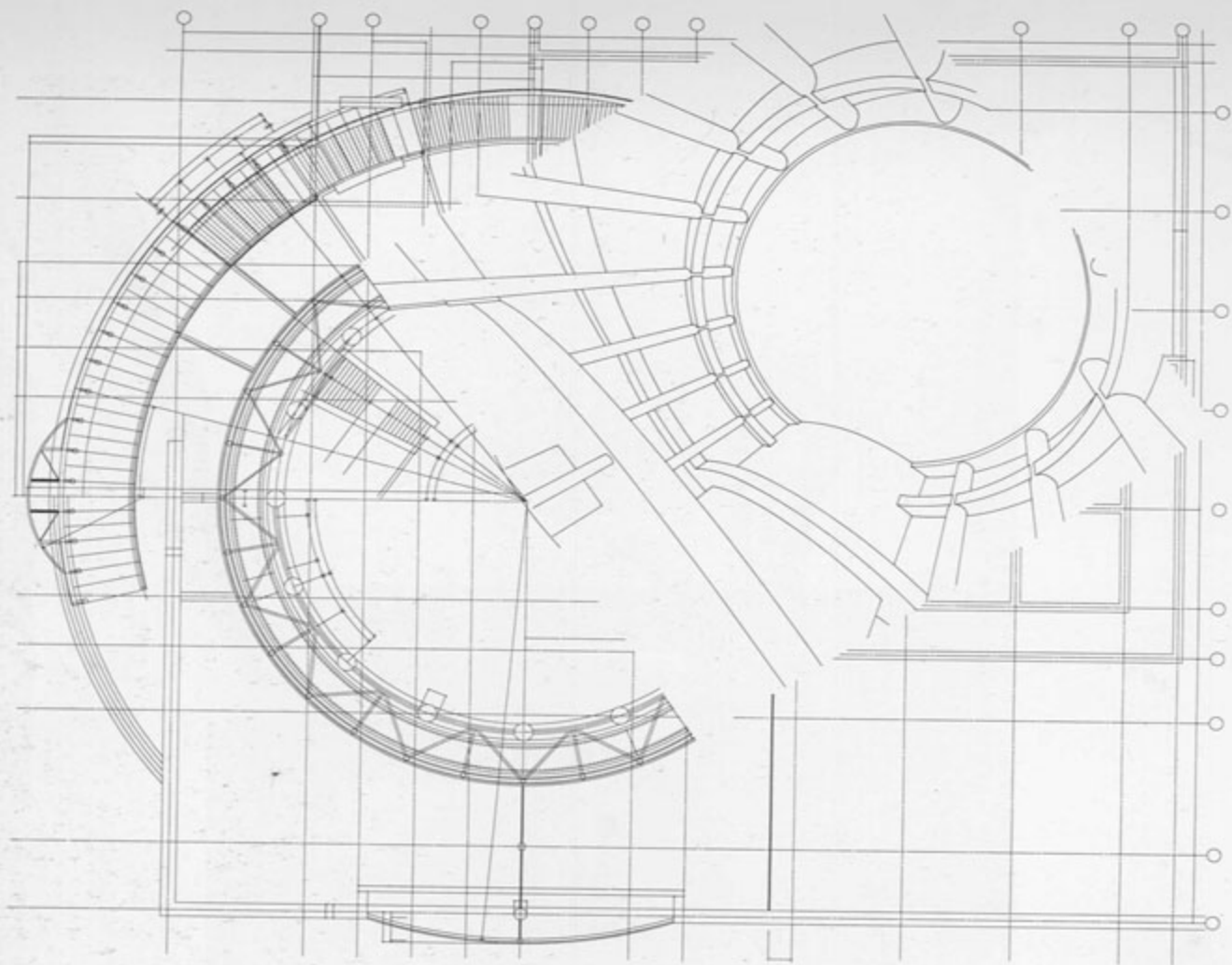


Planta cuarta
Fourth floor plan









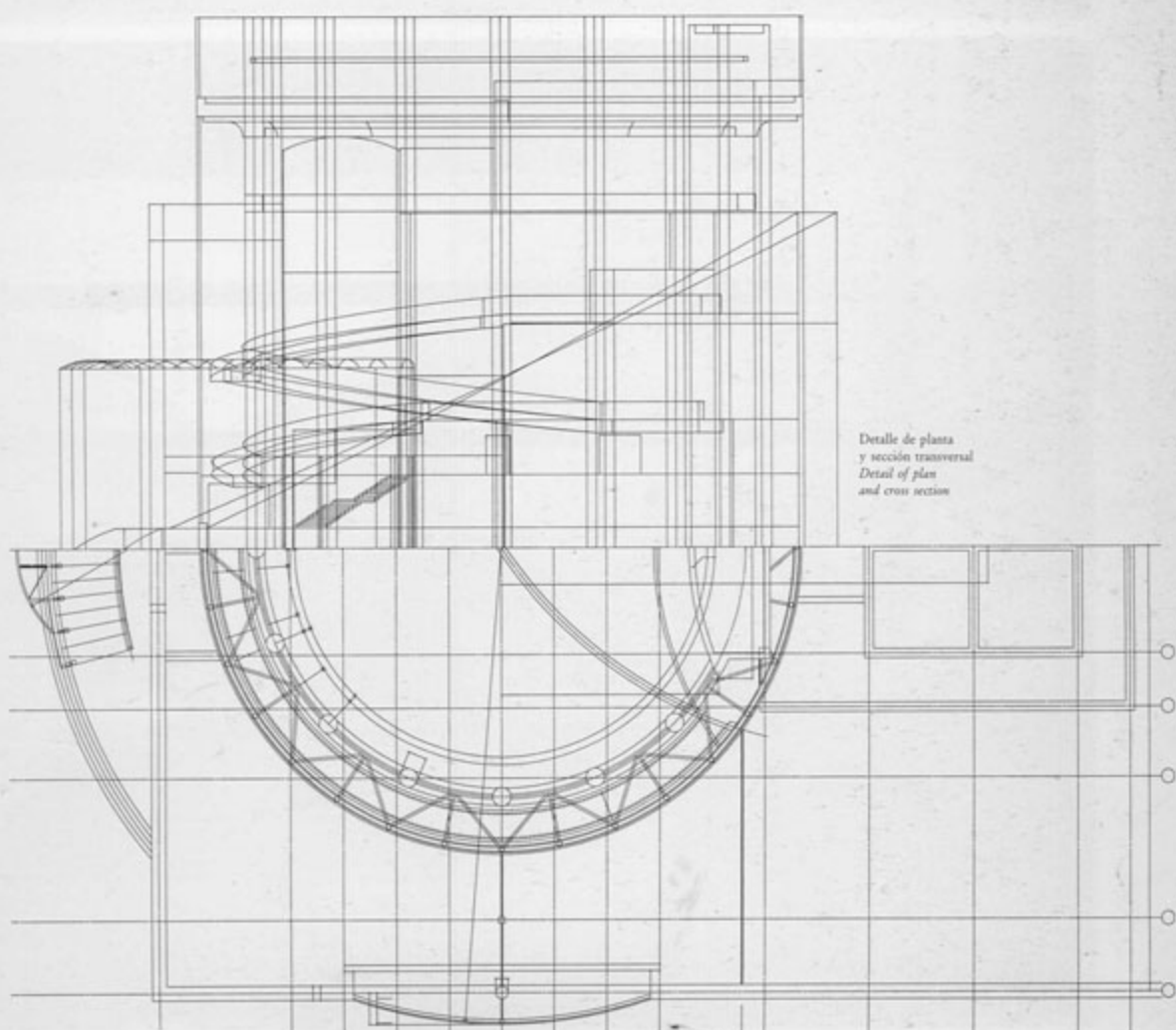
















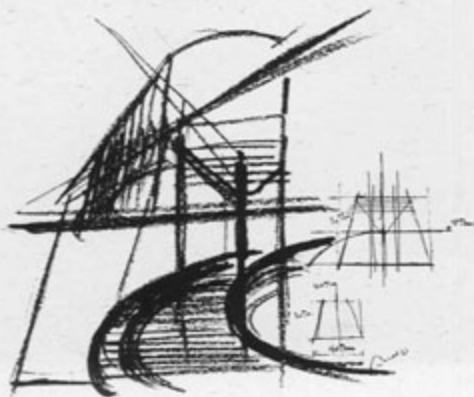
PABELLON DE JAPON

Japan Pavilion. EXPO'92. Isla de la Cartuja, Sevilla, España. 1989/1992

El pabellón de Japón ha querido mostrar al mundo, a través del uso de los materiales en su estado original, la estética tradicional del pueblo japonés. La madera en su estado natural, sin pintar y sin barnizar, y los muros interiores, enyesados blancos, son dos ejemplos de esta estética. El pabellón es un intento de reinterpretar la tradición japonesa a la luz de la tecnología contemporánea.

El edificio tiene 60 metros de largo, 40 de profundidad y 25 en su punto más alto. Es uno de los edificios de madera más grandes construidos en el mundo. Tiene cuatro niveles, y por encima de ellos se disponen aún las vigas y las columnas de madera laminada. La cubierta es una pantalla translúcida de teflón. El pabellón fue construido con los materiales, la tecnología y el esfuerzo de muchos países de Europa, África y América. La finalidad de esta obra es poner de manifiesto que lo importante para las naciones es intercambiar arte, información y tecnología.

El visitante accede al edificio a través de un puente en forma de arco que le conduce a la planta superior y a un mundo de ficción, a un mundo de sueños. Es un puente que une el Este con el Oeste. Cuando el visitante cruza el puente llega a la galería de acceso, un enorme espacio abierto. Una vez dentro se inicia gradualmente el descenso, pasando de una sala a otra. La estructura del edificio —el sistema de vigas y columnas— se puede apreciar en la mayor de las salas, de más de 17 metros de altura e iluminada por la luz que se filtra a través de la pantalla de teflón. El tamaño de los espacios de las salas varía, así como también varía el tiempo de recorrido a través de ellas. Esto provoca una cierta tensión en los visitantes y les transmite la sensación del fluir de la historia japonesa.



The international exposition started in Sevilla, Spain, in April 1992.

It has been 22 years since the last general exposition was held in Osaka. 1992 is the 500th anniversary of Columbus' discovery of the American continent and the year the EC countries integrate their market. The theme of the exposition is «A New Era of Discovery». The aim of the Japan Pavilion is to show the people of the world the traditional aesthetic of Japan which emphasizes the use of materials in their original state, such as the unpainted wood structure and white plastered walls. This is an attempt at the reinterpretation of Japanese tradition with contemporary technology.

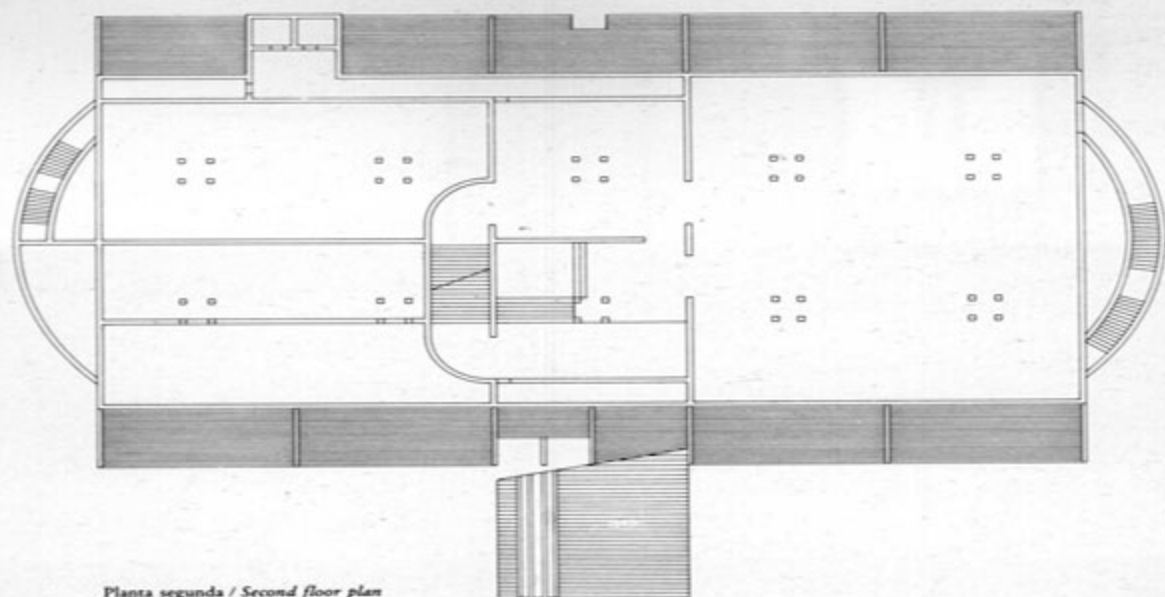
The building is 60 meters wide, 40 meters deep and at its tallest point, 25 meters high. It is one of the largest wooden buildings in the world. It has four levels, from the ground level to the third floor, and above that are glue laminated lumber columns and beams. The roof is a translucent teflon screen. Siding wood makes the curved exterior wall.

The pavilion was constructed by the participation of many countries in Europe, Africa and America with the materials, technology and efforts. It shows that from now on, what is important is to exchange art, information and technology across national borders. Visitors first ascend to the top floor by an arched bridge. The bridge in this pavilion takes visitors to a fictional world, a world of dreams. Then again, it is a bridge spanning East and West. When the visitor climbs the bridge, he arrives at the entrance gallery, a huge multistory open space. He then gradually descends, going from one exhibition room to the next. The structure —Japanese columns and beams— is revealed in the large exhibition room, which is more than 17 meters high and lit, symbolically, by the light passing through the teflon screen. The sizes of exhibition spaces vary and as does the tempo of a tour through the spaces. This provides tension and gives to visitors a sense of the flow of Japanese history.

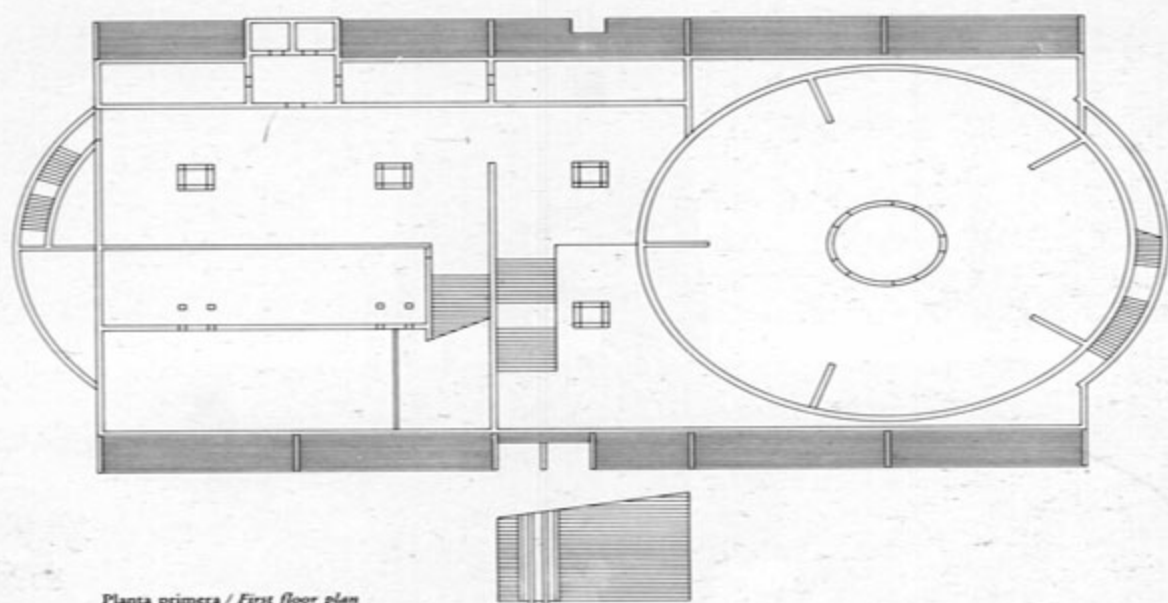
It is hoped that this pavilion will promote better understanding of Japanese culture and history among the people of the world and be a bridge of international exchange.



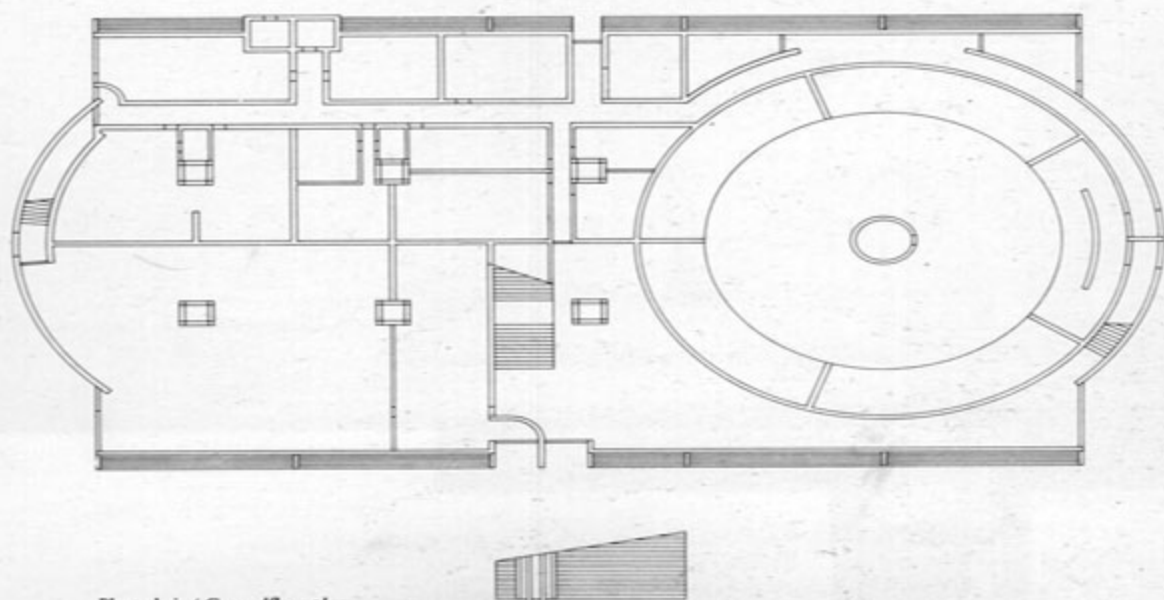




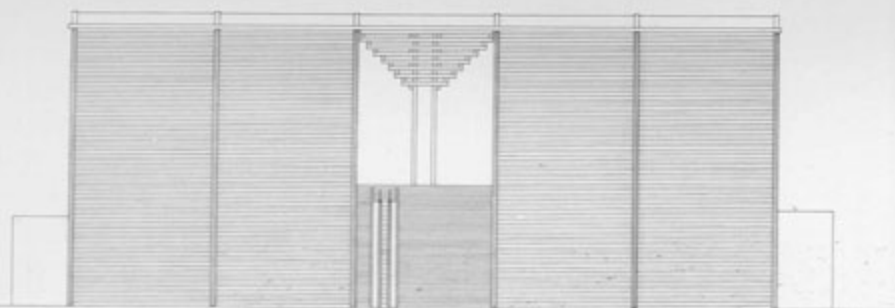
Planta segunda / Second floor plan



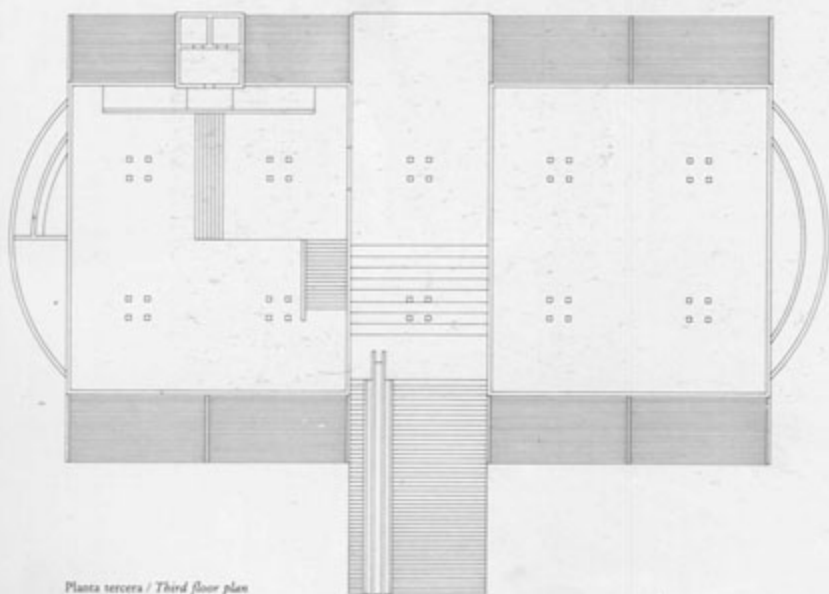
Planta primera / First floor plan



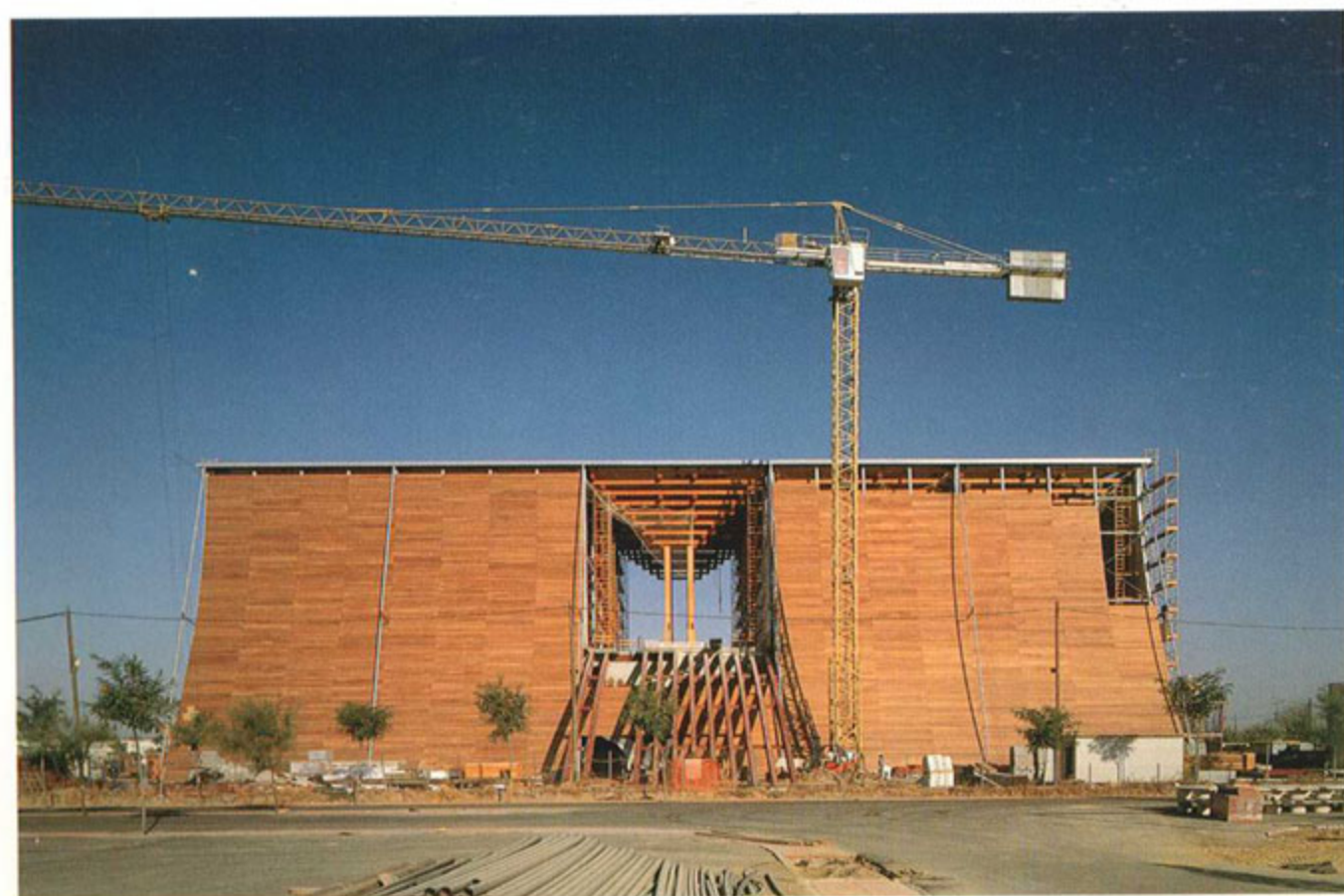
Planta baja / Ground floor plan

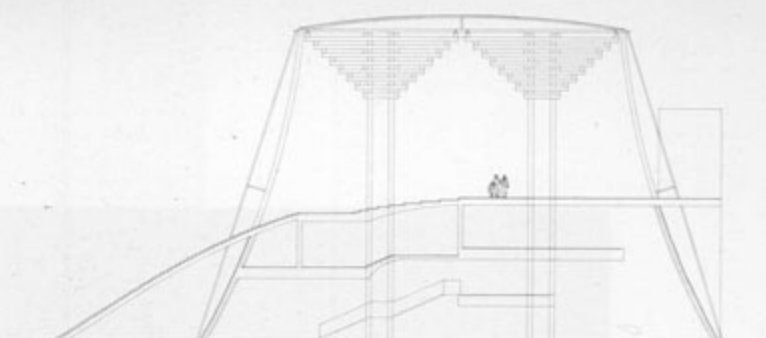


Alzado principal / Main elevation

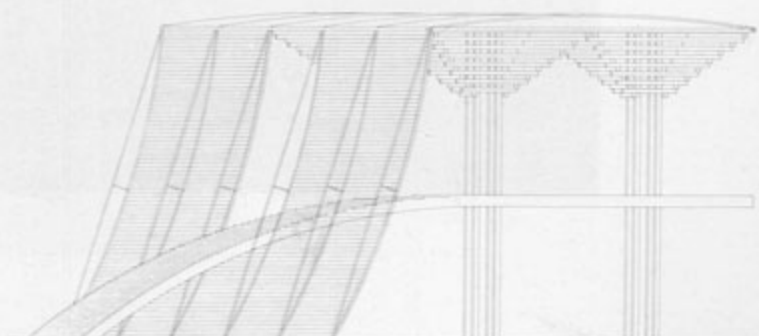
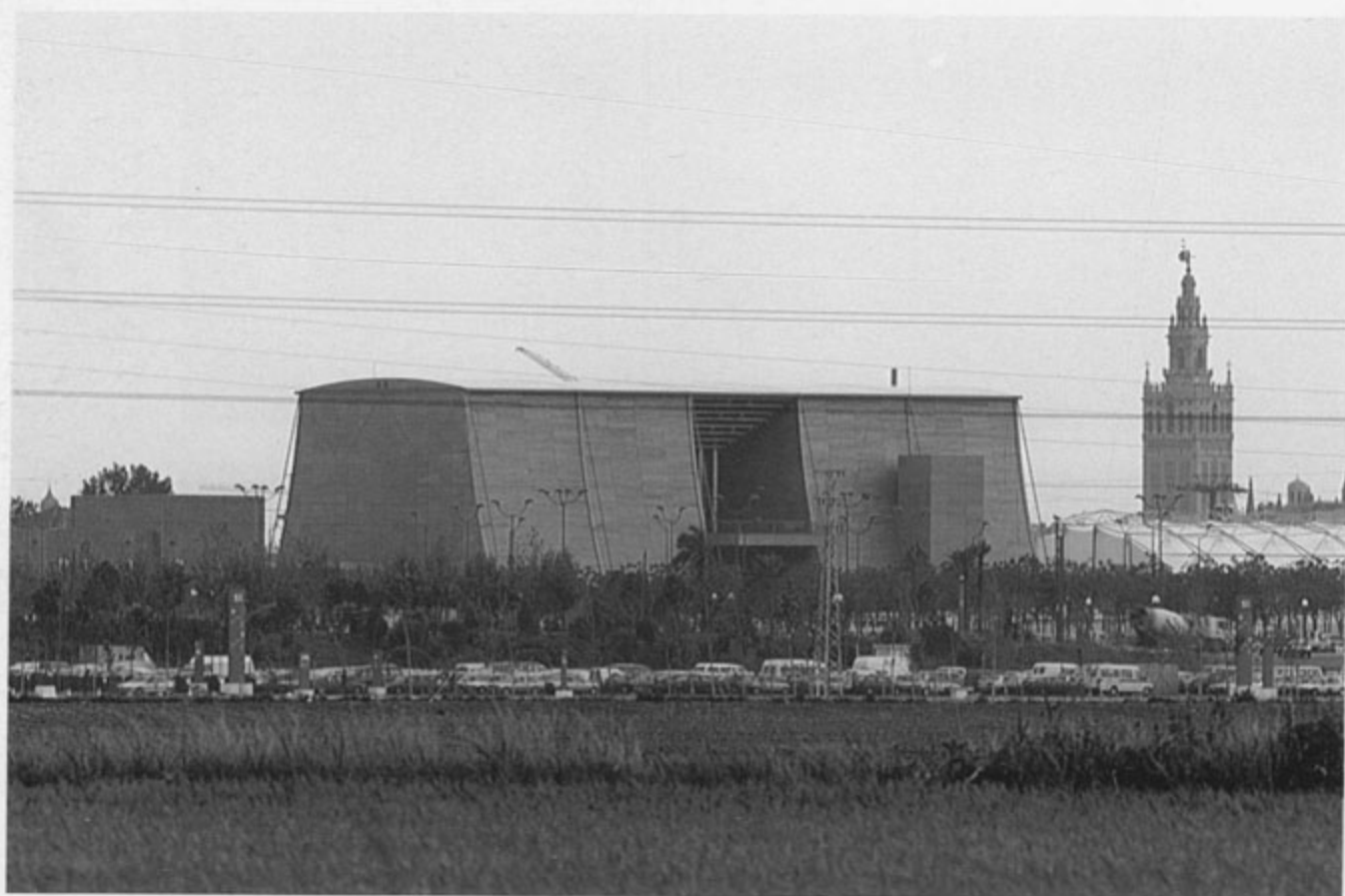


Planta tercera / Third floor plan

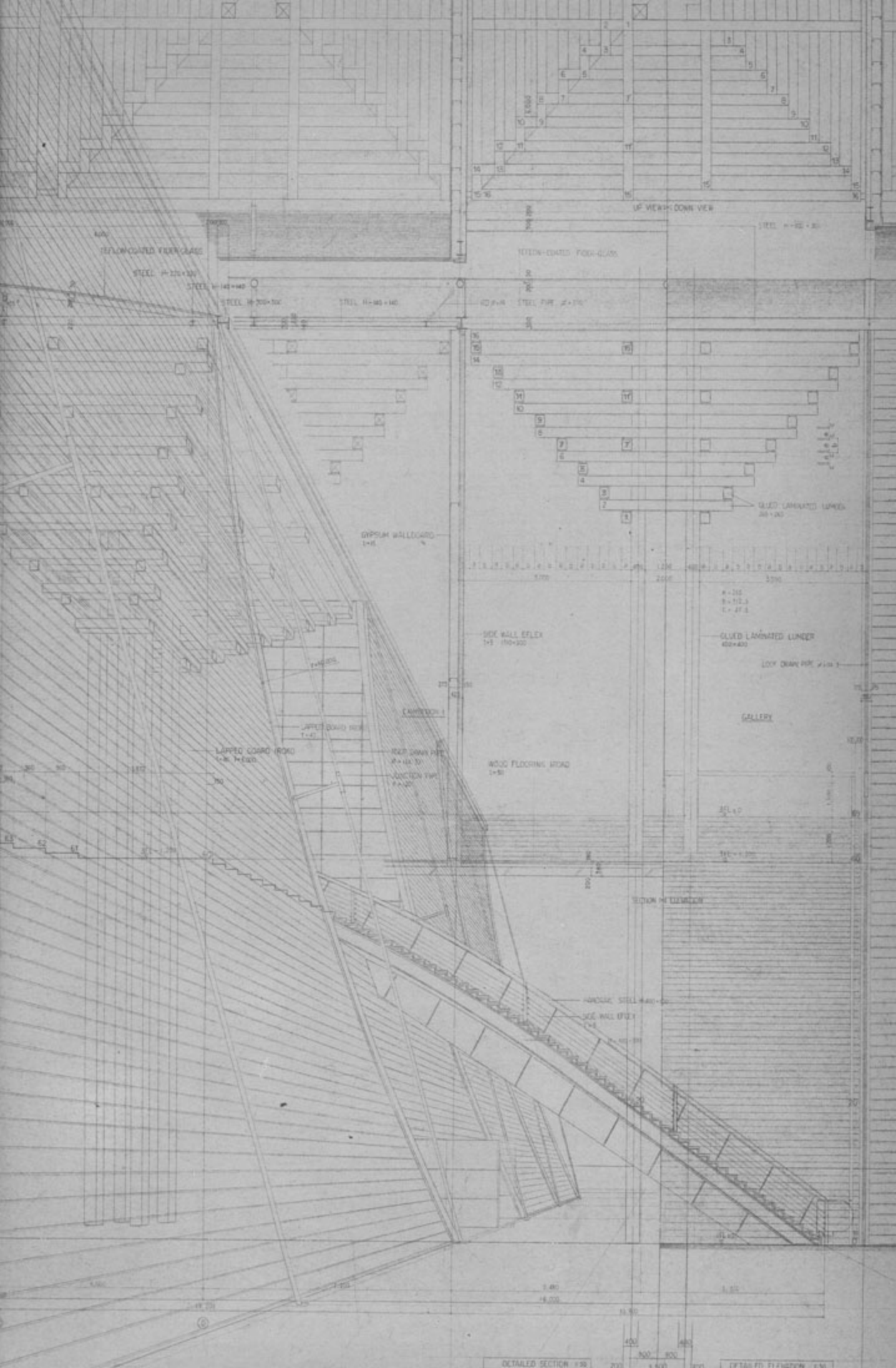


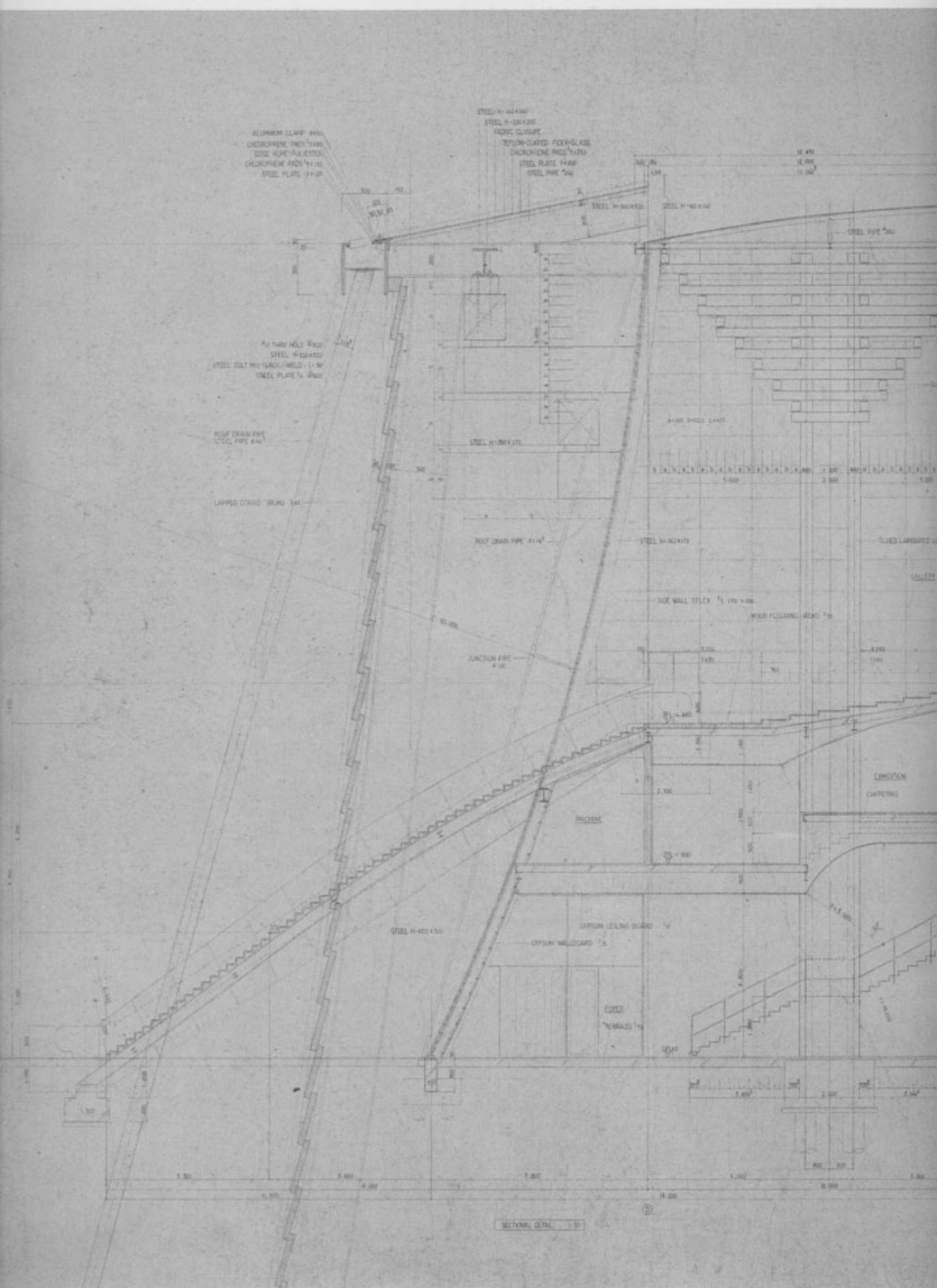


Sección transversal / Cross section



Axonometría / Axonometric view











TEMPLO DEL AGUA

Water Temple. Tsuna, Hyogo, Japón. 1990/1991

Este proyecto, consistente básicamente en una nueva sala principal para el Hompukui, —un templo budista ya existente de la vieja secta Shingon—, se localiza en la zona noreste de la isla Awaji. El emplazamiento de esta nueva sala se ubica en lo alto de un promontorio desde el que se puede disfrutar de una vista panorámica de la Bahía de Osaka. La sala en sí, sin embargo, queda enterrada bajo un gran estanque oval de loto.

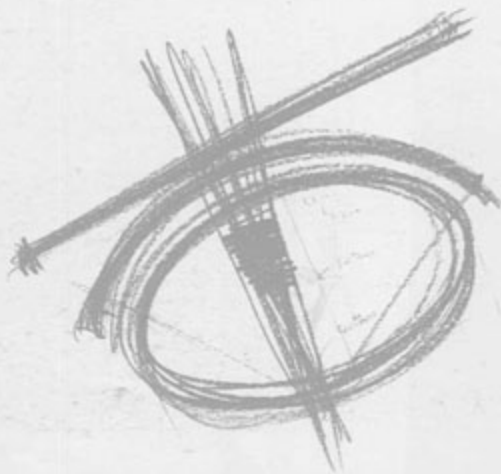
Se ha prestado especial cuidado y atención al itinerario de acceso a la sala. Un sendero de arena blanca sobre la colina que se levanta detrás del templo existente, conduce a una abertura en uno de los extremos de un largo muro recto autoportante. Otro muro, detrás del primero, dibuja la curva del estanque que hay más allá. El sendero continúa entre los dos muros a lo largo del estanque, para después doblar hasta el punto desde el cual desciende una escalera directamente hacia la sala.

Este recorrido, en el acceso al santuario, conduce al visitante directamente a una sala de columnas de un tono rojo pulido. En el centro de la sala se dispone el altar de un buda con la espalda vuelta hacia el Oeste, allí donde una sencilla apertura en la esquina permite la entrada de luz natural. Al atardecer, la luz del sol baña la sala con un resplandor rojizo, proyectando las columnas en ese momento sombras alargadas sobre el espacio subterráneo.

This project for a new main hall for Hompukui, an existing Buddhist temple of the Old Shingon sect, is located on the northeastern part of Awaji Island. The site of the new hall is above the existing compound on a hill that affords a sweeping view of Osaka Bay. The hall itself, however, is placed underground beneath a large oval lotus pond.

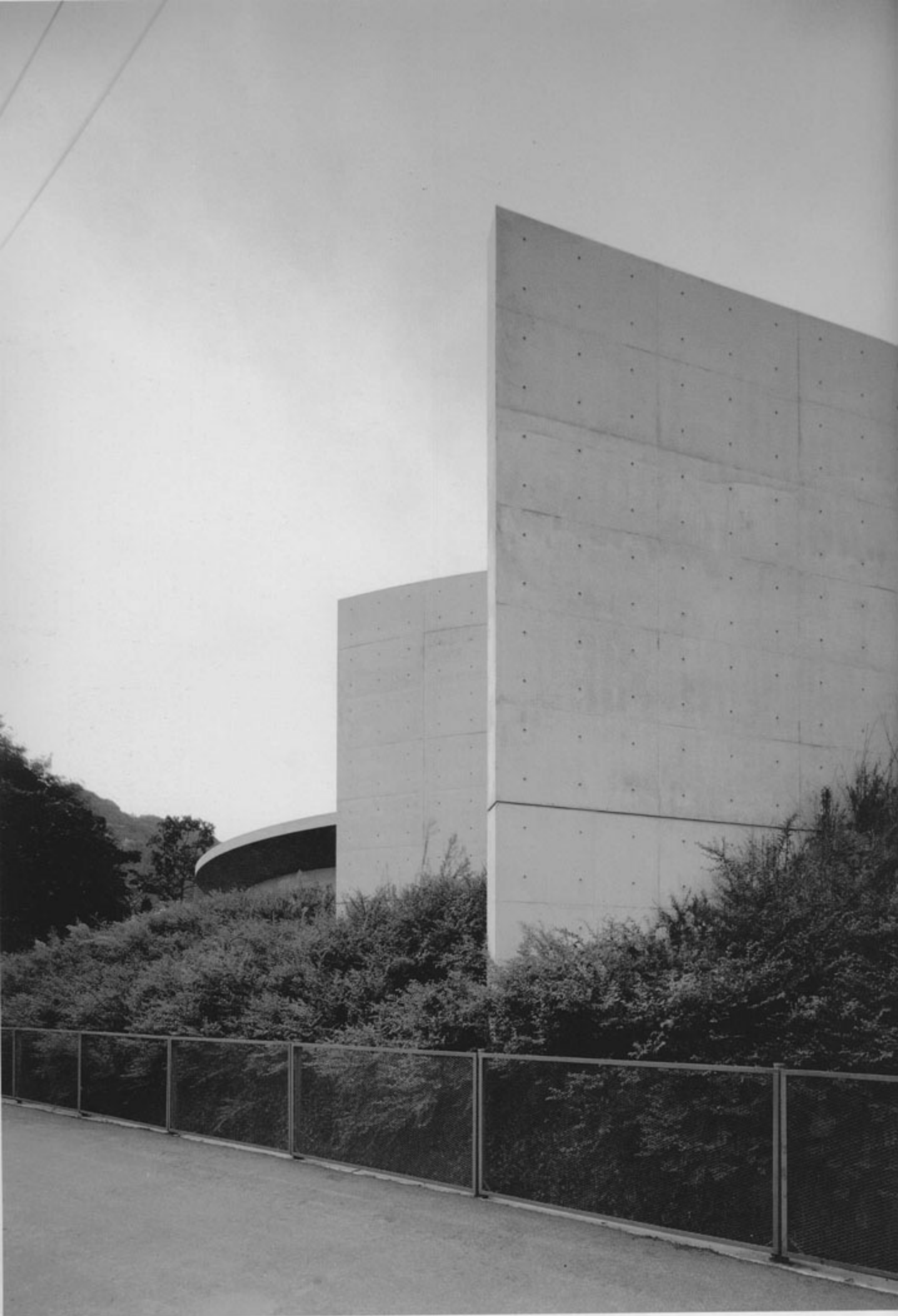
The approach to the hall is elaborate. A path of white sand winds up the hill behind the existing temple and leads to an opening at one end of a long straight freestanding wall. Another wall, behind the first, follows the curve of the pond beyond it. The path continues between the two walls and then doubles back along the edge of the pond to the point from which a stair descends straight down into its center.

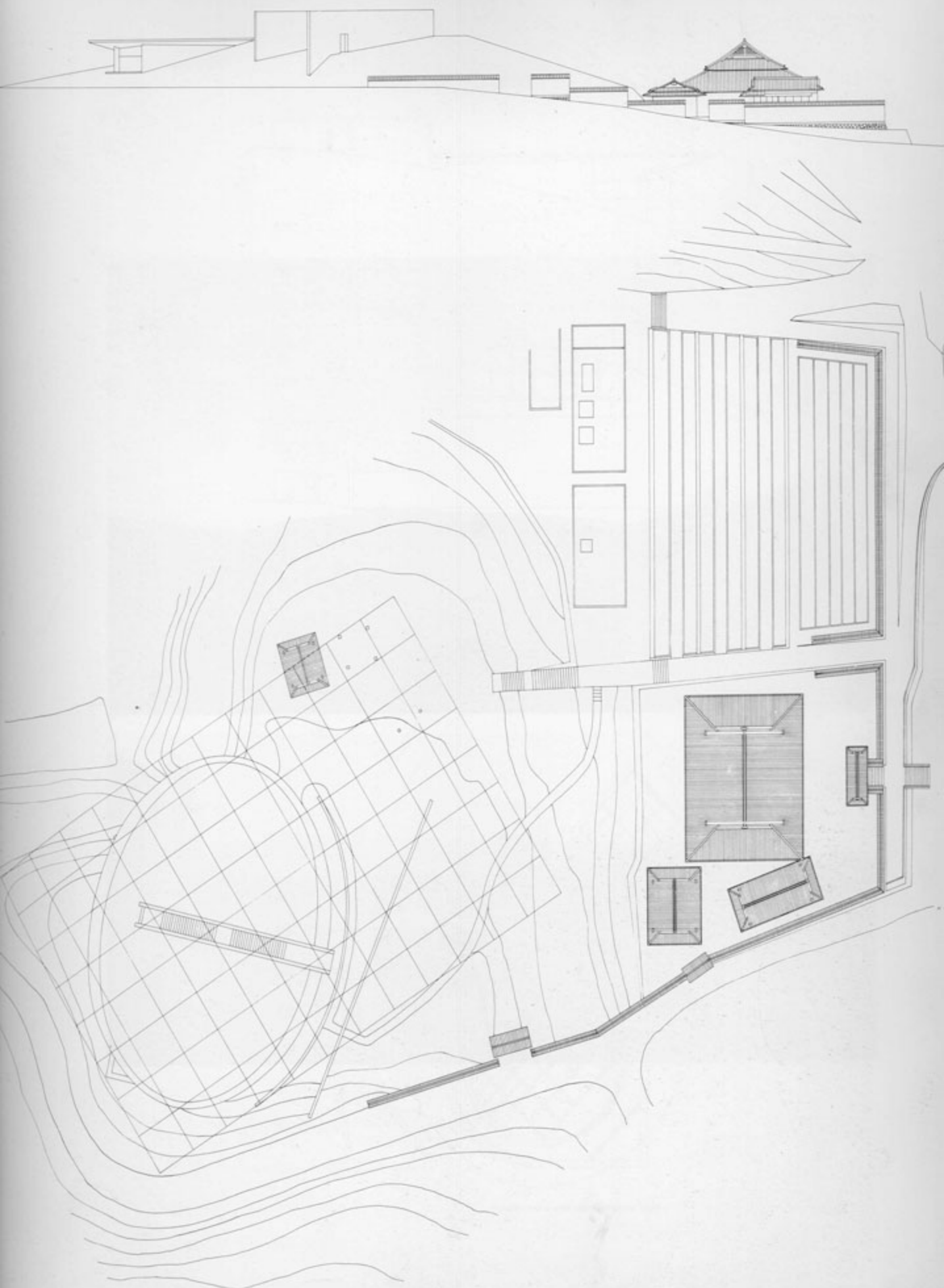
This approach to the sanctuary brings the visitor to a red-washed, pillard hall. A buddha is placed in the center of the hall with its back to the West, where a single corner opening allows the entry of natural light. At the end of the day, light suffuses the hall in a reddish glow, and the pillars cast long shadows in the underground space.



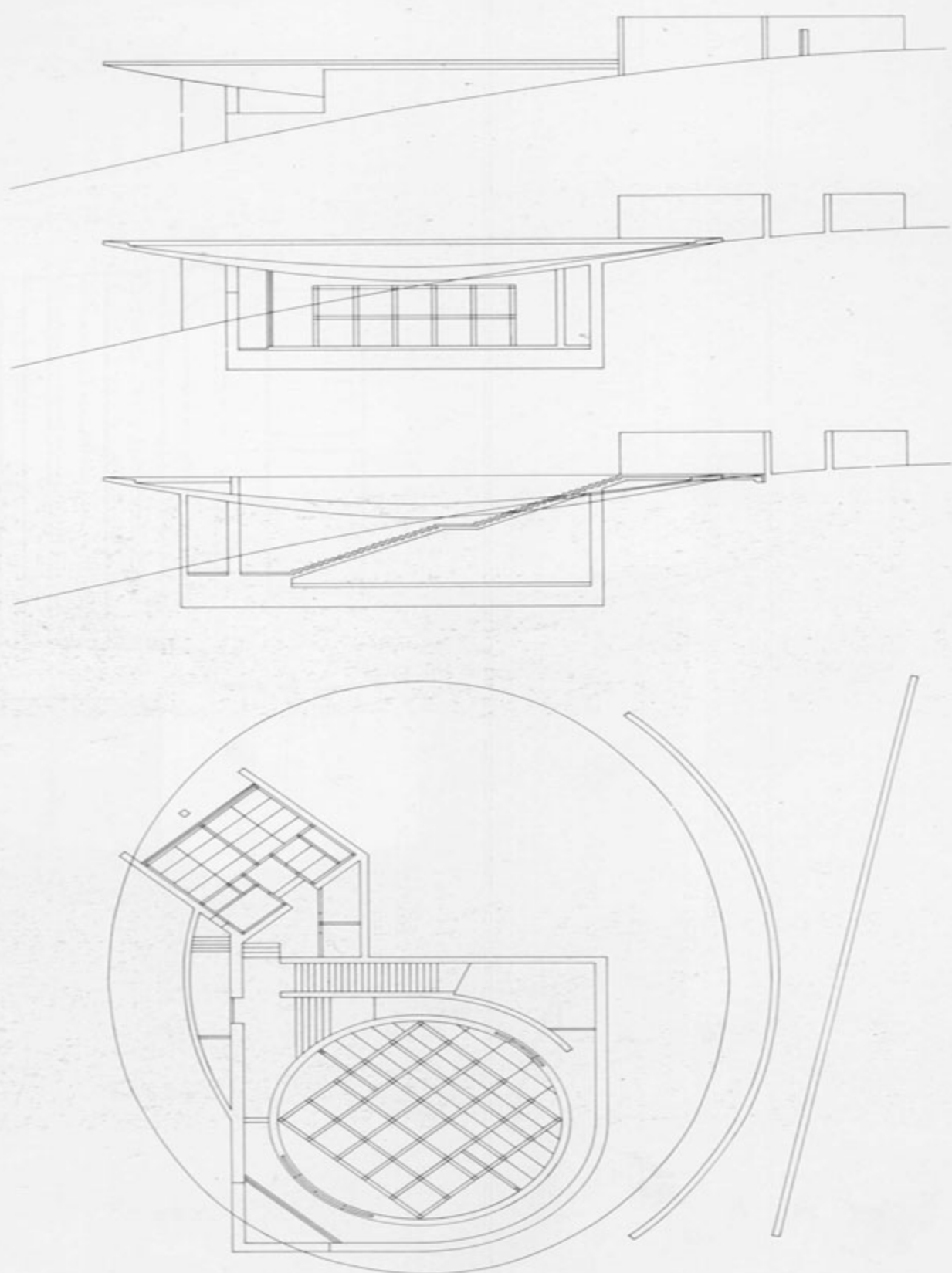








Plano de situación y alzado general / Site plan and overall elevation



Planta, secciones, alzado / Plan, sections, elevation

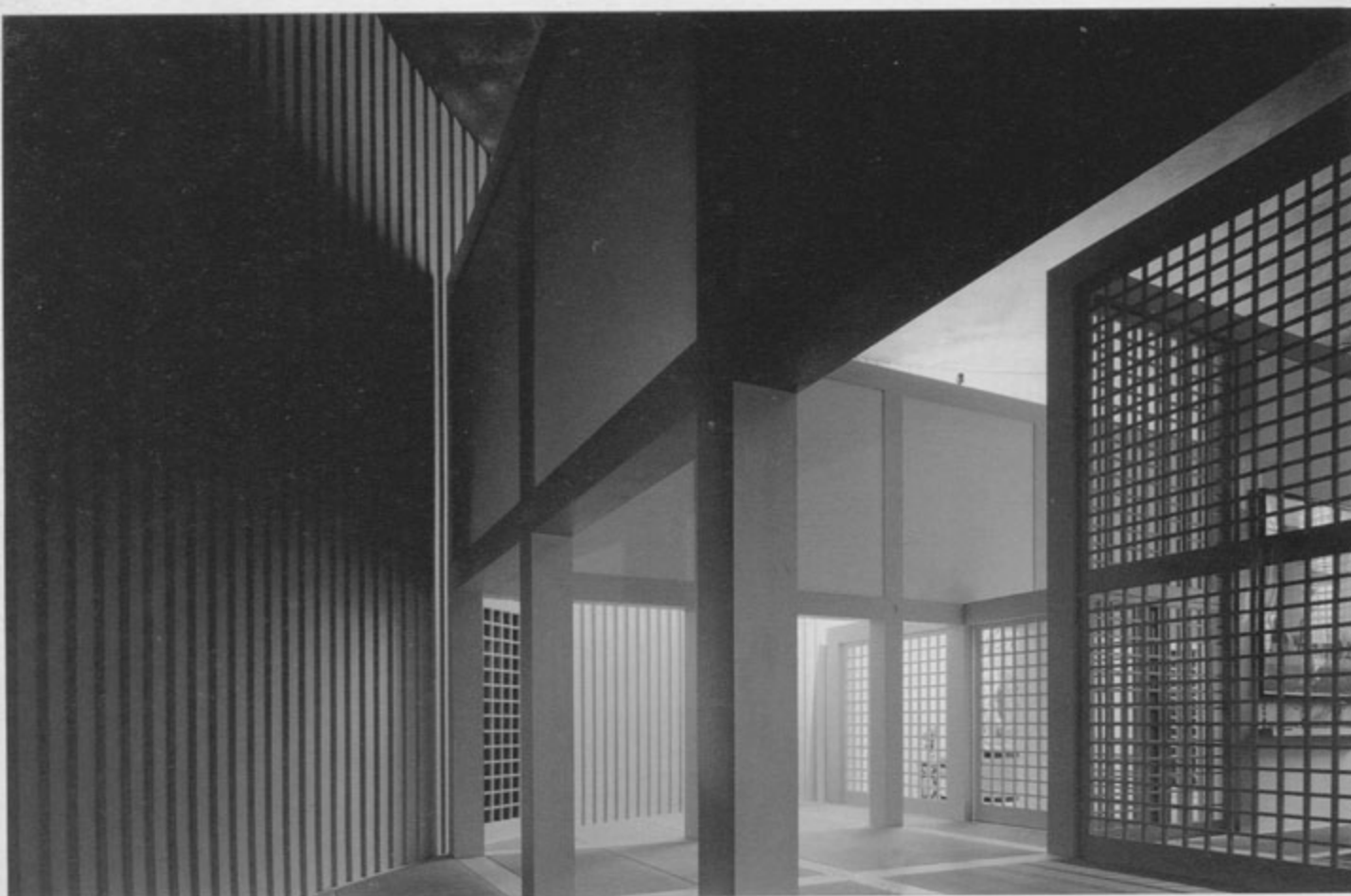


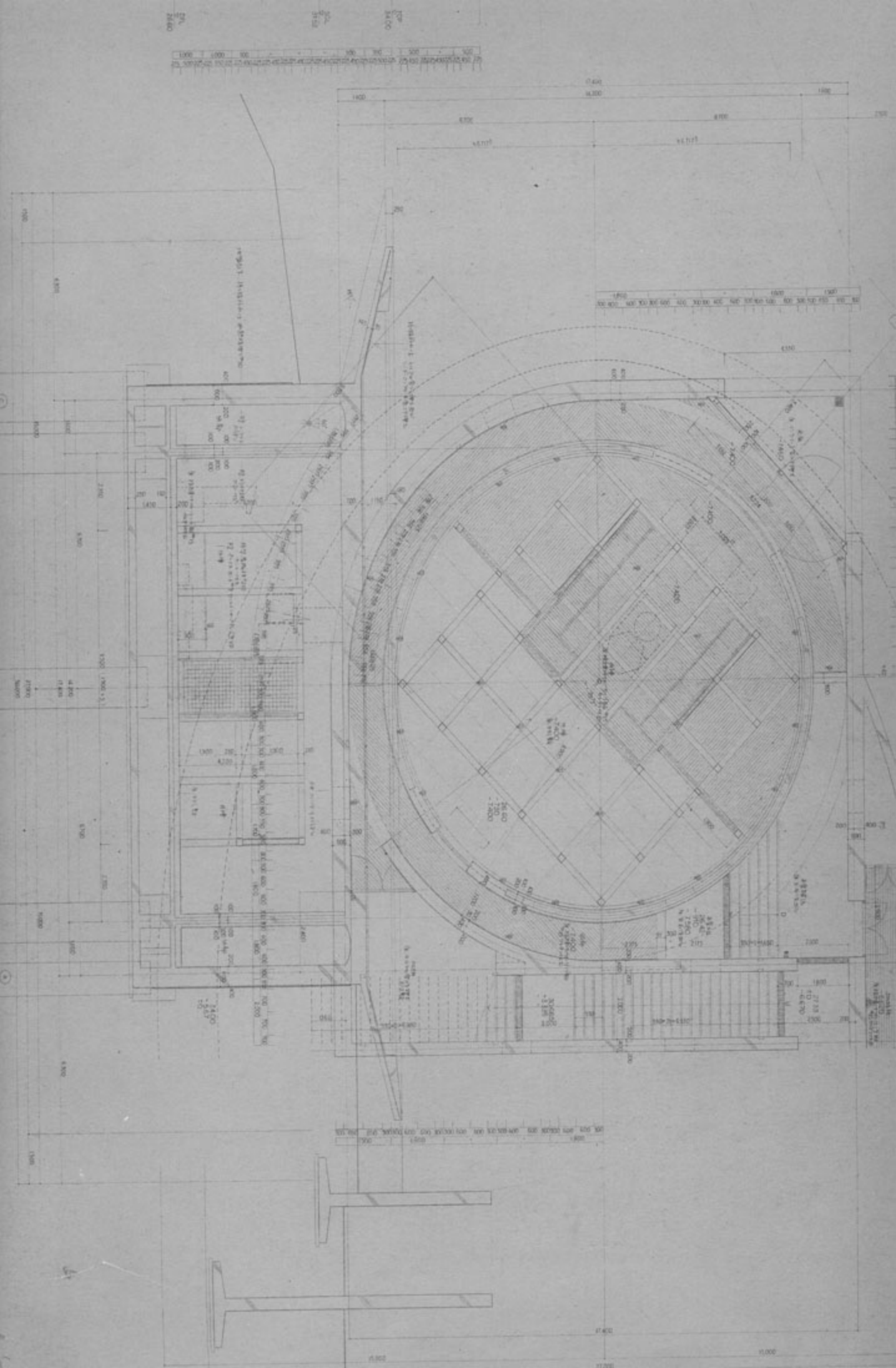














SUSPENSION Y PRECIPITACION

La arquitectura se produce en el flujo del tiempo,
y también activa el tiempo.

La arquitectura no debe permanecer,
como una lápida, dentro de ese flujo.

La arquitectura entrega al presente la memoria
de un lugar, y lo transmite al futuro.

SUSPENSION AND PRECIPITATION

Architecture is produced amid time's flow, and architecture also activates time.

Architecture must not remain, a tombstone, within that flow.

*Architecture delivers a place's memory to the present,
and transmits it to the future.*

ESTACION DE KYOTO

PALACIO DE CONGRESOS DE NARA

MUSEO DE HISTORIA CHIKATSU-ASUKA

MUSEO DEL BOSQUE DE LAS TUMBAS

ESTACION DE KYOTO (PUERTAS GEMELAS)

Competition for the Reconstruction of Japan Railways Station (Twin Gate). Kyoto, Japón. 1991

Una ciudad no debe ser vista únicamente como centro económico o de servicios. La ciudad ofrece un patrimonio cultural acumulado a lo largo de su historia. Por lo tanto, la creación arquitectónica debe llevar a la vida cotidiana del ciudadano todo lo que la inmensidad del tiempo ha ocultado, e intentar comportarse como elemento catalizador dentro del contexto histórico. Así, la arquitectura debe trascender su aspecto privado para convertirse en la estructura que imprima carácter público a la ciudad, al tiempo que enriquezca el espacio de la misma.

La línea del ferrocarril de la ruta del Tokaido destruyó el paisaje urbano que tenía Kyoto en los años de los templos To-ji y Hongon-ji, en los tiempos anteriores a la era moderna, al dividir la ciudad en dos zonas: la norte y la sur. La propuesta intenta reunificar estas zonas, y así poder restablecer su continuidad.

El proyecto consta de dos estaciones paralelas (Puertas Gemelas), de una bandeja, (pasarela elevada que se extiende de norte a sur), y de una glorieta, (fuente de luz).

Los espacios de la estación se sitúan bajo tierra, en la zona central, justo debajo de las Puertas Gemelas. Mediante el hundimiento de la glorieta en la tierra, el este y el oeste ensanchan el valle del mismo modo que lo hacen el escenario suspendido y el jardín de la terraza sobre las Puertas Gemelas: todo el lugar se desarrolla tridimensionalmente como una única zona pública, donde la Naturaleza se vincula armónicamente con la arquitectura.

La enorme abertura de la Puerta Gemela aísla, a la manera del marco de un cuadro, un fragmento del paisaje distante. La gente situada en la Plataforma Verde contemplará la suave línea del cielo que dibujan las montañas de los distritos Kitayama e Higashiyama y disfrutará de los cambios de color estacional.

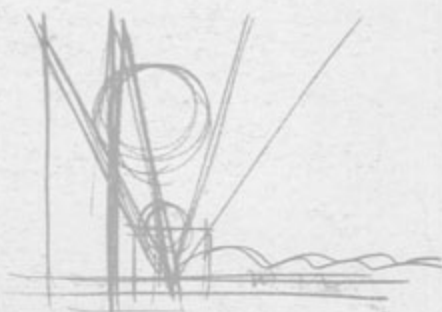
A city is not brought forth out of utilitarian or economic reason alone. It has a multiplicity of values as a collective body of legacies amassed from history. The creation of architecture means bringing to conscious life all that the vastness of time has concealed, and attempting a kind of catabolism within that historical context. Architecture must, in this sense, transcend its private aspect in order to function as structure for the city's public character and give rich life to the city space.

This is the proposal for a Design Competition for the Reconstruction of JR Kyoto Station.

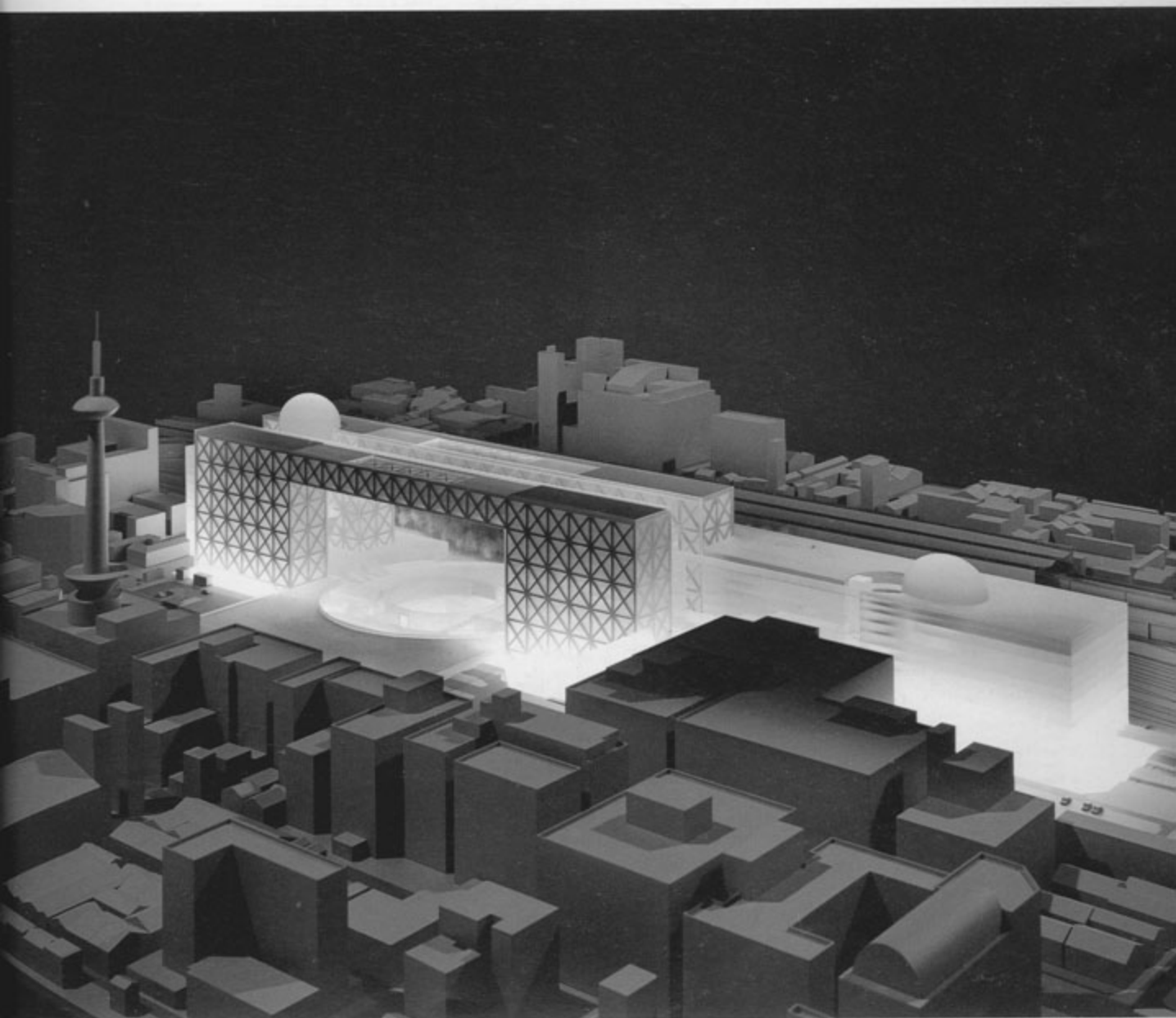
The laying of the Tokaido Railroad destroyed the townscape that the Kyoto of unified To-ji and Hongan-ji Temples possessed in pre-modern times, by splitting its domain into north and south. Twin Gate endeavors to reconnect north and south thus divided, and reawaken their continuance.

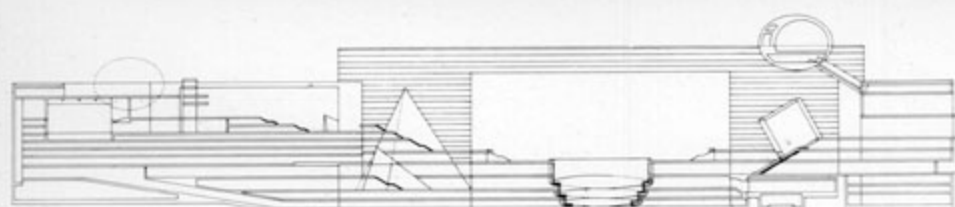
The architecture is composed of two parallel stations that I have named Twin Gate, the plate which is an artificial foundation extending from north to south, and the circus as a well of light. The station facilities are established below ground level in the central area under Twin Gate. The stacked level of the concourse on the first floor and first floor underground, have a central position within Yellow Circus and form therein a rich three-dimensional space. With the earthward plunge of the circus, the east and west expansion of the valley as well as the suspended stage and the spread of rooftop garden over Twin Gate, the entire site is developed in three dimensions as a public area, and thus nature is led well within all aspects of the architecture.

The large mouth through Twin Gate isolates a portion of distant scenery in the manner of a picture frame, and people that stand on Green Stage will look at the gentle skyline tracing the mountains of Kyoto's Kitayama and Higashiyama districts, and be able to enjoy the city's changing seasonal complexion.

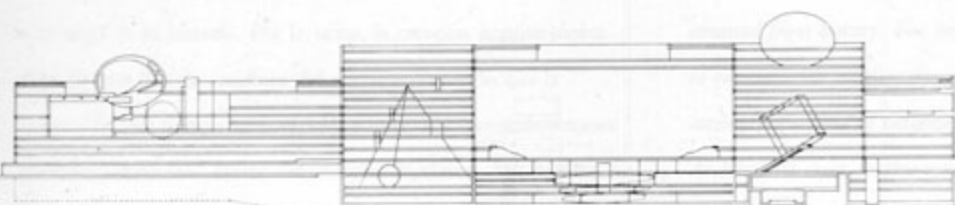


Sección transversal Norte-Sur
North-South cross section

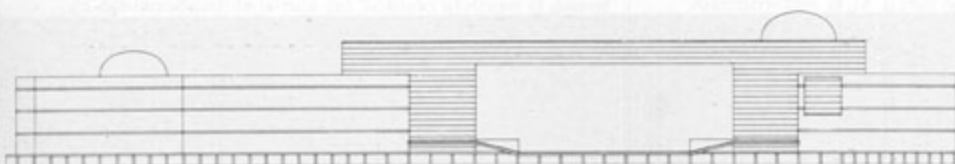




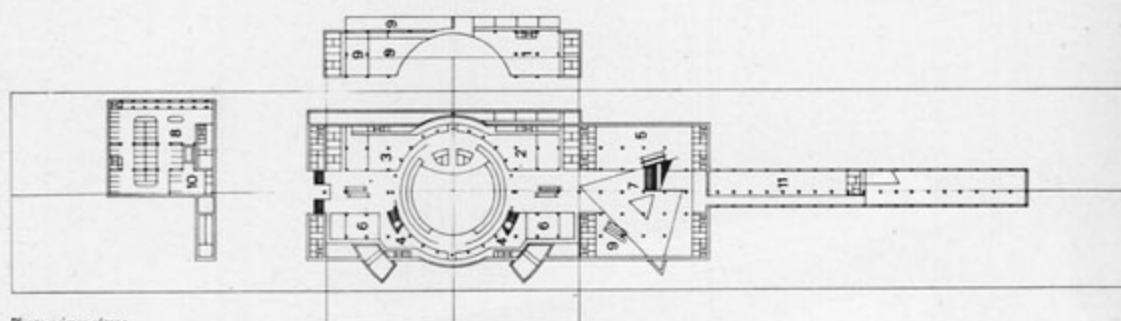
Sección longitudinal Este-Oeste
Longitudinal section East-West



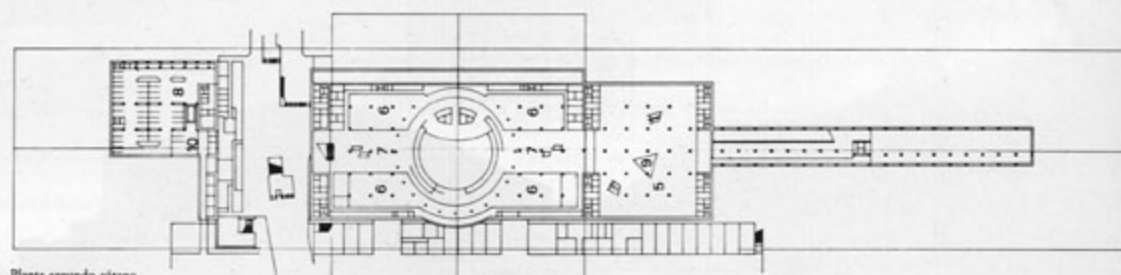
Sección longitudinal Este-Oeste
Longitudinal section East-West



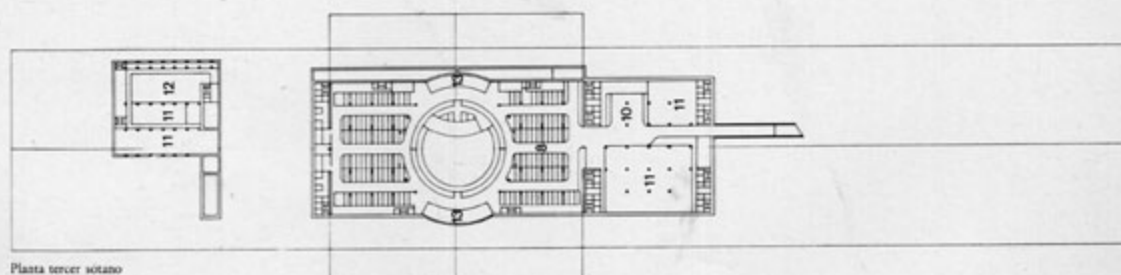
Alzado Sur / South elevation



Planta primer sótano
First basement plan



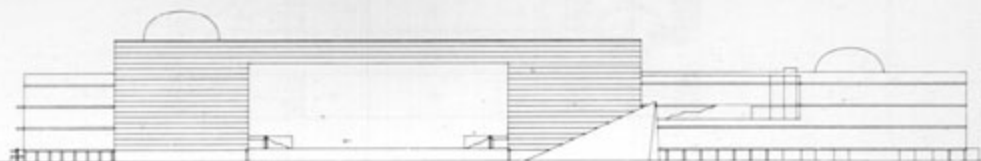
Planta segundo sótano
Second basement plan



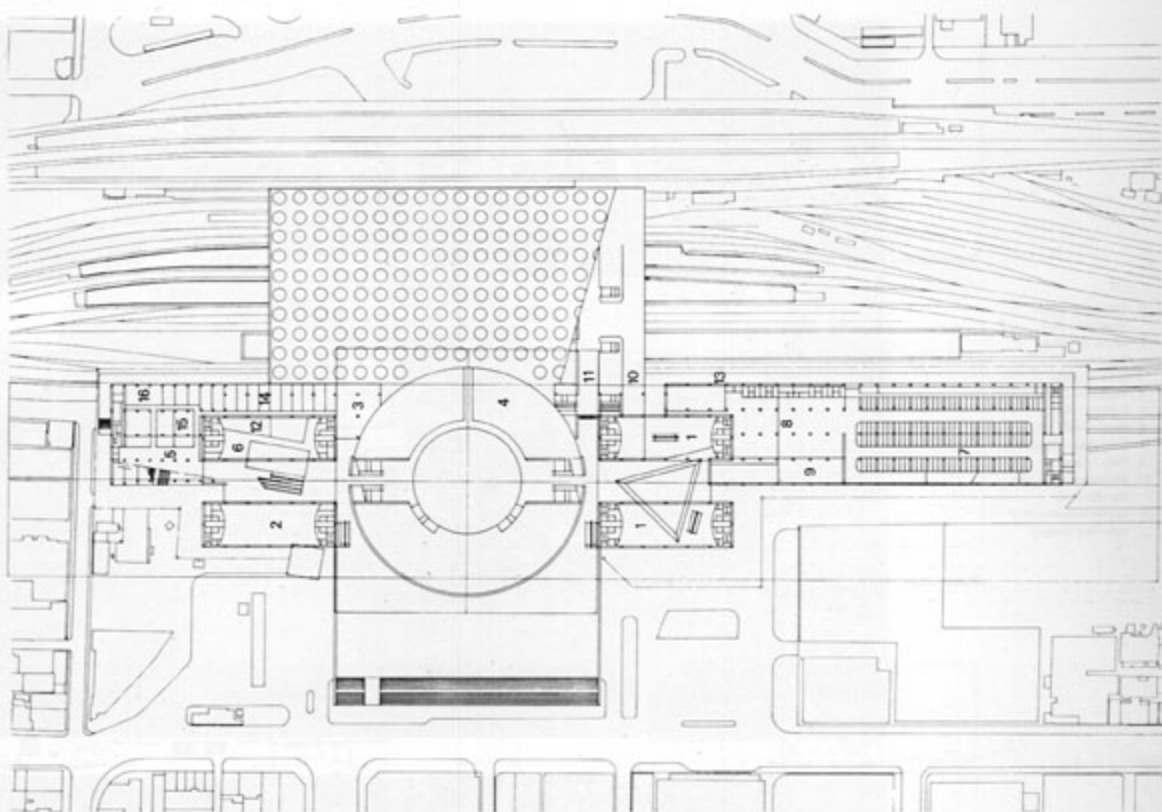
Planta tercer sótano
Third basement plan

- 1 Oficinas de la estación
Station office
- 2 Sucursal Kyoto Sales
Kyoto Sales branch office
- 3 Dependencias CAT
CAT facilities
- 4 Consigna / Locker room
- 5 Grandes almacenes
Department store
- 6 Galería comercial
Specialty store
- 7 Plaza / Plaza
- 8 Aparcamiento
Parking area
- 9 Vacio / Void
- 10 Zona de descarga
Unloading area
- 11 Instalaciones
Machine room
- 12 Administración
Administrative facilities
- 13 Almacén / Storage

Alzado Norte
North elevation

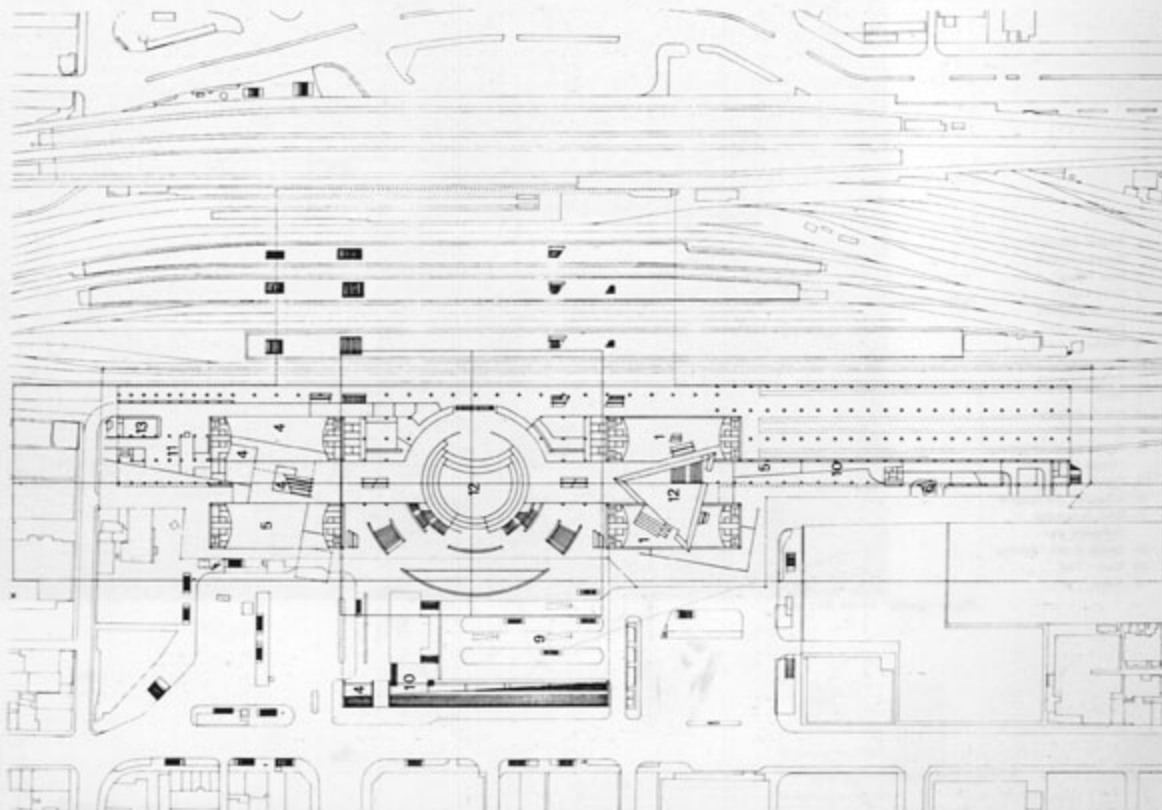


Planta primera
First floor plan

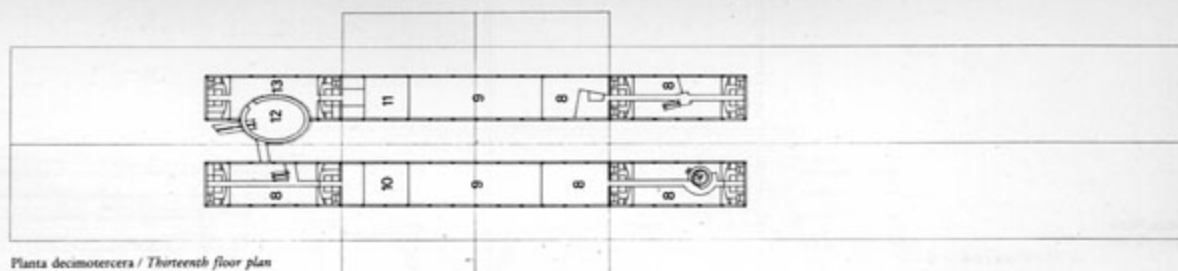


- 1 Grandes almacenes
Department store
- 2 Galería comercial
Specialty stores
- 3 Café / Café
- 4 Plaza pública / Citizen plaza
- 5 Foyer / Foyer
- 6 Vestíbulo / Lobby
- 7 Aparcamiento
Parking area
- 8 Zona de descarga
Unloading area
- 9 Oficina / Office
- 10 Paso público
Free passageway
- 11 Estación elevada
Elevated station
- 12 Esquina tropical
Tropical corner
- 13 Entrada lateral
Side entrance
- 14 Anexa / Anteroom
- 15 Sala de ceremonias
Wedding ceremony
- 16 Estudio fotográfico
Photo room

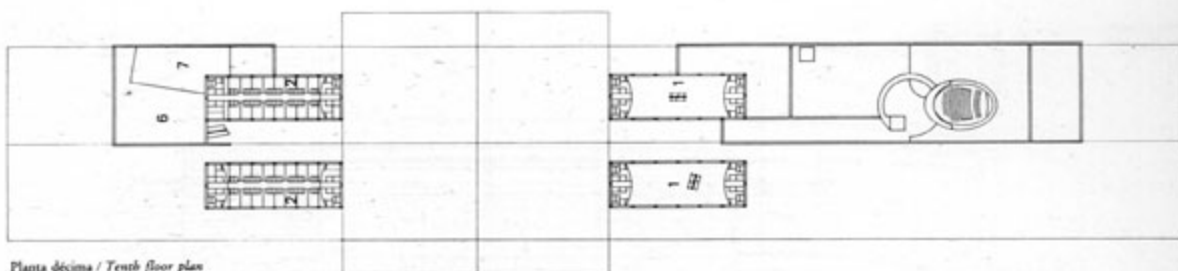
Planta baja
Ground floor plan



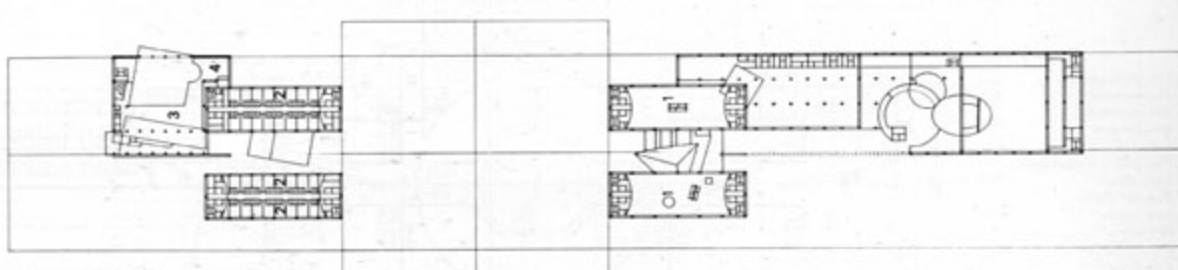
- 1 Grandes almacenes
Department store
- 4 Tiendas / Shops
- 5 Café / Café
- 6 Oficina / Office
- 7 Oficinas Ti bank
Ti bank office
- 8 Ti
- 9 Terminal de autobuses
Bus terminal
- 10 Información
Information center
- 11 Zona de descarga
Unloading area
- 12 Vaci / Void
- 13 Centro de protección contra
incendios / Fire protection
center



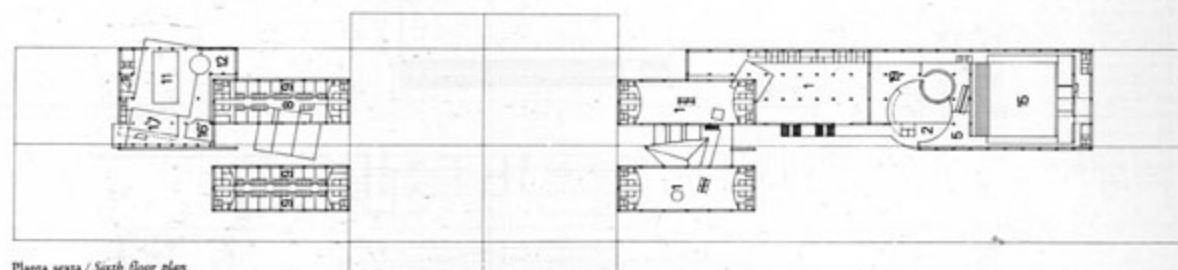
Planta decimotercera / Thirteenth floor plan



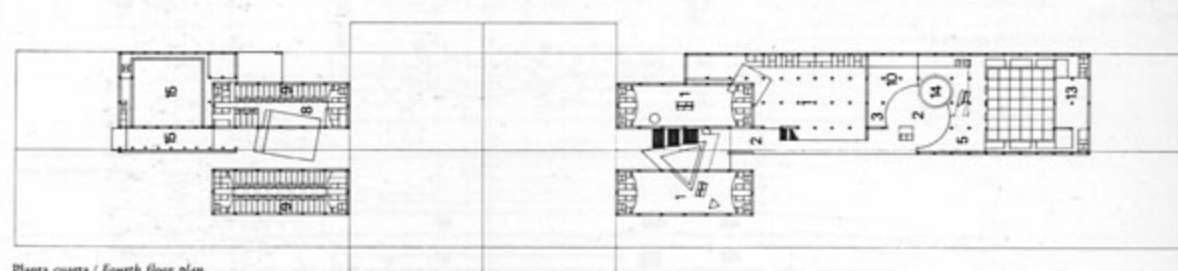
Planta décima / Tenth floor plan



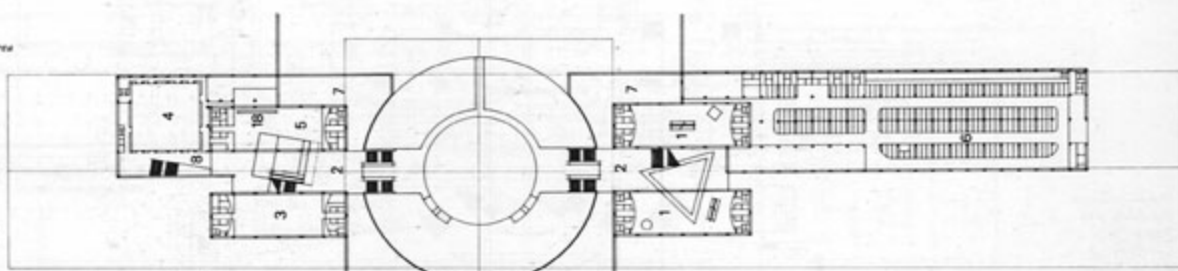
Planta octava / Eighth floor plan



Planta sexta / Sixth floor plan



Planta cuarta / Fourth floor plan

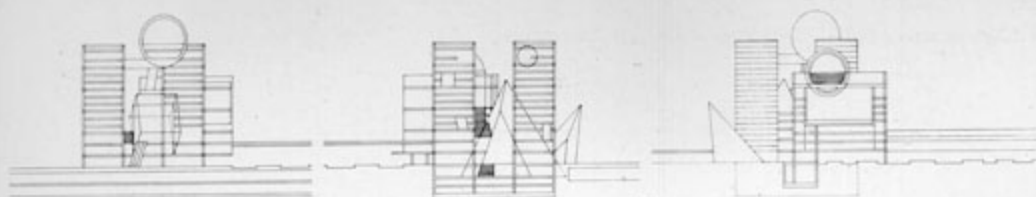


Planta segunda / Second floor plan

- 1 Grandes almacenes
Department store
- 2 Sala de invitados
Guest room
- 3 Salón / Lounge
- 4 Vestíbulo / Lobby
- 5 Cubierta / Roof
- 6 Vacío / Void
- 7 Restaurante / Restaurant
- 8 Patio / Court
- 9 Restaurante en el cielo
Sky restaurant
- 10 Sala de banquetes en el
cielo / Sky banquet

- 1 Grandes almacenes
Department store
- 2 Plaza / Plaza
- 3 Café / Café
- 4 Sala de congresos
Convention hall
- 5 Vestíbulo / Lobby
- 6 Aparcamiento / Parking area
- 7 Terraza / Terrace
- 8 Foyer
- 9 Sala de invitados
Guest room
- 10 Restaurante de imágenes
Image restaurant
- 11 Piscina / Swimming pool
- 12 Gimnasio / Athletic gym
- 13 Zona de descarga
Unloading area
- 14 Tienda de arte / Art shop
- 15 Vacío / Void
- 16 Sauna

Alzado Oeste
West elevation



Secciones transversales Norte-Sur / North-South cross sections



Alzado Este / East elevation



PALACIO DE CONGRESOS DE NARA

Nara Convention Hall. International Design Competition. Nara, Japan. 1992

Esta propuesta es un intento por recuperar e incentivar de cara al futuro la ciudad de Nara, sin olvidar su pasado histórico. Una arquitectura futurista y catalizadora en el centro de la ciudad, cuyo casco histórico tiene más de 1400 años.

El edificio se reconoce por sus dos grandes plazas escalonadas, ascendente y descendente, y por su cubierta con forma de cicloide («Protección Geométrica») que cubre y articula las plazas.

Fundamentalmente se trata de dos lugares donde la gente podrá reunirse: el primero, un espacio definido por las plazas escalonadas («Foros Gemelos»), que envía mensajes al medio urbano; el segundo, una combinación de tres teatros cuyo ámbito es el centro generador del proyecto.

Los grandes tramos escalonados, como los que se encuentran en la Plaza de España de Roma o en la parte delantera de los templos y santuarios japoneses, han creado en las ciudades unos espacios públicos espectaculares. Los *Foros Gemelos* (plazas escalonadas) representan un esfuerzo por recuperarlos.

La geometría de la cubierta tiene forma cicloidal cuyo eje mayor mide 76,3 metros y el menor 48,6 metros, y su armazón se ha realizado uniendo elementos triangulares. Esta superficie cubre las plazas escalonadas formando un ángulo que sigue la pendiente de las escaleras. La metáfora de la cubierta protectora es el mensaje que el edificio pretende transmitir a la ciudad.

La *Protección Geométrica* genera un inmenso espacio donde la gente que se dirige a la entrada del vestíbulo en el interior del hall del ovoide, se separa de aquellos que se dirigen a la sala de tamaño intermedio o al espacio de usos múltiples. Este espacio generado no puede ser descrito como un espacio interior o exterior, ya que el lugar es una prolongación del espacio exterior de las plazas.

La plaza a la altura del segundo piso conecta con la estación de ferrocarril de Nara y con la plaza de la estación por medio de una pasarela elevada, enlazando también, en el mismo nivel, con un nuevo parque, creando así un atractivo paisaje urbano.

Se proyectan tres teatros en el interior del edificio: una sala con forma ovoidal, una pequeña sala de usos múltiples y una sala de conciertos, de tamaño intermedio entre las dos primeras. A la sala ovoidal, con capacidad para 2.000 personas, se accede a través de un puente que se encuentra bajo la *Protección Geométrica* y que nace de una entrada en el foro. El acceso a las otras dos salas se realiza desde la segunda planta del sótano.

This proposal endeavors to revive and point this historic city toward the future in a manner that brings its past also to prominence. An architecture of highly catalytic, ultra-contemporary character will be introduced into the core of a city whose history reaches back 1.400 years. This building is distinguished by its two grand stepped plazas, one ascending and the other descending, and a membrane-like cycloid (named the «Geometric Shelter») which covers and articulates the plazas.

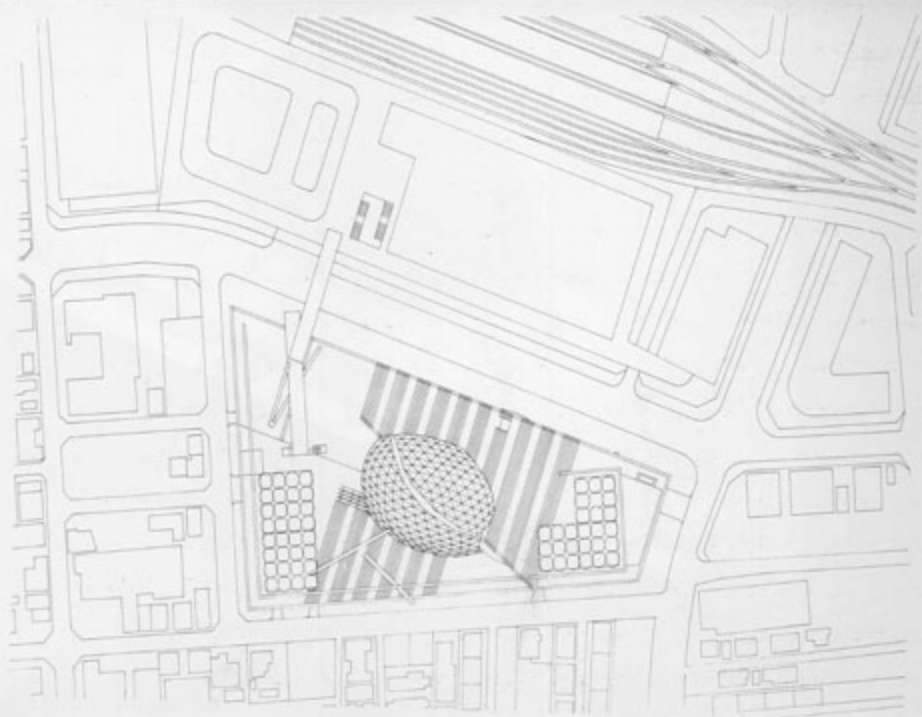
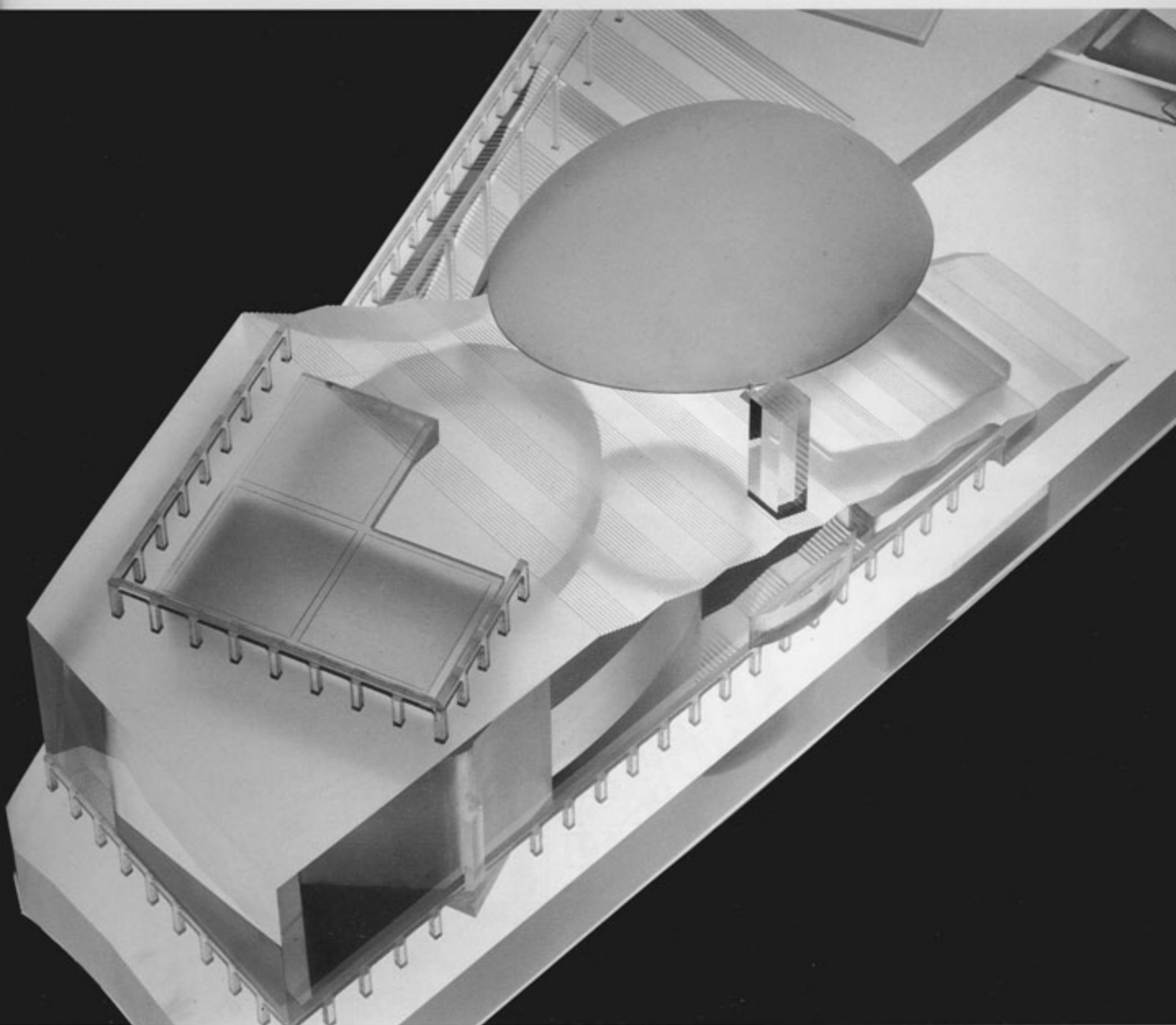
There are fundamentally two places where people will gather for activities, one being the «Twin Forums», which transmits messages to the surrounding city, and the other a combination of three theaters whose place is responsible for generating this project's centralizing energy.

Grand flights of steps, as found at Rome's Piazza de España or fronting shrines and temples in Japan, have given cities dramatic public space. The Twin Forums (stepped plazas) represent an effort to revive the rich public space of the past in a contemporary city. The cycloid, having a 76,3 m major axis and a 48,6 m minor axis, and composed of a space frame made up of tetrahedral units, covers the stepped plazas at a angle coordinated with the slope of the ascending grand steps. We have named it the «Geometric Shelter», and it will transmit this building's message to the city.

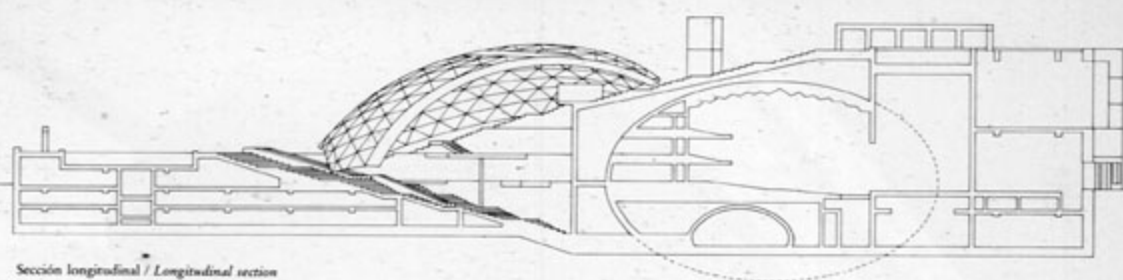
The Geometric Shelter provides an immense space where people bound for the entrance lobby in the interior ovoid hall will be divided from those bound for the medium-sized hall and multipurpose hall. It produces a neutral territory whose space cannot be described as either interior or exterior. Since its space is continuous with that of the exterior stepped plazas, it contributes richer experience to city space.

The plaza on the level of the building's second floor connects with the JR Nara Station and the station plaza via an artificial foundation, while conjoining with a new city park, on the same level, to produce an attractive city landscape.

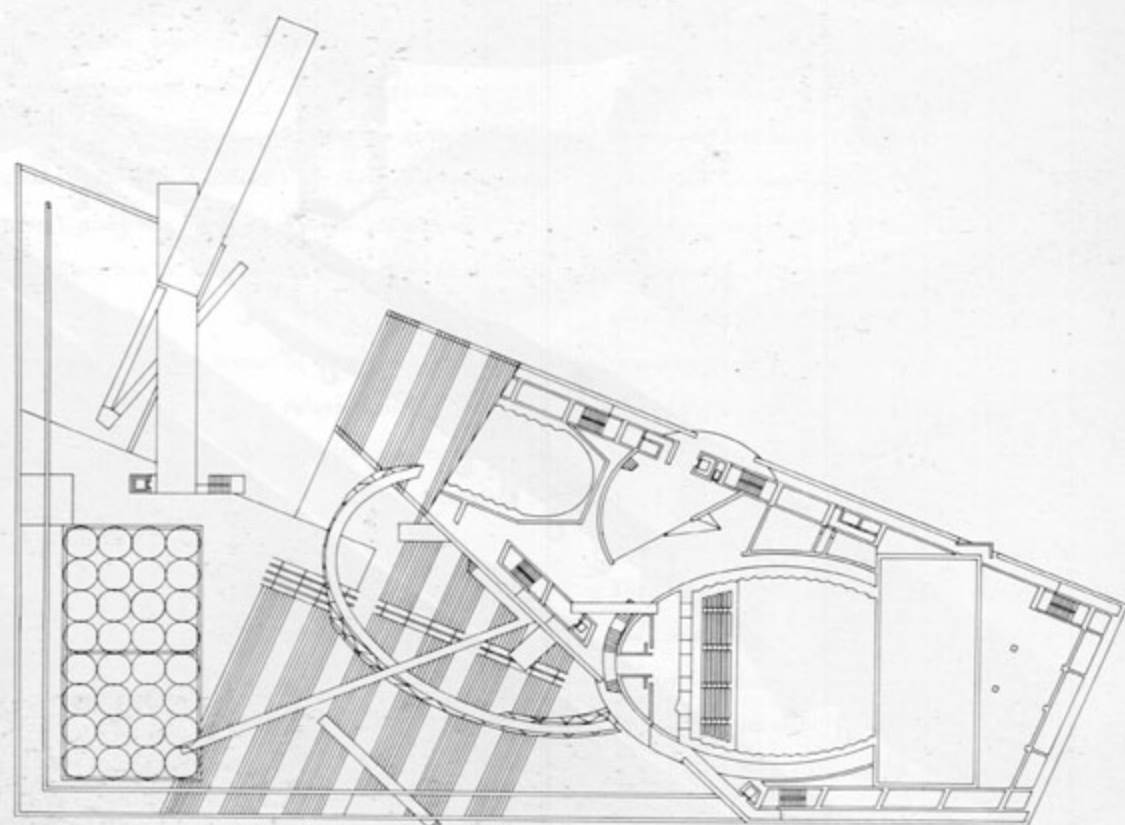
Three theaters are arranged within the building, a grand ovoid hall, a medium-sized hall offering space for the enjoyment of music, and a small hall for multipurpose use. The 2.000-person capacity grand hall is approached by bridge from an entrance in the forum under the Geometric Shelter. The medium-sized hall and the small hall are both approached from the second basement level.



Plano de situación / Site plan

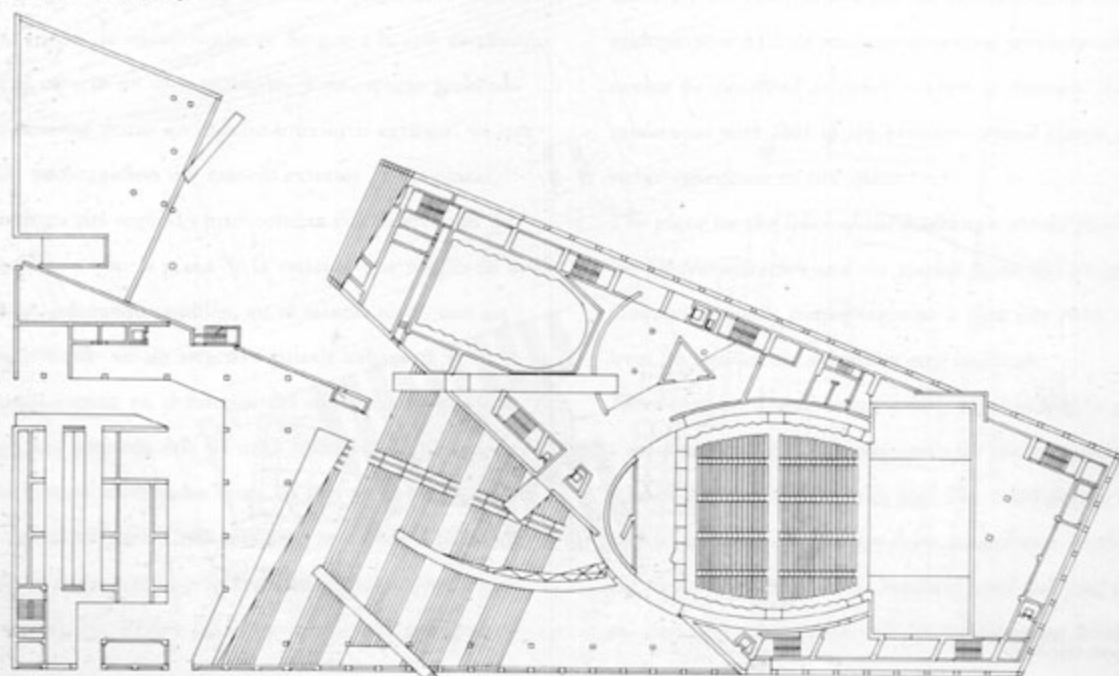


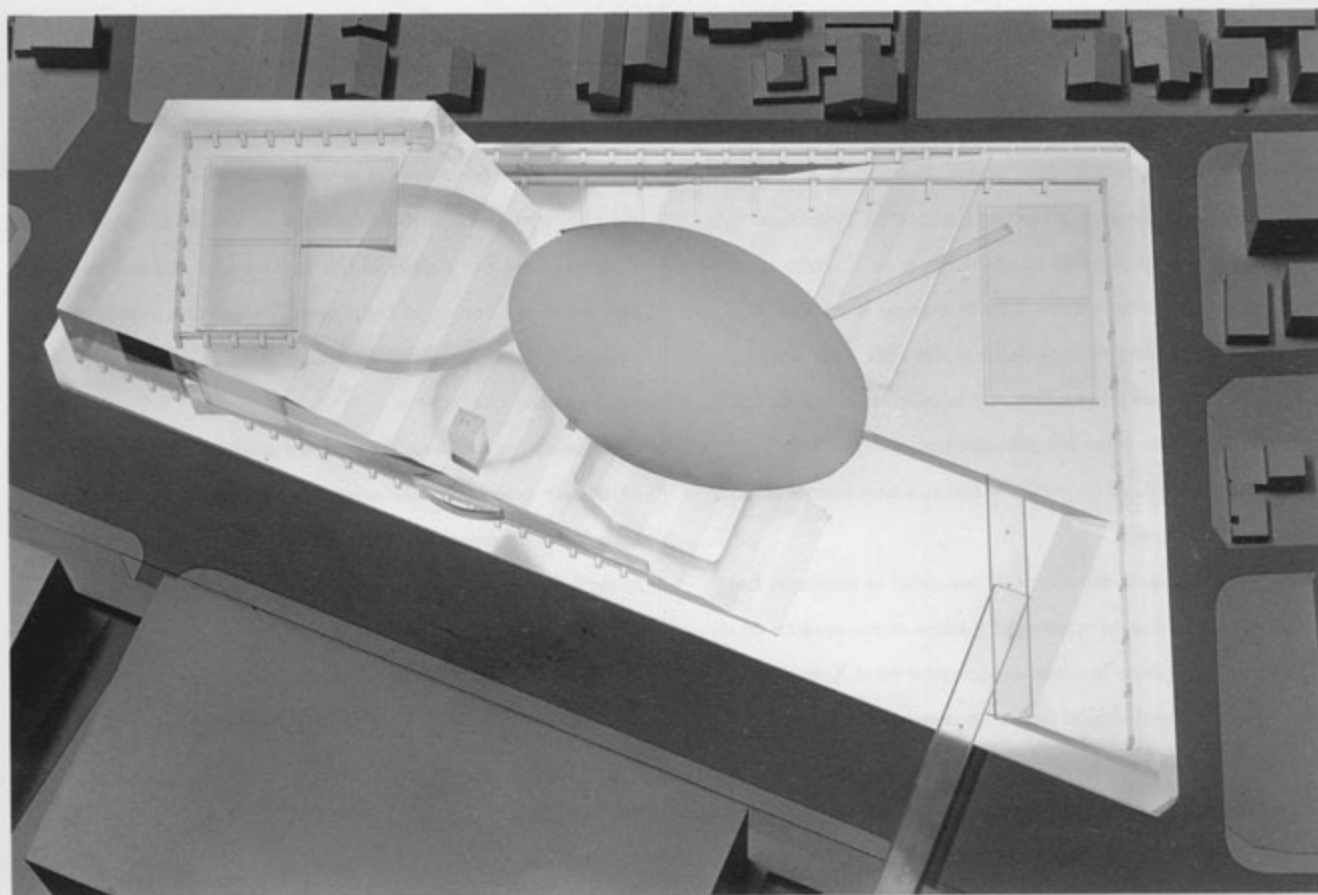
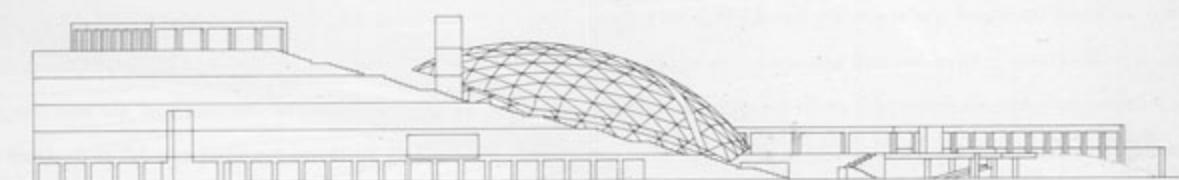
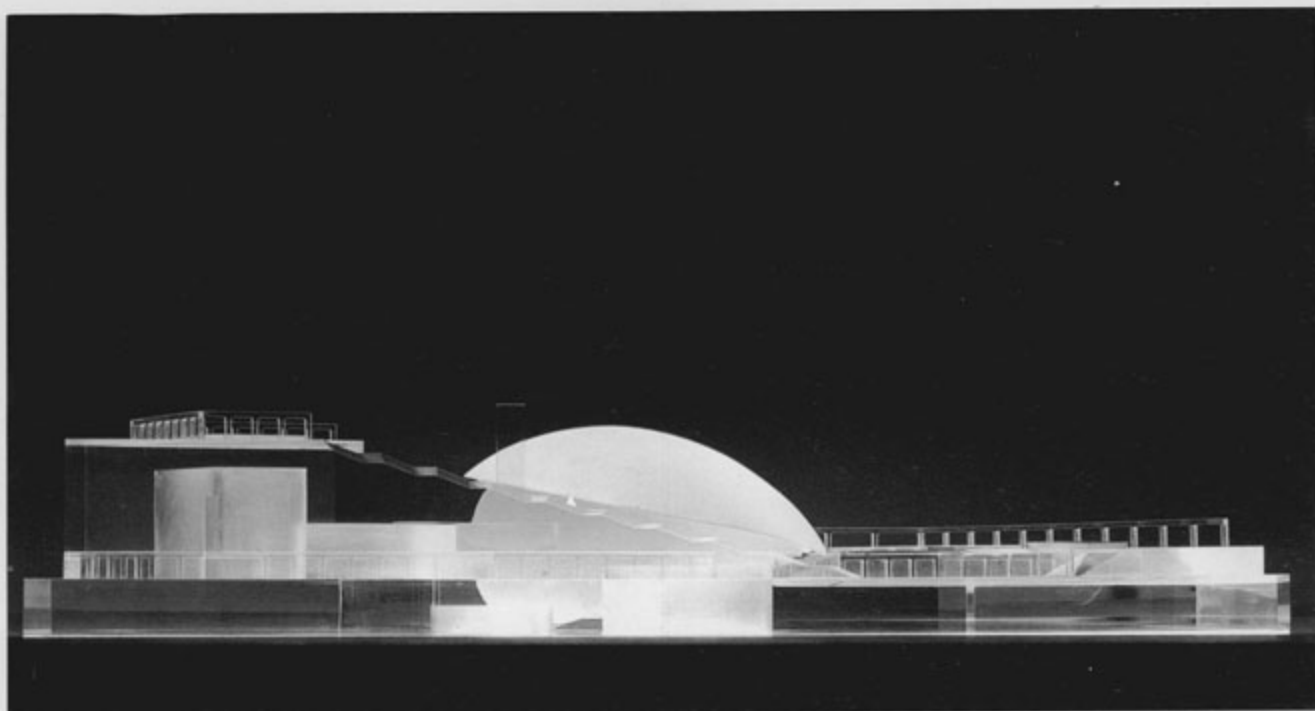
Sección longitudinal / Longitudinal section



Planta segunda / Second floor plan

Planta primera / First floor plan





MUSEO DE HISTORIA CHIKATSU-ASUKA

Chikatsu-Asuka Historical Museum. Minami-Kawachi, Osaka, Japón. 1989/1993

Al sur de Osaka se encuentra la región de Chikatsu-Asuka que tiene una de las mejores colecciones de túmulos (Kofun) del Japón. Cuenta con más de doscientos túmulos, cuatro tumbas imperiales y los yacimientos de las tumbas de los príncipes Shotoku y Ono no Imoko. Esta zona fue de capital importancia en los comienzos históricos del Japón.

El Chikatsu-Asuka es un museo que muestra y estudia la cultura del Kofun. Y a diferencia de otros, no será únicamente un ámbito donde se muestren los objetos encontrados en las excavaciones sino que mostrará el conjunto funerario de la zona. Por esta razón el edificio se ha concebido en forma de colina desde la cual el visitante puede ver la totalidad de la zona que se halla excavada.

La forma escalonada del edificio proporciona también una interesante panorámica de todo el área circundante ya que éste se encuentra en una cuenca, e inmerso en un rico entorno natural.

Cerca del lugar hay un lago junto al cual crecen ciruelos, y alrededor de él están los senderos de las colinas mencionados en el *Fudoki*. Al comienzo de la primavera florecen los ciruelos, al principio del verano surge un nuevo verdor y en el otoño el follaje llena la zona con vivos colores. En este entorno el edificio se convierte en un centro de actividades al aire libre y sin ninguna duda llegará a ser uno de los focos de reunión de la región. La cubierta se proyecta como plaza escalonada, susceptible de utilizarse para festivales de música y teatro, representaciones diversas y conferencias.

Una vez en el interior del edificio la oscuridad se despliega. Los objetos desenterrados se exhiben tal y como se encontraron en el túmulo. La gente tiene la sensación de entrar en el Kofun. La visita al edificio simboliza el viaje a un mundo subterráneo perteneciente a tiempos remotos.

Es este un lugar donde el nativo se encuentra con su propia historia. Es también un túmulo construido en la era Heisei y dedicado al amor que los japoneses profesan a la naturaleza.

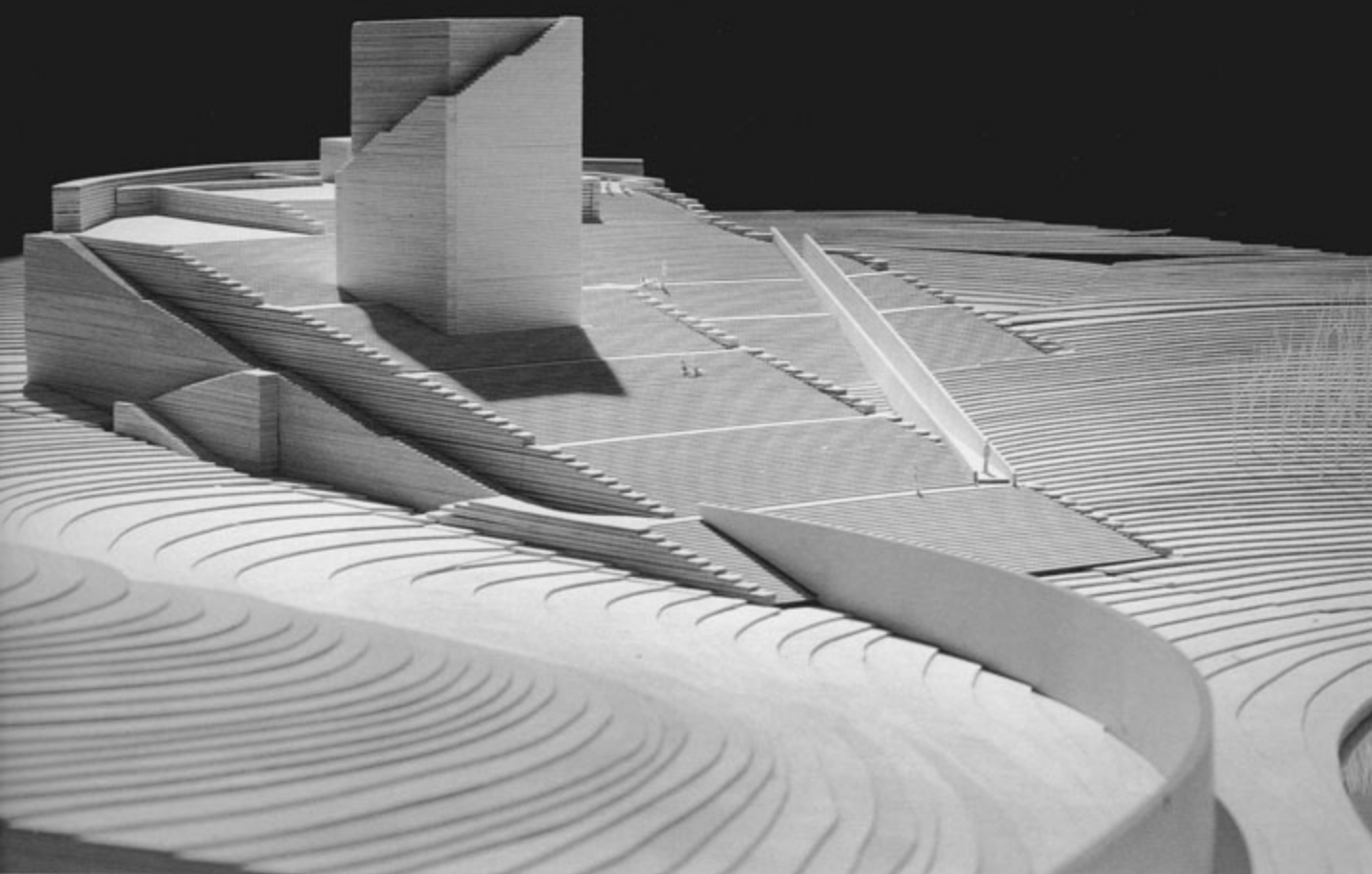
Chikatsu Asuka, an area in the southern part of Osaka Prefecture, has one of the best collections of tumuli (kofun) in Japan. There are over 200 mounds including four imperial tombs, the site of the tomb of Prince Shotoku and the tomb of Ono no Imoko. It was an important place at the start of Japanese history.

This is a museum for exhibiting and studying the kofun culture. In contrast to past museums, this will not be just a facility for exhibiting unearthed objects. As a part of a new endeavor, it will show the entire group of tumuli scattered over the area. For this reason, the building has been conceived as a hill from which one can see the entire excavated area.

The building was stepped up in order to provide a view of the surrounding area because it is in a basin. Nearby are a grove of plum trees and a pond, and around it are paths over hills mentioned in the Fudoki. This museum is enveloped by a rich natural environment. In early spring the plum blossoms are beautiful, in early summer there is the new greenery, and in autumn the foliage paints the area in vivid colors. The building will become a center of outdoor activity in this environment and will no doubt function as the nucleus of the region. The roof is a stepped plaza and will be used for drama and music festivals, various performances, and lectures.

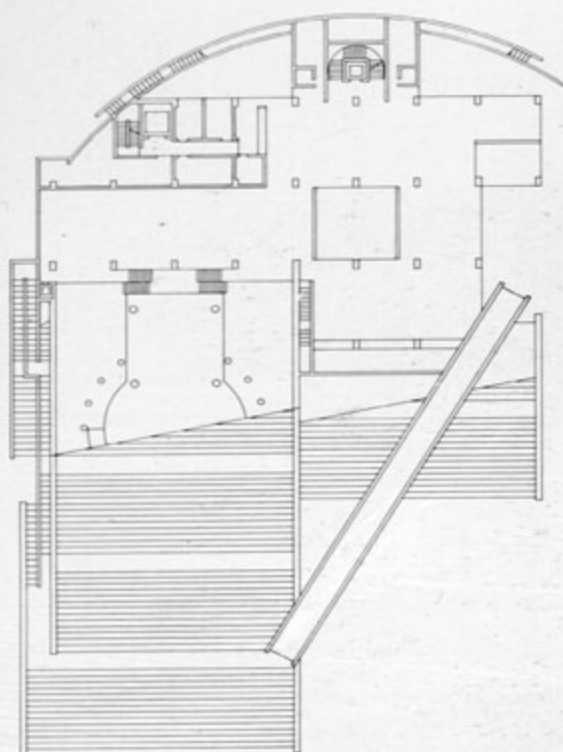
Once inside the building, the darkness spreads. The unearthed objects are exhibited in the same way that they were found in the tumuli. People experience the sensation of entering a kofun. A visit to the building represents a journey to the underworld of ancient times.

This is a place where the Japanese encounter their own history. It is also a tumulus built in the Heisei era and dedicated to the Japanese love of nature.

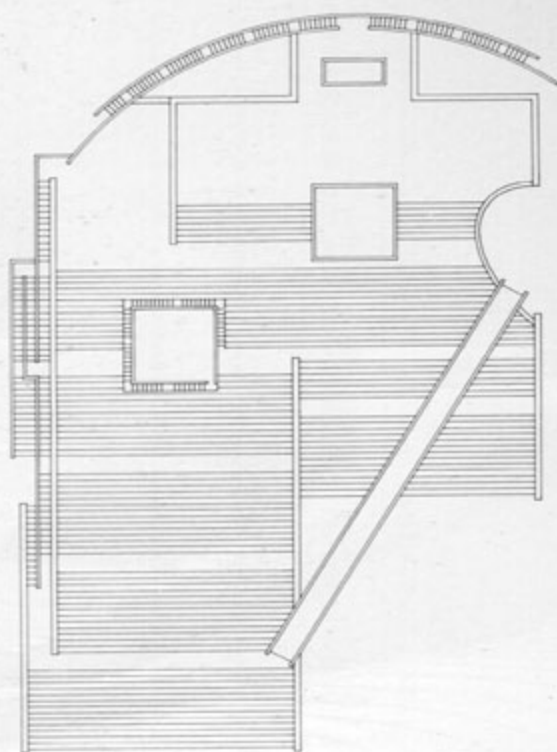


Plano de situación
Site plan

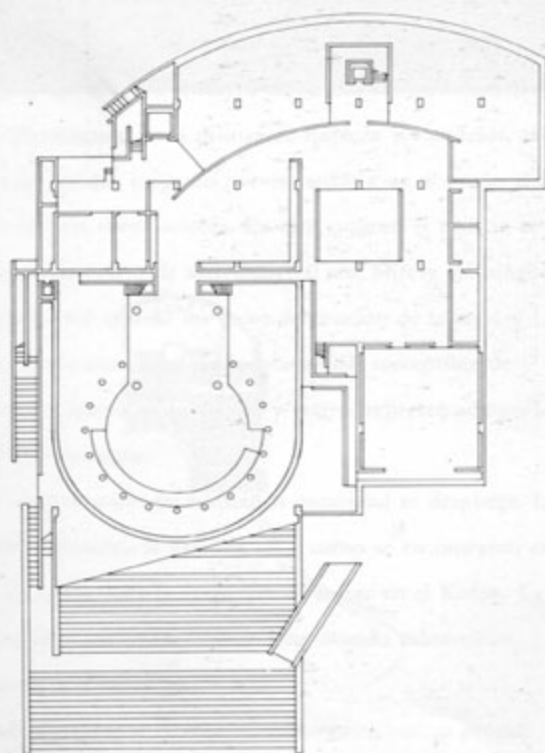




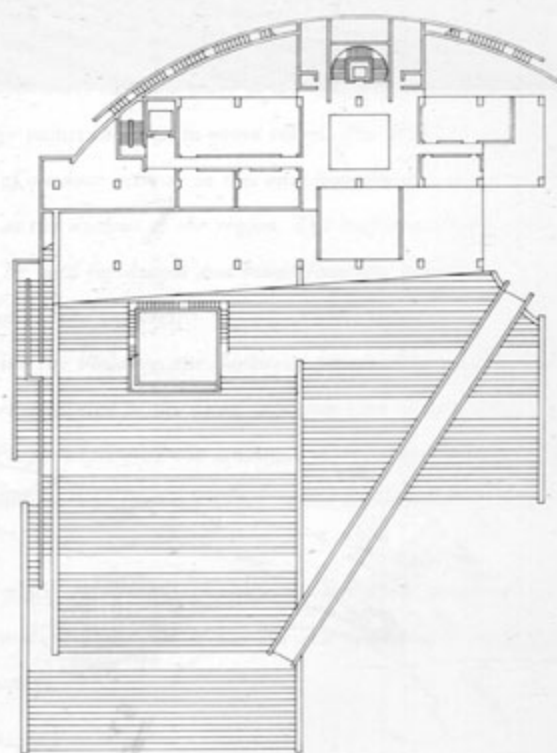
Planta baja / Ground floor plan



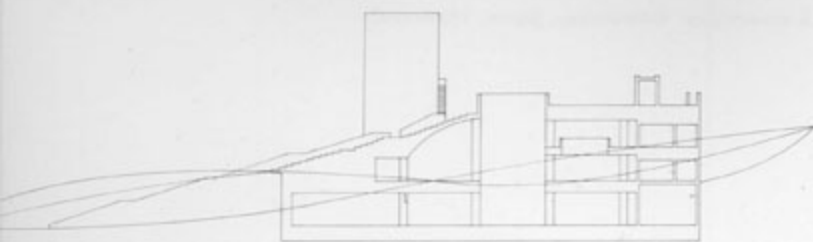
Planta de cubiertas / Roof plan



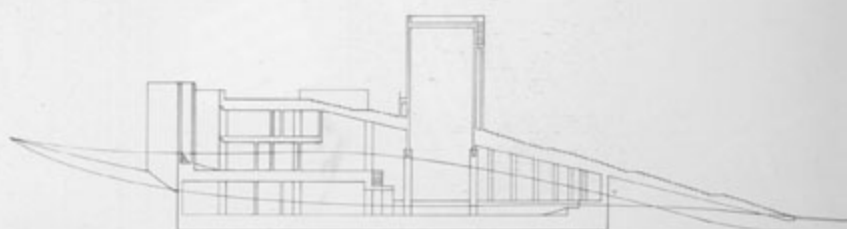
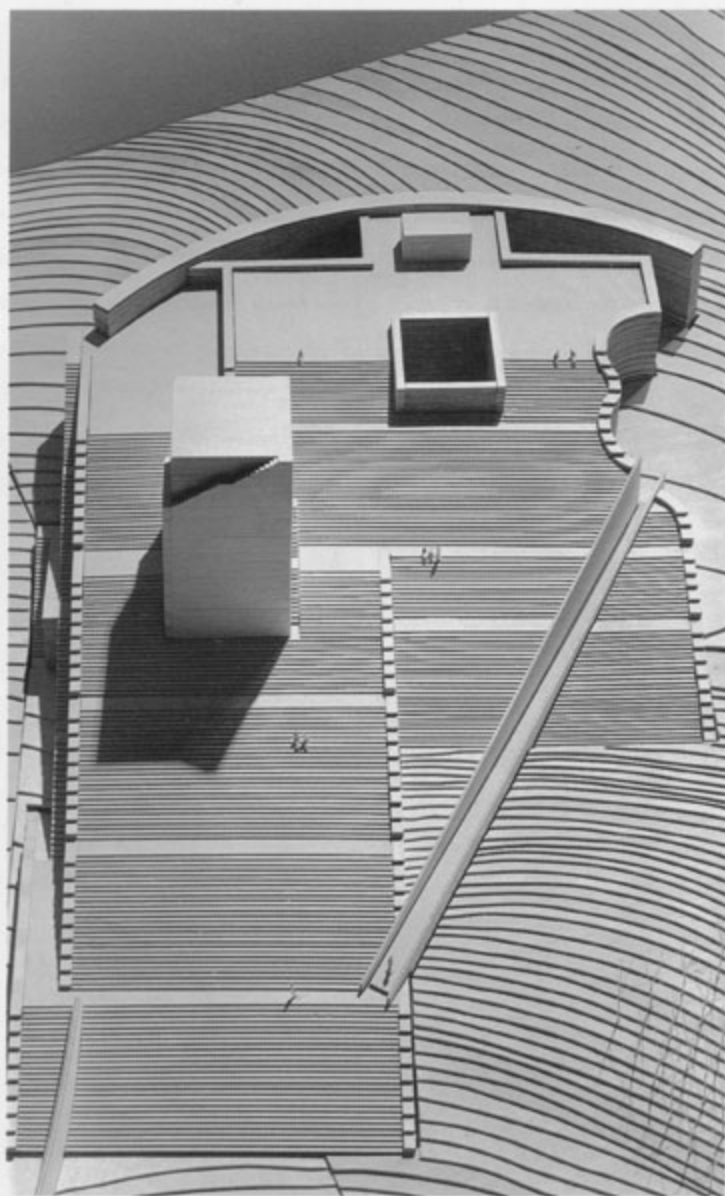
Planta sótano / Basement plan



Planta primera / First floor plan



Sección longitudinal / Longitudinal section



Sección longitudinal / Longitudinal section

MUSEO DEL BOSQUE DE TUMBAS

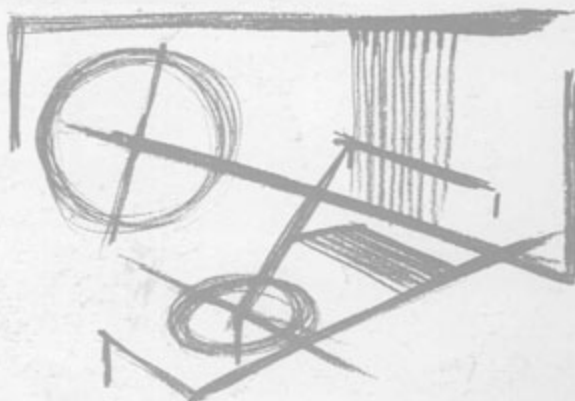
Forest of Tombs Museum. Kamoto-gun, Kumamoto, Japón. 1989/1992

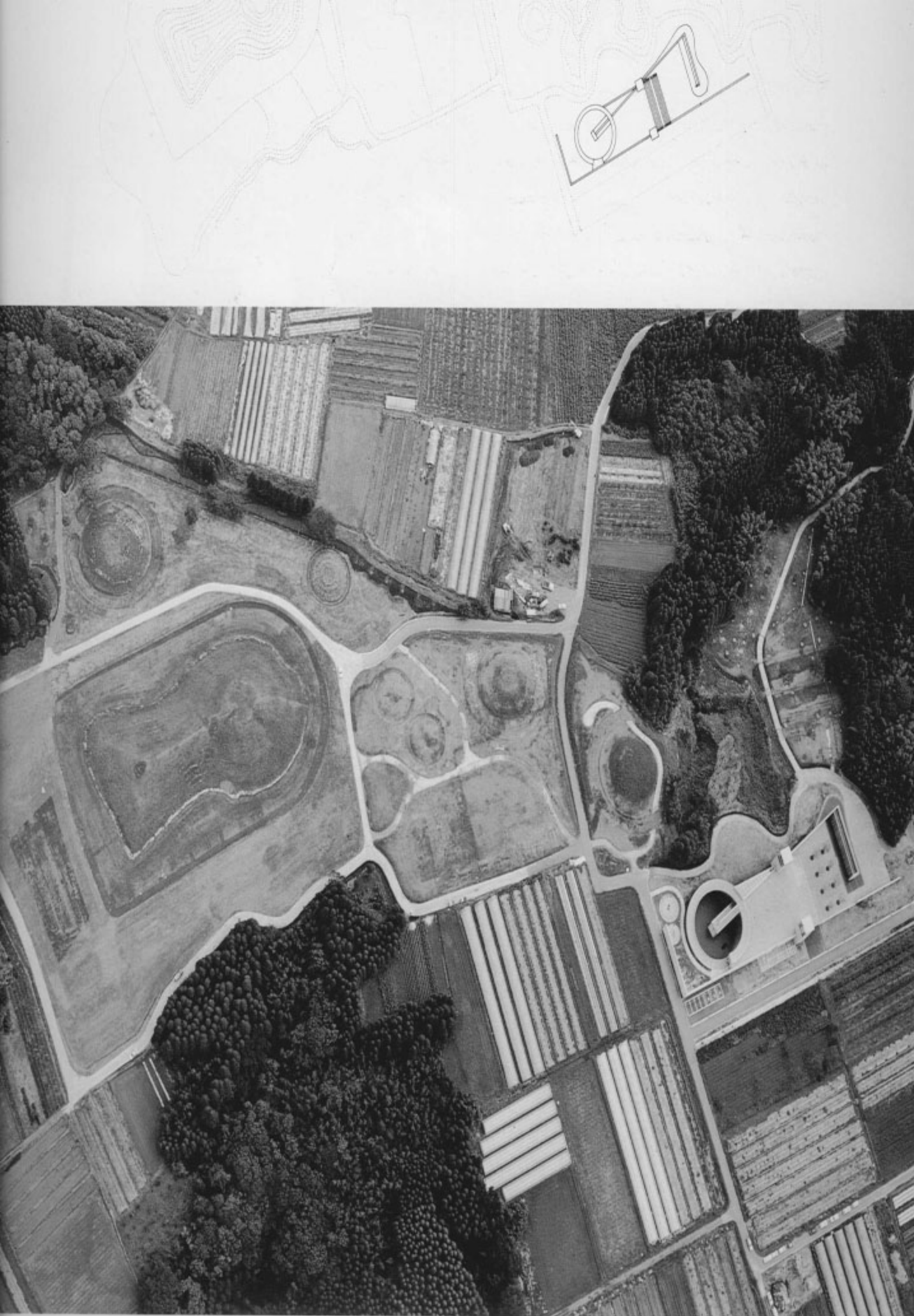
El objetivo de este museo es conservar y dar a conocer el patrimonio cultural/histórico de los túmulos del pueblo Iwabari. La construcción está cerca de un grupo de tumbas —ocho túmulos redondos en los alrededores de Futago-zuka—, que son inmensas construcciones en forma de ojo de herradura, consideradas como una de las más famosas del Japón, tanto por la belleza de su forma como por el lugar de su emplazamiento.

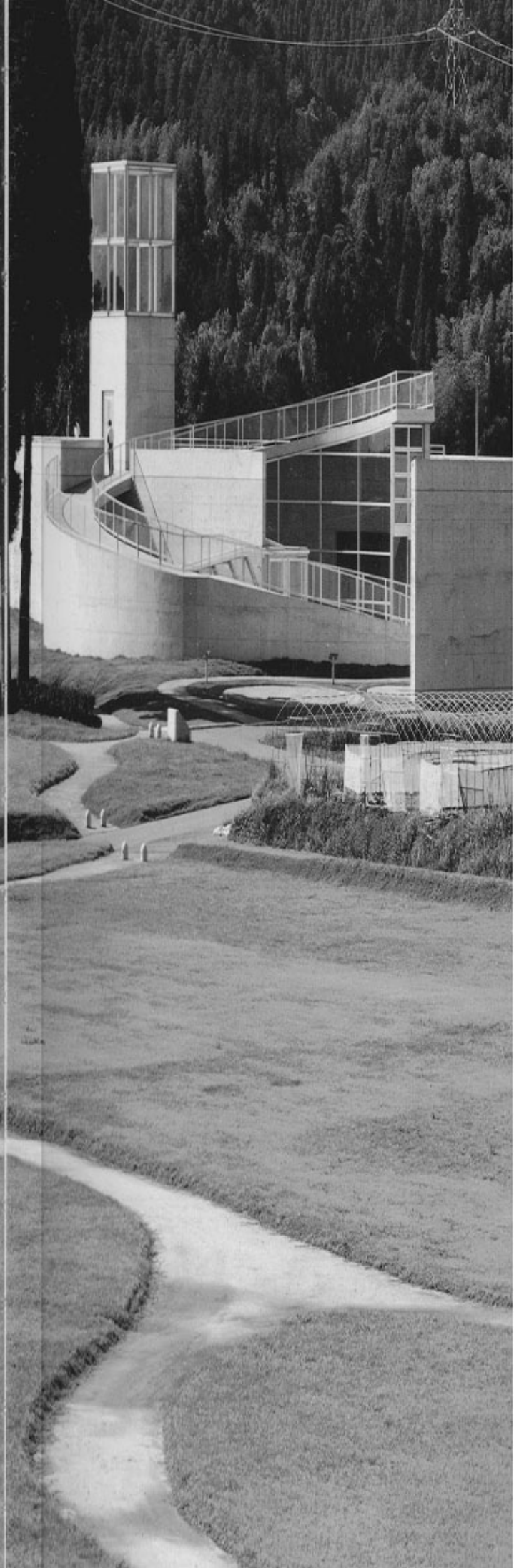
El propósito es presentar en su estado original tanto el yacimiento de las tumbas como los hallazgos y las recreaciones realizadas en el interior de las mismas. Para no introducir nada más que lo necesario, el museo se ha diseñado con forma de plataforma elevada desde cuya parte superior pueden verse las tumbas y su entorno. El aparcamiento de coches se ha situado lejos de la zona, debajo de la planicie natural que forma el terreno. El acceso al museo se realiza a pie, los visitantes pasan a través de un exuberante bosque verde, que simboliza el tránsito y el límite entre el presente y el pasado.

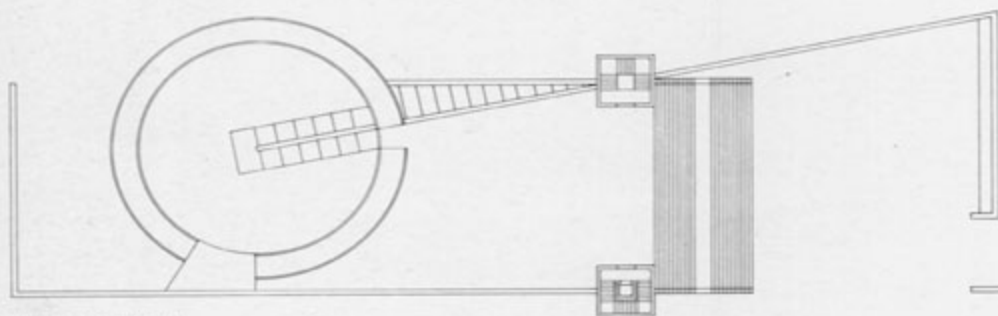
El edificio consta de un amplio conjunto de escaleras que llevan a la parte superior, allí comienza una rampa que desciende a un patio circular que sirve como zona de exposición para los hallazgos originales. Dentro del museo, los hallazgos se muestran tal como fueron encontrados en las tumbas. La configuración del edificio repite la forma de ojo de cerradura del Futago-zuka.

Forest of Tombs Museum is the museum to preserve and promote understanding of the historic cultural legacy of the Iwabari burial mounds. It is located near the tomb group-eight round burial mounds surrounding the Futago-zuka, a much larger keyhole-shaped tumules (kofun), which ranks as one of Japan's most famous because of the beauty of its form and setting. The intent is to display undisturbed the site of the whole tomb group as well as show artifacts and re-creations of the interiors of the tombs themselves. In order not to intrude on the site any more than necessary, the museum was designed as a raised platform from the top of which the tombs and their surroundings can be viewed, and the parking area was placed far from the facility below the natural plateau formed by the site. Approaching the museum on foot, visitors pass through a lush green forest, symbolizing a transition and boundary between the present and past. At the building itself, a broad set of stairs leads up to the roof from which a ramp then descends to a circular courtyard that serves as a display area for artifacts. Inside the museum, the artifacts are displayed as they were found in the tombs. The configuration of the structure repeats the keyhole shape of the Futago-zuka.

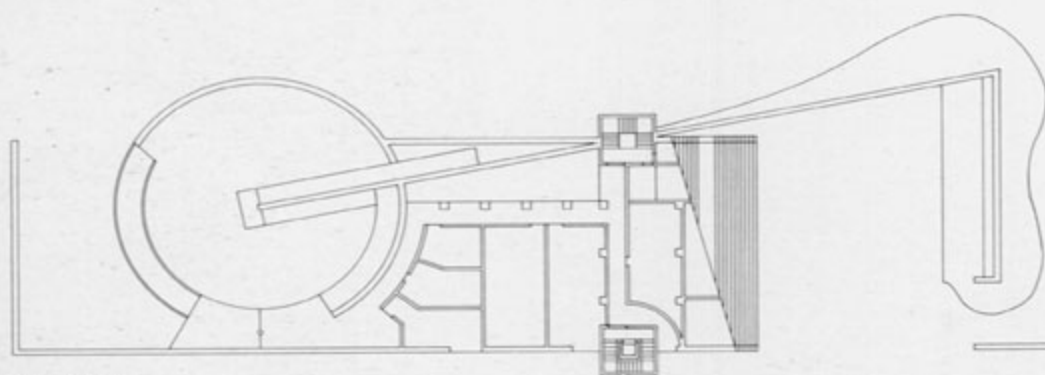




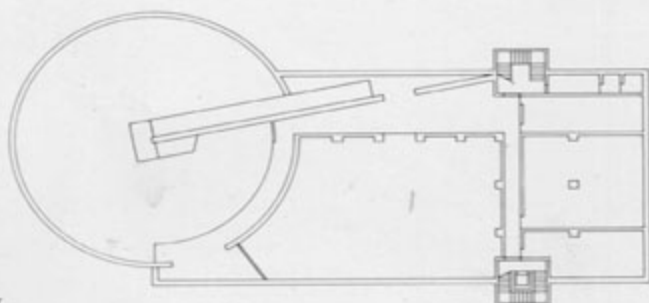




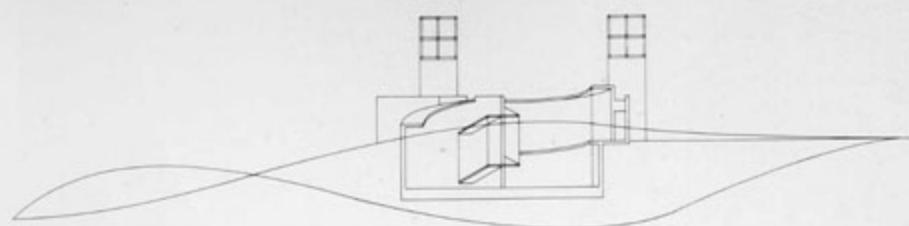
Planta superior (cubiertas)
Upper level plan (roof)



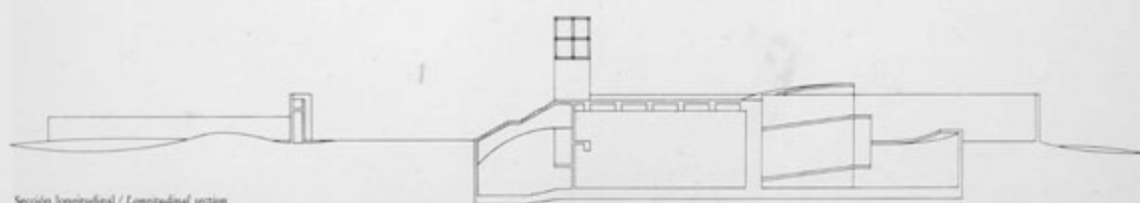
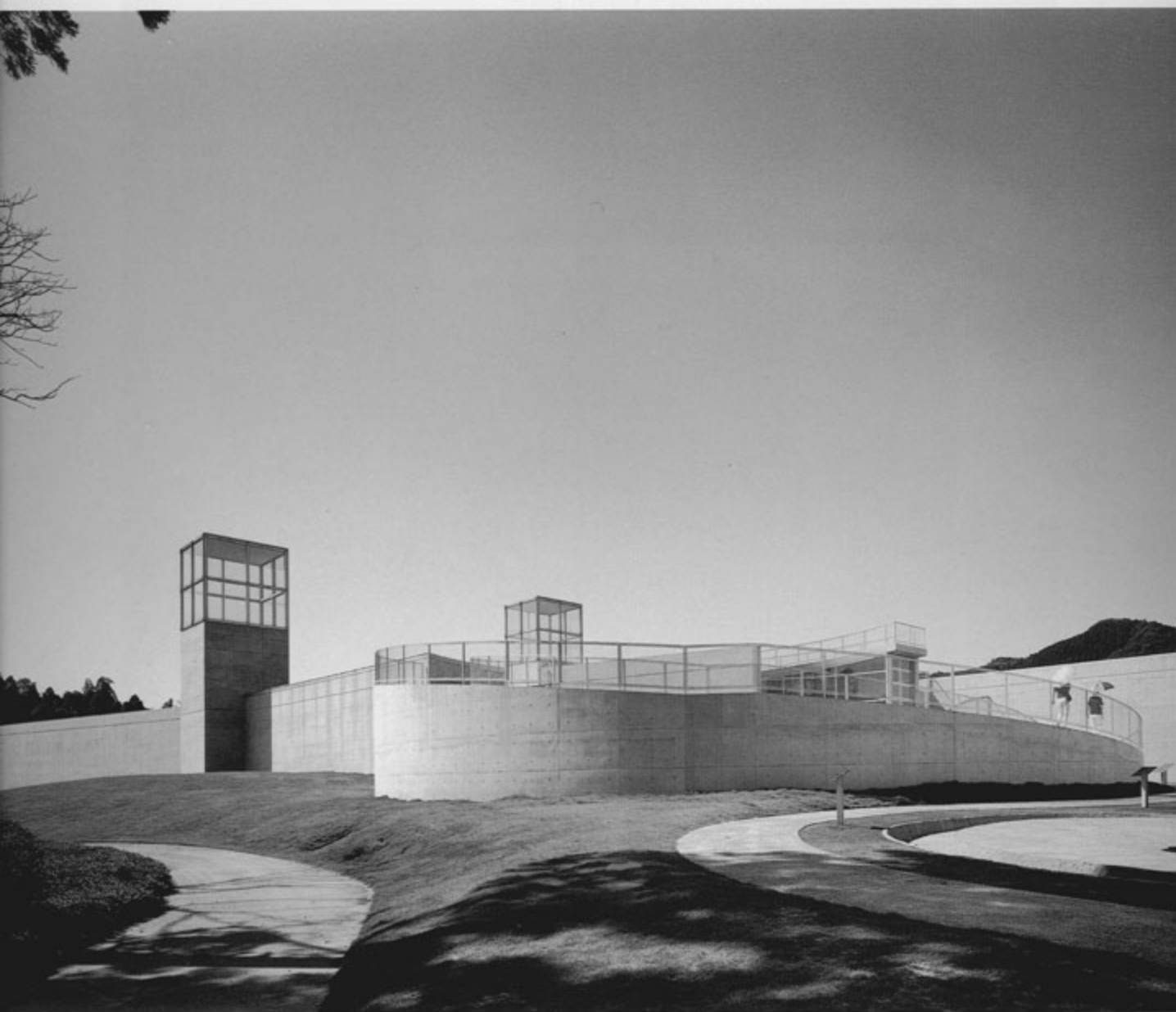
Planta intermedia
Mid-level plan



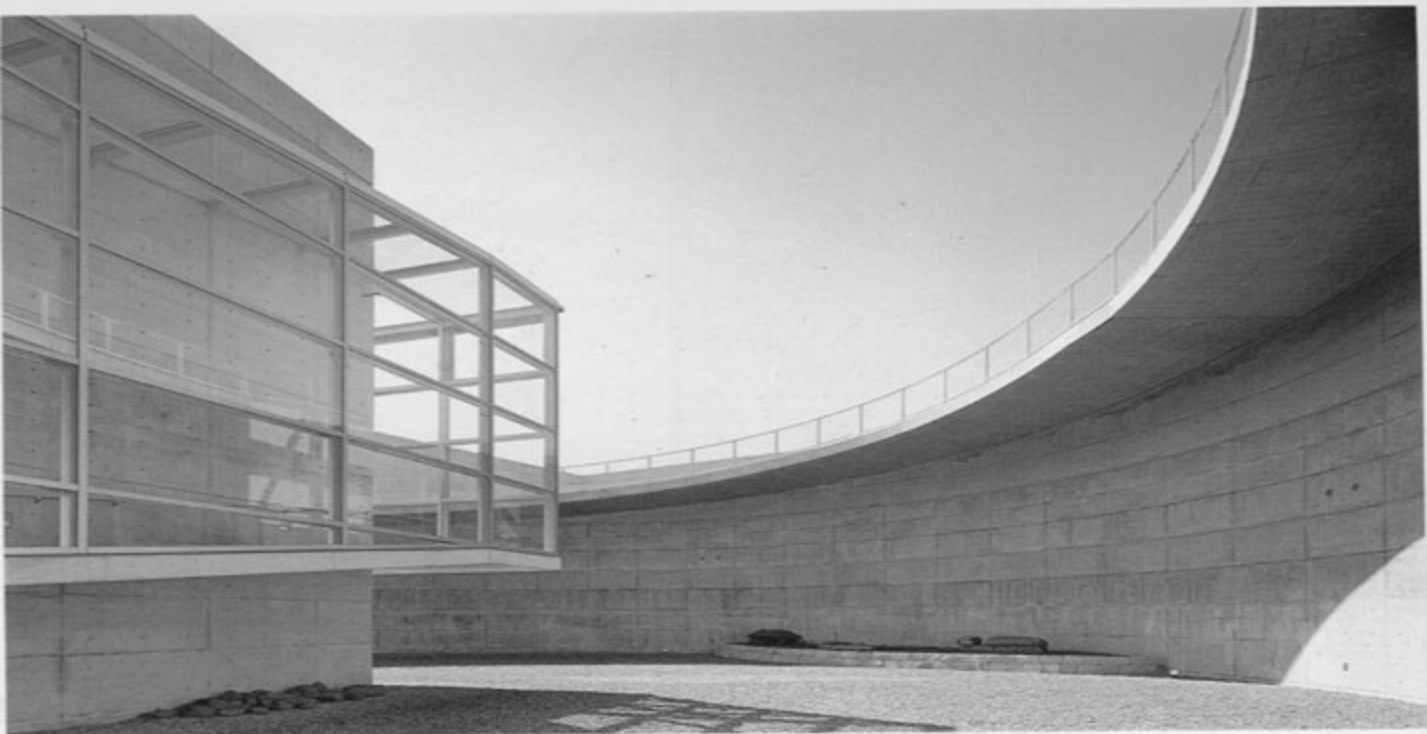
Planta inferior
Lower level plan



Sección transversal / Cross section

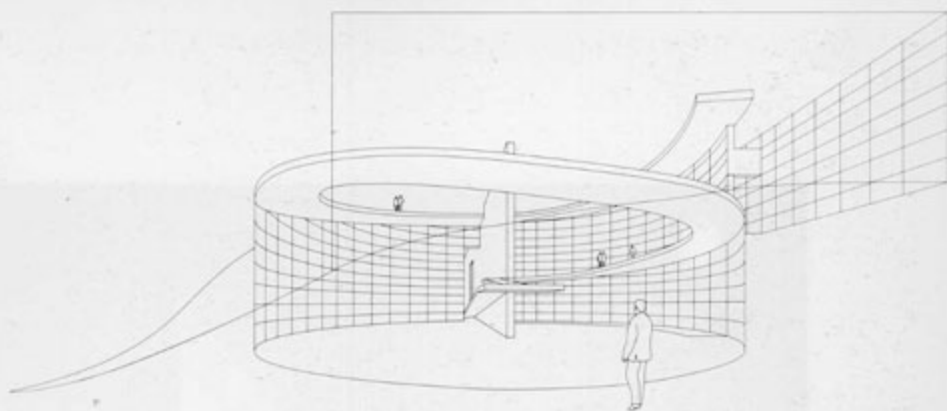


Sección longitudinal / Longitudinal section











Composición espacial y naturaleza

En mi opinión, existen tres elementos necesarios para la concreción de la arquitectura. Uno de ellos sería el propio *material*. Un material auténtico, poseedor de substancialidad, como el hormigón visto o la madera sin pintar. El segundo elemento sería la *geometría pura*, base o estructura que dota de presencia a un trabajo de arquitectura. Podría ser una masa con la forma de un sólido platónico, pero más frecuentemente se trata de una estructura tridimensional. El último elemento es la *naturaleza*. Pero no la naturaleza en estado virgen, sino una naturaleza artificial, en la que el hombre ha puesto un orden; o un orden abstraído de la naturaleza. Se trata de la luz, el cielo y el agua hechos abstracción. Cuando esta forma de naturaleza se introduce en un edificio proyectado con materiales auténticos y geometría pura, la propia arquitectura es hecha abstracción por la naturaleza. La arquitectura adquiere fuerza y riqueza sólo cuando se consigue la integración entre los materiales empleados, la geometría y la naturaleza.

La primera vez que tuve conciencia del *espacio* en arquitectura fue en el Panteón de Roma. A menudo se dice que la arquitectura romana es, en términos generales, más espacial que la arquitectura de la Grecia antigua. Sin embargo lo que yo experimenté allí no fue un espacio conceptual, sino un espacio manifiesto. Por supuesto, la estructura del Panteón es muy particular, con un muro en forma cilíndrica, de 43,2 metros de diámetro, rematado por una cúpula semiesférica de la misma medida. El edificio tiene también 43,2 metros de altura, por lo que, en cierto sentido, el Panteón está construido en torno a una gigantesca esfera. Cuando esta estructura, con su orden geométrico simple, es iluminada por la luz procedente de un óculo de 9 metros de diámetro, situado en lo alto de la cúpula, se hace realmente evidente el espacio arquitectónico. Esta relación entre la materia y la luz no puede experimentarse nunca en la naturaleza. La escena es únicamente posible en el medio arquitectónico. Lo que me conmovió fue este poder de la arquitectura.

También guardo un vivo recuerdo de una serie de espacios occidentales de características totalmente diferentes: las estructuras imaginarias del artista del siglo XVIII Piranesi. Aparecen en sus abarrotados mapas de un Imperio Romano de ficción y en sus famosos grabados de fantásticas prisiones, colmados de la intensidad propia de un hombre que debió de estar bastante aislado de la realidad. Los interiores de las prisiones en particular, auténticamente piranesianos, me causaron, como japonés, una fuerte impresión. Los espacios arquitectónicos del Japón tradicional se extienden en dirección horizontal. Por el contrario, las prisiones de Piranesi, al igual que laberintos tridimensionales, tienen una clara disposición vertical sugerida por sus escaleras de caracol.

El orden geométrico estático de la forma del Panteón y la dinámica dirección vertical del espacio piranesiano, en mi opinión, se oponen magistralmente al concepto espacial de la arquitectura japonesa. La arquitectura japonesa tiene una marcada directriz horizontal, y sus espacios son no solamente no-geométricos

SPATIAL COMPOSITION

AND NATURE

I believe three elements are necessary to crystallize architecture. One is authentic materials, or to put it another way, materials that possess substantiality. The material can be, for example, unadorned concrete or unpainted wood. The second element is a pure geometry, which provides the foundation or framework that enables a work of architecture to have presence. It might be a mass in the form of a Platonic solid but more often is a three-dimensional frame. The last element is «nature». By this I do not mean nature in the raw but instead a —man-made nature— chaotic nature that has been given order by man, or order abstracted from nature. It is light, sky, and water made abstract. When nature in such guise is introduced into a building composed of authentic materials and a pure geometry, architecture itself is rendered abstract by nature. Architecture acquires power and becomes radiant only when materials, geometry and nature are integrated.

I first experienced manifest space in architecture inside the Pantheon in Rome. It is often said that Roman architecture is generally more spatial than the architecture of ancient Greece, but what I experienced was not a conceptual space. It was truly space made manifest. The Pantheon of course has a distinct structure, with a wall in the shape of a cylinder 43.2 meters in diameter topped by a semispherical dome of the same diameter. The building is also 43.2 meters in height, so that in a sense the Pantheon is built around a huge sphere. When this structure with its simple geometrical order is lit by the light introduced by an oculus 9 meters in diameter at the apex of the dome, architectural space truly is made manifest. This condition of matter and light can never be experienced in nature. It is a scene that is possible only in the medium of architecture. What moved me was this power of architecture.

I also recall quite vividly a set of Western spaces of an entirely different kind, the spaces in the imaginary structures of the 18th-century artist Piranesi. They appear in his crowded maps of a fictional Roman Empire and his famous engravings of fantastic prisons, which are charged with the intensity of a man who must have been quite isolated from reality. In particular, the truly Piranesian interior spaces of the prisons made a powerful impression on me as a Japanese. The architectural spaces of traditional Japan are extended in the horizontal direction. By contrast, Piranesi's prisons, resembling three-dimensional mazes, clearly have a vertical orientation suggested by spiral stairways.

The static geometrical order of the form of the Pantheon and the dynamic vertical direction of Piranesian space, to my mind, stand in magnificent opposition to the spatial concept of Japanese architecture. Japanese architecture has a marked horizontal orientation, and its spaces are not only non-geometrical but irregular. One might say it is an architecture without shape. Architecture and nature are integrated, producing a space with a floating quality. For me, the Pantheon and Piranesi are representative of Western architectural space because they stand in opposition to Japanese architectural space. After long consideration, I decided that the goal of my work should be the fusion of these opposite spatial concepts in a unified, transcendent architecture.

sino también irregulares. Se podría decir que se trata de una arquitectura sin formas, en la que se integran arquitectura y naturaleza, produciendo un espacio de carácter flotante. Para mí, el Panteón y Piranesi son representativos del espacio arquitectónico occidental por oposición al espacio arquitectónico japonés. Tras largas consideraciones, decidí que el objetivo de mi trabajo debía ser la integración de estas concepciones espaciales tan opuestas en una arquitectura unificada y trascendente.

El emplazamiento siempre posee una particular energía que afecta al hombre y que, en cierto sentido, es y no es un lenguaje. La lógica de la naturaleza siempre afecta de manera subjetiva, y sólo es gradualmente aprehendida por aquellos que lo pretenden. La arquitectura es, en última instancia, una cuestión de cómo responder a las demandas del lugar. En otras palabras, la lógica de la arquitectura debe adaptarse a la lógica de la naturaleza. El objetivo de la arquitectura es el de la creación de un entorno en el que la lógica de la naturaleza y la lógica de la arquitectura coexistan, aún en fuerte antagonismo.

La arquitectura no consiste en la mera manipulación de las formas, sino también en la construcción del espacio y, sobre todo, en la construcción de un *lugar* que sirva como base para este espacio. Mi primer paso es siempre la aproximación al terreno, de manera que así obtengo una visión de la arquitectura como lugar. El interior y el exterior de la arquitectura no son conceptos diferentes, sino que forman un lugar continuo. Se debería considerar a la arquitectura como un dominio articulado y cerrado que, sin embargo, mantiene una relación especial con su entorno.

Se ha de contraponer la lógica de la arquitectura a la invisible lógica de la naturaleza para poder así resaltar ésta. Y es aquí cuando entra en juego la geometría. La geometría es una especie de juego de axiomas y de razonamientos deductivos. Sin embargo, también es un símbolo —pleno de autonomía y de armonía preestablecida— de la razón humana, que trasciende a la naturaleza. Desde los tiempos de Vitrubio, el uso de los atributos numéricos de la geometría —la simplicidad, la regularidad, la repetición y la simetría— ha etiquetado a la arquitectura como un producto de la razón humana o, en otras palabras, como el polo opuesto de la naturaleza.

Cuando se utilizan cuadrados, círculos —o partes regulares de éstos— el espacio arquitectónico hace patente la naturaleza global a medida que ésta y la geometría reverberan. La geometría, a pesar de su carácter no arbitrario, o a causa de él, sirve para englobar distintos significados. No sólo forma la estructura global, sino también los fragmentos de las diferentes escenas. Puede ser simultáneamente una pantalla y un elemento que proporciona vistas sobre los alrededores. Puede ser una vía de circulación que hace a la gente andar, detenerse, subir o bajar. Y, lo más importante, puede estar estrechamente relacionada con la articulación de la luz. Puede apropiarse de la luz, concentrar las sombras tras un objeto, y determinar la distribución de la densidad espacial. El emplazamiento, tras pasar por este proceso, se convierte en algo que está en oposición, al tiempo que coexiste, con la arquitectura. Considero que la arquitectura es acertada sólo cuando esto ocurre no únicamente en sus partes sino en su totalidad.

A site always has a distinct field of force that affects man. The field is a language, yet not a language. The logic of nature affects one subjectively, and it is made gradually clear only to those who seriously attempt to perceive it. Architecture is ultimately a question of how one responds to these demands made by the land. To put it another way, the logic of architecture must be adapted to the logic of nature. The aim of architecture is always the creation of an environment where the logic of nature and the logic of architecture are in fierce conflict yet coexist. One logic is not subsumed by the other, nor is there a complete fusion of the two.

Architecture is not simply the manipulation of forms. I believe it is also the construction of space and, above all, the construction of a «place» that serves as the foundation for space. My aim is to struggle first with the site and thereby get a vision of the architecture as a distinct place. The inside and the outside of architecture are not separate things but instead form one continuous place. Architecture ought to be seen as a closed, articulated domain that nevertheless maintains a distinct relationship to its surroundings.

To bring out and make apparent the invisible logic of nature, one must oppose it with the logic of architecture. It is at this point that geometry comes in. Geometry is a kind of game of axioms and deductive reasoning. However, it is also a symbol—one possessed of autonomy and a preestablished harmony—of human reason, which transcends nature. Ever since Vitruvius, the use of the figural attributes of geometry, for example, simplicity, regularity, repetitiveness, and symmetry, has stamped architecture as a product of human reason, in other words, the opposite of nature.

When squares, circles or regular parts of these are used, the architectural place makes clear the nature of the whole as it and the geometry resonate. Geometry, despite its non-arbitrary character, or because of it, serves to concentrate diverse meanings and takes on a distinct significance. Geometry forms not only the framework for the whole but fragments of scenes. It can be simultaneously a frame for a view of the surroundings and a screen. It can be a passageway that makes people walk, stop, ascend or descend. Moreover, it can be closely related to the articulation of light. It can appropriate light, concentrate shadows behind an object, and determine the distribution of spatial density. The site, having undergone this process, becomes something that stands in opposition to yet coexists with the architecture. I believe architecture becomes oriented only when this happens, not only in its parts but in the whole.

Koshino House

Yoshio Takase, excepto página 45 (Mitsuo Matsuoka)

Rokko Housing I

Tomio Ohashi, excepto páginas 51, 55 y 60 (Yoshio Takase)

Rokko Housing II

Tomio Ohashi

Time's

Hisao Suzuki, excepto páginas 73 y 74 (Yoshio Takase)

Chapel on Mt. Rokko

Tomio Ohashi, excepto páginas 77, 79 y 88 (Yoshio Takase),
y página 82 (Shigeo Anzai)

Church on the Water

Mitsuo Matsuoka, excepto páginas 94, 99 y 100 (Shigeo Anzai)

Theater on the Water

Tomio Ohashi

Church of the Light

Yoshio Shiratori, excepto páginas 108, 112 y 114
(Shigeo Anzai)

Kidosaki House

Tomio Ohashi, páginas 118, 119, 123, 127, 128, 129 y 130

Mitsuo Matsuoka, páginas 117, 122 infra y 130 infra

Yoshio Takase, páginas 121, 122 supra, 124, 126 y 131

I House

Hiroyuki Hirai

Glass Block House

Mitsuo Matsuoka, excepto página 145 (Yoshio Takase)

Main Pavilion for the Tennoji Fair

Yoshio Shiratori

Shibuya Project

Tomio Ohashi

Atelier Yoshie Inaba

Mitsuo Matsuoka

Galleria Akka

Hiroyuki Hirai

Natsukawa Memorial Hall

Tomio Ohashi

Raika Headquarters Building

Ryuji Miyamoto

Nakanoshima Project

Tomio Ohashi

Iwasa House

Mitsuo Matsuoka

Ito House

Mitsuo Matsuoka

Miyashita House

Hisao Suzuki

Nakamura House

Tomio Ohashi

Natsukawa Memorial Hall

Mitsuo Matsuoka

Himeji Museum of Literature

Hisao Suzuki, excepto página 236 infra (Mitsuo Matsuoka)

Collezione Commercial Centre

Hisao Suzuki, excepto página 245 (Mitsuo Matsuoka)

Children's Museum

Hisao Suzuki, excepto páginas 254, 264 supra y 265 supra
(Mitsuo Matsuoka)

Children's Seminar House

Hisao Suzuki

Naoshima Contemporary Art Museum

Hiroshi Ueda

Raika Building

Hisao Suzuki, excepto páginas 281 infra, 286-287, 288 y 292 infra
(Mitsuo Matsuoka)

Japan Pavilion

Hisao Suzuki, excepto página 298 (Mitsuo Matsuoka)

Water Temple

Hisao Suzuki, excepto páginas 150 supra y 152 (Hiroshi Ueda)

Kyoto Station

Tomio Ohashi

Nara Convention Hall

Tomio Ohashi

Chikatsu-Asuka Historical Museum

Mitsuo Matsuoka

Forest of Tombs Museum

Hiroshi Ueda

Tadao Ando	Naoyuki Nagata
Takao Shima	Hironobu Wakayama
Masataka Yano	Kei Iwata
Koh Nakakita	Kazunori Fujimoto
Fumihiko Iwama	Yumiko Oka
Takashi Yamaguchi	Haru Tsuchiya
Kazuya Okano	Kaori Ichikawa
Takaaki Mizutani	Takashi Muto
Shigeo Hayashi	Keizo Shiozaki
Hiromitsu Kuwata	Mihoko Muramatsu
Atushi Kitamura	Shigemi Ando
Manabu Sinbori	Tsuneto Nagasawa
Tamao Shichiri	Yumiko Kato

Publicaciones / Books

1981	<i>Tadao Ando I</i> , Kajima Institute Publishing, Co., Ltd., Japan
1982	<i>Tadao Ando: Monographies</i> , Electa Moniteur, Paris, France
1984	<i>Tadao Ando: Buildings, Projects, Writings</i> , Rizzoli International Publications, New York, U.S.A.
1985	<i>Tadao Ando: Edificios, Proyectos, Escritos</i> , Gustavo Gili S.A., Barcelona, Spain
1986	<i>Tadao Ando: Rokko Housing</i> , Quaderni di Casabella Electa, Milano, Italy
1987	<i>G.A. Architect: Tadao Ando</i> , A.D.A. Edita Tokyo, Japan
1989	<i>Tadao Ando: The Yale Studio & Current Works</i> , Rizzoli International Publications, New York, U.S.A. <i>Tadao Ando II</i> , Kajima Institute Publishing, Co., Ltd., Japan <i>Tadao Ando: Sketches</i> , Birkhäuser Verlag, Basel, Boston, Berlin
1990	<i>Architectural Monographs 14: Tadao Ando</i> , Academy Editions, London/St. Martin Press, New York <i>El Croquis 44: Tadao Ando</i> , El Croquis Editorial, Madrid, Spain <i>Tadao Ando: et la Maison Koshino</i> , Mardaga, Liege, Belgium
1991	<i>The Japan Architect I: Tadao Ando</i> , The Japan Architect Co., Ltd., Japan <i>Tadao Ando: Dormant Lines</i> , Rizzoli, New York, U.S.A. edited by Harvard University Graduate School of Design <i>Tadao Ando: Details</i> , A.D.A. Edita Tokyo, Japan <i>Tadao Ando: Catalogue for Tadao Ando Exhibition</i> , The Museum of Modern Art, New York, U.S.A.
1992	<i>Tadao Ando: Beyond Horizons in Architecture</i> , (Catalogue for exhibition at Sezon Museum of Art), Shinken-chiku-sha., Ltd., Japan