

# EL CONCEPTO ARQUITECTÓNICO DE ARATA ISOZAKI

LOURDES CIRLOT

Arata Isozaki puede ser considerado como uno de los principales representantes de la arquitectura formalista. Como se sabe, las corrientes más recientes dentro del ámbito de la arquitectura señalan un decidido abandono de la trayectoria funcionalista. Si los arquitectos de comienzos del siglo XX impusieron una línea de actuación basada en el célebre «slogan» de Sullivan *form follows function*, en la actualidad los arquitectos formalistas han decidido que la forma siga a la forma. El camino seguido concretamente por Isozaki para llegar a tal propuesta no ha sido corto y, mucho menos, fácil. Para comprender la profunda transformación que se ha producido en la arquitectura isozakiana, en relación con su etapa inicial —bajo la supervisión de Kenzo Tange— y la etapa en la que adquiere su propio estilo, se debe estudiar con detenimiento toda su producción. Asimismo, resulta de todo punto indispensable leer sus textos, ya que en ellos, el arquitecto señala con extraordinaria claridad cuáles son los elementos de su arquitectura a partir de una fecha que él considera como auténtico punto de arranque: 1970. Poco antes de esa fecha la arquitectura japonesa que, con la figura de Tange había alcanzado un punto álgido, tan sólo una década antes, pasaba por una fase de crisis. La labor de ciertos discípulos de Tange había caído en una arquitectura de carácter completamente utópico, en la que el funcionalismo —desvinculado de sus propósitos iniciales— llegaba a ser agobiante. Se había dejado de considerar la función estética de la arquitectura para valorar únicamente su función utilitaria. Por otra parte, a esa época corresponde quizás el momento cumbre en el proceso de occidentalización del Japón, factor que llevó a un alto grado de desconcierto en determinados sectores. Hubo quienes, sin embargo, como en el caso de Isozaki, supieron aprovechar lo positivo de ese proceso y mostraron que eran capaces de aunar elementos propios del mundo occidental con los de clara tradición japonesa.

## ARATA ISOZAKI: SU EVOLUCION

«Respecto a mi carrera arquitectónica, terminé mis estudios a mitad de la década de los cincuenta y entonces empecé a trabajar con el Sr. Tange. Trabajé con él, más o menos, hasta 1970, año o época en la cual me independicé y comencé a desarrollar mis propias ideas arquitectónicas. Desde que terminé mi carrera hasta hoy, tengo una experiencia de treinta años. Estos años se pueden dividir en dos etapas: la primera, hasta el 70 y la segunda desde ese año hasta hoy. En esta primera etapa me proponía estudiar la arquitectura moderna como último descendiente de la vanguardia. Después de que me independizara, es decir, en estos últimos quince años, es cuando he formalizado mis ideas artísticas».<sup>1</sup>

En este breve planteamiento efectuado por el propio Isozaki queda netamente especificado que su obra puede clasificarse en dos períodos diferentes. En el primero de tales períodos resulta claro que estuvo influido por el funcionalismo de Tange. Ello no quiere decir, sin embargo, que en la mencionada etapa Isozaki no planteara aspectos de indudable innovación e independientes con respecto a las soluciones del maestro. En ciertos casos, incluso, resulta interesante comprobar cómo Isozaki llegó a influir en Tange. Baste con recordar el *Centro de Comunicaciones* de Kofú de Kenzo Tange, construido en 1967, en el cual surge uno de los elementos arquitectónicos más característicos de Arata Isozaki, introducido en 1960. Se trata de los elementos de soporte cilíndricos.<sup>2</sup> Su configuración remite al «deseo de Isozaki de volver a un arquetipo primitivo de columna dórica de la antigua arquitectura griega».<sup>3</sup> El estudio de este tipo de columna llevó al arquitecto a interesarse por la «columna sagrada» de Shinto, dentro de su propia tradición. Ese antiguo pilar sagrado es el primitivo arquetipo de la arquitectura tradicional japonesa. El carácter central de ese «pilar del cielo», aparte del simbolismo inherente a todo elemento considerado como centro,<sup>4</sup> posee un significado espacial estrechamente vinculado con la noción de espacio existente en la cultura japonesa, a la que aludiré más tarde. Por todo lo apuntado, no es extraño que Isozaki tomase la columna como uno de los principales elementos a desarrollar en su arquitectura. En el trabajo efectuado con Tange y el grupo URTEC para la reconstrucción de Skopje, Isozaki empleó elementos cilíndricos, derivados de la columna, distribuidos por diferentes zonas de la ciudad y para cumplir funciones distintas.

Al contemplar las realizaciones de Isozaki correspondientes a la década de los sesenta se advierte, en primer lugar, el interés por las grandes estructuras

1. Véase «Entrevista con Arata Isozaki», realizada por mí para la revista *Yamato*, n.º 2, octubre-noviembre 1985.

2. Isozaki introdujo en un proyecto de *Ciudad aérea* de 1960, columnas de orden dórico para iniciar el contacto con la tradición arquitectónica occidental. Poco después, en el proyecto *Joint Core* (1962), sustituyó la columna por cilindros para el soporte del edificio. Este proyecto concretamente influyó en la obra de Kofú de Tange.

3. Philip DREW: *Arata Isozaki*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p. 15.

4. Para todo lo relacionado con el simbolismo de la *columna*, así como del *centro*, véase, Cirlot, J.-E., *Diccionario de símbolos*, editorial Labor, Barcelona, 1984 (6.ª edición).



Figura 1. *Sillas Marilyn Monroe*, Biblioteca de Arte, Museo de Arte de la Ciudad de Kitakyushu, 1972-75.



Figura 2. *Oficinas Centrales*, Banco Mutalidad de Fukuoka, Fukuoka, 1968-1971.

cúbicas, relacionadas con elementos semicilíndricos. Todos los edificios efectuados por el arquitecto para la ciudad de Oita —*Centro médico, Biblioteca de la Prefectura y Anexo al Centro médico*—, así como las *Oficinas centrales del Banco de Fukuoka* y el *Museo de Arte de la ciudad de Kitakyushu* son claros exponentes de ese interés. En segundo lugar, en todas esas construcciones puede apreciarse también otro de los aspectos más característicos de la arquitectura isozakiana, no sólo de la correspondiente a los años sesenta, sino también de la realizada años más tarde. Los edificios se hallan concebidos como una suma de espacios individuales. Por ese motivo su arquitectura posee un carácter fragmentario y según el propio Isozaki «es un rechazo consciente del espacio universal a favor de una suma de fragmentos».<sup>5</sup> Desde un punto de vista externo, en cambio, no todos los edificios correspondientes a la década de los sesenta pertenecen a un mismo estilo. El sentido brutalista de los edificios de la primera mitad de la mencionada década contrasta netamente con el que Isozaki va adoptando a medida que se aproxima 1970. En el *Banco de Fukuoka* y en el *Museo de Arte de Kitakyushu* se observa una tendencia a recordar el estilo neoclásico, aun cuando sea, desde luego, de un modo muy peculiar y, en realidad, se trate de una visión de Isozaki del citado estilo.

Como se sabe, en los últimos años de los sesenta en el ámbito de las artes plásticas se experimenta una marcada tendencia a la desmaterialización,<sup>6</sup> proceso que culminará con el triunfo del arte conceptual. Como es lógico la desmaterialización también afecta a la arquitectura y lo hace desde distintos puntos de vista. Por un lado, es evidente que el espacio adquiere un significado distinto al valorarse el vacío, siguiendo precisamente en dicha valoración la tradición oriental. Pero, por otro lado, son los materiales empleados los que permitirán una nueva noción de materia ligera, contrapuesta al pesado hormigón. Isozaki es uno de los pioneros en el empleo de materiales nuevos para las fachadas de los edificios, así como en la utilización del color en las mismas. El recubrimiento de las estructuras con paneles de aluminio fundido les otorga un carácter de extraordinaria ligereza. También el mármol, muy pulimentado y brillante, usado en zonas de entrada y en suelos u otras partes de los edificios proporciona, por su tratamiento brillante, un espacio similar a un espejo. De este modo, Isozaki, consigue, al mismo tiempo que las superficies sugieren una liviandad, que determinadas partes de sus construcciones queden reflejadas en dichas superficies. Esta solución proporciona una ambigüedad espacial, ya que los espacios reales se conjugan con los irreales, resultado del reflejo sobre los bruñidos materiales.

La segunda etapa de Isozaki, la que cubre los últimos quince años, se halla marcada por la consecución de una arquitectura autosuficiente.<sup>7</sup> Para lograrlo

5. Philip DREW: *Arata Isozaki, Op. Cit.*, p. 70.

6. Para este tema consúltese la obra de Lucy Lippard, *The desmaterialization of the art object*, Studio Vista, Londres, 1973.

7. Cfr. «Entrevista con Arata Isozaki», *Yamato, Op. Cit.*, en la que Isozaki dice lo siguiente: «Yo estaba buscando una fórmula, un modo de conseguir la autonomía en arquitectura. Y pensé que esta fórmula se basaba en el espacio arquitectónico, en el estilo espacial.

Se trata de un espacio en el cual se logra, o por lo menos se intenta que se

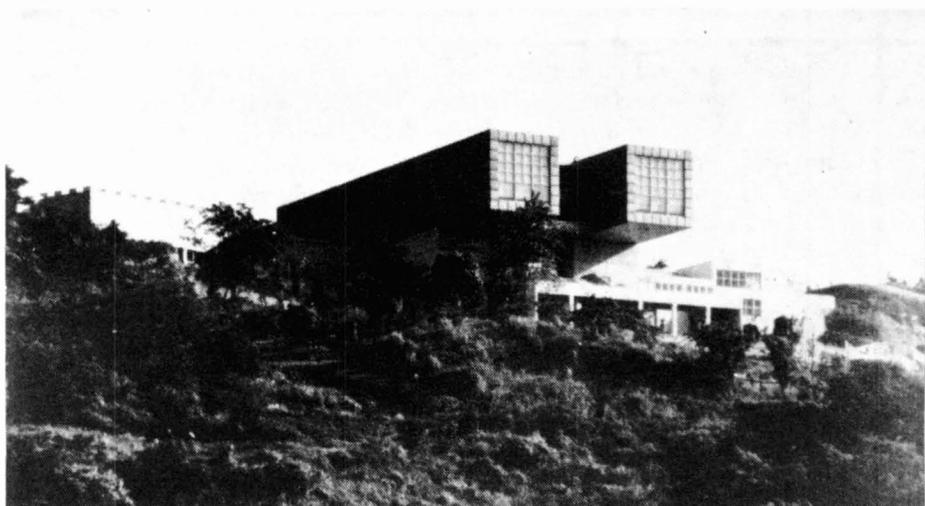


Figura 3. *Museo de Arte* de la ciudad de Kitakyushu, 1972-74.

era imprescindible cambiar el espacio constructivo, había que plantear un tipo de soluciones diferentes a las anteriores. Isozaki advirtió que en la arquitectura anti-barroca de los franceses revolucionarios de fines del siglo XVIII — especialmente en Claude Nicolás Ledoux (1736-1806) — podía hallar elementos aptos para ser tomados como punto de partida. Lo que el arquitecto japonés advirtió claramente fue que deseaba desprenderse por completo de todo aquello que comportaba la modernidad. Desechó, por consiguiente las influencias de la arquitectura moderna y se refugió en los estilos del pasado que conllevaban una noción de ruptura. Se interesó por el neoclasicismo, como estilo antibarroco, y por el Manierismo como tendencia contrapuesta al Renacimiento. Sin embargo, es evidente que un arquitecto del presente siglo ha vivenciado su época hasta el punto de haberla asimilado por completo y, por tanto, es prácticamente imposible que, en un momento dado, pueda abandonar todo tipo de influencias provenientes de ese entorno en el que ha evolucionado. Así, Isozaki, al igual que otros arquitectos, a pesar de rechazar los movimientos modernos arquitectónicos presenta en su obra algunas reminiscencias de los mismos. Baste con mencionar el edificio *Shukosha* en Fukuoka, proyectado en 1974-1975 y construido en 1978. La composición de dicho edificio no remite a las estructuras cúbicas de Ledoux, sino que se relaciona con la Casa Tzara de Adolf Loos, construida en 1926-1927.

interrelacionen todas las sensibilidades de las personas que habitan en ellos o que hacen uso de ellos».

El hecho de que Isozaki adopte un lenguaje arquitectónico, en ese caso concreto, basado precisamente en las soluciones del pionero de la arquitectura moderna desconcierta un tanto. No obstante, como advierte Philip Drew en su libro sobre Isozaki, puede existir una explicación bastante lógica para esa cita casi textual del edificio de Loos.<sup>8</sup> No debe olvidarse que la casa del arquitecto vienés fue erigida por encargo del ideólogo y principal representante del movimiento dadaísta, Tristán Tzara. Este motivo debió influir, sin duda, en la elección del modelo por parte de Isozaki, ya que Dadá puede, en ciertos aspectos, compararse, o cuando menos, equipararse, con el Manierismo, y no hay que olvidar que la fuente de inspiración más importante de todo este segundo período de la arquitectura isozakiana la constituye dicho estilo.

En los últimos años se aprecia en la arquitectura de Arata Isozaki la influencia de Palladio y de Miguel Angel. La Villa Poiana Mayor de Palladio sirvió como punto de partida para el *Club de Campo* de Fujimi, cerca de la ciudad de Oita. Quizás más que en ningún otro edificio del arquitecto japonés se percibe la vinculación con el modelo palladiano. El edificio del *Club de Campo* se halla situado en una zona rural, inmerso en el paisaje, pero, al mismo tiempo aislado de ese paisaje por medio de una base sobreelevada con respecto al suelo. Ese mismo sentido de aislamiento puede observarse en un edificio construido en un centro urbano. Se trata del *Ayuntamiento* de Kamioka (1978), cuya estructura heterogénea, constituida por dos zonas semicilíndricas y simétricas y por un bloque cúbico desplazado, contrasta deliberadamente con los restantes edificios del contexto entre los que se eleva. El exterior de este Ayuntamiento está cubierto totalmente por paneles de aluminio que, a la par que le proporcionan un aspecto frío y deshumanizado, le confieren un carácter por completo distinto al de su entorno. De ese modo el edificio del *Ayuntamiento* de Kamioka se ha convertido en símbolo de la propia ciudad, tal y como pretendió el arquitecto japonés.<sup>9</sup>

Entre las últimas realizaciones de Isozaki destaca, tanto por la grandeza del conjunto como por el concepto del mismo, el *Centro Civil* de Tsukuba, proyectado para concluirse en 1982. El centro incluye una zona de información, un ámbito dedicado a audio-visuales, una sala de conciertos, un banco, oficinas, un hotel, restaurantes (tradicionales japoneses y occidentales), terrazas, zonas de tiendas. Todos estos edificios, cada uno con su propia identidad, se hallan dispuestos en torno a una plaza central ovalada. En esta plaza Isozaki dispuso un foro y una cascada. Esta última, situada a uno de los lados menores del óvalo comunica con un teatro al aire libre. El interés esencial de este gran conjunto radica en su vinculación a la Piazza del Campidoglio de Miguel Angel. La versión de esa obra miguelangelesca propuesta por Isozaki se halla revestida de importantes innovaciones. Esencialmente se trata de una inversión del tema. Si en Miguel Angel el espacio posee un claro sentido de continuidad y, al mismo tiempo, se toma como espacio central cerrado, en la versión de Isozaki el espacio se concibe como un elemento discontinuo, roto, sin simetría y abierto. La noción

8. Cfr. Ph. DREW: *Arata Isozaki, Op. Cit.*, pág. 94.

9. Véase el texto de Arata Isozaki. «Formalism» en *The Japan architect* n.º 261, enero 1979, págs. 9-11. En él dice el arquitecto: «*One of the requirements stipulated for the Kamioka building was that it be a symbol of the town.*»

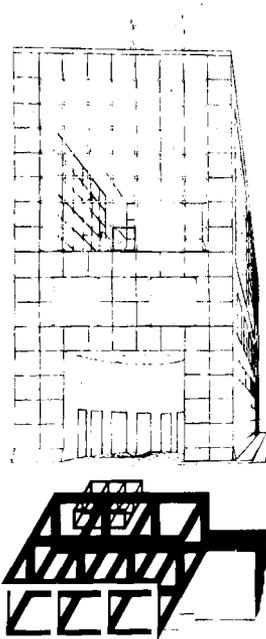


Figura 4. Edificio Shukosha, Fukuoka, 1974-75.

espacial se ha transformado en su misma esencia. Importa más el vacío que cualquier otro elemento. Al imperar la vacuidad se produce un efecto de disgregación increíble que afecta profundamente a todo los edificios del conjunto.<sup>10</sup>

Una de las últimas tareas llevadas a cabo por Isozaki es la famosa discoteca *Palladium* de Nueva York (1983-1984). Se trata de la primera obra concluida por Isozaki en Estados Unidos. El *Palladium* es una construcción efectuada en el interior del viejo edificio de la Academia de Música de Nueva York. Como la decoración interna del edificio no se hallaba deteriorada, el arquitecto japonés la aprovechó y su trabajo consistió en recubrir el nivel destinado a la orquesta y el viejo escenario con una estructura de cubos superpuestos para la disposición de la pista de baile. Consideró esta pista como si fuese un escenario y dispuso sobre ella, a ambos lados, dos balcones para el público. Las estructuras cúbicas que forman todo el conjunto son de aluminio plateado y contrastan con la paredes de color castaño del viejo edificio. Para paliar la frialdad del aluminio Isozaki recurrió a integrar obras pictóricas de artistas actuales como Andy Warhol, Kenny Scharf, Keith Haring, Francesco Clemente y J. Michel Basquiat.

10. Para ampliar información sobre el tema, consúltese: Adolfo Natalini, «Le metamorfosi di Isozaki, the Tsukuba broken center», *Domus*, abril 1984, págs. 20-29. Véase también el interesante texto aclaratorio en cuanto al concepto de Tsukuba del propio Isozaki, titulado «Notes» en *Space Design*, enero 1984, págs. 97-99.

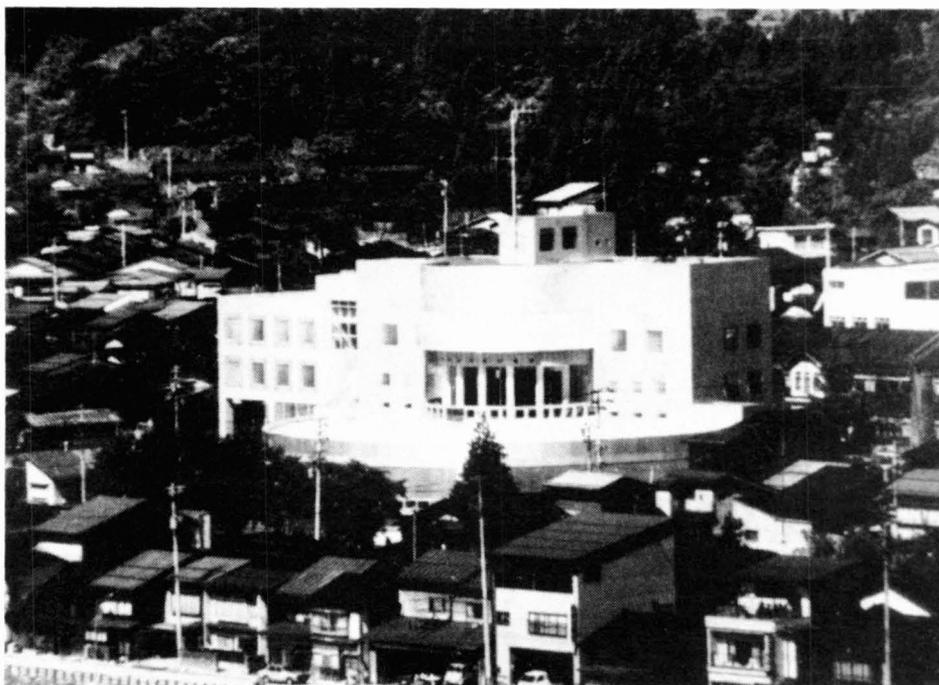


Figura 5. Ayuntamiento de Kamioka, Kamioka, 1978.

Las pinturas son de grandes dimensiones y, junto con los efectos lumínicos cambiantes, contribuyen a crear una atmósfera muy especial. No resulta habitual que un arquitecto de fama reconocida mundialmente sideñe el interior de una discoteca. Por ese motivo se ha vertido mucha tinta en torno a esta realización de Isozaki que se ha comparado con otras construcciones de la misma finalidad, como por ejemplo, el famoso Studio 54.<sup>11</sup>

Como se sabe, en la actualidad Arata Isozaki está realizando en Barcelona el proyecto para el *Estadio* de los juegos olímpicos del año 1992. Se trata de un ambicioso proyecto que ejecuta junto a un amplio equipo de colaboradores. Compagina esta tarea con la realización del proyecto para un *Centro Administrativo y de Gobernación* en Fénix (E.E.U.U.).

11. Véase el n.º 468 de *Kenchiku Bunka*, octubre 1985, dedicado en su totalidad a Arata Isozaki. En las páginas dedicadas a las últimas obras del arquitecto aparece un artículo, traducido al japonés, de Paul Goldberger, publicado originariamente en *The New York Times*, 20 de mayo de 1985, en el que se explican las características de la discoteca *Palladium*. Acompañan al texto numerosas fotografías que permiten comprender la solución adoptada por Isozaki para resolver el interior del mencionado edificio.

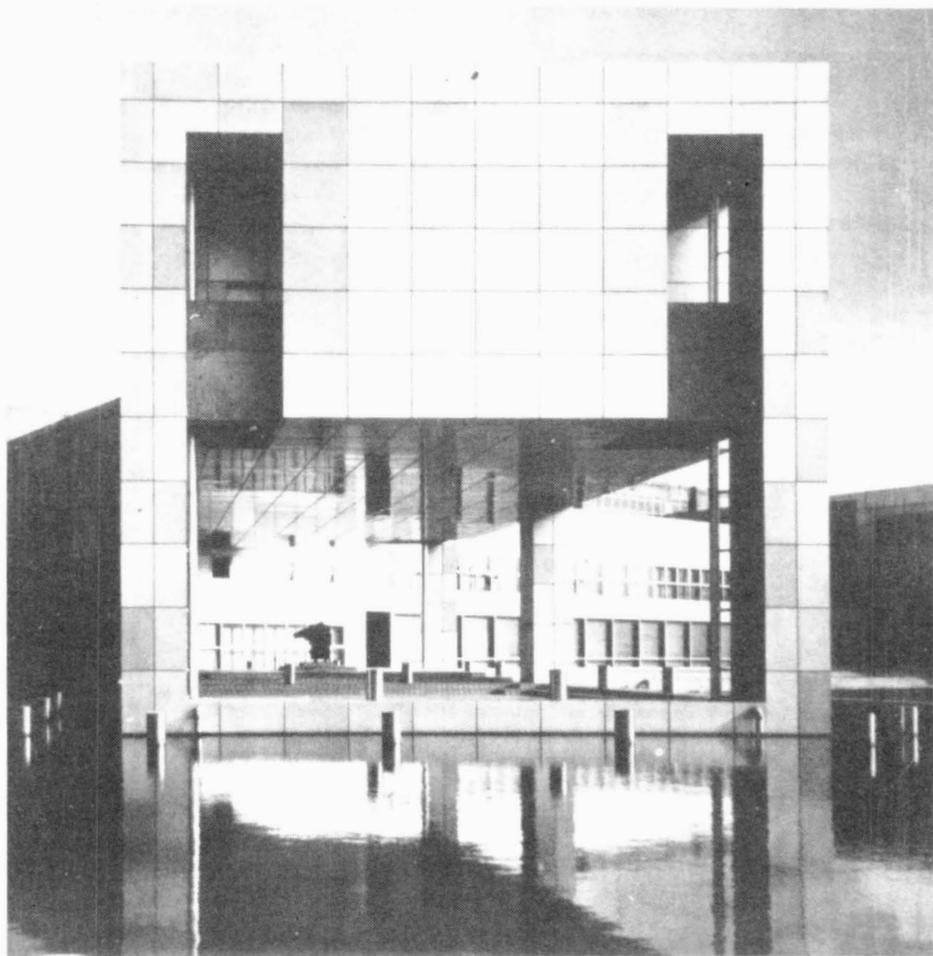


Figura 6. *Museo de Arte Gunma, Takasaki 1971-74.*

### *EL CONCEPTO ARQUITECTÓNICO DE ARATA ISOZAKI*

Isozaki puede considerarse como uno de los ejemplos más claros y prototípicos de la arquitectura posmoderna. Su lenguaje basado en un eclecticismo consciente y deliberado remite fundamentalmente a soluciones manieristas, no dejando de lado el espíritu propio del neoclasicismo. El cambio de estilo que se produce en la arquitectura de Isozaki a finales de la década de los sesenta y que se consolida plenamente a inicios de la siguiente se debe, en primer lugar, a que el arquitecto japonés es consciente de la crisis de la arquitectura moderna.

En general, puede hablarse de una crisis que no sólo afecta al ámbito de la arquitectura, sino también a las artes plásticas. Quizás haya sido decisivo el factor de aceleración propio y característico del siglo XX en precipitar la crisis. En los últimos años se ha producido una situación que, aunque pueda parecer paradójica, presenta similitudes con la situación de comienzos del presente siglo, época en la cual entraron en crisis los valores tradicionales y se planteó una ruptura con todo lo que antecedió para propugnar una mirada hacia el futuro. En la actualidad, esa ruptura ha conducido demasiadas veces a caminos sin salida y, por ello, el artista vuelve a desear el contacto con el pasado. El retorno al clasicismo aparece, no obstante, marcado por una trayectoria dialécticamente opuesta al mismo. Así, las soluciones adoptadas por el artista no son nunca simples, sino denotadamente complejas. Si se tienen en cuenta las obras efectuadas durante los últimos quince años por Isozaki se advierte la presencia constante de fuerzas y tensiones opuestas. El arquitecto recurre a composiciones cúbicas, pero las combina con formas esféricas, cilíndricas y semicilíndricas. Elige la simetría para ciertas partes de sus edificios, mientras que globalmente los plantea con una clara asimetría. En los interiores se complace en disponer «espacios ambiguos», como pasillos o corredores que parecen salas de estar y viceversa. Emplea materiales de revestimiento para las fachadas como planchas de aluminio o derivados de plástico que les proporcionan una acusada ligereza visual, cuando en realidad poseen, por su estructura, una compacidad manifiesta. Relaciona de manera constante los efectos cálidos con los fríos. Es notoria la carencia de decoración de sus interiores, sin embargo, elige el color dispuesto en franjas para sus paredes. Y todo ello no son más que algunos de los muchos ejemplos que pueden darse en relación con la oposición dialéctica de tensiones en la arquitectura isozakiana.

La sensación espacial inherente a sus edificios está relacionada con el vacío; el vacío según la interpretación oriental. A diferencia del mundo occidental, los orientales conciben el vacío con connotaciones totalmente positivas. Para los japoneses el vacío significa la esencia misma de la existencia. De ahí que las alusiones a ese concepto efectuadas por artistas y arquitectos pertenecientes a ese contexto sean completamente diferentes de las que pueda realizar alguien inmerso en la cultura occidental. Con objeto de que llegara a comprenderse el significado exacto de esa noción de espacio tan peculiar, Arata Isozaki organizó una exposición en el Museo de Artes Decorativas de París en octubre de 1978 en torno al concepto japonés *Ma*.<sup>12</sup> «A mi modo de ver» —me decía Isozaki— «el tema se refiere a una forma peculiar de espacio que no se conoce en Europa, y que está presente en la sensibilidad cotidiana de los japoneses... la palabra *Ma* incluye simultáneamente el concepto del tiempo y del espacio en una sola cosa... Etimológicamente, la palabra *Ma* se refiere a intervalo entre dos cosas, como puedan ser dos sonidos, dos objetos, dos palabras... lo importante no es lo ma-

12. La exposición se celebró desde octubre de 1978 hasta enero de 1979. En primavera de ese mismo año se presentó en Nueva York. En París acudió gran número de personas y se interesaron profundamente por la exposición los filósofos Roland Barthes, Jacques Derrida y Michel Foucault.

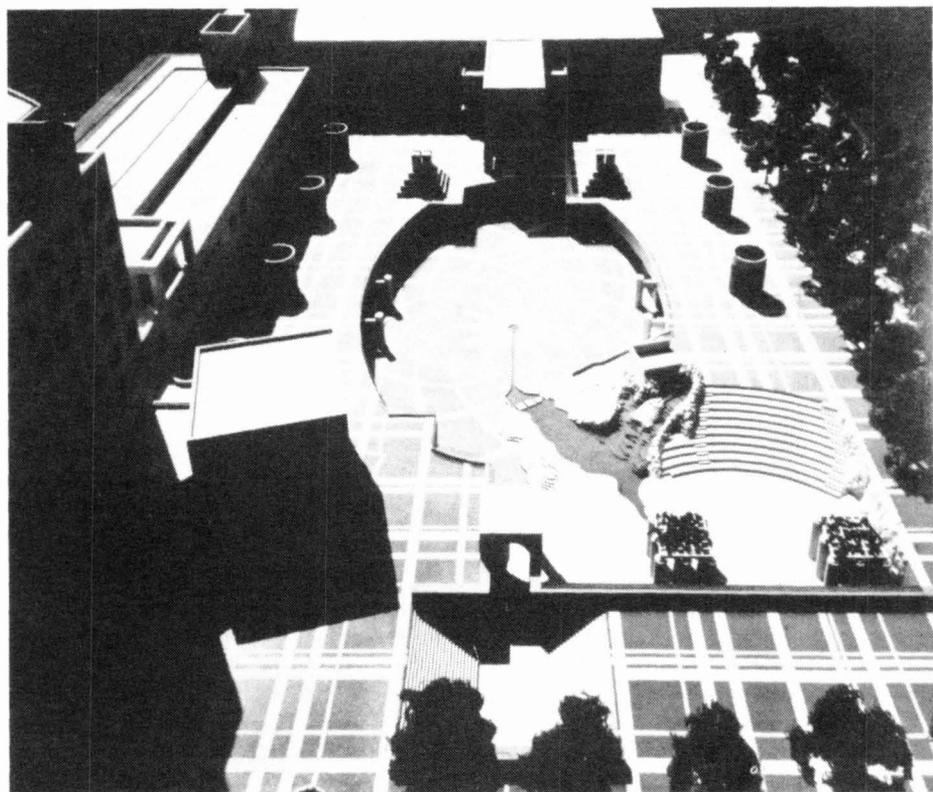


Figura 7. Centro civil de Tsukuba, Tsukuba, 1979-1982.

terial, sino lo que hay entre esos elementos. Es decir, lo que no ha sido manifestado». <sup>13</sup>

La exposición de *Ma* presentaba, aparte de un prólogo y un epílogo, siete subtemas denominados: *Michiyuki*, *Suki*, *Yami*, *Himorogi*, *Hashi*, *Utsuroi* y *Sabi*. Cada uno de estos subtemas se explicaba por medio de diversos géneros de expresión artística, en algunos casos, de carácter claramente sofisticado, y en otros simbólico.

Un tipo de escena del teatro Kabuki se denomina *Michiyuki* que significa literalmente marchar a lo largo de un camino, en el que dos caracteres — hombre y mujer — aparecen viajando juntos por motivos diversos, de un lado a otro. En la actualidad, pequeños movimientos son los que se verifican en las escenas *Michiyuki* y la distancia entre los dos personajes se concibe como un flujo temporal.

13. Cirlot, L.: «Entrevista con Arata Isozaki», *Op. Cit.*

A través del concepto *Suki* se daba a conocer la evolución del propio concepto de *Ma*, en la medida en que se alude a una unidad estructural de un espacio vital. Originariamente, *Ma* significaba distancia entre dos puntos; más tarde, pasó a indicar el espacio rodeado por cuatro paredes, es decir, una habitación. Como sugiere la evolución del concepto *Ma*, los espacios vitales se concebían sin paredes, como zonas vacías con un poste en cada vértice.

Respecto a *Yami* hay que decir que alude al mundo de la oscuridad. *Ma* se mantiene en una oscuridad total y expresa las tinieblas, sede de los espíritus o divinidades llamadas *kami*. Cuando estas divinidades descendían a la tierra, a un lugar determinado, se preparaba una zona sagrada o *Himorogi*. Este lugar estaba constituido simplemente por un espacio cuadrado o rectangular con una columna o poste en su centro destinado a ser habitado por el ser divino.

Por medio de *Ma* el mundo queda dividido. El significado original de la palabra *Hashi* (puente) no aludía tanto a puente como a intervalo entre dos objetos. *Ma* es el camino para sentir el momento del movimiento. Originariamente, la palabra *Utsuroi* aludía al momento exacto en que el espíritu *kami* llenaba el vacío.

*Ma* es un signo de lo efímero. *Sabi* es el espíritu que indica la destrucción de todas las cosas.<sup>14</sup>

La aprehensión de *Ma* exigía, desde luego, una predisposición por parte del espectador, o mejor aún, del visitante occidental, así como un progresivo abandono de los conceptos que en occidente se poseen en torno al espacio y al tiempo. Como habrá podido apreciarse a través de las explicaciones de cada subtema, *Ma* entronca con la antigua mitología japonesa y no es de extrañar, por tanto, que para quienes desconocen la misma en lo esencial resulte tan extraordinariamente difícil la comprensión del mencionado concepto.

En cualquier caso, al efectuar una aproximación a la arquitectura de Arata Isozaki se intuye pronto que en ella existen tanto elementos simbólicos procedentes de su mitología y filosofía como otros tomados de occidente. Su lenguaje arquitectónico se basa en el reiterado empleo de la metáfora, ya sea de manera aislada o bien como resultado de la asociación de imágenes diversas que constituyen un rico y complejo conjunto. Así, junto a elementos orientales, cual la constante alusión al «pilar sagrado», o bien al tema de la oscuridad y del crepúsculo, Isozaki introduce la alusión a Marilyn Monroe en muchas de sus obras. El torso desnudo de la mítica actriz norteamericana, en una de las múltiples poses que adoptó a lo largo de su trayectoria artística, sirve al arquitecto como punto de arranque para crear un determinado tipo de curvatura muy específica. Ya sea en el perfil del techo del restaurante de la *Biblioteca Central* de la ciudad de Kyushu o en las famosas sillas Marilyn Monroe de la Biblioteca de Arte del *Museo de Arte* de Kitakyushu, el torso de la actriz se revela, a modo de cita, como punto de partida en la creación de una forma netamente erotizante. Para Philip Drew este gusto por lo erótico conecta con el Manierismo,<sup>15</sup> ya que es un factor constante en ese estilo. Desde luego, basta con recordar una obra como *Alegoría del amor y del tiempo* de Bronzino para otorgarle la razón. La misma

14. Para ampliar información sobre el tema, véase el artículo de Isozaki, «Ma: Japanese Time-Space», *The Japan architect*, n.º 262, febrero 1979, págs. 69-79.

15. Cfr. P. DREW, *Op. Cit.*, págs. 39 y sigs.

curva sigmoidea del cuerpo del joven Cupido en esa pintura es la que forma el cuerpo de Marilyn en la foto con que trabaja Isozaki. El erotismo en la arquitectura de Isozaki no se circunscribe al empleo de la mencionada metáfora, sino que incluye también la metáfora del hermafrodita. Siempre que Isozaki sitúa en su arquitectura formas fálicas, éstas están compensadas por espacios de tipo vaginal, como puede apreciarse en el *Museo* de Gunma. Otro tipo de metáfora frecuente en la arquitectura isozakiana es la del rostro humano, al cual se alude, por lo general, en las fachadas, aunque también puede hallarse en otras zonas de los edificios.

La metáfora de la ruina o la apariencia de inacabado que poseen ciertas estructuras de su arquitectura, como pueden ser ventanas o puertas, así como espacios interrumpidos, conectan con un gusto por el pasado, aunque pretendan también, como es lógico pensar, evocar la propia destrucción. Otra vía seguida por Isozaki con una finalidad similar y que conduce a valorar la desmaterialización es la creación de ámbitos dominados por la ambigüedad espacial. Así, hay que citar los espacios conseguidos por reflexión, gracias al empleo de materiales muy brillantes que actúan a modo de espejos, o bien espacios obtenidos por una oscuridad especial. Muchos de los espacios internos de la arquitectura isozakiana están encaminados a producir una sensación de vacío, gracias a los efectos de gradación luminica que en ellos imperan. En el *Museo Municipal de Arte* de Kitakyushu o en las *Oficinas centrales* del Banco Fukuoka-Sogo pueden encontrarse espacios de este tipo que sumergen al espectador en un ambiente de marcada irrealidad. «*As in the Byzantine age, Isozaki plays light on shining colored surfaces to dissolve and desmaterialize the building in order to create intangible other worldly spaces. It is the unreality, rather than the reality of life, that is stressed*». <sup>16</sup>

El reiterado empleo de metáforas otorga a la arquitectura de Arata Isozaki un carácter individualista muy acusado. El arquitecto reúne, a modo de «citas», elementos provenientes de dos culturas, la occidental y la oriental, de manera que en su obra aparezcan indisolubles. La apariencia externa de la arquitectura isozakiana justifica que se aluda a su autor como uno de los principales exponentes de la posmodernidad. Sin embargo, creo que es la propia concepción que posee el arquitecto japonés la que puede calificarse de posmoderna. Su actitud frente al mundo actual, su rechazo consciente de la idea de la modernidad, el hecho de haber ahondado en el pensamiento tradicional japonés son algunos de los factores que le han conducido a decantarse, desde un punto de vista estético profundo, por corrientes del pasado. Resultaba de todo punto imposible intentar siquiera explicar *Ma* por medio de elementos contemporáneos. Había que conjugar el pasado de la tradición oriental con el pasado de la tradición occidental. Y el resultado obtenido ha sido una clara vinculación a la estética de la posmodernidad.

Lourdes Cirlot  
Professora del Departament  
d'Història de l'Art (U.B.)

16. Jennifer TAYLOR, «The unreal architecture of Arata Isozaki», *Progressive Architecture* (USA), setiembre 1976, pág. 76.