

# SANAA: la exploración del límite en cuatro pasos

Ignacio Abad Cayuela  
Juan Moreno Ortolano

## Ignacio Abad Cayuela

Arquitecto por la ETS de Arquitectura de Sevilla

### Centro de Investigación:

Universidad Politécnica de Madrid

iacms73@hotmail.com

## Juan Moreno Ortolano

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Murcia

### Centro de Investigación:

Fundación Caja Murcia y Universidad de Alicante

juanmorenoortolano@yahoo.es

### RESUMEN

La arquitectura de SANAA llama la atención, en el marco de la práctica contemporánea internacional, por la aparente sencillez que a primera vista nos transmiten con sus obras. Quizás estemos hablando de una arquitectura no contaminada que aspira a liberarse del mayor número de convenciones posibles que a lo largo de la historia se ha ido adhiriendo a la disciplina; podría tratarse de una arquitectura sin atributos, que reanuncia a todo aquello que no tiene que ver con el espacio habitable y las relaciones humanas que este posibilita

*Palabras clave: arquitectura, sanaa, límite, piel.*

### ABSTRACT

For the apparent simplicity that its works transmit to us at first sight, SANAA's architecture is eye catching in the contemporary international framework. Perhaps we are talking about a non-polluted architecture which aspires to get rid of most of the possible conventions that during the history have gone sticking to discipline; it could possible be an architecture without attributes, which gives up to all that has nothing to do with the living space and the human relationships that it enables.

*Keyword: architecture, sanaa, limit, skin.*

«Un límite no es aquello en virtud de lo cual algo conduce, sino, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es, inicia su esencia. Espacio es esencialmente lo que se ha dejado entrar en sus fronteras»

Martin Heidegger. «Construir, habitar, pensar»

[1] Véase: BAUDRILLARD, J. NOUVEL, J: Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. BAUDRILLAR, J: El éxtasis de la comunicación. La Posmodernidad. Barcelona: Kairós, 2002. Págs.187-197.

**A**dentrarse en la obra de SANAA supone, en primera instancia, renunciar a la base misma, quizás la más peligrosa, en la cual se asienta una buena parte de la arquitectura contemporánea: el poder de la imagen y el «objeto singular» [1]. En SANAA, encontramos que la imagen proyectual: los cerramientos, la piel, es el resultado de un profundo y meditado análisis de la experiencia compleja del habitar, de su extensión y movimiento en el espacio construido arquitectónico. El espacio reaparece como valor primero y último de la propuesta, como un argumento vertebrador al cual se sujeta todo el cauce del proyecto. Sin embargo, su manera de entender el espacio matiza la inventiva proyectual de los maestros del movimiento moderno. Efectivamente, aquí también se

rompen las cajas, se diluyen los volúmenes, se fracturan las jerarquías, se escuchan los programas, se suprimen ornamentos, se aplican las geometrías, cada vez más escasas y desaparecidas; sin embargo, en todo ese largo proceso por el que transita el proyecto, los contornos de cada una de esas coordenadas se hacen cada vez más difusos, imperceptibles, a pesar de que sepamos que están ahí. Igualmente existe una búsqueda que pretende hacer casi desaparecer los límites físicos de la obra, que la arquitectura parezca líquida y derramada sobre el lugar; pero esto no significa que la construcción y la estructura, a pesar de su presumible desaparición, no estén en todo momento presentes en el proyecto, no constituyan valores imprescindibles en la ideación y ejecución de la obra construida. Más bien al contrario; de su asociación directa con la problemática del espacio y su experiencia, nace la solidez y madurez de la obra y la conclusión directa de ese proceso: la forma visual del proyecto, su figura. Se trataría a continuación de enmarcar a través de cuatro de sus proyectos más reconocibles, las inquietudes que en el campo experiencial del espacio y el habitar se dan y traducen en su obra.

### 1. «Casa S», SANAA, Okayama (Japón), 1996.

Entre dos mundos: Entre el espacio público de la calle y la necesidad de recogimiento e intimidad que supone la existencia de un espacio destinado a vivienda, se ha construido un espacio «colchón» que permite una transición suave del exterior al interior y una circulación fluida alrededor de los espacios que conforman el hábitat familiar.

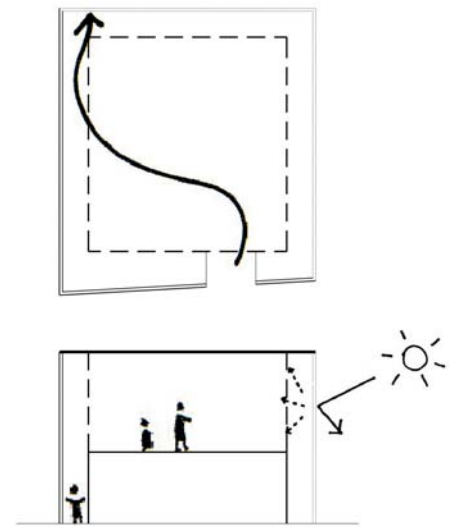
De la materialización de esta idea resultan dos cajas, dos pieles, dos límites físicos que empaquetan la vida privada de sus usuarios:

*La caja que contiene a otra caja (9.5 x 9.5 x 6.0 m.); chapa de acero minionda en las caras que convergen en la esquina más próxima al acceso / policarbonato corrugado en el resto.*

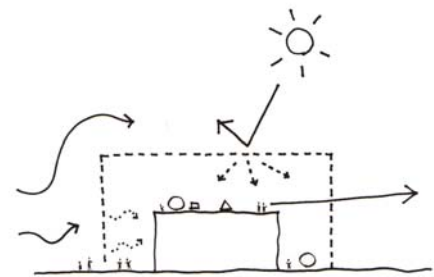
Al exterior, primera protección —máximo edificable— que ajusta las relaciones con el medio; tamiza la luz a través de sus caras menos expuestas a los agentes contaminantes y ocasionalmente se perfora para dar paso a la vivienda, mirar o permitir que el aire circule con más fluidez hacia el interior.

*La caja hecha de cajas (7.5 x 7.5 x 2.5 + 3.0 m.); madera.*

En el interior, segunda protección que permite regular las relaciones de individualidad y unidad entre los habitantes de la casa; dos familias: abuelos, padres e hijos, tres generaciones bajo un mismo techo, estilos de vida diferentes compartiendo un mismo espacio, necesidades de independencia e interdependencia, el aislamiento y la conectividad que suponen la vida en una comunidad tan pequeña. Como consecuencia, ocupando la zona central del espacio, cuatro cajas yuxtapuestas, estancias principales en planta baja entre las que se intercalan los aseos.



1997. CASA S: ESQUEMA DE PLANTA SUPERIOR Y SECCIÓN.



2002. ESQUEMA PROPUESTO PARA EL INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO.



1997. CASA "S": VISTA INTERIOR DESDE EL ACCESO.

Y, por último, la franja inmaterial que definen sus contornos: Este espacio, comprendido entre ambas cajas, es el que singulariza el funcionamiento de la vivienda; un espacio perimetral a doble altura casi uniforme, aunque más dilatado en la zona del acceso —que se produce desde la calle principal— debido a una ligera distorsión entre las caras de las cajas donde tiene lugar, consecuencia de la adaptación de la construcción a los márgenes permitidos por ordenanzas. A lo largo de este recorrido circundante se accede a todas las estancias de la casa, conectadas al pasillo mediante puertas plegables o persianas móviles que permiten diversos grados de comunicación o relación con el espacio envolvente. A través de una escalera muy próxima al acceso se sube a la caja del interior, alcanzando la meseta que da lugar al área de reunión, salón y comedor, conectado o separado del espacio que lo rodea por medio de paneles de madera abatibles.

En definitiva, el espacio limítrofe entre el exterior y las estancias íntimas resulta ser el circuito regulador que permite a los habitantes pasar de manera gradual de su esfera íntima al ámbito colectivo de la unidad familiar, mediante el cual se integran —casi espontáneamente— ambas polaridades.

Gracias al esquema queda ilustrada con claridad su propuesta para el IVAM, realizada seis años más tarde, donde podemos observar cómo la idea de una gran envolvente porosa da lugar a ese espacio que amortigua, atempera, suaviza o atenúa las condiciones extremas del exterior, al tiempo que comunica al usuario con un paisaje novedoso de la ciudad; una visión periférica [2], desenfocada, difusa, ... un paisaje capaz de generar un efecto atmosférico que lo envuelva y lo proteja.

Tal vez la casa S podría entenderse como un paso previo a la intervención en la gran escala. Así, conscientes de la radicalidad y la envergadura de la propuesta, caminan con la pisada enérgica de saberse transitando un sendero que, si bien no es del todo desconocido, si se adentra una vez más en el bosque de lo sorprendente.

Incluso en el proyecto para el Rolex Learning Center de la Escuela Politécnica de Lausana, inaugurado en febrero de este año, se pueden detectar las huellas o influencias de esta casa, construida ocho años antes de ganar el concurso [3]; un gran espacio donde todo está disponible a la vista aunque, para poder descubrirlo, primero hemos de recorrerlo, transitarlo, experimentarlo, ... moviéndonos a lo largo del vacío que se nos ofrece, *para ponerlo en valor estableciendo relaciones y recorridos que nos introducen en la dimensión temporal* [4].



2005. ROLEX LEARNING CENTER: VISTA INTERIOR.

2002. INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO: VISTA INTERIOR DE MAQUETA DESDE ACCESO.

[2] «La esencia misma de la experiencia vivida está moldeada por la hapticidad y por la visión periférica desenfocada. La visión enfocada nos enfrenta con el mundo, mientras que la visión periférica nos envuelve en la carne del mundo. Junto a la crítica de la hegemonía de la vista, es necesario reconsiderar la esencia misma de la visión», PALLASMAA, J: Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. Pág. 10.

[3] «Los proyectos anteriores siempre tienen una influencia en nosotros, los recordamos y desde luego algunas cosas que hemos innovado en los proyectos pequeños tiene repercusión posterior en los grandes, pero siempre comenzamos un nuevo proyecto, sea grande o pequeño, tratando de encontrar algo nuevo...» CORTÉS, J.A: Una conversación con K. Sejima y R. Nishizawa. El Croquis, nº 139, Pág. 16.

[4] VALERO, E., VV,AA.: Incursiones arquitectónicas. De la precisión a la impresencia, incursiones de abstracción y cotidianidad. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2009. Pág. 91.



2003. CASA EN UN HUERTO DE CIRUELOS.



2003. CASA EN UN HUERTO DE CIRUELOS: SECCIONES.

## 2. Casa en un Huerto de Ciruelos, K. Sejima, Tokio, 2001/2003.

99% vacío. Las condiciones del emplazamiento, una pequeña parcela de un barrio residencial tranquilo, junto con la decisión de conservar las preexistencias naturales, una serie de ciruelos que se replantaron en el perímetro del solar, exigían la compactación del programa en un volumen prismático, cuya abstracción le ha permitido permanecer al margen de cualquier relación apariencial con las construcciones existentes.

Una condición indispensable en el proyecto fue la de mantener un cierto equilibrio de conexión y privacidad entre los miembros de la familia, lo que determinó la fragmentación del programa en actividades que se asociaron a recintos en los que se ubicarían los muebles de la familia. Así, en lugar de la vivienda al uso con habitaciones cerradas, una por persona, y el uso común de cocina/salón/comedor, esta casa consta de sucesivos espacios apenas divididos por planchas de acero de 16 mm., perforadas estratégicamente, que se distribuyen en torno a una escalera de caracol cuya disposición forma parte de este conjunto espacial interconectado. Gracias a la operación que combina el reducido espesor de las divisiones con una precisa delimitación de los huecos que relacionan las estancias, se hace posible la experiencia de sentirse conectado al resto de la familia, sin que esto suponga tener que renunciar a la sensación de intimidad personal [5].

Así mismo, las particiones mencionadas, junto con la envolvente de 40 mm., resultan ser la estructura portante del edificio. La condición material de la construcción queda prácticamente reducida de esta manera a la mínima expresión; todo está a la vista aunque no quede explícito su funcionamiento. La estructura no sólo sostiene al edificio sino que es él mismo, o mejor, le deja ser [6] sin apenas necesitar de otros elementos auxiliares, como las carpinterías exteriores, que permitan su uso. *En este planteamiento la abstracción no es un lenguaje sino la transición hacia la desnudez y en él, factores como la escala, la luz, o la propia construcción cobran protagonismo. La arquitectura surge de un rigor interno que la ordena sin ataduras formales, asumiendo, sin embargo, todas aquellas que se derivan del programa, la técnica. En ella se adivina ese riguroso orden interno y deliberado desprendimiento del ornamento y de todo aquello que no pase la prueba de la necesidad [7].*

Las dimensiones, por tanto, son la transcripción de las circunstancias que tensan el proyecto y que se han ido describiendo: los ciruelos perimetralmente actúan de fuera a dentro, las actividades distribuidas en recintos, la interrelación espacial, el cuidado de lo íntimo, el mobiliario de la familia, el máximo aprovechamiento del espacio, la condición portante de las divisiones... hacen que éstas sean consecuencia de una serie de decisiones tomadas siempre a favor del habitar.

Resulta así un único espacio, propio de un estilo de vida colectivo, donde se simultanean todas las actividades, un escenario diverso en esce-

[5] «...creo que quiero demostrar como los condicionantes físicos que se le imponen a la arquitectura son posibilidades por explorar más que simples limitaciones...», TAKI, K: Conversación con Kazuyo Sejima. El Croquis nº 77(I)+99, Pág. 29.

[6] «Lo que existe sirve para ser poseído. Lo que no existe sirve para cumplir una función» LAO TSE: Tao te ching. Barcelona: RBA, 2007. Pág. 59.

[7] Op cit, Incursiones arquitectónicas... Pág. 94.

nas, *un paisaje de acontecimientos* [8] que, a modo de imágenes pictóricas, propician una percepción atmosférica donde el observador puede ser al mismo tiempo lo observado [9]. Es, quizás, el marco más apropiado dentro de las necesidades de unos usuarios que, casi sin renunciar a nada, han llevado a la arquitectura a renunciar a casi todo sin dejar por ello de cumplir su esencia: permitirles desplegar sus capacidades creativas, disfrutar de un lugar.

### 3. Casa Moriyama, Ryue Nishizawa, Ohta-Ku, Tokio, 2002/2005.

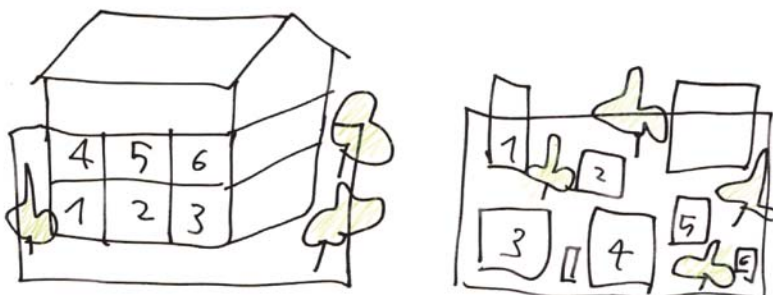
Parque habitable. La decisión principal del proyecto, diseminar las estancias de la vivienda a lo largo de la extensión del solar, establece una clara ruptura con los modos de organización jerárquica ya explorados en las tipologías residenciales. De esta manera se propone al usuario que sea el verdadero protagonista de su estilo de vida; será su forma de entender el espacio, sus necesidades del momento, su manera de relacionarse con el mundo y, en definitiva, su propia creatividad, lo que determine no sólo las estancias que va a ocupar, si no también cómo y cuándo lo hará, así como quiénes compartirán con él este hábitat.

La casa se inserta en un barrio tradicional de Tokio con una ocupación casi completa de las parcelas. Las piezas prismáticas de dimensiones variables que constituyen la vivienda configuran su propio entorno, dejando entre sí un tejido ajardinado, permeable desde el exterior y matizado por las condiciones de posición, tamaño y grados de apertura que ofrecen los espacios interiores.

Esta distribución de volúmenes exentos, de pequeña escala que permite el tránsito a través de la parcela, puede entenderse como una micro organización urbana dentro del barrio que a su vez forma parte del gran tejido de la ciudad... los espacios intersticiales van generando diversos espacios semipúblicos ajardinados en función de la proximidad de los cuerpos construidos. Las condiciones de proximidad entre los volúmenes se utilizan como mecanismos de control determinando la anchura de los pasos hacia



2003. CASA EN UN HUERTO DE CIRUELOS: VISTA INTERIOR DESDE LA PLANTA SUPERIOR.



[8] SORIANO, F: 100 hiperminimos. La vivienda de nuestro tiempo. Madrid: Lampreave, 2009. Pág. 49.

[9] «...Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, eso es, seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo y que irradian su significación, sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones vivientes...», MERLEAU-PONTY, M: Fenomenología de la percepción. Barcelona: Península, 1975. Pág. 168.

2005. CASA MORIYAMA: BOCETO EXPLICATIVO DE LA IDEA.



2005. CASA MORIYAMA: VISTA DESDE LA CALLE.

áreas más dilatadas, más propicias para generar relaciones. Algunas cubiertas son también utilizadas como zonas de interrelación entre los residentes, desde donde se tiene una sensación de conexión con una parte de la ciudad más alejada; el campo del habitar se ha expandido al liberar al sentido de la vista de las barreras colindantes.

Así mismo, las dimensiones de los huecos y las alturas en el interior permiten una relación más directa con el exterior, hace que en ocasiones los límites se diluyan; desde dentro de la vivienda se experimentan sensaciones de estar afuera. Una cuestión importante que también aborda el proyecto es la tensión, siempre difícil e inestable, que se produce entre el grado de exposición y la privacidad. La variabilidad de usos y su dispersión en volúmenes diversos hace difícil identificar desde fuera lo que puede ocurrir en el interior.

En definitiva, la caja sólida, compacta, estática, capaz de albergar en un mismo perímetro edificado todos los usos y posibles sueños de sus habitantes, se transforma aquí en una amalgama de volúmenes de geometrías serenas que parecen haberse depositado sutilmente sobre el paisaje congestionado de la ciudad. Nos imaginamos entrando en esas casas, desde los márgenes de la calle. La casa se desvela, como casi toda la obra de SANAA, por descubrimiento. No hay casi nada literal, nada que esté sujeto a la normativa moderna de la causa y efecto. El proceso de descubrir esta arquitectura enseña, desde el primer momento, que el tiempo fenomenológico es imprescindible en el proyecto, que el mundo creado frente a nuestros ojos necesita irremediabilmente de una lectura que va mucho más allá de las sensaciones primarias oculares [10]. Hay que seguir mirando, seguir andando, seguir experimentando; únicamente de ese modo, llegaremos a conocer los secretos de la casa que han sido creados y pensados para el uso y disfrute personal. La inmediatez se sustituye por un tiempo retenido y derramado en figuras sobre el paisaje que inevitablemente conducen a estados habitables diferentes que deben conocerse desde el movimiento.

En ese recorrido, la naturaleza juega un papel crucial, podría afirmarse definitivo. Ha perdido su condición exterior que la abocaba a lo contemplativo, pasando a ser parte integrante de la arquitectura. Los árboles ayudan a coser las figuras que parecían ser independientes y autónomas, ligan lo construido con la ciudad dando lugar a un singular paisaje urbano que bien podría ser llamado parque habitable. Cabría apuntar también, que no sólo ayudan y facilitan la comprensión y unión de esa dialéctica diluida de las piezas suspendidas, sino que matizan todo el conjunto sobre la parcela en la cual se sitúan.

La abstracción geométrica de los volúmenes, propia también de la modernidad, se modera por la intervención directa de los contrastes que el tiempo cíclico de la naturaleza genera a través de la luz solar, la presencia del viento o el crecimiento de los árboles. Éstos son otra piel más de la arquitectura, otra membrana natural más de la ciudad. Potencian los cambios de

[10] «...La arquitectura domestica es espacio ilimitado y nos permite habitarlo, pero éste debería así mismo domesticar el espacio infinito y habitar el continuum del tiempo...», Op cit, Los ojos de la piel... Pág. 32.

la vivienda, los matices y las sombras sobre los immaculados lienzos de los cerramientos y colaboran, en definitiva, en su integración contextual sobre el trazado urbano histórico en el que se asienta.

#### 4. Casa Flor, SANAA, Suiza, 2006.

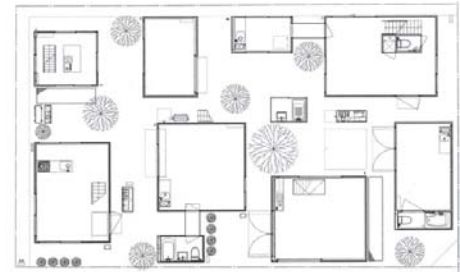
Interior-exterior. Sobre una leve pendiente orientada hacia un huerto de manzanos, se proyecta esta casa.

La decisión de hacerla completamente transparente responde a los requerimientos del cliente, una pareja con unas necesidades muy concretas: “queremos un jardín con una casa y no una casa con un jardín, ..., y con mucha luz”.

La resolución pasa por ubicar en la parcela las diferentes funciones que se van a suceder a lo largo del día, de tal manera que sean las relaciones entre las actividades, las necesidades de privacidad, proximidad, orientación e interrelación con el jardín, las que determinen su posición dentro del conjunto [11]. Será la distribución del mobiliario la que dispone el espacio para que sea utilizado de manera más o menos concreta.

El proyecto resulta de la voluntad de que esta realidad topológica [12] determinada por la vida de sus habitantes permanezca inalterada, permitiendo un movimiento fluido alrededor del espacio continuo que conforman las ocupaciones cotidianas [13].

A lo largo de una curva continua que se prolonga sobre la zona de influencia de cada función, una envolvente invisible traza los límites entre la casa y el jardín de manera que la sensación de estar en el interior apenas sea experimentada [14]. Donde todo es transparencia, la cualidad de espesor de los materiales es irrelevante; la cubierta, único elemento visible, se adapta a la topografía de la vivienda, deslizándose sobre el terreno. La estructu-



2005. CASA MORIYAMA: PLANTA BAJA.



[11] «Para nosotros, pensar en cómo organizar el programa significa realmente estudiar la cuestión de cómo organizar parte de la fenomenología invisible, o de la experiencia», ZAERA, A: Una conversación con Sejima y Nishizawa. El Croquis nº 77(I), +99, Pág. 13

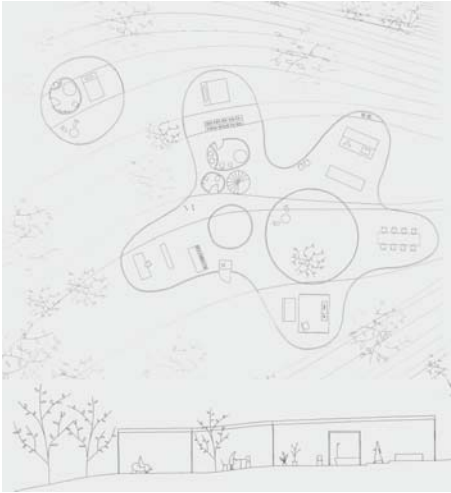
[12] «Estructuralmente lo topológico permite un diseño continuo del espacio; permite cambiar la configuración y función de los ámbitos», RUIZ DE LA PUERTA, F: Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando. Madrid: ALBUM LETRA ARTES, 1995. Pág. 82

[13] «El espacio arquitectónico es espacio vivido más que espacio físico, y el espacio vivido siempre trasciende la geometría y la mensurabilidad», Op cit, Los ojos de la piel... Pág. 64.

[14] «En la Casa Flor —con su forma ameboide que alterna convexidades y concavidades—, los cinco brazos en los que se extiende el espacio interior se engranan con el espacio exterior que los rodea. Además, este espacio exterior penetra en el interior de la casa formando dos patios», CORTÉS, J.A: Topología arquitectónica. Una indagación sobre la naturaleza del espacio contemporáneo.. El Croquis nº 139, Pág. 46.

CASA FLOR: VISTA DE MAQUETA.





2006. CASA FLOR: PLANTA Y SECCIÓN.

ra, es decir, el muro portante perimetral que actúa como frontera entre interior y exterior, desaparece por efecto de la transparencia del material, resina acrílica. La cubierta parece así gravitar entre los árboles del jardín, como si fuera una hoja que se ha detenido antes de tocar el suelo. Debido a la reflexión, los efectos multiplicadores de las imágenes del entorno sobre este material transparente se suman a la protección de los árboles para proporcionar el grado apropiado de privacidad a sus habitantes.

Si a grandes rasgos la comparamos con la Casa Farnsworth construida hace más de cinco décadas, es indudable que, desde entonces, algo ha cambiado: ya no vemos aquellos pilares blancos que, desde fuera, querían desaparecer, proporcionando esa imagen atectónica; el podium y la escalera que indicaban el acceso han desaparecido, y el interior, antes plano y separado de la corteza terrestre, ahora esta pegado a ella y alberga un espacio natural [15] que permite que los árboles crezcan también dentro; asimismo, la abstracción de la caja se ha transformado en un muro curvo, también invisible, cuya planta nos recuerda a una flor.

La arquitectura moderna persiste en sus búsquedas y se evidencia y acentúa a través de los pasos silenciosos de Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. Se trata, como es natural, de un orden cultivado [16], «al modo del agricultor; que interviene activamente en la tierra... pero respetando sus leyes».

## CONCLUSIONES

Construir el espacio implica diseñar la experiencia espacial, la vivencia que del mismo tendrá el usuario. Para ello SANAA, *sin olvidar el carácter de simplicidad del primer modelo con el que el hombre cubriría la necesidad de su primer alojamiento* [17], trabaja concienzudamente en las fronteras, los márgenes relacionales que vinculan los espacios entre sí y con el medio donde se insertan. En este breve recorrido de 10 años a través de su labor proyectual, nos hemos detenido en cuatro de sus obras destinadas al ámbito

[15] RUBY, LLKA Y ANDRES: *Groundscape. El reencuentro con el suelo de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

[16] Véase: FERNÁNDEZ COX, C. *El orden complejo de la arquitectura. Teoría básica del proceso proyectual*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Mayor, 2005. Pág 121.

[17] Marc-Antoine Laugier. *Essai sur l'Architecture*, París, 1755.

2006. MUSEO EN TOLEDO, EEUU.





2006. CASA FLOR: VISTA MAQUETA.

de lo doméstico tratando de revelar cómo el alto grado de especificidad determinado por la estrecha relación que mantienen con sus clientes (necesidad / programa) y por las características del medio donde se inserta la obra, desde su voluntad innovadora [18] y su manera de entender el momento por el que transita la humanidad, definen sus diversas respuestas arquitectónicas al acto de habitar.

A lo largo estos cuatro estadios se han tratado de poner de relieve sus búsquedas más persistentes y algunos de sus hallazgos. Servir al individuo como parte de un colectivo familiar o sociedad, construirle un entorno [19] en un contexto que trascienda lo propiamente local, estableciendo un juego de polaridades cuyo equilibrio se logra mediante la construcción de límites, como bordes que al mismo tiempo protegen y liberan, aíslan y conectan y, en definitiva, permiten al usuario relacionarse de una manera más abierta, descubrir nuevas conexiones sin debilitar por ello su esfera más íntima. Lejos de colocar al habitante frente a un soporte reglado donde todo le es conocido, lo invitan a sumergirse en un vacío donde aun todo está por descubrir... En palabras del maestro Daisetz T. Suzuki *ese vacío que podría ser confundido conceptualmente con una simple nada es, de hecho, un almacén de posibilidades infinitas.*

La piel construida, envolvente de la vida de los moradores, que en apariencia es un soporte neutral, de extrema ligereza con tendencia a difuminar sus propios límites, es esencialmente como las cuerdas de un instrumento cuidadosamente afinado, una caja de resonancia donde los ciclos y las presencias naturales junto con la vida del hombre componen la sinfonía de un tiempo fenomenológico.

Cada uno de los proyectos seleccionados es tan solo un eslabón que pertenece a este conjunto evolutivo dentro del cual se puede observar un proceso gradual de descarga de aquellos atributos que a lo largo de la historia se han ido adhiriendo a la disciplina; no es que la organización jerárquica, la estructura, los límites o el rigor geométrico hayan dejado de estar presentes en sus proyectos, si no que ya no se tratan como cuestiones literales, fijas o asumidas. Muy al contrario, son los temas sobre los que trabajan

[18] «Los arquitectos tenemos la obligación de pensar soluciones más allá de las habituales. Sólo así podemos contribuir a la época paradójica en la que vivimos. En un tiempo de incertidumbre, la arquitectura no puede ser inflexible».  
[http://www.elpais.com/articulo/portada/Edificios/etereos/elpepusoeps/20070121elpepspor\\_5/Tes](http://www.elpais.com/articulo/portada/Edificios/etereos/elpepusoeps/20070121elpepspor_5/Tes)

[19] «...la primera condición para el ejercicio de un diseño culto es comprender que intervenir sobre el hábitat no es crear un objeto sino un entorno. No se trata de una "cosa" sino del contexto en que se produce el conjunto de comportamientos humanos que denominamos "vivir". Por lo tanto, poner en práctica esa convicción implica abandonar nada menos que el núcleo ideológico del gremio: el culto a la "obra", ese narcisismo de los objetos que no es sino el eco del narcisismo de sus autores...», CHAVES, N. El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano. Buenos Aires: Paidós. 2005. Pág. 53.



1951. CASA FARNSWORTH.

con mayor rigor e insistencia y es por esto que en sus propuestas adoptan otra forma, que al alejarse de los convencionalismos llegan a hacerse irreconocibles a nuestros sentidos, a nuestra visión habituada [20]. De este modo, como si se tratara de un koan [21], sus edificios nos dejan en suspenso, lo que sabíamos no nos sirve... nos exigen un renacimiento, un volver a empezar para comprender. A través de estas obras la arquitectura cuestiona su herencia tal y como le ha venido dada, procurando mirarlo todo a través de una mente abierta para ofrecerlo a unos ojos que, tras su vivencia, no volverán a ser los mismos.

Tal vez, la arquitectura de SANAA aspire a recuperar la esencia de lo humano como un ser cambiante transitando hacia periodos cada vez más estables de equilibrio con su medio, inmerso en la dualidad de su mundo y por lo tanto tensionado permanentemente por dos extremos opuestos que se contrarrestan o se complementan (interior-exterior, dentro-fuera, luz-oscuridad, permeable-impermeable, pesado-ligero, público-privado, individual-colectivo,...).

Un ser rodeado por un paisaje en el que se reconoce y en el que se disuelve, un paisaje que lo envuelve y lo constituye, construyendo la escena [22] donde el protagonista no es únicamente él mismo sino todo lo que le rodea.

En la experiencia de esta arquitectura *tiene lugar un peculiar intercambio; yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura, que atrae y emancipa mis percepciones e ideas. Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes retinianas aisladas, sino en su esencia material, corpórea y espiritual plenamente integrada* [23].

[20] La mente ordinaria acostumbra a trabajar con patrones, con fórmulas que agilizan nuestras respuestas, muchas veces automáticas.

[21] Un koan es, en la tradición zen, un problema que el maestro plantea al novicio para comprobar sus progresos. Muchas veces el koan parece un problema absurdo, ilógico o banal. Para resolverlo el novicio debe desligarse del pensamiento racional y aumentar su nivel de conciencia para adivinar lo que en realidad le está preguntando el maestro, que trasciende al sentido literal de las palabras. <http://es.wikipedia.org/>

[22] Kazuyo Sejima: «Queremos encontrar la escena contemporánea...». Op cit, CORTÉS, J.A: Una conversación con... Pág. 31.

[23] Op cit, Los ojos de la piel... Pág. 11.

Posiblemente, la fuerza que singulariza a este equipo tiene su origen en su propio proceder: una manera de pensar y hacer que renuncia a la ARQUITECTURA con mayúsculas para redescubrir sencillamente otra arquitectura: quizás la arquitectura [24]. ■

[24] Véase: DE LA SOTA, A: *Arquitectura y arquitectura*; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. Pág. 74.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BEOTHY, E.; *La Série d'Or*, París, Chanth, 1939.
- AALTO, A.; *La humanización de la arquitectura*, Barcelona, 1977.
- ÁBALOS, I., *La buena vida*, Barcelona, 2000.
- ÁBALOS, I. LINÁS, J. PUENTE, M., *Alejandro de la Sota*, Barcelona, 2009.
- AUGÉ, M., *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, 2004.
- BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México, 2006.
- BAUDRILLARD, J., VV.AA, *El éxtasis de la comunicación. La postmodernidad*, Barcelona, 1985.
- BAUDRILLARD, J. NOUVEL, J., *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*, Buenos Aires, 2001.
- BERGSON, H., *La evolución creadora*, Barcelona, 1985.
- CHAVES, N., *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*, Buenos Aires, 2005.
- CORTÉS, J. A., *Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno*, Valladolid, 2003.
- CORTÉS, J. A., *Lecciones de equilibrio*, Barcelona, 2006.
- DRUOT, F. LACATON, A. VASSAL, J. P., *Plus*, Barcelona, 2006.
- ESPUELAS, F., *Madre Materia*. Madrid, 2009.
- FERNÁNDEZ COX, C., *El orden complejo de la arquitectura. Teoría básica del proceso proyectual*, Santiago de Chile, 2005.
- GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, Barcelona, 1968.
- GOMBRICH, E.H., *El sentido del orden*, Barcelona, 2004.
- HERRIGEL, E., *Zen en el arte del tiro con arco*, Buenos Aires, 2008.
- KAHN, L., *Forma y diseño*, Buenos Aires, 1965.
- KAKUZO, O., *El libro del té*, Barcelona, 2005.
- LAO TSE, *Tao te ching*, Barcelona, 2007.
- LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, 1998.
- LÓPEZ-PELÁEZ, J.M., *Maestros cercanos*, Barcelona, 2007.
- MARTÍ ARÍS, C., *La cimbra y el arco*, Barcelona, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, 1975.
- MUNTAÑOLA, J., *Las formas del tiempo I. Arquitectura, educación y sociedad*, Badajoz, 2007.
- NORBERG-SCHULZ, C., *Intenciones en arquitectura*, Barcelona, 1979.
- PALLASMAA, J., *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona, 2006.
- PALLASMAA, J., *Animales arquitectos*, Lanzarote, 2001.
- PIÑÓN, H., *Teoría del proyecto*, Barcelona, 2006.
- RUIZ DE LA PUERTA, F., *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Madrid, 1995.
- SENNETT, R., *El artesano*, Barcelona, 2009.
- SANAA: KAZUYO SEJIMA + RYUE NISHIZAWA, *Casas*. León, 2007.
- SHARR, A., *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*, Barcelona, 2008.
- SORIANO, F., *Sin tesis*, Barcelona, 2004.
- SORIANO, F., *100 Hiper mínimos*, Madrid, 2009.
- TANIZAKI, J., *El elogio de la sombra*, Madrid, 2003.
- TOMAS, H., *El Lenguaje de la Arquitectura Moderna*, Buenos Aires, 1998.
- VALERO, E., *La materia intangible. Reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura*, Valencia, 2009.
- WAGENSBERG, J., *La rebelión de las formas. O como perseverar cuando la incertidumbre aprieta*, Barcelona, 2004.
- ZEVI, B., *Saber ver la arquitectura*, Barcelona, 2003.

Fecha de recepción:  
**7 de septiembre de 2010**

Fecha de aceptación:  
**17 de noviembre de 2010**