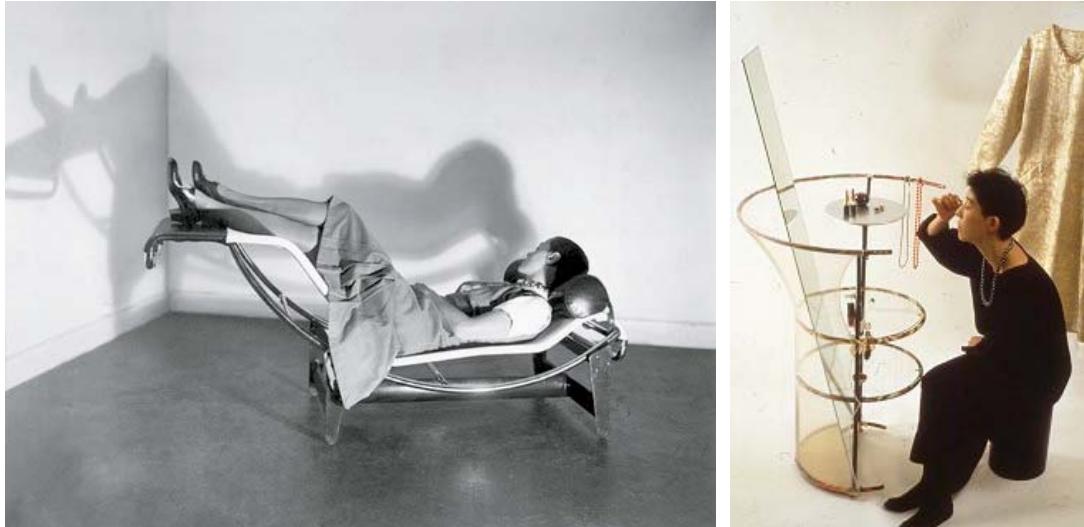


**Universidad Politécnica de Madrid  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid**

**ARQUITECTURA PETITE: CHARLOTTE PERRIAND & KAZUYO SEJIMA.  
UNA HISTORIA TRANSNACIONAL**

Tesis doctoral



**Marta Rodríguez Fernández  
Arquitecta**

2013

**Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid**

**ARQUITECTURA PETITE: CHARLOTTE PERRIAND & KAZUYO SEJIMA.  
UNA HISTORIA TRANSNACIONAL**

Autora:  
**Marta Rodríguez Fernández**  
Arquitecta

Directores:  
**Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga**  
**Luis Antonio Gutiérrez Cabrero**  
Doctores Arquitectos

2013

Tribunal nombrado por el Magnífico y Excelentísimo Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día..... de.....

**Presidente D.**

**Vocal D.**

**Vocal D.**

**Vocal D.**

**Secretario D.**

Realizado el acto de defensa y lectura de la Tesis  
el día..... de .....de.....  
En la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación:.....

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

## ÍNDICE

Agradecimientos	
Resumen	
Abstract	
1	Introducción
	CAPÍTULO 1
15	<b>Francia, Japón y Viceversa</b>
	15. Internacional o Transnacional
	35. Nueva Feminidad
	49. La aventura del mobiliario
	CAPÍTULO 2
63	<b>De la Era de la Mecánica a la Era de la Electrónica</b>
	63. “Le Corbusier en líneas simples”: Toyo Ito
	73. El equipo doméstico y la casa vestido
	85. Charlotte Perriand Moderna y Kazuyo Sejima Nómada
	CAPÍTULO 3
107	<b>Chaise Longue (1928) y Pao I (1985)</b>
	107. Productos para la Nueva Mujer
	118. Objetos Transnacionales
	135. Embriones de <i>petite</i>
	CAPÍTULO 4
153	<b>Arquitectura mueble</b>
	153. Charlotte Perriand: <i>Refugios y Casa Sahara</i>
	162. Arquitectura metabolista <i>petite</i>
	182. Kazuyo Sejima: <i>Platforms y Casa en un Huerto de Ciruelos</i>
	Conclusiones
199	<b>Arquitectura <i>petite</i></b>
213	El Diario de Adèle
221	Entrevista a Kazuyo Sejima
227	Bibliografía

Dedicada a Rafa

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a mis padres y a mi hermano por el apoyo incondicional y la confianza que han depositado en mi, siendo en todo momento un modelo de honestidad profesional y trabajo infatigable.

Este trabajo resulta inconcebible sin la participación de los codirectores de la tesis. Mi sincero agradecimiento a Juan Antonio Cortés por su tutela y amistad desde hace más de una década, tiempo en el que ha sido un referente, aliado e impulsor de mi trayectoria profesional. Mi especial agradecimiento a Luis Antonio Gutiérrez, maestro y amigo, por compartir conmigo su capacidad crítica, entusiasmo inagotable e intuición visionaria, cruciales a lo largo del desarrollo de esta investigación.

Quiero hacer una mención especial a la profesora Dana Buntrock, mi tutora en UC Berkeley. Su motivación, sabiduría, experiencia e inmensa generosidad han sido de vital importancia para la tesis. Ella representa para mi un modelo a seguir tanto profesional como personalmente. Le agradezco particularmente el hecho de que hiciese posible todas mis entrevistas con reconocidos profesionales y expertos del ámbito arquitectónico japonés.

Ha sido gracias al apoyo, inteligencia y creatividad del profesor Adrian Favell, mi tutor en Sciences Po, que se abrieron líneas interdisciplinares en la presente tesis, que a su vez serán germen de investigaciones futuras.

Quiero agradecer de manera singular a Kazuyo Sejima, Toyo Ito, Hajime Yatsuka y Yasushi Zenno su dedicación y generosidad durante las entrevistas que mantuvimos en Tokio, así como a lo largo de nuestra correspondencia previa. De igual modo, fueron muy inspiradoras mis conversaciones con Nagisa Kidosaki, Kiyoshi Sey Takeyama, Tomohiko Yamanashi, Kiwa Matsushita y Kazuaki Hattori. Aprovecho para agradecer a Yuko Nakanishi, Daiki Koga Nakagawa, Yoshi Ito, John Ertl y Yukari Ohnuma su magnífica hospitalidad durante de mi estancia en Japón.

Guardo una especial consideración a tres profesores, José Manuel Martínez, Pedro Luis Gallego y Juan Herreros, quienes incentivaron mi pasión por la arquitectura y el interés por el ámbito académico, gracias a su profesionalidad, entusiasmo y coherencia. Les agradezco igualmente que hayan continuado apoyando mi carrera a lo largo de este tiempo.

No me olvido de mis grandes amigos, algunos han participado de manera directa en la tesis con sus críticas y aportaciones, como Rafael Ureña (a quien dedico esta tesis), Noelia González, Alicia Arnuero, Nuria Martínez, Ricardo Macías, Fátima Benítez, James Craig, Torbjørn Bjerga y María Dolores Wright; otros han inspirado mi trabajo de manera indirecta como Conce López, Begoña Rodríguez, Blanca Rodríguez, Daniela Albert, Rubén González, Elena Fontal, Annette Alfaro, Mark Alvarado, Isidro Núñez, Luis Marcos y Zöe Mirra.

Por último, mi agradecimiento al Ministerio de Ciencia e Innovación que me concedió una beca FPU (Formación de Profesorado Universitario), la cual me ha permitido dedicarme de manera exclusiva durante cuatro años al desarrollo de esta investigación.

## RESUMEN

La tesis revela paralelismos y conexiones entre las arquitectas/diseñadoras Charlotte Perriand (1903-1999) y Kazuyo Sejima (n. 1956), reflejados en una serie de proyectos de pequeña escala que denomino arquitectura *petite*—mobilíario tecnológico habitable—, resultado de momentos semejantes de cambio social, cultural, económico, industrial y transnacional en Francia en la década de 1920 y en Japón en la década de 1980.

Este trabajo dirige su atención a la arquitectura doméstica concebida desde el interior por arquitectos con una formación complementaria en diseño de mobiliario. A su vez, profundiza en la relación que se establece entre el diseño de una casa y el diseño de un mueble, una máquina o un vestido.

Los pequeños proyectos, próximos al mobiliario, diseñados por Sejima, no han sido suficientemente estudiados, al igual que los proyectos de arquitectura experimental proyectados por Perriand. Ambas trayectorias analizadas desde estos renovados puntos de vista se encuentran en lo que denominamos arquitectura *petite*. Surge así un nuevo paradigma espacial en un contexto de poder de lo femenino—en los medios de comunicación—y de intercambio cultural transnacional. Cuando el mobiliario crece y se equipa tecnológicamente para hacerse habitable por un grupo de personas, con cualidades suficientes de confort sensorial, es arquitectura *petite*.

En 2009, Toyo Ito mostró en una conferencia en Madrid, una imagen de Sejima posando en su proyecto *Pao I*. Justo ochenta años antes, en 1929, Le Corbusier presentó en Buenos Aires la imagen de Perriand posando para su *Chaise Longue*. La coincidencia de ambas fotografías, junto con la lectura de dos inspiradores artículos de Toyo Ito, “Adèle’s dream” (1984)—cuyo enigmático título utiliza un nombre francés femenino para describir una casa japonesa—y “Simple lines for Le Corbusier” (1994), dieron origen a la hipótesis central de una investigación: la comparación de dos arquitectas, sus maestros y dos objetos pertenecientes a dos momentos y lugares distantes.

Perriand y Sejima fueron emblemas del concepto de Nueva Feminidad, ambas tenían éxito en la prensa generalista del momento antes de ser contratadas por Le Corbusier y Toyo Ito respectivamente. Junto a sus maestros de entonces, concibieron dos iconos de la era de la máquina y de la electrónica respectivamente, la *Chaise Longue* (1928) y *Pao I* (1985), diseñados *para ellas mismas*. Perriand y Sejima usaron su propio cuerpo como unidad de medida y su imagen como reclamo publicitario para la promoción de los dos objetos respectivamente. La precisión técnica, materiales de lujo y enfoque de la relajación que compartieron la *Chaise Longue* y *Pao I* sugirió un nomadismo lúdico que anticipó el desarrollo posterior de lo que denominamos de arquitectura *petite* por parte de Perriand y Sejima. Ambos prototipos son los antecedentes de una arquitectura de talla precisa o *petite* (objetos híbridos entre casa, mueble y máquina con la sensualidad como característica distintiva) que ambas arquitectas han proyectado a lo largo de su carrera, y que aúnan su interés mutuo por las propiedades físicas de los materiales, así como su formación en diseño de mobiliario y su fascinación por la moda.

La tesis concluye que la arquitectura *petite* es la depositaria de los manifiestos de una época, la que sigue a la era de la máquina enunciada por Le Corbusier y a la era de la electrónica descrita por Toyo Ito. En este sentido, la tesis evidencia la forma en la que importantes arquitectos han concentrado ideas ambiciosas en pequeños proyectos. Las características de *petite* se resumen en el hecho de ser una arquitectura de límites precisos, desmontable y por tanto temporal, que explora el potencial técnico y formal de nuevos materiales importados de otras industrias, incorpora condiciones sensuales propias de su escala antropométrica, y está destinada al ocio de un grupo de personas.

A modo de colofón, la tesis descubre la existencia de una historia de ficción que vincula a Charlotte Perriand y Kazuyo Sejima a través de Toyo Ito: "El diario de Adèle".

## ABSTRACT

This dissertation reveals parallels between the architects/designers Charlotte Perriand (1903-1999) and Kazuyo Sejima (b. 1956), reflected in a series of small projects I call *petite* architecture—habitable technological furniture—, which formed during similar periods of social, cultural, economic, industrial and transnational change in France in the 1920s and in Japan in the 1980s.

This research focuses on domestic architecture conceived from the inside by architects with additional training in furniture design. At the same time, it explores the relationships established between the design of a house, a piece of furniture, a machine, or a dress.

Small architectural projects, close to the furniture, designed by Sejima have not been sufficiently studied, as well as the experimental architectural projects designed by Perriand. Both of their experimental trajectories analyzed from this renovated point of view converge on what we call *petite* architecture. Thus, it raises a new spatial paradigm in the context of feminine power within the media, as direct consumers, and transnational cultural exchange. When furniture expands and is technologically equipped to the point where it becomes habitable by a group, or groups of people, providing its occupants with sensorial comfort, it is *petite* architecture.

In 2009, at a conference in Madrid, Ito showed a picture of Sejima posing at his *Pao I* (1985). Just eighty years earlier, in 1929, Le Corbusier exhibited in a conference in Buenos Aires an image of Perriand posing for his *Chaise Longue* (1928). The coincidence of the two photographs, along with two inspiring articles by Toyo Ito "Adèle's dream" (1984) — whose enigmatic title uses a French female name to describe a Japanese house — and "Simple lines for Le Corbusier" (1994) led to a hypothesis and an investigation comparing the two architects, their mentors, and two objects, each belonging to two distant times and places.

Perriand and Sejima were emblems of the concept of New Femininity, both had success in the media of their time before being hired by Le Corbusier and Toyo Ito respectively. Together with their mentors they designed two objects that became icons of the Machine Age and the Electronic Age respectively: the *Chaise Longue* (1928) and *Pao I* (1985). Designed "for themselves," Perriand and Sejima used their own bodies as a measuring unit and their image as a publicity stunt to promote the two objects respectively. Both objects are the embryonic capsules of the architecture that pampers the scale or *petite* (objects that conflate residence, machine and furniture, and have sensuality as a distinctive feature). From the technical precision, luxurious materials, and approach towards relaxation, emerged a playful nomadism, which anticipated the further development of what we call *petite* architecture. Perriand and Sejima would develop these ideas throughout their career, pooling their interests on the physical properties of materials, formation in furniture design, and their intense interest in fashion.

The dissertation concludes that *petite* architecture is the manifestation of an age, which follows the Machine Age defined by Le Corbusier and the Electronic Age described by Toyo Ito. In this sense, the dissertation demonstrates the way in which important architects have focused their ambitious ideas on small projects. *petite* characteristics are summarized as being: architecture

that pampers the scale, is (de)mountable and therefore temporary, explores the formal and technical potential of novel materials and techniques imported from other industries, incorporates sensual conditions according with its anthropometric scale, and is conceived for the leisure of a group of people.

In addition, by way of colophon, the dissertation discovers the existence of a fictional story that links Charlotte Perriand and Kazuyo Sejima through Toyo Ito: "Adèle's Diary".

## **INTRODUCCIÓN**

## INTRODUCCIÓN

## OBJETIVOS E HIPÓTESIS

La motivación inicial de la presente tesis es la de documentar, precisar y en su caso definir ciertas características comunes a las narrativas arquitectónicas, en el tiempo y el espacio, de Occidente y Japón.

Más en concreto, este trabajo ha tratado de hallar puntos de encuentro en las trayectorias paralelas de Charlotte Perriand y Kazuyo Sejima, arquitectas viviendo el mismo tiempo en dos momentos diferentes de la historia y emblemas del intercambio arquitectónico Japón-Occidente.

En última instancia, la presente tesis ha perseguido ofrecer datos para una mayor comprensión de la arquitectura doméstica contemporánea japonesa desde el discernimiento de sus raíces occidentales y en particular francesas. Mientras que Le Corbusier—maestro de Perriand—fue el arquitecto moderno más influyente en Japón de la historia, Toyo Ito —maestro de Sejima— ha sido el primer arquitecto postmoderno japonés en exportar a Occidente su arquitectura doméstica. La tesis ha analizado los vínculos o raíces francesas modernas en la obra doméstica contemporánea de Toyo Ito y Kazuyo Sejima, y en concreto su conexión con la obra de Le Corbusier y su discípula Charlotte Perriand.

Esta investigación se origina a raíz de una pregunta simple: ¿por qué hoy seguimos hablando de *arquitectura japonesa contemporánea*, mientras que ya no tiene ningún sentido hablar de arquitectura francesa o española contemporáneas?. En consecuencia, la primera de las pretensiones de esta tesis ha sido analizar raíces de la arquitectura contemporánea japonesa, alejándose de lecturas nostálgicas—especialmente vertidas desde el ámbito crítico occidental—que la conectan con la tradición japonesa.

La segunda de las pretensiones ha sido ofrecer una historia de la arquitectura mueble. Entendiendo arquitectura mueble como aquella arquitectura doméstica concebida tomando el mobiliario como punto de partida. La tesis reivindica esta arquitectura mueble —que introduce la tecnología sofisticada por su aproximación a la industria—frente a la arquitectura inmueble. Por lo tanto, tiene sentido “volver a mirar” a Japón y a la condición de no-permanencia o *impermanence* implícita en su arquitectura doméstica (des)montable.

Hace una década, tuvo lugar el primer encuentro (de-ai) con Sejima. Fue en 2003 en Mallorca. Kazuyo Sejima y su socio Ryue Nishizawa dieron una conferencia en La Fundación Pilar y Joan Miró con motivo del Workshop “Isla Ciudad. Arquitectura y Energía” dirigido por Juan Herreros. El estudio de su obra, desde entonces, está en el origen de la investigación que desembocó en la presente tesis doctoral. Buceando en las raíces occidentales de la obra de Sejima, en particular en la influencia de Le Corbusier—el arquitecto moderno más influyente en Japón—en su obra, se produjo el hallazgo de la arquitecta francesa Charlotte Perriand. A quien se le atribuye ser el personaje más relevante en el intercambio de arquitectura interior Occidente-Japón de la historia moderna.

En 1994, Toyo Ito escribió un artículo con el título “Simple lines for Le Corbusier”, donde confiesa como una y otra vez siempre vuelve su mirada a Le Corbusier.

*Le Corbusier emitió un enorme mensaje hacia el cuerpo de la era de la máquina. Mi trabajo consiste en traducir ese mensaje a la era electrónica<sup>1</sup>.*

Más misterioso y penetrante fue el hallazgo de otro artículo de Toyo Ito titulado “Adele’s Dream”, publicado exactamente diez años antes, en 1984. El enigmático nombre de chica francesa acompañaba a la descripción de una casa de Toyo Ito con aire industrial y temporal.

El hecho decisivo o detonante que motiva esta investigación fue una imagen que Toyo Ito mostró en una conferencia que tuvo lugar en Madrid en noviembre de 2009, con motivo de la concesión de la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En su conferencia, titulada “My personal history in Architecture”, mostró la imagen de Kazuyo Sejima posando como modelo de su proyecto *Pao I* a mediados de la década de los 80. Justo 80 años antes, Le Corbusier había presentado la imagen de Charlotte Perriand posando en su *Chaise Longue* en una conferencia en Buenos Aires en 1929. La intuición de la similitud, paralelismo y posible conexión entre ambas fotografías (objetos, maestros y diseñadoras), distantes en lugar y tiempo, motivó la elección de los cuatro casos de estudio que esta tesis abordará y que se traducirán en el análisis paralelo de dos personajes, a través de cuatro temas que coinciden con los cuatro capítulos en los que se desarrolla el contenido de la tesis.

## METODOLOGÍA

Charlotte Perriand y Kazuyo Sejima se eligen como personajes paradigmáticos para abordar los objetivos que esta tesis se plantea desde su inicio. Ambas arquitectas han sido precursoras en tres cuestiones relacionadas directamente con los objetivos de la presente tesis doctoral:

- Ser famosas en la prensa francesa y japonesa del momento antes, incluso, de ser contratadas por Le Corbusier en 1927 y Toyo Ito en 1981 respectivamente
- Incluir elementos japoneses la obra de Perriand y occidentales en el caso de Sejima, desde sus primeros proyectos en solitario.
- Ambas son emblemas y máximos exponentes del intercambio de arquitectura mueble Occidente-Japón.

Charlotte Perriand y Kazuyo Sejima son representantes paradigmáticos (y precursoras) del concepto de Nueva Feminidad, diseñadoras totales que han utilizado su propio cuerpo como unidad de medida para concebir su arquitectura. Ambas han proyectado desde un juego de té a una silla de madera, desde un espejo hasta el más tecnológico de los interiores metálicos, desde una pequeña casa hasta un gran edificio a escala urbana. Debido a que ambas inician su carrera proyectando mobiliario, unido a su manifiesto interés por el mundo de la moda, la sensualidad aparece como característica distintiva de sus proyectos a lo largo de toda su carrera. A su vez, Perriand y Sejima posan como modelos de sus proyectos, ampliando el atractivo (lujo, sensualidad) de los mismos.

---

<sup>1</sup> Toyo Ito: “Simple lines for Le Corbusier”, en Andrea Maffei: *Toyo Ito. Works, projects, writings*, p. 341.

Ambas arquitectas/diseñadoras se han movido en un ámbito transnacional desde el inicio de su trayectoria profesional. Tuvieron un encuentro transformador con lo japonés y con lo occidental respectivamente sin salir de su ámbito cultural—Perriand en París en los años veinte y Sejima en Tokio en los años ochenta—que las convirtió (*avant la lettre*) en arquitectas transnacionales “antes de viajar”.

*En su libro Vidas Paralelas, Plutarco nos relata una serie de biografías de famosos griegos y romanos, elaborada en forma de parejas –siempre una vida griega y una romana-, con el fin de establecer una comparación.* En un sentido Tokio sustituye a Roma como la capital artística de Occidente, y fue el arte japonés con el que se volvió a encontrar la autoridad con la que se podría crear un estilo moderno<sup>2</sup>. “De dos de las más celebradas ciudades”, la una nació en París, la otra vive en Tokio. La metodología empleada en la presente tesis ha sido el estudio paralelo y comparado de la trayectoria profesional de Perriand y Sejima, en el marco de la intersección cultural entre Japón y Occidente, de acuerdo con el supuesto de la equivalencia de sus trayectorias profesionales, así como la conexión de las mismas.

De todas las mujeres arquitectas, discípulas de grandes maestros, Perriand y Sejima comparten el hecho de haberse convertido en diseñadoras de éxito internacional. Perriand ha sido la arquitecta occidental más influyente en Japón en la arquitectura y el diseño interior, embajadora de arquitectura desmontable (de vuelta a Japón) y del concepto de diseño industrial así como de las teorías de Le Corbusier. Por su parte Sejima ha sido la arquitecta japonesa más influyente en Occidente en la historia de la arquitectura. Ha compartido su fama junto a Machiko Hasegawa, pero a diferencia de ésta, Sejima ha sabido desenvolverse con más facilidad en Occidente, el lenguaje de Sejima es decididamente más internacional, más preparado para el mercado, (a pesar de que su experimentación es más abstracta).

La tesis se apoya en la actividad investigadora de la autora en diferentes universidades, en un ámbito internacional e interdisciplinar: UPM, UC Berkeley, Sciences Po; así como en diferentes viajes de investigación: Francia, Japón, Estados Unidos, con la apoyatura de diferentes becas de investigación, concedidas tanto por la Universidad como por la Administración, con la aportación de material inédito fruto de seis entrevistas, realizadas en EEUU y Japón, así como con cuatro conversaciones con expertos internacionales. Por último con las aportaciones, además de los dos directores de la tesis, de dos profesores, uno en París y otro en Berkeley.

### **Estancias de Investigación:**

Visiting Scholar en el Centro de Estudios Japoneses de la Universidad de Berkeley en California, Berkeley (Julio de 2011 a enero de 2013).

SANAA Office (Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa), Toyo Ito and Associates Office, Shibaura Institute of Technology y Japan Women's University, Tokio, Japón (primavera de 2007 y diciembre de 2012).

Visiting Researcher en el Centro de Estudios Europeos de la Universidad Sciences Po, París, (febrero 2013 a junio de 2013).

---

<sup>2</sup> M. Eidelberg, & W. R. Johnston: “Japonisme and French Decorative Arts” en *Japonisme: Japanese influence on French art 1854-1910*, p. 153

**Entrevistas:**

**Nagisa Kidosaki** (Berkeley, 8 de agosto, 2012 y 10 de agosto 2012)

**Toyo Ito** (Tokio, 20 de diciembre 2012)

**Kiyoshi Sey Takeyama** (Tokio, 20 de diciembre 2012)

**Hajime Yatsuka** (correspondencia Nov-Dec 2012, y Tokio, 21 diciembre 2012)

**Kazuyo Sejima** (Tokio, 25 de diciembre 2012)

**Yasushi Zenno** (Tokio, 27 de diciembre 2012)

**Conversaciones:**

Tomohiko Yamanashi (Berkeley y Tokio, agosto y diciembre de 2012)

Kiwa Matsushita (Tokio, agosto de 2012)

Kazuaki Hattori (Tokio, agosto de 2012)

La investigación correspondiente a la tesis doctoral ha dado lugar a la publicación de una serie de artículos: "Charlotte Perriand. Un mestizaje Japón-Europa" (2013), "Arquitectura Metabolista petite: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan" (2012), "El Documental Inmersivo. Una Aproximación" (2011), "Un proyecto de Arquitectura Audiovisual: Un Medidor de Paisaje", "Entre individualidad y colectividad en la vivienda holandesa: MVRDV y la Casa Doble"(2010) y "Casa entre ciruelos: magia blanca" (2008).

El trabajo también se ha difundido a través de comunicaciones a congresos internacionales y seminarios, entre las que destaco dos en relación con el Metabolismo: "The Legacy of Metabolism: Rethinking the City of the Future in Post-Bubble Japan" (París, 2013), en colaboración con el Prof. Adrian Favel, y "The urban model designed by the Japanese Metabolist Movement as a revolutionary proposal of sustainable city" (Nápoles, 2010), en colaboración con el codirector de esta tesis Prof. Luis Antonio Gutiérrez Cabrero.

El colofón de esta investigación ha sido el artículo titulado "*petite architecture*" que se publicará en 2014 en el libro titulado *Architecture: The Whole Story*, por la editorial londinense Thames & Hudson. El artículo aborda la definición de *petite*, así como sus características; sitúa el concepto en la historia a través de obra *petite* de Charlotte Perriand y Kazuyo Sejima; da un paso más y menciona dos proyectos contemporáneos de Sou Fujimoto y Junya Ishigami respectivamente; y por último, abre perspectivas de futuro para el desarrollo de *petite* como opción optimista ante los retos presentes de la disciplina arquitectónica.

## ESTRUCTURA Y CONTENIDO

La investigación parte de la similitud de dos fotografías —una mostrada por Toyo Ito en 2009 en Madrid y la otra por Le Corbusier en 1929 en Buenos Aires—, donde Kazuyo Sejima y Charlotte Perriand posan respectivamente como modelos de dos objetos diseñados en colaboración con sus maestros de entonces: Chaise Longue y Pao I. Esto dio lugar al análisis comparado de cuatro paralelismos:

- El contexto francés de la década de 1920 frente al contexto japonés de la década de 1980.
- Las teorías arquitectónicas de Le Corbusier en la Era de la Máquina frente a las teorías arquitectónicas de Toyo Ito en la Era de la Electrónica.
- El análisis formal y material de La Chaise Longue y Pao I.
- El estudio de una serie de proyectos experimentales de pequeña escala de Charlotte Perriand frente al estudio de proyectos similares de Kazuyo Sejima.

El estudio de estos cuatro temas corresponde a los cuatro capítulos que constituyen el núcleo central del documento de tesis y que abordan los objetivos de esta investigación.

Charlotte Perriand y Kazuyo Sejima se eligen como ejemplos paradigmáticos capaces de aglutinar las motivaciones u objetivos iniciales: ambas iniciaron su trayectoria profesional diseñando mobiliario antes de convertirse en arquitectas; como diseñadoras, partieron de una condición desfavorable a priori y acabaron triunfando en el ámbito profesional internacionalmente; las dos se han convertido en los máximos exponentes del intercambio Japón-Occidente en sus respectivas generaciones. Perriand y Sejima comparten el hecho de ser profesionales de éxito. Charlotte Perriand—contratada por el Ministerio de Industria y Comercio Japonés—es el personaje occidental moderno más influyente en Japón en el ámbito del diseño interior. El premio Pritzker ha encumbrado a Kazuyo Sejima como la arquitecta japonesa de su generación más influyente en occidente.

La intuición del posible paralelismo y conexión entre las fotografías de Ch. Perriand posando para la Chaise Longue y Kazuyo Sejima posando en Pao I, distantes en lugar y tiempo, motivó los cuatro temas objeto de estudio en la presente tesis que corresponden a los cuatro capítulos:

**(1) Francia, Japón y Viceversa.**

Dos momentos y dos lugares: La década de 1920 en Francia y la década de 1980 en Japón.

Los años ochenta en Japón, al igual que los años veinte en Francia, fueron las dos décadas de más esplendor cultural, vertiginoso crecimiento económico, desarrollo industrial, y revolución social en la historia reciente de dos culturas preeminentes. Fueron momentos de liberación femenina favorecida por los medios de comunicación, que intensificaron el poder de la Nueva Mujer como consumidora directa, no sólo de ropa y placer, sino también de arquitectura doméstica. La ropa pasó a ser ligera, fluida e informal, y esto se trasladó también a la arquitectura y en particular al diseño de mobiliario. Por otro lado, la década de 1920 fue la más internacional para Francia, frente a la de 1980 que fue la más transnacional para Japón.

**(2) De la Era de la Máquina a la Era de la Electrónica**

Dos maestros de la arquitectura: Le Corbusier y Toyo Ito.

De la era de la Mecánica a la era de la Electrónica, a través de dos arquitectos que anhelaban crear “nueva arquitectura”. Se apoyaron en la influencia de los avances tecnológicos como manera de desafiar la disciplina con el fin de construir de acuerdo a las necesidades sociales de la época.

Conscientes de la emergencia del poder femenino en los Medios, buscaron sintonizar con la Nueva Mujer cliente privilegiado en la Era de la Máquina y de la Electrónica respectivamente. Ambos propusieron crear una arquitectura renovada y sus estilos de vida asociados.

Le Corbusier enunció una revolución en la concepción del espacio doméstico: "máquinas de habitar" y "equipamiento", en lugar de casas y muebles. Toyo Ito, por su parte, planteó arquitectura para la era de la liberación de ese espacio: "casa como vestido" y "pre-mobiliario inteligente".

Ambos contrataron a las jóvenes, pero ya exitosas, diseñadoras Charlotte Perriand y Kazuyo Sejima que encarnaban a la Mujer Moderna Francesa y a la Mujer Nómada Japonesa respectivamente.

Por su parte, Le Corbusier fue el arquitecto moderno más influyente en Japón, así como Toyo Ito ha sido el primer arquitecto postmoderno japonés en exportar a Occidente su arquitectura doméstica.

### (3) Chaise Longue (1928) y Pao I (1985)

Dos objetos: *Chaise Longue* y *Pao I*.

*Chaise Longue* (1928) y *Pao I*: *La morada para la mujer nómada de Tokio* (1985) fueron objetos de "mínima arquitectura móvil/desmontable para una existencia nómada". Iconos de la era de la máquina y la era de la electrónica respectivamente, fueron diseñados para el disfrute y placer de la Nueva Mujer. Le Corbusier puso a Perriand al cargo del diseño de la *Chaise Longue*, mientras que Toyo Ito puso a Sejima al frente del diseño de *Pao I*. Las dos arquitectas posaron finalmente como modelos para la promoción de ambos objetos.

La precisión técnica, los materiales de lujo y el enfoque del relax presentes en ambos objetos sugiere un nomadismo lúdico, que anticipó el nacimiento de la arquitectura *petite*, en Francia a finales de los años 30 y en Japón a finales de los 80.

La *Chaise Longue* de 1928 incorporaba modelos foráneos, pero fue su reinterpretación en bambú (1941) la que se considera transnacional. Mientras que en palabras del propio Toyo Ito: "no sólo *Pao II* fue transnacional sino también *Pao I*"

### (4) Arquitectura mueble: Charlotte Perriand & Kazuyo Sejima

Serie de prototipos de pequeña arquitectura experimental: *Refugios*, y *Platforms*.

Emblemas de la Nueva Feminidad, en términos modernos y postmodernos respectivamente, Perriand y Sejima fueron precursoras en el uso de su propia imagen como reclamo publicitario, y de su cuerpo como unidad de medida, primero para el diseño de mobiliario y más tarde para el proyecto de arquitectura.

Mientras Perriand experimentó con el concepto de refugio de montaña a finales de los años 30, Sejima diseñó su serie *Platforms* a finales de los años 80. El enfoque experimental hacia la forma y los materiales, mezclado con una sensualidad de inspiración textil, llevó a los Refugios de Perriand y a las Platforms de Sejima a destacar entre su obra experimental. Surgían así los primeros prototipos de arquitectura *petite* o mobiliario tecnológico habitable concebido para el ocio, (que integraban arquitectura, industria, mobiliario y moda para el disfrute del tiempo libre). Se trataba de prototipos concebidos para servir al nómada moderno y postmoderno

respectivamente, cuyo nomadismo estaba relacionado con el concepto de ocio: eran casas de fin de semana.

Perriand recibió la influencia de lo japonés en el estudio de Le Corbusier en París, de la mano de Kunio Maekawa y Junzo Sakakura, antes incluso de su primer viaje a Japón. Sejima por su parte estudió en una universidad cuyo referente ideológico era Le Corbusier, y asistió a cursos sobre Historia de Móvilario Occidental. Todo ello favoreció el hecho de que ambas arquitectas proyectasen objetos transnacionales desde el inicio de su trayectoria profesional, y se hayan convertido en paradigmas del intercambio de la arquitectura *petite* Occidente-Japón.

La tesis concluye con la definición y caracterización de un nuevo paradigma espacial, la arquitectura *petite*. Dentro de unos límites—dimensional, temporal, energético, material, económico, residual—, la arquitectura adquiere las propiedades de *petite* cuando es (des)montable. *Petite* es arquitectura precisa y bien escalada, cuya cualidad diferenciadora es la sensualidad, se mueve en un terreno de vitalidad confusa que desembocará en la explosión de la arquitectura misma en su transitoriedad. Fue Japón, donde la disciplina de la arquitectura no existía como la entendemos en Occidente, el país que auspició el fenómeno. La figura del arquitecto era asumida por el carpintero; la casa japonesa tradicional era en sí misma mobiliario “ensamblable”: un lugar en el que sentarse a contemplar el paisaje, su renovación continua y poseedor de la capacidad para adecuarse a las condiciones de cada época. Se define como arquitectura *petite* al mobiliario tecnológico habitable cuya cualidad específica es la sensualidad. Se denomina arquitectura *petite* a los objetos híbridos entre casa, mueble y máquina con la sensualidad como característica distintiva. Se trata de arquitectura experimental próxima al mundo industrial, que toma del mobiliario su condición *montable* y desmontable y toma del mundo de la moda una sensualidad antropomórfica. Cuando el mobiliario crece y se equipa tecnológicamente para hacerse habitable por un grupo o grupos de personas con cualidades suficientes de confort sensorial es arquitectura *petite*. *Petite* no es sólo una cuestión de pequeña escala, sino de límites precisos, donde nada sobra y nada falta, es joven, elegante y sin artificios, de líneas sencillas, sin excesos, ligera pero no etérea, sin residuos. Sus sinónimos como arquitectura precisa son: exacta, idónea, ponderada, concisa, suficiente, reducida, sostenible, acotada<sup>3</sup>.

A modo de colofón, la tesis finaliza una historia de ficción denominada “El diario de Adèle” que vincula de manera “novelesca” a Charlotte Perriand y Kazuyo Sejima, a través de Toyo Ito. La historia se confecciona de acuerdo a los datos extraídos de mis entrevistas con Nagisa Kidosaki, Toyo Ito y Kazuyo Sejima. A principios de 1980 Ito constituyó un grupo de investigación junto a varios arquitectos de su generación, con el fin de indagar acerca de nuevos estilos de vida y mobiliario. Los diseños del Grupo se inspiraron en los dibujos hallados en el diario de una joven diseñadora francesa colaboradora de Le Corbusier, de nombre Adèle. En palabras del propio Ito, “alguien como Perriand”.

---

<sup>3</sup> Marta Rodríguez: “Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan”, en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

## ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Una pregunta similar a la que nos hacemos en los objetivos de la presente tesis se la hizo Rem Koolhaas en una entrevista de promoción de su ya exitoso último libro *Project Japan. Metabolism Talks...* (2010): “¿por qué todavía significa algo decir que alguien es un arquitecto japonés, mientras que se ha vuelto completamente sin sentido decir que alguien es un arquitecto holandés, o un arquitecto americano o un arquitecto francés?”<sup>4</sup>.

Para definir las características de los objetos transnacionales Japón-Occidente se hace esencial determinar cuales son las características de la arquitectura doméstica tradicional japonesa. Se parte para ello de las más reputadas descripciones de la casa japonesa. Edward S. Morse en su *Japanese Homes and Their Surroundings* (1885), Bruno Taut en su *Houses and People of Japan* (1937), Arthur Drexler en su *Architecture of Japan* (1955), Yoshida en su *The Japanese House and Garden* (1954), o Heinrich Engel con su *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture* (1964), se sitúan como referentes a la hora de sintetizar las características de la casa tradicional japonesa.

En su artículo introductorio al volumen especial sobre transnacionalismo de la revista *Ethnic and Racial Studies*<sup>5</sup> en 1999, Portes Guarnizo y Landlot, realizan una primera tipologización de actividades transnacionales. Según los autores, existen tres grandes tipos de transnacionalismo según el sector de la actividad transnacional: el transnacionalismo político, el económico y el sociocultural<sup>6</sup>. El concepto de transnacionalismo manejado en esta tesis encaja dentro del ámbito de lo que Portes denomina “transnacionalismo sociocultural” y en concreto encaja en la categoría de actividades más amplia que comprende a múltiples iniciativas socioculturales cuyo principal objetivo es reforzar la identidad nacional en el extranjero, como son, por ejemplo, las Exposiciones Internacionales.

Ayse Caglar en su artículo “Constraining metaphors and the transnationalisation of spaces in Berlin”<sup>7</sup> (2001) refiere el transnacionalismo a un fenómeno asociado con flujos circulares. En el caso de la historia transnacional que esta tesis revela, tiene que ver con los viajes circulares alcanzados por el movimiento de cultura arquitectónica a nivel internacional fruto de los avances tecnológicos y en último término de la globalización.

En el ámbito de la disciplina arquitectónica, el concepto de transnacionalismo ha sido abordado desde una perspectiva urbana por parte de sociólogos fundamentalmente. Entre ellos destaca el libro del profesor de Sociología en la Universidad de California, Davis, afincado en Berkeley, Michael Peter Smith y su libro *Transnational Urbanism: Locating Globalization* (2001)<sup>8</sup>, donde hace mucho hincapié en la distinción conceptual entre globalización y transnacionalismo y cita las teorías de Michael Kearney de 1995. Las publicaciones del profesor Adrian Favell, discípulo directo de Michael Peter Smith, han sido un referente para esta investigación.

<sup>4</sup> Rem Koolhaas: "Extreme Beauty and Extreme Vulgarity", en <http://sg.artinfo.com/news/story/762343/extreme-beauty-and-extreme-vulgarity-rem-koolhaas-shares-his-thoughts-on-japanese-metabolist-architecture>

<sup>5</sup> Alejandro Portes, Luis E. Guarnizo & Patricia Landolt: “The study of Transnationalism: pitfalls and promise of an emergent research field”, en *Ethnic and Racial Studies*, vol. 22, núm. 2, pp. 217-237.

<sup>6</sup> Cristina Blanco: “Transnacionalismo. Emergencia y fundamentos de una nueva perspectiva migratoria”, en *Papers 85*, pp. 13-19.

<sup>7</sup> Ayse Caglar: “Constraining metaphors and the transnationalisation of spaces in Berlin”, en *Journal of Ethnic and Migration Studies*, núm. 27, 4, pp. 601-613.

<sup>8</sup> Mi colaboración con el Prof. Adrian Favell, discípulo de Michael Peter Smith—en el Centro de Estudios Europeos de Sciences Po en París—me acercó a la compresión de sus teorías.

Desde una perspectiva puramente arquitectónica, el concepto de transnacionalismo apenas ha sido tratado, una de las pocas referencias es el libro *Building Globalization: Transnational Architecture Production in Urban China* (2011) Xuefei Ren.

En el capítulo “Locating Transnational Architectural Production in China”, Xuefei Ren argumenta que: El fenómeno de la producción arquitectónica transnacional no es un fenómeno reciente, y la globalización de las prácticas arquitectónicas se remonta muy atrás en la historia<sup>9</sup>. En ese capítulo adopta un enfoque histórico para situar la producción arquitectónica transnacional en el contexto chino y divide la historia del transnacionalismo arquitectónico en China en períodos que van desde el “Proyecto Colonial” que comienza en la década de 1850 hasta el presente. A pesar de que mi aproximación al concepto de transnacionalismo difiere de la de Ren, las similitudes parciales con el caso chino, sugieren la idea de utilizar su metodología a la hora de hacer una aproximación histórica contextual de la Arquitectura Transnacional en relación con Japón.

Los referentes bibliográficos del lado japonés son fundamentalmente las teorías enunciadas por Kisho Kurokawa en relación con la simbiosis (*The Architecture of Symbiosis*, 1988), en particular su libro *Intercultural architecture: the philosophy of symbiosis* (1991) y la reciente publicación de Arata Isozaki *The Japan-ness in Architecture* (2006).

Apenas hay publicaciones que aborden la obra de Kazuyo Sejima desde el diseño interior, a la vez que apenas se ha escrito sobre la obra arquitectónica de Perriand. Sólo la tesis fin de master del arquitecto Kazuaki Hattori titulada *Kazuyo Sejima's Works and Thoughts: From Furniture to Architecture* (2009), escrita en japonés, analiza el mobiliario diseñado por Sejima. Esta tesis doctoral recoge conclusiones del joven arquitecto Hattori, colaborador de Kengo Kuma, fruto de varias conversaciones con la autora de la tesis en Japón. Quien ha analizado más ampliamente la obra de Perriand ha sido Jacques Barsac, en colaboración con Pernette Perriand-Barsac—única hija de Charlotte Perriand— a través de una serie de monografías y artículos, así como de una película.

Hasta el momento, no se ha descrito la trayectoria profesional de Kazuyo Sejima en paralelo con la de otros arquitectos, a no ser en relación con su socio en SANAA Ryue Nishizawa. Tampoco se ha tenido en consideración el protagonismo de lo femenino en la obra de Sejima. La obra de Charlotte Perriand, en cambio, ha sido abordada tanto desde un aspecto femenino como en comparación con las carreras de otras diseñadoras, coetáneas y distantes en tiempo y espacio. Entre las autoras que se han referido a Perriand en este sentido destacan: Beatriz Colomina, Mary McLeod, Carmen Espegel, Silviana Rubino y María Melgarejo.

Beatriz Colomina, en su libro *Privacy and Publicity: Architecture and Mass Media* (1994) hace una lectura feminista de la famosa imagen de Perriand posando en la *Chaise Longue*. Colomina afirma que “Perriand miró a la pared y no vio nada”, negando su visión y autoría<sup>10</sup>. Perriand, por entonces una figura de renombre en el campo del diseño, muestra su particular enfado, según Colomina que argumenta que todo lo que había querido hacer era enfatizar la silla, que podría haber sido utilizada por cualquier persona, independientemente de su género.

<sup>9</sup> Xuefei Ren: *Building Globalization: Transnational Architecture Production in Urban China*, p. 39.

<sup>10</sup> Beatriz Colomina: *Privacy and publicity*, pp.106-107.

Este aspecto se refuta en la presente tesis, argumentando por el contrario que la *Chaise Longue* (1928) fue diseñada para la Nueva Mujer Parísina, personificada en la propia Perriand.

La presente tesis ofrece una interpretación “complementaria” a la de Colomina y más cercana al punto de vista de Mary McLeod en su libro *Charlotte Perriand: An Art of Living* (2003). McLeod sugiere que Perriand, con las piernas levantadas y con su particular vestido, se mostraba realmente coqueta, exhibiendo una pieza de mobiliario que, al igual que su imagen, “emanaba un encanto al borde de la seducción”.

El libro de Carmen Espegel *Heroínas del Espacio* (2006), resultado de su tesis doctoral, propone un recorrido por la obra de cuatro mujeres arquitectas “que querían no solo disponer, sino también proponer”<sup>11</sup>: Eileen Gray, Lilly Reich, Margarete Schutte-Lihotzky y Charlotte Perriand. Como la aurora señala, intentaron conciliar la abstracción de la arquitectura moderna con el hacer de la casa un hogar. Después de una introducción acerca las relaciones entre mujer y arquitectura a lo largo de la historia, Espegel expone una serie de proyectos de las cuatro mujeres citadas ligados a sus trayectorias vitales. Unas obras reconocidas por sus coetáneos y que, posteriormente, se vieron eclipsadas por las de los maestros con los que las cuatro colaboraron.

En su artículo “Bodies, chairs, necklaces: Charlotte Perriand and Lina Bo Bardí” (2010), Silviana Rubino compara la trayectoria de Charlotte Perriand y Lina Bo Bardí en dos instantes particulares de su obra y a través de dos fotografías, donde ambas posan como modelos de dos de sus emblemáticas sillas. Ella hace hincapié en la condición de lo femenino en “momentos de exclusión y descalificación”, mencionando también los casos de Sonia Delaunay, Anni Albers o Ray Eames. Lo rompedor del artículo de Rubino es el hecho de establecer una comparación entre personajes distantes en tiempo y lugar, que coincide con la comparación de dos personajes viviendo diacrónicamente como la presente tesis estudia. En todo caso, esta tesis se refiere a Perriand como precursora—diseñadora posando como modelo de sus creaciones—en Occidente, y más tarde Sejima será precursora en Japón por el mismo hecho.

María Melgarejo ha publicado recientemente su tesis *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand* (2011), donde hace una comparación entre Charlotte Perriand y Lilly Reich, más aséptica en cuanto a su condición de género y centrada en su aportación al diseño del interior de la arquitectura del periodo 1925-1937. Perriand y Reich contribuyeron a crear el nuevo concepto de espacio como generador de la arquitectura de Le Corbusier y Mies Van der Rohe.

La obra de Charlotte Perriand y su relación con Japón ha sido recopilada por Jacques Barsac, con la colaboración de Pernette Perriand-Barsac, en los libros *Charlotte Perriand. Un art d'habiter 1903-1959* (París, 2005) y *Charlotte Perriand et le Japon* (París, 2008). Jacques Barsac y Pernette Perriand-Barsac también participaron en el catálogo de la exposición de su obra en Japón en el MOCA Hiroshima con el título *Charlotte Perriand et le Japon* (2012), donde se mostró material inédito, justamente hace un año en Japón.

Entre los escritos de la propia Charlotte Perriand destacaré su artículo “*L'art d'habiter*” publicado en la revista *Techniques et Architecture* (París, 1950). Ella misma escribió una

---

<sup>11</sup> “El arquitecto propone, la mujer dispone”, así finalizaba Bruno Taut su libro *Die Neue Wohmmg* (1924).

autobiografía *Une Vie de Création* en el año 1998. La exposición más reciente en París fue la que le rindió homenaje en el museo *Pompidou* en 2005, a la que acompañó la publicación del catálogo *Charlotte Perriand* (París, 2005).

En cuanto la interdisciplinariedad que el presente trabajo trata de abordar, el libro *Japanese Architecture as a Collaborative Process: Opportunities in a Flexible Construction Culture* (2002), escrito por la profesora Dana Buntrock en 2002, ha sido un importante referente. En general, los textos de Buntrock acerca de la arquitectura japonesa contemporánea, y en particular en relación con la obra de Toyo Ito, incentivarón la definición del concepto de *arquitectura petite*. Buntrock refiere al hecho de que en Japón, antes de que la arquitectura como profesión fuese introducida desde Occidente a mediados del siglo XIX, el carpintero era a la vez constructor y diseñador. La reivindicación de la figura del arquitecto como carpintero forma parte de la genética de *petite*. Ella supervisó directamente la publicación del artículo “La arquitectura metabolista *petite*” (2012).

En la ya numerosa bibliografía sobre Kazuyo Sejima, destacaré los artículos y entrevistas realizados por el catedrático Juan Antonio Cortés—codirector de esta tesis—publicados en la revista *El Croquis*. En concreto en el cuarto de sus números monográficos dedicados a la arquitecta japonesa, Cortés trata de esgrimir, entre otras cuestiones, los posibles vínculos de Sejima con la arquitectura tradicional japonesa. También han sido un aporte bibliográfico importante los textos de Cortés en relación con Toyo Ito, también en la citada revista.

En el hallazgo de huellas occidentales en la arquitectura contemporánea japonesa, el análisis de las referencias occidentales de la *Mediateca de Sendai* (2001) de Toyo Ito ilustrada por Juan Antonio Cortés en su libro *Nueva Consistencia. Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX* (2008) han sido un referente bibliográfico crucial. Así como los textos de la profesora Yayoi Kawamura acerca de la trayectoria de Sejima y de las raíces de la arquitectura contemporánea japonesa en occidente.

El MUSAC realizó una exposición sobre el equipo SANNA (Sejima+Nishizawa) en el año 2007, y un catálogo recoge de manera muy sugerente su obra de vivienda a través de la exposición. Quizá este libro junto a los interesantes artículos de Jorge Almazán como el titulado “Lógica difusa: la casa en un huerto de ciruelos de Kazuyo Sejima” (2004) sean de los pocos documentos dedicados en exclusivo a la pequeña arquitectura de Sejima.

En 1994 Rem Koolhaas concibió su manifiesto “Bigness or the Problem of Large”<sup>12</sup>. En él defiende la gran escala como aquella capaz de movilizar “la inteligencia plena de la arquitectura”. En *Bigness* la arquitectura interior y exterior se vuelven proyectos separados; la *Bigness* critica nuevamente la decoración. Este manifiesto es un antecedente fundamental para la definición del concepto de arquitectura *petite*. *Petite* no se plantea como contraposición a *Bigness*, sino como aproximación contraria a ésta: *Bigness* se genera desde el exterior, *petite* desde el interior. Si *Bigness* se identifica con urbanismo, *petite* se identifica con mobiliario. Ambas coinciden en evidenciar la necesaria desaparición de la arquitectura. *Petite* afronta el desmantelamiento y la desaparición de la arquitectura defendidas por Koolhaas de manera menos cínica y más simple, a través de sus límites (espacial, temporal, material, energético, económico, residual) precisos.

---

<sup>12</sup> Rem Koolhaas: “Bigness or the Problem of Large”, en *S, M, L, XL*, pp. 495–516

A su vez, si proponemos una aproximación de la arquitectura a la tecnología—que valora lo pequeño—debe reducir su escala y reducir también sus residuos. *Petite* retoma ciertas ideas económicas y ecológicas defendidas por E. F. Schumacher en su texto *Small is beautiful* (1973).

*No tengo ninguna duda de que es posible dar una nueva orientación al desarrollo tecnológico, una dirección que deberá llevar de nuevo a las necesidades reales del hombre, y que también significa: con el tamaño real del hombre. El hombre es pequeño, y, por lo tanto, lo pequeño es hermoso. Ir hacia el gigantismo es ir hacia la autodestrucción*<sup>13</sup>. E. F. Schumacher

El concepto de arquitectura mueble y su transitoriedad tiene otra inspiración indudable en teorías de los años sesenta como la de Peter Cook en su texto *Architecture: action and plan* (1967).

*La revolución que tendrá lugar próximamente implicará una ampliación de las anteriores, pero radicará más fundamentalmente en la explosión de la arquitectura misma y hará de ella algo mucho más equiparable al resto de nuestros artefactos. La arquitectura llegará a ser infinita y transitoria*<sup>14</sup>. Peter Cook

El arquitecto español visionario en el desarrollo de estas ideas de arquitectura efímera ha sido el profesor José Miguel de Prada Poole, quien realizó prototipos *petite* a finales de los años sesenta: casas-mueble tecnológicas, que se transforman (amplían o pliegan, abren o cierran) para disfrute del habitante. Muchos de estos proyectos aún no han sido publicados.

El artículo “Espacio doméstico y sistema de objetos” (1994) de Juan Herreros, así como su tesis doctoral *Mutaciones en la arquitectura contemporánea: el espacio doméstico* (1994) han sido inspiradores a la hora de leer la arquitectura doméstica desde un ángulo más complejo en cuanto a su configuración.

La tesis de Nieves Fernández Villalobos “*Utopías Domésticas. La casa del Futuro de Alison y Peter Smithson*”, publicada en 2012, se ha convertido en bibliografía fundamental para profundizar en el espacio compartido entre arquitectura y diseño industrial. En particular su capítulo “la casa Electrodoméstico” aborda parte de las características de *petite* en cuanto a su condición de máquina.

Por otro lado, en un momento en que muchos ven la posición de liderazgo de la arquitectura global en manos de Japón—evidenciada por la atención, asombro y admiración occidental—, sobre todo en cuanto a la experimentación en el ámbito doméstico, se hace necesario investigar las raíces de esta nueva arquitectura japonesa, así como desentrañar sus particularidades.

Charlotte Perriand—emblema del intercambio arquitectónico Japón-Occidente a lo largo de más de medio siglo—sigue teniendo relevancia en la actualidad. Recientemente, sus diseños se mostraron en el Petit Palais de París (2011), Cassina expuso una reconstrucción del *Refugio*

<sup>13</sup> E. F. Schumacher: *Small is Beautiful. Economics as if People Mattered*, p. 150.

<sup>14</sup> Peter Cook: *Architecture: action and plan*, p. 95.

Tonneau (1938) de Perriand (Milán y Bruselas, 2012) y en el MOCA Hiroshima tuvo lugar la exposición *Charlotte Perriand et le Japon* (2012) junto a una serie de conferencias.

Kazuyo Sejima es la primera mujer japonesa con el Pritzker—junto con su socio en SANAA Ryue Nishizawa—y la segunda mujer en el mundo, lo cual la sitúa, en el momento actual, como la arquitecta más influyente a nivel internacional. También se ha convertido en la primera arquitecta en dirigir la Bienal de Venecia, lo hizo en 2010.

El Metabolismo Japonés juega un papel crucial en esta tesis, abordado por vez primera desde la pequeña escala. Recientemente ha tenido lugar la primera exposición mundial del Metabolismo en el Mori Art Museum "*Metabolism, the City of the Future*" (septiembre de 2011 a enero de 2012), junto con un congreso y la publicación de un catálogo. Esta exposición coincidió con la publicación del último libro de R. Koolhaas y H. U. Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...* (2011).

2013 ha sido el año en el que Toyo Ito ha sido galardonado con el Pritzker y SANAA ha recibido el encargo para remodelar los grandes almacenes parisinos La Samaritaine, que se convertirá en el primer proyecto de Sejima en París.



CAPÍTULO 1  
**FRANCIA, JAPÓN Y VICEVERSA**

## INTERNACIONAL O TRANSNACIONAL

La presente tesis aborda el concepto de transnacionalismo como un fenómeno asociado a los flujos circulares de la arquitectura entre Japón y Occidente<sup>1</sup>. Se incluye dentro de lo que Portes, Guarnizo y Landolt denominaron “transnacionalismo sociocultural”<sup>2</sup>, y más en concreto dentro del ámbito de las actividades relacionadas con las exposiciones de carácter internacional y por ello asociado a la arquitectura (des)montable o temporal. Lo transnacional en arquitectura se plantea como “contraposición” a lo Internacional. Mientras que el Estilo Internacional aglutinaba a la arquitectura más purista del Movimiento Moderno, lo transnacional se refiere a arquitectura de fusión Japón-Occidente. Este hecho es particularmente evidente en el caso del intercambio artístico entre Francia y Japón, donde los conceptos de “origen” y “destino” nunca han estado claramente definidos. El contexto en el que se desarrolla esta tesis es transnacional y también transhistórico. El intervalo temporal y geográfico comienza en la década de 1920—la más internacional para Francia—, como origen de un flujo cultural circular que “desembocó” en la década de 1980, la más transnacional en el panorama arquitectónico japonés.

Tiene mucho sentido analizar lo transnacional en relación con la arquitectura japonesa y la lectura que Occidente hizo de su tradición arquitectónica. El Movimiento Moderno usó lo japonés como apoyatura a sus nuevas tesis, y en particular encumbró a la Villa Katsura como paradigma de la arquitectura doméstica japonesa tradicional. A continuación Occidente promocionó lo moderno en Japón y el país nipón lo asumió como “occidentalización”. En 1960 Japón trató de crear propio movimiento de vanguardia aprovechando la crisis del CIAM. Tras el fracaso del Movimiento Metabolista en 1970, el país nipón incorporó de nuevo lo postmoderno, pero esta vez, con la confianza de ser “No. 1”, y en la década de 1980 comenzó a exportar a Occidente su arquitectura doméstica experimental.

Utilizando como referente la metodología de Xuefei Ren en su libro *Building Globalization: Transnational Architecture Production in Urban China* (2011), dividimos el contexto de intercambio arquitectónico de Japón con Occidente en los siguientes períodos:

- Período de “modernización” u occidentalización de Japón (1860s-1960).
- Período de pre-transnacionalismo (la década de 1960).
- Período de “post-modernización” de Japón (1969-1980).
- Período de transnacionalismo asociado a la globalización (la década de 1980).

Con el objeto de abordar una de las motivaciones iniciales de esta investigación: “ofrecer datos para una mayor comprensión de la arquitectura doméstica contemporánea japonesa desde el discernimiento de sus raíces occidentales”, el análisis de sus vínculos transnacionales con Francia se presenta como un caso paradigmático. De hecho, en Occidente, fue Francia el lugar que acogió las primeras muestras de arquitectura japonesa, con motivo de la Exposición Universal de 1867. Más tarde, París acogería de nuevo, el primer edificio moderno japonés

<sup>1</sup> Se entiende que Occidente es una formación política, ideológica, geográfica, cultural, simbólica.

<sup>2</sup> En su artículo introductorio al volumen especial sobre transnacionalismo de la revista *Ethnic and Racial Studies*, en 1999, Portes, Guarnizo y Landolt, realizan una primera tipologización de actividades transnacionales. Según los autores, existen tres grandes tipos de transnacionalismo según el sector de la actividad transnacional: el transnacionalismo político, el económico y el sociocultural. Para más información consultar Cristina Blanco: “Transnacionalismo. Emergencia y fundamentos de una nueva perspectiva migratoria”, *Papers 85*, pp. 13-19.

construido fuera de Japón en 1937. Francia fue el hogar Le Corbusier, el arquitecto moderno más influyente en la historia de Japón, y a su vez, fue el lugar de inicio de la trayectoria profesional de Charlotte Perriand, considerada el personaje moderno más influyente en Japón en el ámbito del diseño interior.

### Aproximación al concepto de transnacionalismo

Denominamos “historia transnacional” a aquel resultado de flujos circulares entre dos entidades culturales alejadas desde un punto de vista cultural, social, geográfico, y hasta temporal, donde los conceptos de origen y destino se encuentran difuminados. La historia transnacional refiere a “un viaje de ida y vuelta y vuelta”, donde “origen” y “destino” quedan diluidos por la propia historia. Una historia transnacional debe reflejar los intercambios, las conexiones transnacionales entre las dos entidades culturales, los diseñadores que se movieron entre un lugar y otro, y el trasvase de “modelos” que acabarán influyendo entre los dos ámbitos distantes. La historia transnacional que esta tesis hace evidente conecta a la Francia de los años veinte con el Japón de los años ochenta a través de un viaje circular de modelos arquitectónicos.

Los arquitectos/diseñadores transnacionales son personajes, normalmente discípulos de grandes maestros de la arquitectura, que sufren un encuentro transformador (en japonés *de-aí*) por el contacto con otra cultura arquitectónica *avant la lettre* (sin necesidad de viajar o tener un contacto directo con la otra cultura). Son transformados porque lo que viajan son objetos, proyectos, modelos o ideas, y producen una arquitectura de fusión entre ambas entidades culturales, en este caso Japón y Occidente. Los arquitectos transnacionales han tenido más capacidad de transformación que sus maestros, defensores de sus propias ideas. Uno de los personajes relevantes en este sentido fue Antonin Raymond—europeo y discípulo de Wright—y su esposa Noemi Pernessin. Raymond abrió su propia oficina en Japón en 1921. Su trabajo fue a menudo pionero técnicamente y con soluciones estéticas que trataban de aunar ambas identidades culturales. Entre los discípulos no japoneses de Le Corbusier, la arquitecta Charlotte Perriand destaca como paradigma del intercambio arquitectónico Japón-Occidente. Del lado Japonés, Kenzo Tange fue un personaje clave en la fusión arquitectónica de Japón y occidente, pero los verdaderos personajes transnacionales datan de la década de los ochenta, comenzando por Toyo Ito, y continuando por su discípula Kazuyo Sejima.

El concepto de transnacionalismo manejado en la presente tesis define un flujo circular o “viaje de ida y vuelta y vuelta”<sup>3</sup> de modelos arquitectónicos entre Japón y Occidente. Se trata de un concepto atemporal que se asocia al nomadismo<sup>4</sup>; está relacionado con períodos de intenso crecimiento económico; es relativo a la pequeña escala arquitectónica, donde es más libre la experimentación; y está vinculado a exposiciones de carácter internacional, que expone arquitectura transitoria.

Lo transnacional en relación con la arquitectura japonesa supone una superación de lo occidental como “conquistador”, tradicionalmente identificado con modernización igual a

<sup>3</sup> Marta Rodríguez: “Charlotte Perriand. Un mestizaje Europa-Japón”, en Pilar Garcés & Lourdes Terrón: *Itinerarios, Viajes y Contactos Japón-Europa*, pp. 775-785.

<sup>4</sup> Mientras que “nomadismo” (“el carecer de domicilio” que decía Martín Heidegger en *Ser y Tiempo*) se asocia a flujo de personas únicamente, el “transnacionalismo” puede ser de la cultura, objetos, modelos, etc.

occidentalización. Desde Japón, transnacionalismo en la arquitectura se ve cómo “superación del concepto de Estilo Internacional.

*La década de los ochenta en Japón es el periodo más transnacional de la historia de la arquitectura del país nipón<sup>5</sup>.* Dana Buntrock

Lo transnacional se aborda como “estilo” sin jerarquía o de equivalencia Japón-Occidente, así como adecuación a la globalización, está asociado a las tecnologías de la comunicación. Éste se analiza en dos momentos donde los medios de comunicación jugaron un papel protagonista: los años veinte en Francia, cuando nació la cultura de masas y los ochenta en Japón, cuando los medios de comunicación llegaron a generar incluso la imagen de Tokio.

El transnacionalismo implica un *desdibujamiento* o, quizá, mejor dicho, un reordenamiento de las distinciones binarias culturales, sociales y epistemológicas del periodo moderno, que trata signos e identidades que nacen fuera de los proyectos nacionales.

*Prefiero los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos”, los ambiguos a los “articulados” [...]. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad. [...] Prefiero “esto y lo otro” a “o esto o lo otro”, el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco<sup>6</sup>.* Robert Venturi

El concepto de mestizaje constituye un rasgo más del transnacionalismo como señalé en el artículo “Charlotte Perriand. Un mestizaje Europa-Japón”<sup>7</sup> (2013). “Entre las definiciones del término “mestizo” nos quedamos con aquella que dice: dicho de la cultura, de los hechos espirituales, etc., provenientes de la mezcla de culturas distintas<sup>8</sup>. Mestizaje entendido como el hecho de despojarse de la identidad propia para hacer nacer un nuevo producto, más rico que las identidades iniciales. Así Venturi defiende la vitalidad confusa frente a la identidad transparente. Tiene que ver con el desplazamiento de todo centro, se sitúa en el espacio *in-between* o de intersección fruto del intercambio previo. Para que se dé el mestizaje debe haber un encuentro o de *ai*<sup>9</sup> inicial, este encuentro suele ser transformador. El término transnacional tiene que ver con “dualismo” y con “distinción borrosa” entre entidades culturales distantes—geográfica y culturalmente—no entre naciones.

Se trata de un transnacionalismo sociocultural asociado a las exposiciones de carácter internacional. Antes de que viajen los personajes, viajan los “objetos pequeños”. En realidad es un viaje circular de arquitectura desmontable de pequeña escala. Además de la Exposición Universal de París de 1897, donde se construye el primer edificio japonés en Occidente; y la Exposición Universal de París de 1900, donde Francia se muestra como líder mundial en arte; las exposiciones que tuvieron protagonismo la historia transnacional, que conecta los años veinte en Francia con los años ochenta en Japón, fueron las siguientes:

<sup>5</sup> Dana Buntrock: Conversación con la autora de la tesis, Berekeley, septiembre de 2011.

<sup>6</sup> Robert Venturi: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, pp. 25-26.

<sup>7</sup> Marta Rodríguez: “Charlotte Perriand. Un mestizaje Europa-Japón”, en Pilar Garcés & Lourdes Terrón: *Itinerarios, Viajes y Contactos Japón-Europa*, pp. 775-785.

<sup>8</sup> Definición RAE Del Lat. tardío *mixticius*, mixto, mezclado. 3.adj.

<sup>9</sup> Del japonés, significado: La armonía del encuentro entre los oponentes.

- 1925, La Exposición de Artes Decorativas (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*) de París.
- 1929, Exposición Salón de Otoño, Exposición de Chaise Longue de Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand
- 1937, La *Exposición Internacional de París* (*Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*).
- 1941, *Exposición Contribución al equipamiento interior de la vivienda, Japón 2601. Selección, Tradición, Creación* (Tokio y Osaka).
- 1955, *Exposición Síntesis de las Artes –Propuesta de una síntesis de las artes, París 1955. Le Corbusier, Fernand Léger, Charlotte Perriand- en los almacenes Takashimaya de Tokio en 1955.*
- 1960, World Design Conference en Tokio (WoDeCo).
- 1964 Juegos Olímpicos de Tokio.
- 1970, Expo "70, *Exposición General de primera categoría de Osaka.*
- 1985, Exposición grandes almacenes en Shibuya Seibu, Tokyo, JapanTokio.
- 1989, Exposición Exhibition “Transfiguration” for “Europalia 89”, en Bruselas.

**Periodo de “modernización” u occidentalización de Japón, 1860s-1960.  
El concepto de Japonisme**

*La modernización de Japón que comenzó hacia 1850 fue de hecho una occidentalización<sup>10</sup>. Fumihiko Maki*

Fumihiko Maki en el prólogo “Making Architecture in Japan” del libro de Dana Buntrock *Japanese Architecture as a Collaborative Process. Opportunities in a Flexible Construction Culture* (2002), hace referencia al curioso hecho de que Japón pareció hacer un proceso selectivo en su occidentalización, miró a Francia para el arte, a Alemania para la medicina y la tecnología y a Inglaterra para la construcción naval.

*“Japonisme” se utilizó por primera vez como un término en 1872 por el crítico de arte francés Philippe Burty (1830-1890) para designar a un nuevo campo de estudio -artístico, histórico, etnográfico (...) Este nuevo movimiento ha sido muy frecuente durante la década de 1860 como arte japonés vertido en Francia<sup>11</sup>.*

La primera presencia de arquitectura japonesa en occidente tuvo lugar en Francia, en la Exposición Universal de París de 1867, sólo una década después de la apertura de Japón (1854). En aquel momento, los grabados japoneses estaban por todas partes. El interés por las artes decorativas japonesas había tenido un desarrollo paralelo en Inglaterra, especialmente a raíz de la Exposición Universal de Londres de 1862, donde el arte y la artesanía japonesas habían sido una de las principales atracciones y se habían convertido posteriormente en fuente de inspiración, especialmente en el terreno de la pintura. Pero la Exposición del 1867 supuso “la primera revelación completa de arte japonés”<sup>12</sup>. El aumento repentino de *Japonisme* después de 1867 da fe de su importancia. La apreciación de lo japonés se vio estimulada a

<sup>10</sup> Fumihiko Maki: “Making Architecture in Japan”, en Dana Buntrock: *Japanese Architecture as a Collaborative Process. Opportunities in a Flexible Construction Culture*, p. XIII.

<sup>11</sup> Helen O. Borowitz: *Japonisme: Japanese influence on French art 1854-1910*, p. XI.

<sup>12</sup> James L. Bowes: *Japanese Enamels*, p. 18.

partir de entonces. A su vez, Japón envió por vez primera una delegación a participar en la Exposición, así París reunió a muchos visitantes japoneses por primera vez en Occidente.

Un año más tarde, a raíz de los disturbios internos de 1868, el gobierno japonés se embarcó en un curso de occidentalización y se hizo cada vez más accesible a los visitantes extranjeros. Entre los primeros en viajar a Japón fueron los franceses Henri Cernuschi, economista liberal y coleccionista de arte, asiático y Théodore Duret, crítico de arte, quienes hicieron su viaje en 1871-72. En 1869 se produjo una importante muestra de las artes orientales, incluyendo objetos de arte japoneses, patrocinado por la principal organización francesa de las artes decorativas, *L'Union centrale des Beaux Arts appliqués à l'industrie*. Dos años más tarde una exposición más importante del arte japonés fue organizada por Gernuschi, quien acababa de regresar de Japón, con una rica colección de objetos.

Esto refleja el hecho de que Francia continuaba liderando a finales de la década de 1860 la muestra de objetos de arte japoneses en Exposiciones públicas que ayudaron a avivar la llama del *japonismo*. El francés se familiarizó con los principios del diseño interior japonés a través de pabellones de exposiciones. En la década posterior, otras importantes exposiciones celebradas fuera de Francia, como la Exposición de Viena en 1873 y de en Filadelfia en 1876, fueron notables en sus muestras de arte japonés. En 1878, París volvería a acoger la Exposición Universal incluyendo muestras de arte e industria japoneses

La primera gran exposición retrospectiva del arte japonés en el mundo occidental se inauguró en París, el 10 de abril de 1883, en la galería de Georges Petit, en la Rue de Sèze. Las Exposiciones Universales de París de 1867 y 1878 incluyeron muestras de arte e industria pero no tenían la escala ni el alcance de la exposición a las impresiones japonesas de la Galería Georges Petit, que se podían encontrar por doquier<sup>13</sup>.

Esta época marcaba el inicio de lo que podríamos considerar una “construcción de lo japonés” por parte de occidente y en particular por parte de lo francés en relación con las artes decorativas.

*Japonisme no se limitó, como podríamos haber pensado a un corto período a mediados o finales del siglo XIX, sino que se extendió a lo largo de toda la historia moderna de las artes decorativas francesas. Japonismo se convirtió en un elemento básico en la infraestructura de la cultura occidental. El arte japonés demostró ser lo suficientemente diversificada y adaptable que su interpretación podría cambiar con las décadas y proporcionar una fuente constante de inspiración y autoridad<sup>14</sup>.*

Aquel primer edificio japonés construido en occidente, en París en 1867, fue diseñado por carpinteros japoneses. Recordemos que la profesión de arquitecto en Japón no existió hasta la llegada a este país del inglés Josiah Conder, contratado como primer profesor de arquitectura en el país nipón en 1877. Enseñó en la Universidad Imperial de Ingeniería en Tokio, que se convertiría en la Universidad de Tokio, hasta 1884. Los primeros estudiantes de Conder se graduaron en 1879. Paralelamente en Europa, el arquitecto Charles Rennie Mackintosh (1868-

<sup>13</sup> P. D. Gate: “Japanese Influence on French Prints 1883-1910”, en *Japonisme: Japanese influence on French art 1854-1910*, p. 53.

<sup>14</sup> M. Eidelberg, & W. R. Johnston: “Japonisme and French Decorative Arts”, en *Japonisme: Japanese influence on French art 1854-1910*, p. 154.

1928) es uno de los primeros que se deja influir por el japonismo. A su vez los primeros arquitectos japoneses, estudiantes de Conder, estudian en Inglaterra.

Sin embargo, el personaje crucial en la construcción moderna del concepto de “arquitectura japonesa” en Occidente fue Bruno Taut y su interpretación de la Villa Katsura. Apoyados en la descripción de Taut del Palacio japonés, los maestros del movimiento moderno ven en Katsura la sublimación de la arquitectura japonesa y hacen una lectura intencionada que soporta al movimiento moderno en relación con lo japonés.

*Fue Taut quien llamó la atención del mundo hacia el Palacio Independiente de Katsura y el Santuario de Ise como maravillas arquitectónicas al nivel de Partenón<sup>15</sup>.*

En 1933, el arquitecto alemán Bruno Taut emigró a Japón y se quedó prendado con la arquitectura tradicional del país. Le impresionó especialmente la Katsura Imperial Villa y la describió como "Japan's architectural wonder of the world". Un año más tarde, publicó *Nippon. Japan Seen through European Eyes*, donde dedicó dos capítulos a explicar el significado universal de Katsura. Según el historiador Manfred Speidel, Taut vió el complejo del siglo XVII como maravillosa encarnación y refuerzo de sus propias ideas arquitectónicas<sup>16</sup>. Poco después, grandes maestros de la arquitectura moderna, como Adolf Loos, Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier sintieron profunda admiración por la arquitectura y el arte japoneses. Influenciados por el libro *Houses and People of Japan* (Tokio, 1937), escrito por el arquitecto alemán Bruno Taut tras pasar en Japón tres años -entre 1933 y 1936-, vieron en la villa *Katsura de Kioto* (Kyoto 1620-1663) la sublimación de una arquitectura de contención formal y exquisita relación con la naturaleza que alentaría su idea de la arquitectura moderna.

Kisho Kurokawa argumenta en su libro *Intercultural architecture: the philosophy of symbiosis* (1991) que la construcción de lo japonés por parte de occidente se remonta al encuentro de Bruno Taut primero y más tarde Walter Gropius<sup>17</sup> con el *Palacio de Katsura*.

*La atención de los arquitectos japoneses fue en primer lugar dibujada-trazada su propia tradición a través de los comentarios de estos europeos, que elogiaron Katsura y el Gran Santuario de Ise como modelos de la arquitectura moderna y luego regresó rápidamente a casa a través de Occidente. ... Pero es importante señalar que los juicios de Taut y Gropius, hacia obras de la arquitectura japonesa, se hicieron forma por completo en el contexto de la arquitectura Moderna<sup>18</sup>. Kisho Kurokawa*

Kukokawa se refiere a la lectura “interesada”, primero de Taut y más tarde de Gropius, sobre la villa Katsura, defendiendo su simplicidad y su silencio, espacio puro y simple, como ícono o imagen ideal de la arquitectura Moderna, la cual había nacido en la industrialización y producción para la masa donde las líneas rectas sustituían al pasado decorativo. Pero Kurokawa argumenta que ellos pasaron por alto varias características importantes del palacio que evidenciaban su rica decoración.

<sup>15</sup> Michael F. Ross: *Beyond Metabolism: The New Japanese Architecture*, p. 5.

<sup>16</sup> Manfred Speidel: "Bruno Taut and the Katsura Villa", en *Katsura Imperial Villa*, ed. Virginia Ponciroli, pp. 320-325.

<sup>17</sup> En 1960, los arquitectos Walter Gropius y Kenzo Tange contribuyeron con sus ensayos al libro *Katsura: Tradición y la Creación de la Arquitectura japonesa*.

<sup>18</sup> Kisho Kurokawa: *Intercultural Architecture: The Philosophy of Symbiosis*, p. 11.

Sin embargo, antes de las publicaciones de Taut arquitectos japoneses se habían trasladado a Europa con el objeto de formarse trabajando. Este fue el caso de Kunio Maekawa, quien en 1928 llega al estudio de la rue de Sévres, y permanece en París hasta 1930. Durante los dos años de Maekawa en el estudio, otros dos japoneses, Tsuchihashi Nagayoshi y Makino Masami trabajaron en la oficina por cortos períodos<sup>19</sup>. A continuación, Junzo Sakakura—Sakakura había llegado a París en 1930 para relevar a Maekawa en el estudio de Le Corbusier—inicia su particular periplo en el Atelier rue de Sévres en 1931, donde colaboró hasta 1936.

Junzo Sakakura fue el protagonista del segundo de los hitos cruciales en la relación arquitectónica de Japón con Occidente y en concreto de Japón y Francia. Sakakura fue el responsable de la construcción del primer edificio moderno japonés fuera de Japón: el Pabellón Japonés en la Exposición Internacional de París de 1937. El Pabellón de Sakakura de 1937 fue la primera obra de un arquitecto japonés que se reconocía en la escena internacional. McLeod afirma que el problema de la creación de una representación definitiva de la estética nacional de Japón y de Japón como una nación de estética había sido negociado de forma continua y se distribuirá entre Japón y Occidente desde mediados del siglo XIX. En la Feria Mundial de París 1937 se da una transformación definitiva. Descrito en la edición de *Architecture d'Aujourd'hui* de septiembre de 1937 como a la vez el más moderno y el más típicamente nacional de la Exposición, el pabellón de Sakakura había establecido de manera decisiva a un acuerdo duradero entre sus compañeros modernos en Occidente, así como en Japón: fue el más esencialmente "japonés" a la vez que era el más moderno, y viceversa. Incluso apunta que una consideración de la versión de la tradición arquitectónica japonesa presentó Sakakura en París en 1937 y de los acontecimientos que condujeron a su formación debe ayudar a iluminar el lugar Perriand en la historia del diálogo estético entre Japón y Occidente<sup>20</sup>. Sakakura fue la clave para el viaje de Charlotte Perriand a Japón en 1940 como asesor de arte industrial designado por el Ministerio de Comercio e Industria de Japón, donde trabajó hasta 1942.

Aunque Maekawa y Sakakura se convertirían en "emisarios" de Le Corbusier en Japón, la sucesora de Bruno Taut en Japón sería Charlotte Perriand—contratada por el Ministerio de Comercio e Industria de Japón. Ella, a su vez, restablecería el vínculo Francia-Japón de una manera más completa, aunando artes decorativas y arquitectura y equiparando lo francés y lo japonés. De esta forma difuminó la relación entre conquistador y conquistado culturalmente pues entró en contacto con lo japonés en Francia, en el ambiente internacional del Atelier de Le Corbusier. El caso de Perriand, como vínculo entre artes decorativas y arquitectura, supuso el verdadero nexo entre Japón y Francia en arquitectura, diseño interior y productos industriales. Perriand sería el vínculo moderno de arquitectura petite entre Francia y Japón.

En 1933 Bruno Taut había sido invitado a Japón por la Kokusai Nihon Kenchiku Kai (Asociación Internacional de Arquitectura de Japón) y pasó a ofrecer asesoramiento al gobierno patrocinado por Instituto Industrial art. Desde 1940 el Ministerio de Comercio e Industria empleó como asesora a Charlotte Perriand, otro defensor de la utilización de materiales modernos y la producción en serie, a raíz de la difusión de una filosofía de diseño racional<sup>21</sup>. La invitación formó parte de una serie de contratos de diferente índole que el gobierno Meiji hizo

<sup>19</sup> Jonathan M. Reynolds: Maekawa Kunio and the emergence of modernism in Japanese architecture, p. 57.

<sup>20</sup> Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, p. 110.

<sup>21</sup> Peter McNeil. "Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940", en *Journal of Design History*, Vol. 5, No. 4, pp. 281-294.

de especialistas occidentales como consultores para ayudar a construir la infraestructura necesaria para el desarrollo industrial de Japón a través del estudio de diseños y técnicas occidentales.

Tras una década colaborando con arquitectos japoneses en el estudio de Le Corbusier de París en 1940 el Gobierno Japonés contrata a Charlotte Perriand como Consejera Técnica en Artes Industriales. Una occidental, como Taut, pero en este caso en palabras del propio Kenzo Tange:

*Perriand había logrado la fusión de estilo industrial europeo y los estilos tradicionales japoneses<sup>22</sup>.* Kenzo Tange

Tange considera a Perriand el primer personaje capaz de fusionar Occidente (Europa) y Japón. Perriand fue la primera arquitecta transnacional Francia-Japón, esto fue posible porque ella viajó a Japón tras haberse “transformado” en París, durante su colaboración de casi una década en el ambiente internacional del Atelier de Le Corbusier<sup>23</sup>. La primera manifestación de su transnacionalismo en Japón fue a través de su primera exposición *Contribución al equipamiento interior de la vivienda, Japón 2601. Selección, Tradición, Creación*, organizada junto a Junzo Sakakura en 1941. Allí Perriand presentó una reinterpretación en bambú de la Chaise Longue de Le Corbusier, Perriand y Jeanerete de 1928. El diseño Perriand de su chaise-longue (prototipo de 1941) hecho de un material tradicional, el bambú, supone el primer objeto transnacional Japón-Francia en la historia del diseño del interior arquitectónico.

En una conversación en 1955, Junzo Sakakura ilustra cómo "los esfuerzos de la arquitectura moderna en Japón fueron por primera vez después de la Segunda Guerra Mundial". Esta cuestión también se refleja en la observación de Kenzo Tange, "la arquitectura japonesa moderna definitivamente tiene sus orígenes en los años después de la guerra". La cuestión es, sin embargo, hasta qué punto la arquitectura japonesa en ese momento había tomado nota de los métodos de diseño modernos, basados en un fundamento de la tradición, que Perriand había estado proponiendo antes de la Segunda Guerra Mundial, reconociendo y elogiando repetidamente la esencia de la arquitectura moderna en la Villa Imperial Katsura.

A lo largo de este periodo Wright, Le Corbusier, Raymond construyen en Japón, respaldados por sus discípulos japoneses, en el caso de Le Corbusier, por Sakakura y Maekawa, arquitectos en realidad formados en Occidente.

El reconocimiento de Tange hacia Perriand, después de visitar la exposición que ella organizó en Tokio en 1955, *Proposition d'une Synthèse des Arts*, así como la colaboración de ambos a finales de la década de los años 50, evidencian el papel protagonista de Perriand como precursora e inspiradora del periodo que denominamos pre-transnacionalismo que se da en la arquitectura japonesa en la década de 1960.

<sup>22</sup> Kenzo Tange, 1955, citado por Saikaku Toyokawa: "Kenzo Tange and Charlotte Perriand – Establishment and Demonic Intergration of Art in Japan", en *Charlotte Perriand et le Japon*, pp. 273-275.

<sup>23</sup> En los archivos de la Fundación Le Corbusier, en París, reposa un documento con más de cien nombres y datos de colaboradores que trabajaron, durante diferentes períodos, desde 1924 hasta 1965, en el célebre Atelier del maestro suizo francés. Un listado depurado aparece publicado en las páginas preliminares de las diferentes ediciones del libro *Le Corbusier 1910-1965*. <http://dearq.uniandes.edu.co/news/2013/dearq-14-colaboradores-le-corbusier>

Perriand sería la única arquitecta occidental invitada a participar en las reuniones previas a la WoDeCo de 1960, que supondrá el inicio del cambio en la historia de la arquitectura en Japón. Durante todo el tiempo anterior a la década de 1960 lo occidental se asimilaba como lo moderno. El Metabolismo, como primer movimiento de vanguardia puramente japonés, representaba una crítica al progreso asociado a lo occidental y a lo moderno y por tanto a lo internacional. Así, el metabolismo nace con cierta reafirmación de lo nacional pero con la ambición de trascender internacionalmente. Fue en realidad un movimiento transnacional, y la década de 1960 una etapa de pre-transnacionalismo Japón-Occidente.

Sin embargo, Charlotte Perriand se había formado en la década más internacional de la historia de la arquitectura de occidente y de Francia: la década de los años 20, y en concreto con la llegada de los arquitectos japoneses al Atelier de Le Corbusier a finales de dicha década.

### Francia internacional (1920s)

Los años 20 fueron la década probablemente más emocionante del siglo XX en Occidente, y en particular para Francia, donde se concentró un cúmulo de intelectuales. El periodo posterior a la Primera Guerra Mundial era perfecto para romper con el pasado y empezar a pensar en un nuevo futuro. Francia había sido el país más destruido en Europa. En el arte se trataba de construir una nueva sociedad, superando "los prejuicios de la tradición". En París se concentraron artistas e intelectuales de todo el mundo, en busca de la particular efecto—de libertad y complicidad—que los Locos Años Veinte ofrecían en la "Ciudad de la Luz".

Un década de prosperidad economía y dinamismo en los campos sociales y en el arte. En Francia, la economía comenzó a florecer en 1924 y hasta 1930, los "dorados años veinte" (*Golden Twenties*). Esta prosperidad fue posible gracias a un crecimiento industrial sin precedentes que utilizó la tecnología moderna. La revolución industrial se logró principalmente mediante la producción masiva de automóviles. Henry Ford llevó a cabo la revolución de las técnicas de producción en masa y los años veinte vieron la mayoría de perfeccionamientos. La industria del Automóvil en Francia propició la creciente importancia del automóvil en la sociedad francesa. Como consecuencia de la nueva era industrial hubo un surgimiento del consumismo en la década de 1920. La radio abrió la edad de los medios de comunicación y de la cultura de masas y se inventó la televisión en 1926.

La industria fascinó a los arquitectos que comenzaron a hablar de la era de la máquina, en particular Le Corbusier quien recogería sus ideas maquinistas en su *Vers une architecture* ya en 1923. En la era de la máquina la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 marca un hito. En 1924 Le Corbusier y Pierre Jeanneret establecen su oficina de arquitectura en el 35 de la *rue de Sèvres*. La Exposición de 1925 supuso el gran lanzamiento internacional de Le Corbusier, con el inicio de la revolución propuesta por su pabellón de *L'Esprit Nouveau*. A partir de ese momento llegan a su Atelier Parísino arquitectos de todo el mundo. En 1928 Albert Frey llega al estudio de Le Corbusier desde Suiza. el mismo año Jose Luis Sert entró a colaborar también en el Atelier 35S, y así una larga lista de colaboradores todos extranjeros con la única presencia francesa de Perriand.

En la década de los años veinte ya no era posible concebir la vida sin el progreso técnico. La evidencia de que las nuevas condiciones sociales y técnicas de la época exigían profundas transformaciones en las formas de vida era cada vez mayor<sup>24</sup>. La nueva arquitectura nació para dar respuesta a los cambios que se habían producido y ofrecer una mejora de las condiciones de vida.

La nueva arquitectura de Le Corbusier—junto con la de Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius en Alemania o Theo van Doesburg en Holanda—pasó a ser conocida como el Estilo Internacional. La Exposición Internacional de Arquitectura Moderna celebrada en el Museo de Arte Moderno en Nueva York titulada *The International Style*, organizada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en 1932, recogía la producción arquitectónica de la segunda mitad de la década de 1920. El objetivo de Hitchcock y Johnson era definir un estilo para definir la arquitectura moderna, haciendo esto por la inclusión de arquitectos específicos, sobre todo europeos. “La arquitectura moderna se convierte en símbolo de la modernidad. Henry-Russel Hitchcock y Phillip Johnson en su introducción a *The international style* de 1932 plantean que se trata de un solo estilo para toda la arquitectura y establecen sus principios como codificación de una disciplina ya aceptada formulada con mayor precisión y coherencia que en cualquier tratado de arquitectura clásica. De esta manera devuelven a Europa su propia arquitectura convertida en estilo, sin historia ni límites locales o tipológicos. Corresponde al intervalo de cinco años entre 1926 y 1931 y abarca la arquitectura en todas sus escalas”. 1926 fue el año en el que Le Corbusier publicó su *Architecture d"époque machiniste* (Arquitectura de la Era de la Máquina). Justo en 1925, antes de que surgiera el concepto de Estilo Internacional asociado a la arquitectura moderna, París uso en término Internacional en la Exposición de 1925, en sustitución de Universal, para reforzar su identidad nacional.

### Exposición París 1925: Francia Internacional

*La Exposición Internacional de Artes Decorativas y Aplicadas, se inauguró oficialmente en París, el 28 de abril (...) Francia ha tomado la decisión de mostrar al mundo lo que es capaz de producir en los campos del arte moderno, y para demostrar que no ha perdido nada de su antiguo dominio de buen gusto<sup>25</sup>.*

La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas se celebró en París durante los meses de abril y octubre de 1925. El principal objetivo de la exposición organizada por el Ministerio de Comercio e Industria francés “era reafirmar la hegemonía de Francia en el campo del diseño, frente a la superioridad evidente de Alemania”. El éxito comercial obtenido por Alemania había sido evidente en la Exposición de artes Aplicadas celebrada en Munich de 1908, así como en el Salón de otoño de 1910. Lo que se denominó la “amenaza alemana” fue el detonante para que Francia fuera consciente de la necesidad de adaptar los diseños a los nuevos medios de producción en serie<sup>26</sup>. La negativa de Alemania a participar en la exposición 1925 ayuda a explicar por qué la estética de la Bauhaus no logró infiltrarse en Francia.

<sup>24</sup> María Melgarejo: *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*, p. 52.

<sup>25</sup> The París Exposition, en Advocate of Peace through Justice, Vol. 87, No. 6, pp. 323-325.

<sup>26</sup> María Melgarejo: *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*, p. 21.

Sin embargo las pretensiones francesas, y en particular de la ciudad de París, eran recuperar el liderazgo cultural a nivel mundial. El éxito de la Exposición de 1900<sup>27</sup> había supuesto la coronación de París como capital cultural del mundo. La añoranza de aquel protagonismo convirtió a la exposición en un pretexto de reafirmación nacional francesa a nivel internacional.

*La agenda de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas se estableció: mostrar al mundo que el gusto francés una vez más a la vanguardia en la evolución de un nuevo estilo internacional*<sup>28</sup>.

Cabe destacar el cambio de nomenclatura de "universal" a "internacional" en el título oficial de la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. El cambio en sí mismo habla de una vuelta tirando de las mayores aspiraciones de las exposiciones anteriores. "Universal" significa tanto "todo incluido" en el público al que iba dirigida la exposición, y "que va sobre todas las formas de pensamiento", en su exposición de productos industriales y artísticos. La palabra "internacional", revela una nueva perspectiva sobre la exposición. Mientras que los intereses nacionales siempre habían estado presentes, de manera abierta o encubierta, en cada exposición en París desde 1798, el nacionalismo asume ahora la primera fila y sustituye el afán de universalidad. Y Francia, por supuesto, se veía como el orquestador de estilos internacionales<sup>29</sup>.

### Periodo de pre-transnacionalismo en Japón, 1960s. El concepto de Japon-ness

Los años sesenta supusieron el cambio de la occidentalización propuesta por el movimiento Internacional a lo "transnacional" para la arquitectura en Japón. El manifiesto *Metabolism* de 1960 marcó el punto de inflexión, como inicio del primer movimiento arquitectónico japonés y considerado el último movimiento de vanguardia en la arquitectura<sup>30</sup>. A partir de ese momento Kenzo Tange personificó el cambio y Kisho Kurokawa comenzó a defender el concepto de "símbiosis" aplicado da las relaciones culturales-arquitectónicas de Japón con Occidente.

La década de 1960 en la arquitectura japonesa se identifica con el Metabolismo, movimiento que releyó Katsara e Ise (promovidos por occidente como símbolos japoneses de anticipación de la modernidad) en clave nacional; Tange personificó el ideal de fusión de lo japonés y lo occidental, y a través de él el metabolismo asumió influencias francesas de Le Corbusier o Perriand entre otros—entre ellos Yona Friedman o Jean Prouvé—. El intercambio cíclico se hizo evidente cuando Japón comenzó a exportar nuevos modelos arquitectónicos a través primero de la WoDeCo (1960) y a continuación de las Olimpiadas de 1964.

<sup>27</sup> La Exposition Universelle de París de 1900 fue una gran celebración del arte moderno, la industria y el comercio en la tradición de las ferias del gran mundo, y sobre todo, celebró los logros de Francia.

<sup>28</sup> Arthur Chandler: "The Art Deco Exposition", *World's Fair magazine*, Volume VIII, Number 3, <http://tw.myblog.yahoo.com/quencychenkimo/article?mid=6867>.

<sup>29</sup> Arthur Chandler: "The Art Deco Exposition", *World's Fair magazine*, Volume VIII, Number 3, <http://tw.myblog.yahoo.com/quencychenkimo/article?mid=6867>.

<sup>30</sup> "Puede que el ultimo movimiento de vanguardia en arquitectura" Así lo describe Hans Ulrich Obrist, en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan: Metabolism Talks*, p. 18.

*En 1960, un confidente Japón inicia una Conferencia Mundial del Diseño como un escenario para que sus propios talentos emergentes pueden enfrentar la vanguardia internacional<sup>31</sup>.*

Michel F. Ross al comienzo de su libro *Beyond Metabolism: The New Japanese Architecture* (1978), afirma que “Japón por primera vez la atención del mundo de la arquitectura en el año 1960 con la presentación simultánea del *Plan para Tokio* de Kenzo Tange y la publicación del *Metabolism 1960* por cinco jóvenes diseñadores”. El Movimiento Metabolista claramente había dirigido sus esfuerzos hacia una audiencia internacional. No es casualidad que eligieran la WoDeCo como la ocasión para dar a conocer su manifiesto. Su apogeo en los 60 coincidió con el período de más rápido desarrollo de la nación japonesa nunca antes visto.

Durante la década de 1960 Japón fue el escenario de acontecimientos en todo el mundo que ayudaron en su promoción en el extranjero<sup>32</sup>. El año 1960 marcó el inicio de una década de enorme optimismo en la economía y en la arquitectura en Japón, convirtiéndose en un punto de inflexión en la historia de la arquitectura moderna japonesa. El gobierno central hizo hincapié en la importancia de potenciar la economía, por lo que la mejora del sistema industrial se convirtió en la prioridad de la política nacional y el mejoramiento continuo de la producción se convirtió en una especie de imperativo para toda la población japonesa. Los años cincuenta habían sido decisivos para el futuro del Japón moderno. El protagonismo de Charlotte Perriand en aquel proceso, en cuanto a su papel en la historia del diseño interior en Japón, fue indiscutible, en concreto en lo que se refiere al nacimiento de la figura del diseñador industrial en los 60.

A finales de los 50 Japón comenzó a gestar su primer *movimiento arquitectónico de vanguardia*, con el pretexto de que Tokio acogería la Conferencia Mundial de Diseño (WoDeCo) en 1960. El Metabolismo emergió en sintonía con una ola de tendencias en la arquitectura de aquel momento—Yona Friedman, Cedric Price o Archigram—que iba más allá del legado del CIAM y coincidiendo con un momento de reafirmación nacional japonés tras la postguerra. Los metabolistas eran un grupo ideológicamente heterogéneo: los arquitectos Kikutake, Kurokawa, Otaka, Maki, el crítico Kawazoe, el diseñador industrial Ekuan y el diseñador gráfico Kiyoshi, con un líder común: Tange. Juntos redactaron un Manifiesto *Metabolism 1960: Proposals for a New Urbanism* como suma de artículos independientes acerca del futuro de la ciudad y la arquitectura<sup>33</sup>.

Los metabolistas curiosamente se apoyaron de nuevo en una lectura interesada de la villa Katsura y el templo de Ise, promocionados por Taut años atrás como arquetipos de la arquitectura japonesa tradicional. La villa Katsura en Kyoto—cuyo principal edificio fue construido desde 1617—y el Santuario de Ise—estructura dedicada a la religión sintoísta indígena desde finales del siglo VII dC—se convirtieron en iconos mundiales representativos del espíritu moderno de la arquitectura tradicional japonesa gracias a los famosos informes de Bruno Taut en los años 30. Ambas arquitecturas japonesas fueron presentadas por Taut como anticipatorias de la arquitectura funcionalista del Movimiento Moderno. Katsura y los

<sup>31</sup> Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 13.

<sup>32</sup> Raffaele Pernice: *Metabolist Movement between Tokyo Bay Planning and Urban Utopias in the Years of Rapid Economic Growth 1958-1964*, p. 2.

<sup>33</sup> Marta Rodriguez: “Arquitectura Metabolista petite: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan”, en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

monumentos de Ise fueron los principales modelos y fuentes de inspiración propuestos de nuevo por los metabolistas como representación del alma misma de la arquitectura tradicional japonesa.

El historiador Jonthan Reynolds M. sostiene que el Templo de Ise, a partir del cual Tange modeló su *Hiroshima Peace Memorial Museum* (1955), había jugado siempre un papel importante en la legitimación de la institución imperial. Esto continuó incluso después de la Restauración Meiji, cuando el país se transformó en una nación moderna. Historiadores de la arquitectura en el período anterior a la guerra—un lugar destacado entre ellos Chuta Ito—tendieron a presentar Ise como la piedra angular de una cultura nacional, alabándolo como “arquitectura que manifiesta el espíritu de sencillez que caracteriza al pueblo japonés”. Tal retórica nacionalista era común en el período de entreguerras, cuando se convirtió a Ise en una importante herramienta ideológica del gobierno para movilizar al pueblo japonés para una guerra total y defender su invasión de otros países. No es de extrañar que Tange emplease esta forma en el diseño de un monumento estatal.

El Metabolismo fue un movimiento de la simbiosis de tradición y modernidad. Sus propuestas se basaban, por un lado, en el rechazo al funcionalismo y las directrices de la Carta de Atenas, base del diseño de la planificación urbana del Movimiento Moderno; a la vez que fue la oportunidad de fuerte crítica al sistema cultural occidental y se enfocó en dar una respuesta desde la exclusividad de la cultura nativa japonesa. Kurokawa fue uno de los más críticos acerca de la influencia cultural de Occidente en el mundo y en Japón. Su elocuencia infatigable reafirmó al metabolismo como una creación pura de la cultura japonesa, junto con las formas modernas del mundo mecánico de las ciencias de la ingeniería y los procesos de producción industrial. En este período Kurokawa habló por primera vez de asimilación crítica de la cultura occidental y propuso el concepto de “símbiosis” frente al de “dualismo”. Aquella simbiosis que anhelaba desmontar la “dualidad Occidente Japón”—asociado anteriormente con lo que está bien y lo que está mal—a su vez anticipaba lo que denominamos el pre-transnacionalismo de la arquitectura japonesa durante la década de los 60.

En su reciente y aclamado libro *Project Japan. Metabolism Talks...* (2011) Koolhaas se refiere al hecho de que Hiroshi Hara les dijo que antes de Tange el modernismo había sido simplemente equiparse en Japón con el funcionalismo, concebida como un concepto opuesto a “tradicionalismo”. Fue Tange el primero que intervino y dijo que “se iba a crear un nuevo estilo de modernismo japonés asimilando la tradición”<sup>34</sup>.

*La derrota de la modernidad es un gran tema común de nuestra época, pero Japón tiene la tarea adicional de liberarse de la ideología de la occidentalización*<sup>35</sup>.  
Kisho Kurokawa

Antes de este momento según algunos arquitectos metabolistas como Maki y Kurokawa, “progreso se identificaba con occidentalización”. Tange representa lo nuevo, moderno pero formado en Japón. Busca integrar lo moderno y lo japonés (la tradición). Tange, líder del metabolismo, representó lo nuevo: la mezcla entre tradición y moderno. Él se convirtió en una figura central en el debate entre una tradición puramente japonesa y el estilo internacional que

<sup>34</sup> Arata Isozaki, en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 24-54.

<sup>35</sup> Kisho Kurokawa: *Intercultural Architecture: The Philosophy of Symbiosis*, p. 46.

llega desde occidente - lo que precisamente había anticipado la figura de Perriand en Japón. Y el metabolismo, paradójicamente un nuevo estilo ¿nacional?, reflejó la fusión entre tradición japonesa con el nuevo espíritu de la era moderna.

*Tange consiguió establecer "Japan-ness" en la arquitectura moderna<sup>36</sup>.*

Hasta entonces *Japan-ness* fue entendido meramente como un tipo de "gusto" que se había asociado con la simplicidad, humildad, pureza, ligereza y austerdad sofisticada (*shibusa*), así lo explica Isozaki—quien había trabajado para Tange—en su libro *Japan-ness in Architecture* (2006).

*Desde su creación, la problemática de la "Japan-ness" ha pertenecido a una mirada externa<sup>37</sup>. Arata Isozaki*

En realidad, la palabra actual "arquitectura" en japonés *kenchiku*, junto con otras palabras como *geijutsu* (arte), *Kukan* (espacio), *bi* (belleza), *shakai* (la sociedad), *ai* (amor) y *rekishi* (historia) —palabras sin la cual la conversación cotidiana en japonés sería totalmente imposible— siempre han pertenecido a una idea externa. Así se refiere Hajime Yatsuka en la reseña que escribe acerca del libro de Isozaki, incluso llega a afirmar que: Arquitectura, en este sentido, junto con casi todo lo demás en el país, fue reinventado casi de nuevo con ocasión del la Restauración Meiji de 1868 en Japón. La historia de la arquitectura japonesa es por tanto una invención del Japón moderno<sup>38</sup>. Esto es que la identidad japonesa en arquitectura se concibió a través de la arquitectura del siglo XX en el país en realidad y Tange fue el primer maestro, y el metabolismo el gran intento de proponer un movimiento de vanguardia japonés.

*El Metabolismo no sólo fue un movimiento de propaganda japonés de posguerra, sino un movimiento transnacional que incluía componentes europeas y en particular francesas<sup>39</sup>.*

Aunque el Metabolismo formó parte de una ola movimientos que pretendían romper con el Estilo Internacional, e ir más allá de los postulados del CIAM. Y a pesar de que muchos críticos han encontrado analogías con otros grupos de vanguardia, como el británico Archigram, la mayor parte de las propuestas del metabolismo no pueden ser claramente previstas sin un estudio directo de la realidad de la sociedad japonesa y la historia de esos años<sup>40</sup>.

Las influencias francesas en las ideas del metabolismo provienen de Le Corbusier y Charlotte Perriand, que influyen directamente en el cerebro del movimiento, Kenzo Tange; Otras fueron transmitidas directamente a través Jean Prouvé, quien habló de "industrialización de la arquitectura en la WoDeCo en Tokio en 1960, o Yona Friedman, quien fue invitado a la Expo '70. A éstas se unen las tesis transferidas por el artista Taro Okamoto, con quien Tange tuvo

<sup>36</sup> Arata Isozaki, en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 24-54.

<sup>37</sup> "From the very beginning, the Japan-ness commonly considered as Japanese conformed, in fact, to an external gaze (...) With respect to architectural design, in particular an identification of Japan-ness began in the twentieth century, most intensively at the beginning of the 1930s. It overlapped with the process by which Japan adopted Western modernism in architecture", Arata Isozaki: *Japan-ness in architecture*, pp. 3-4.

<sup>38</sup> Hajime Yatsuka: "Arata Isozaki's Initiation into PostmodernismAuthor", en *AA Files*, No. 58, pp. 68-71.

<sup>39</sup> Marta Rodríguez: "Arquitectura Metabolista petite: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan", en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

<sup>40</sup> Raffaele Pernice: *Metabolist Movement between Tokyo Bay Planning and Urban Utopias in the Years of Rapid Economic Growth 1958-1964*, p. 6.

una estrecha relación. Okamoto había estudiado arte en París entre los surrealistas y Escuela abstracta. Él también se asoció con el grupo de Bataille. Volviendo a Tokio poco antes de la guerra, inició un movimiento avant-garde. Tange llegó a estar muy próximo a él y fue influenciado, a través de él, por el estilo Europeo de vanguardia. Ikoijima de Taro Okamoto fue un ejercicio artístico, el Plan para Tokio de Tange de 1960 fue nada menos que la Ville Radieuse de Le Corbusier (1935)<sup>41</sup>.

Las influencias de Le Corbusier en el Metabolismo, fueron a través de sus discípulos “transformados”: Sakakura, Tange y Perriand. Los líderes modernistas de Japón anteriores a Tange, Junzo y Maekawa Kunio Sakakura, tienen una figura paterna europea: Le Corbusier. El joven Tange Kenzo, trabajando para Kunio Maekawa, pasa sus tardes en la oficina Sakakura en Tokio y se le atribuye el proyecto Nanhu<sup>42</sup>. Como Michael F. Ross argumenta<sup>43</sup>, el sistema de Le Corbusier, ideado para Marsella, en su torre Nagakin—basado en la famosa idea de deslizamiento de una caja prefabricada en un esqueleto estructural, que Le Corbusier ideó para la Unité d’Habitation—este modelo conceptual profético de “células prefabricadas”, que nunca se puso en práctica en su obra maestra en Marsella, fue el reencarnado por varios arquitectos japoneses de la época, como por ejemplo por Kisho Kurokawa en su Torre Nagakin Capsule en 1972.

Si el primero de los eventos de promoción de lo Japonés, que supuso como hemos visto la puesta en marcha del Grupo de Metabolista, fue la Conferencia Mundial de Diseño celebrada en Tokio en 1960, el siguiente evento importante para la promoción de la arquitectura japonesa a nivel internacional serían los Juegos Olímpicos de Tokio en 1964.

Concluimos que el Metabolismo fue un movimiento pre-transnacional. Basamos este argumento en tres aspectos: nace como crítica a Occidente y como reafirmación nacional – basada en la relectura con intención nacionalista de Katsura y de Ise; tiene una doble influencia occidental, como parte de una ola de movimientos surgidos tras la desintegración del CIAM como crítica al estilo Internacional, a la vez que se apropiá de influencias que provienen directamente de Le Corbusier y en particular de Charlotte Perriand, apropiándose a la vez de interpretaciones de lo japonés hechas desde occidente; y por último es movimiento que exporta sus ideas a occidente. El Movimiento Metabolista supone la primera manifestación en Japón de transnacionalismo arquitectónico, tras la estancia de Perriand desde antes de la Guerra.

Las aspiraciones de los años sesenta, seguidas del momento de esplendor de las Olimpiadas de Tokio de 1964, colapsaron de repente al principio de la década de los 70 con la ambiciosa Expo'70—bajo los auspicios del Grupo Metabolista—, que puso punto final a una década de intento de reafirmación de lo nacional en la arquitectura de Japón.

<sup>41</sup> Toshiko Kato, en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 84-101.

<sup>42</sup> Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 106.

<sup>43</sup> Michael F. Ross: *Beyond Metabolism. The New Japanese Architecture*, p. 11.

**Exposición 1970, Japón internacional y *Japan as number 1* (1979),  
inicio de Japón transnacional**

La Expo'70 Osaka—la primera Exposición Internacional en Japón y en Asia—, supuso la oportunidad para la exaltación de las ideas Metabolistas, a la vez que supuso un amargo final para el grupo.

La Exposición Expo'70, celebrada en Osaka en 1970 fue oficialmente la última ocasión para alabar la estética metabolista y mecanicista del mundo industrial con un sentimiento optimista. El último evento significativo antes el inicio de década de la Burbuja, la Expo de Osaka en 1970, supondría el punto y final de la ambiciosa década del Milagro Japonés. Este evento dio lugar al inicio de una nueva década de crisis y duda para la arquitectura, reflexión y crítica a lo nacional, que más adelante daría lugar a la década más aperturista de la historia de Japón, los ochenta.

*Como una apoteosis, Expo'70 es también el comienzo de una decadencia: es la realización más intensiva de ideas Metabolistas y una emocionante florecer de la globalización, antes de que el lado más oscuro de la interdependencia global se revela en la crisis del petróleo tres años más tarde y la economía japonesa se contrae japoneses, por primera vez desde 1945, suspendiendo indefinidamente utopía ..*<sup>44</sup>

La Expo" 70 fue la gran oportunidad para Tange, quien ideó el plan maestro de la Exposición junto con Arata Isozaki, que se ocupó de la mecánica del Festival Plaza y sus instalaciones eléctricas y electrónicas; y junto a el Kiyonori Kikutake para el *Landmark Tower*<sup>45</sup>. Fue la oportunidad para Japón de mostrar al mundo sus avances y la reivindicación de lo Japonés. Pero a la vez la Expo "70 empujó al movimiento Metabolista a su punto culminante y fue el canto del cisne de los Metabolistas y sus especulaciones urbanas heroicas. También significó la conclusión de la utopía de los planes a raíz de la depresión y terrible crisis económica y cultural que barrió el mundo en la década de 1970.

Tras el fracaso del Movimiento Metabolista, evidenciado en esta Exposición Universal de 1970, Toyo Ito afirmó a sus 30 años de edad que coincidía con Isozaki en que los arquitectos japoneses no tenían futuro. En la década de los 70 caímos del paraíso al infierno, por la crisis del petróleo. En la pared de mi despacho colgué un cartel de la película *Easy Rider*, ésa en la que los protagonistas decían aquello de “nosotros no tenemos futuro”. Solía ver ese tipo de películas. Abrí el estudio en un momento en el que a menudo no se veía claro qué futuro le esperaba a la arquitectura o cuál podía ser el papel que podían desempeñar los arquitectos en la sociedad. Creo que ese punto de partida me sigue influyendo todavía hoy<sup>46</sup>.

En la década de 1970, la problemática arquitectónica japonesa se vio agravada por la crisis del petróleo (primero en 1973 y a continuación en 1978) y las recesiones económicas. Revelando un lado oscuro alarmante, la ideología modernista de "progreso" parecía en quiebra y surgían los anti-modernistas, críticos con el proyecto de ciudad. La mayoría de los proyectos, tanto como la práctica Metabolista en general, ejecutada a través de su dependencia aplastante de las más avanzadas tecnologías industriales, resultó ser pesada y monumental de estilo y,

<sup>44</sup> Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 507.

<sup>45</sup> Udo Kultermann: *New Japanese Architecture*, p 282

<sup>46</sup> Toyo Ito: "My personal History in Architecture", Conferencia Círculo de Bellas Artes de Madrid, noviembre de 2009.

paradójicamente, tan rígida, autoritaria y monumental como los de sus homólogos contemporáneos modernistas. Por esta razón, el metabolismo en la arquitectura japonesa podría ser considerado como una extensión del modernismo.

*La década de 1970 fue un período de transición<sup>47</sup>.*

Los dos arquitectos líderes del mundo arquitectónico introvertido de los 70 fueron Arata Isozaki y Kazuo Shinohara. Ambos enfrentaron la década de manera diferente, mientras que Isozaki, formado entre Metabolistas, la afrontó en un sentido pesimista. En los 70 Isozaki defendía que ya "no había futuro en la arquitectura"<sup>48</sup>, nos recordaba Ito. Shinohara—el "anti-metabolista"<sup>49</sup>—en cambio lo vio como un periodo ideal para la experimentación en materia de arquitectura doméstica.

Tras la puesta en duda de los ideales del metabolismo, la década de 1970 fue testigo de la unificación de una nueva generación de arquitectos japoneses bajo la tutela de Shinohara, cuya obra podría llamarse cuasi-o proto-postmoderna. Aquellos arquitectos tuvieron una actitud crítica directa al grave deterioro de las condiciones urbanas en ese momento y a la propia ciudad como proyecto. Las megaestructuras del Metabolismo y sus planes urbanos son considerados modernos y rechazados, pero es la pequeña escala metabólica la que sobrevive y revive en los 80.

El libro *Japan as Number 1. Lessons for America* (1979), escrito por Ezra F. Vogel, puso fin a una década de crisis y reflexión, y abrió las puertas a la década más aperturista (transnacional) de la historia de la arquitectura japonesa: la década de 1980.

*Por primera vez en los 80, Japón exportó al mundo su arquitectura<sup>50</sup>.*

### Burbuja económica y desarrollo postindustrial (1980s): Japón transnacional

*Durante la década de 1980, como la construcción experimentó un auge en Japón, la atención internacional también creció. Más arquitectos visitaron Japón, y la publicación en los edificios japoneses se disparó. Hubo acuerdo general, tanto en la prensa y en los círculos académicos, que la arquitectura japonesa difería de la arquitectura en Occidente<sup>51</sup>. Dana Buntrock*

La década de confianza comienza con el libro: *Japan As Number One: Lessons for America* (1979), escrito por Ezra F. Vogel. Este libro se convirtió en un *bestseller* en Japón, y devolvió la confianza al país nipón. El libro marcó el inicio de la más excitante de Japón en la era moderna. El doctor en sociología por la universidad de Harvard Vogel trata de explicar en su libro las causas del éxito de japonés, después de la Segunda Guerra Mundial, en particular después de la salida de EEUU. El libro volvió a reafirmar lo Japonés, una vez más, desde una mirada

<sup>47</sup> Koji Kamiya, en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 47.

<sup>48</sup> Toyo Ito: "Lost Dreams of Future Cities (1971)", en *Tarzans in the Media Forest*, p. 179.

<sup>49</sup> Toyo Ito, en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 241.

<sup>50</sup> Tomohiko Yamanashi: Conversación con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012

<sup>51</sup> Dana Buntrock: "Collaborative Production: Building Opportunities in Japan", en *Journal of Architectural Education* (1984-), Vol. 50, No. 4, pp. 219-229.

exterior, a través del texto de un americano. *Japan As Number One* marcó el inicio de la década más transnacional de la historia de la arquitectura en Japón.

Otro hecho significativo ocurrió en 1985, cuando Japón firmó un importante acuerdo económico en EEUU, denominado “Plaza Agreement”<sup>52</sup>. Este acuerdo fue muy importante para todos los intercambios comerciales japoneses. Los países firmantes acordaron despreciar el valor el dólar de EE.UU frente al yen japonés. Esto tuvo un efecto positivo en las exportaciones de Japón y creó un incentivo para las políticas monetarias expansivas japonesas que condujeron al inicio de la Burbuja financiera e inmobiliaria que comenzó en 1986. La firma del Acuerdo del Plaza fue acontecimiento relevante porque reflejó el surgimiento de Japón como un jugador real en la gestión del sistema monetario internacional.

Los ochenta fueron la primera vez que Japón influye en Occidente, exporta arquitectura, y supuso un segundo momento de reafirmación pero esta vez transnacional. La década de los 80 fue la más transnacional para la arquitectura en Japón. Por vez primera Japón es consciente de que “exporta” ideas arquitectónicas a occidente, que coincide con el momento de “retorno” de los arquitectos internacionales a Japón. Hay una “vuelta” de arquitectos occidentales a Japón, a la vez que los arquitectos japoneses empiezan a exportar sus ideas. Los ochenta fueron un momento de verdadero transnacionalismo porque se produce un proceso de intercambio simultáneo, lo occidental llega y lo japonés sale; a la vez que lo que se importa y exporta es fruto de influencias cíclicas previas difíciles de desgranar.

La década de 1980 abre un nuevo capítulo de producción transnacional arquitectónica, con la influencia de teorías occidentales y un gradual retorno de arquitectos internacionales. El Postmodernismo llegó a Japón en los 80 a través de conferencias y publicaciones. Por ejemplo, El artículo “Unbuilt England”<sup>53</sup> (proyectos diseñados por varios arquitectos incluidos Rem Koolhaas) tuvo un gran impacto en Japón a finales de la década de los 70. A su vez, la repentina afluencia de arquitectos occidentales a Japón en la década de 1980 se debía al hecho de que aquellos necesitaban un lugar donde desarrollar sus ideas y la burbuja inmobiliaria de Japón junto con su y su informalidad normativa convertían a Japón en un lugar idóneo.

*En aquel momento, Tokio no sólo era la capital del país, sino también el centro neurálgico de una economía cada vez más transnacional. Con una vasta concentración de organizaciones empresariales internacionales y bancos, así como instituciones científicas, educativas y culturales, en la década de 1980 Tokio fue superando nuevos trabajos de Londres como la mayor ciudad del mundo informativo<sup>54</sup>.*

Japón ofrecía en los 80 la oportunidad para los arquitectos extranjeros de hacer realidad sus dibujos. En los 80, Toyo Ito decía que los arquitectos venían de Occidente a Japón porque en Japón ellos podían construir sus diseños, mientras que en sus países carecían de esta posibilidad. La década de 1980 supuso el inicio de una nueva ola de transnacionalismo, que

<sup>52</sup> El Acuerdo del Plaza fue un acuerdo firmado el 22 de septiembre de 1985 en el Hotel Plaza de Nueva York por cinco países: Francia, Alemania Occidental, Japón, Estados Unidos y Reino Unido.

<sup>53</sup> Artículo de Peter Cook (Project designs by various architects including Rem Koolhaas), en *A+U: Architecture and Urbanism* no.10, pp. 3-123.

<sup>54</sup> Botond Bognar, *Beyond the Bubble*, p. 10.

también ofrecía la oportunidad para los arquitectos japoneses de construir en el extranjero, que tuvo su punto álgido en la década de los 90<sup>55</sup>.

*Jóvenes arquitectos europeos que se dedicaban sólo a hacer proyectos, sin tener oportunidad de realizar obras, se dedicaron de repente al diseño de varios edificios comerciales en Tokio. (Tanto es así que en una ciudad como Tokio está cambiando definitivamente el significado de la arquitectura en la sociedad, así como el significado de la profesión de arquitecto)<sup>56</sup>. Toyo Ito*

Los arquitectos occidentales estuvieron trabajando en Japón en número significativo durante aproximadamente siete años. La era de la burbuja, un período de bajos tipos de interés y la especulación intensiva que duró desde 1985 a 1990, vio un frenesi de construcción y arquitectos famosos de Europa y América fueron reclutados para proyectos con presupuestos generosos del sector privado en todo el país. A mediados de 1980 los consumidores japoneses, mejor informados, fueron tomando conciencia de la brecha que persistía en los niveles de vida entre Japón y otros países industrializados, a pesar de los avances logrados en los ingresos. Ellos comenzaron a ser exigentes. Los japoneses habían tenido éxito en su inquebrantable búsqueda del desarrollo económico, el país probablemente era capaz de pagar las diferencias de opinión y gusto. La gente podía darse el gusto y expresar su individualidad. "En 1985, unos pocos occidentales como Nigel Coates ya estaban trabajando en interiores, pero no fue hasta alrededor de 1987 que los clientes japoneses empezaron a buscar a diseñadores de prestigio internacional para los proyectos arquitectónicos<sup>57</sup>.

En aquel momento, también arquitectos japoneses bien conectados intercedieron, en ocasiones, en nombre de los arquitectos occidentales, como Arata Isozaki lo hizo con buenos resultados en el Proyecto Nexus World Kashii. Nombró a los diseñadores, seis arquitectos, que participarían en el desarrollo de 192 unidades residenciales: Steven Holl, Rem Koolhaas, Mact Mark, Osamu Ishiyama, Oscar Tusquets y Christian de Portzamparc. Nexus Mundial Kashii se completó en 1991, justo con el final de la era de la burbuja. Al igual que Koolhaas, Norman Foster completó su primera obra en Japón, un edificio de oficinas de 21 pisos inquilino cerca de la estación de Ochanomizu en Tokio, en 1991.

A su vez, por primera vez arquitectos japoneses comenzaron a trabajar en el extranjero: Isozaki construyó el Museo de Arte Contemporáneo (1986) en Los Ángeles; Tange hizo el Centro OUB de Singapur (1986). Más tarde en los 90 comenzarían a ser galardonados.

En contraste con la etapa pre-transnacional de los 60, la producción arquitectónica transnacional de los 80 fue de pequeña escala. La exportación de arquitectura es siempre un proceso híbrido, con un amplio espectro de resultados desde la imitación directa a los genes de arquitectura apenas perceptibles<sup>58</sup>. En los 90, los límites entre los arquitectos japoneses e internacionales se hicieron más borrosos si cabe, señal de una lógica transnacional de la producción

<sup>55</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista de la autora, College of Environmental Design, Universidad de California en Berkeley, agosto de 2012. Nagisa Kidosaki (n. 1960) es arquitecta por el Shibaura Institute of Technology Department of Architecture de Tokio desde 1984. Trabajó en Arata Isozaki & Associates durante un año y en Toyo Ito & Associates desde 1985 a 1989, coincidiendo con Sejima durante dos años. Estableció su propia firma 1993 Wasa Kidosaki en 1993. En la actualidad su práctica como arquitecta con la enseñanza a tiempo parcial en las universidades de Nihon, Tama Art y Tokyo University of Science.

<sup>56</sup> Toyo Ito: "Una arquitectura que pide un cuerpo androide", en *Toyo Ito, Escritos*, p. 49.

<sup>57</sup> Hiroshi Watanabe: "Taken out of Context Western Architects in Japan", en *Design Quarterly, No. 161*, pp. 2-27.

<sup>58</sup> Xuefei Ren: *Building Globalization: Transnational Architecture Production in Urban China*, p. 42.

**CAPITULO 1 FRANCIA, JAPÓN Y VICEVERSA**  
Internacional o Transnacional

arquitectónica, que se caracteriza por la integración del mercado mundial y el trabajo de diseño. La producción de arquitectura de los 90 operó de acuerdo a una lógica transnacional, posibilitada por la globalización y los nuevos desarrollos de las tecnologías de la comunicación.

La Burbuja Japonesa estalló en 1991, coincidiendo con la Guerra del Golfo y el colapso de la URSS (desaparición de la Unión Soviética). El desplome de los precios de las acciones se produjo a lo largo de 1990 y llevó la crisis inmobiliaria de Japón de 1991.

## NUEVA FEMINIDAD

A principios del siglo XX los debates en torno a la mujer y la arquitectura se centraron en las diferencias sexuales socialmente construidas que asignaron la práctica de la arquitectura a los hombres hasta que las condiciones fruto de la primera guerra mundial y el movimiento sufragista se combinaron para forzar una reevaluación del papel de la mujer. Ésta no participó en la profesión de arquitecta en un número importante hasta la década de 1920. Hasta entonces el lugar de las mujeres en la profesión se había previsto e inscrito por Robert Atkinson, director de la Escuela de AA en 1917: las mujeres encontrarían un campo por sus habilidades más particularmente en la arquitectura decorativa y doméstica en lugar de la planificación de los edificios de 10 a 12 alturas<sup>59</sup>.

Para superar el ámbito de lo decorativo, aquellas mujeres se asociaron con hombres arquitectos, y de ahí las historias de las famosas parejas de maestros y arquitectas aprendices, entre las más reconocidas: Frank Lloyd Wright y Marion Mahony Griffin, Louis Kahn y Anne Tyng, Alvar Aalto y Alvar Aino, Mies Van der Rohe y Lilly Reich, Walter Gropius y Truus Schröder-Schräder, Jean Bacovici y Eileen Gray, Ernest May y Schütte-Lihotzky, Gerrit Rietveld Schröder y Truus -Schräder, Charles Eames y Ray Eames, Le Corbusier y Charlotte Perriand.

### Aproximación al concepto de Nueva Feminidad

El concepto de *Nueva Feminidad* hace referencia a aquella mujer diseñadora y arquitecta que, en un momento de liberación y poder de la mujer en los medios de comunicación motivado por el auge del consumo propio de situaciones de bonanza económica, aprovechó su condición femenina en un sentido propositivo a la hora de iniciar su carrera profesional. El nuevo rol femenino comenzó asociado al diseño de mobiliario e interior doméstico para acabar realizando proyectos a escala urbana, convirtiéndose en *diseñadora total*: “de la cuchara a la ciudad”<sup>60</sup>. Esas Nuevas Mujeres o diseñadoras totales utilizaron su cuerpo no sólo como reclamo publicitario para sus creaciones, sino como unidad de medida para el desarrollo, primero de su mobiliario y más tarde de su arquitectura, inspirándose en el mundo de la moda que las precedía. A su vez, aquellas Mujeres Modernas o Postmodernas precursoras, también lo fueron a la hora de incorporar modelos foráneos en su proceso de diseño, convirtiéndose también en pioneras de un intercambio transnacional.

Nos referimos a la emergencia de la Nueva Mujer en relación con el movimiento de reforma del espacio doméstico que tuvo lugar de modo similar en los años veinte en Francia y en los ochenta en Japón. En la segunda mitad de ambas décadas de acelerado crecimiento económico e industrial lo femenino, como agente de consumo directo, desafió la experimentación de la arquitectura de la vivienda comenzando desde el interior. Fue un momento de cambio de los roles tradicionales de la mujer en relación con la arquitectura, aprovechando las olas de poder mediático de la feminidad, donde la Nueva Mujer ostentó un papel protagonista consumidora directa de espacio doméstico.

<sup>59</sup> Lynne Walker: "Golden Age or False Dawn? Women Architects in the Early 20th century", en *English-heritage.org*.

<sup>60</sup> Reinterpretando las palabras de la propia Charlotte Perriand: “de la planificación urbana a las cucharas de té”, citado por Jaques Barsac: “The Life and Work of Charlotte Perriand”, en *Charlotte Perriand et le Japon*, 264-265.

En los dos momentos de vertiginoso crecimiento económico e industrial analizados, los cambios sociales estuvieron asociados a la revolución femenina, y ésta tuvo eco en la revolución arquitectónica que estaba teniendo lugar de manera paralela. Nos centramos en las transformaciones estéticas e ideológicas de la segunda mitad de las décadas de 1920 en Francia y de 1980 en Japón como inicio de la experimentación arquitectónica que continuaría durante las décadas de crisis que las sucederían. En ambos casos también por primera vez se habla de un Nuevo Nomadismo asociado a la vida urbana. Se trata de un nomadismo de fin de semana, en el caso francés debido a las nuevas vacaciones pagadas y en el caso japonés por la liberación, por fin, del concepto de *Oyome*, que favorecieron una revolución arquitectónica que se apoyó su experimentación en la pequeña escala.

En la década de 1980 Japón, al igual que había ocurrido en la década de 1920 en Francia, el vertiginoso crecimiento económico junto con los cambios postindustriales propiciaron una revolución social en favor de una sociedad más igualitaria, donde la mujer adquirió libertad fruto de las nuevas posibilidades de trabajo. La emergencia del concepto de Nueva Mujer en relación con el movimiento de reforma del espacio doméstico tuvo un protagonismo similar en Francia y Japón en la segunda mitad de ambas décadas. El acelerado crecimiento económico e industrial favoreció el poder de lo femenino como agente de consumo directo que desafió la experimentación de la arquitectura de la vivienda comenzando desde el interior. Lo femenino se convirtió en condición propositiva, en un momento en que la Nueva Mujer ostentaba un papel protagonista en los medios de comunicación, en particular como consumidora de espacio interior doméstico. Fue un momento de cambio de los roles tradicionales de la mujer en relación con la arquitectura, aprovechando las olas de poder mediático. Así la Nueva Mujer tuvo la oportunidad de convertirse en “diseñadora total”.

En un mundo profesional ampliamente dominado por hombres, Charlotte Perriand y Kazuyo Sejima encarnaban un Nuevo tipo de Feminidad. Han sido diseñadoras totales: desde un juego de te a una silla de madera, desde un espejo hasta el más tecnológico de los interiores metálicos, desde una pequeña casa hasta un gran edificio a escala urbana. Por el hecho de comenzar con el diseño de mobiliario, en particular sillas, donde el contacto con el cuerpo humano es total, unido a su interés por la moda, una particular sensualidad aparece en su arquitectura, para la cual no dudaron en posar como modelos incrementando el atractivo (lujo, erotismo) de la misma. Ambas encarnaron a la Mujer (Hombre) Moderna de Le Corbusier y a la Mujer Nómada de Toyo Ito respectivamente.

La nueva sociedad requería la reflexión acerca de nuevos estilos de vida que en arquitectura pasaba por una vuelta al laboratorio y por consiguiente a la pequeña escala doméstica. Tradicionalmente la mujer había sido la responsable del “arte de vivir” y ahora universitaria, urbana y con poder económico era la consumidora directa y ostentó un papel protagonista como diseñadora. El nuevo rol femenino estaba relacionado con el diseño industrial del espacio doméstico, y en concreto en el caso de Perriand y Sejima—emblemas del concepto de Nueva Feminidad—with la proximidad de su arquitectura al diseño de mobiliario.

### Nueva Mujer Francesa

En los años 20 en los medios de comunicación franceses se comenzó a hablar del concepto de *Nouvelle Femme*, asociado a una revolución de la nueva mujer con mayor libertad en la sociedad, una mujer activa e independiente, fruto de su inclusión en el mundo de trabajo a raíz de la primera Guerra Mundial. En un principio la liberación de la Nueva Mujer promovida por los medios de comunicación esta asociada al papel de ésta como consumidora directa. Más tarde la Nueva Mujer adquirió relevancia como “diseñadora total”.

Primero fue una revolución en cuanto a su imagen, a través de la moda y a cierto *look* andrógino, promovida por los medios de comunicación y el arte. Fotógrafos como Man Ray retrataron a la Nueva Mujer francesa, asociada a su imagen, a principios de la década de los veinte.

De la imagen de “consumidora” de la primera mitad de la década de 1920, la Nueva Mujer adquirió protagonismo como diseñadora de la segunda mitad de la década en Francia. La Nueva Feminidad se asoció entonces con mujeres “diseñadoras totales”, entre ellas Eileen Gray y Charlotte Perriand.

*En la Francia de pre-guerra, Charlotte Perriand y la diseñadora irlandesa Eileen Gray fueron las únicas mujeres trabajando en arquitectura*<sup>61</sup>.

Perriand fue un emblema del concepto Nueva Feminidad en la segunda mitad de la década de 1920 en Francia: Nueva Mujer diseñadora con éxito en los medios de comunicación –desde el inicio de su carrera.

### Mujer Liberada Japonesa

El contexto de acelerado crecimiento económico y desarrollo post-industrial de los ochenta favoreció la liberación de las mujer japonesa, en una sociedad donde que por sus particularidades históricas y culturales el feminismo había evolucionado de manera diferente en relación con la sociedad occidental. La mujer en Japón había comenzado a liberarse del concepto de *Oyome* en los años 60, aunque seguía abandonando su trabajo después del primer hijo. Fue en la década de 1980 cuando la mujer japonesa universitaria comenzó a trabajar y creer en su carrera y a vivir de manera más independiente. El consumo había sido el papel al que la sociedad japonesa había relegado a la mujer, normalmente casada. Era un consumo especialmente relacionado con la moda, y en particular conectado con la cultura francesa y las tendencias que provenían de París.

En los años ochenta Japón se sentía nuevamente capaz de proyectar una imagen fresca y diferente al mundo, consciente de su valor como “número uno”<sup>62</sup>. La década de los 1980 vio a los primeros diseñadores japoneses desfilar en París. En paralelo, la nueva mujer japonesa ganó en poder en los medios de comunicación, especialmente en relación con las decisiones acerca del interior doméstico. Fue el momento en que el trabajo de varias arquitectas

<sup>61</sup> Jaques Barsac: “The Life and Work of Charlotte Perriand”, en *Charlotte Perriand et le Japon*, 264-265.

<sup>62</sup> En 1979 Ezra F. Vogel publicó el libro *Japan as Number One. LESSONS FOR AMERICA*, que se convirtió en un libro de culto en Japón poco después de su publicación.

japonesas era aclamado en revistas arquitectónicas de difusión internacional, destacando Itsuko Hasegawa y Kazuyo Sejima. La década de los 80 supuso para Japón la primera verdadera oportunidad de influir en Occidente y exportar arquitectura y moda. La mujer se vio beneficiada de aquella nueva imagen de Japón postmoderno y exportador.

Kazuyo Sejima comienza con una formación arquitectónica “a la francesa”: en una universidad femenina con un programa de arquitectura doméstica y en paralelo asistiendo a cursos sobre mobiliario. Su imagen inicial era decididamente andrógina como paradigma de la Nueva Mujer Liberada Japonesa. Tras una breve temporada trabajando en la oficina de Isozaki, elige a Ito por ser éste quien “estaba dando las oportunidades a las mujeres”<sup>63</sup>, consciente del creciente poder mediático de éstas como diseñadoras y profesionales.

### **Revolución Femenina en la década de 1920 en Francia**

En Francia los años veinte fueron llamados los *Années Folles*. Comenzaron después de la Primera Guerra Mundial y terminaron con la crisis económica de 1929. Tras la dureza de la Guerra los franceses abrazaron la década de los 20 como una oportunidad para un estilo de vida nuevo y moderno. París fue el epicentro de esta nueva mentalidad. El cambio más importante fue para la mujer. El ocio y el consumo comenzaron a formar parte de la vida habitual. La industria del automóvil se encontraba en pleno desarrollo y democratización. Este medio de transporte nuevo era todo un símbolo de modernidad y elegancia. París fue testigo del surrealismo y del Art Déco, y de una revolución en la moda femenina.

La década de 1920 fue probablemente más emocionante de todo el siglo XX para Francia, fue una década de prosperidad económica y dinamismo social y artístico. Tras el fin de la Primera Guerra Mundial, los 20 se presentaba como la oportunidad perfecta para comenzar a pensar en un nuevo futuro: la modernidad representó una ruptura con el pasado, y su aspiración era la de tratar de construir una nueva sociedad superando “los prejuicios de la tradición”.

La economía francesa comenzó a florecer en 1924 y hasta 1930<sup>64</sup>, periodo que coincidía con lo que se denominó los “dorados años 20”. Esta prosperidad fue posible gracias a un crecimiento industrial sin precedentes que utilizó la tecnología moderna y estuvo relacionado con la producción masiva de automóviles, de acuerdo al perfeccionamiento de las técnicas de producción en masa desarrolladas por Henry Ford. Francia había sido el país más destruido por la Guerra y la necesidad de vivienda era acuciante, las viviendas prefabricadas se presentaban como una opción. La racionalización de la producción del automóvil—que había adquirido una creciente importancia en la sociedad francesa—se buscó trasladar a la producción en masa de viviendas.

La generación de posguerra a su vez representó una nueva libertad para la mujer, que se convirtió en uno de los principales protagonistas sociales de la década de 1920. Ellas habían comenzado a trabajar a finales del siglo XIX y la Primera Guerra Mundial motivó que la mujer sustituyese al hombre en las fábricas. Después de la Guerra, las mujeres—mayor en número—exigieron el derecho al trabajo y así los roles tradicionales de la mujer se vieron alterados. Esto

<sup>63</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

<sup>64</sup> El punto final del crecimiento económico tuvo lugar en 1931, cuando la crisis llegó a Francia proveniente de EEUU.

tuvo reflejo en el surgimiento del feminismo europeo de 1880 a 1930. El Congreso de las Mujeres en Zurich en 1919 fue un hito importante. En Francia la Unión Nacional para el Voto de las Mujeres (*Union Nationale pour le Voto des Femmes*) estuvo activa desde 1925 y en la década de 1930<sup>65</sup>.

La costura francesa marcó la tendencia en los años 20 en la moda femenina y se sumó a la de la mujer. Los más grandes diseñadores de moda de la época, como Jean Patou, Lanvin Jeanne, Paul Poiret o Coco Chanel se encargaron de crear una fantasía visual de la liberación. En 1917, Paul Poiret liberó a la mujer del constreñimiento del corsé. Pocos años después, Coco Chanel se cortó su pelo y vistió en un material elástico y suave llamado jersey. Es significativo que esos primeros pasos para la liberación de la mujer se tradujeron en un cambio en la ropa, de pesada a ligera, de rígida a fluida, de formal a relajada. El fenómeno también se hizo visible por supuesto en el contexto más amplio de la vida y de las artes<sup>66</sup>. Aquella ligereza asumida por la moda más tarde se trasladaría al mobiliario y a la arquitectura.

La mujer francesa no sólo se vio libre de la opresión del corsé o de los sombreros grandes y comenzó a usar vestidos ligeros, sino que alteró por completo su imagen. La mujer activa e independiente, con una nueva libertad, se cortó el cabello, comenzó a usar maquillaje y perfume, o a fumar en público. La imagen de la Mujer Moderna estaba asociada a cierto carácter andrógino como parte de su revolución. En la primera mitad de la década de los 20, numerosas imágenes mostraban a aquella mujer en revistas y otras publicaciones, desde los maniquíes de Poiret a las fotos de Man Ray de la modelo Lee Miller, así como la fascinación por la mujer al volante.

Como consecuencia de la prosperidad económica asociada a la nueva era industrial se produjo un impulso del consumismo en la segunda parte de la década de 1920. La radio abrió la era de los medios de comunicación y de la cultura de masas. Los medios de comunicación intensificaron el poder de la mujer como consumidora, no sólo de ropa y placer, sino también asociado al *arte de la vida*. Se comenzó a hablar del concepto de “Nueva Mujer”<sup>67</sup>, como consumidora directa de espacio doméstico.

### Liberación Femenina en la década de 1980 en Japón.

La década comienza con el libro *Japan As Number One* (1979) y termina con el estallido de la burbuja económica en 1991. Fue la década más excitante de Japón en la era moderna. Importantes transformaciones se experimentaron en Japón cada vez más desde principios de la década de 1980. De hecho, la importancia de estas transformaciones es comparable en muchos aspectos a la agitación en el momento de la Restauración Meiji en 1868<sup>68</sup>.

En el libro *Japan As Number One: Lessons for America*, en el que Ezra F. Vogel explica las causas del éxito de japonés después de la Segunda Guerra Mundial y en particular después de la salida de EEUU. Dicha obra se convirtió en un *bestseller* en Japón. Arquitectos, teóricos,

<sup>65</sup> Marie Kennedy & Chris TillySource: “Socialism, Feminism and the Stillbirth of Socialist Feminism in Europe, 1890-1920”, en *Science & Society*, Vol. 51, No. 1, pp. 6-42.

<sup>66</sup> Sophie Roulet and Sophie Soulié: *Toyo Ito: architecture of the ephemeral*, pp. 18-27.

<sup>67</sup> Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, p. 11.

<sup>68</sup> Botond Bognar, *Beyond the Bubble*, p. 105.

críticos y funcionarios también comenzaron a considerar Tokio, y a veces la totalidad de Japón, como “número uno”, como el modelo para el futuro, no sólo en casa, sino también más allá. Y un nuevo estilo de vida urbano comenzó a aflorar en artículos de consumo como de moda.

La problemática década de 1970—desde la crisis del petróleo y las crisis energéticas de 1973 y 1979—hizo que Japón desarrollara un sistema energético menos dependiente, que posibilitó el gran crecimiento económico de la década posterior. A principios de los 80 la economía japonesa comenzó a coger velocidad de nuevo, a partir del desarrollo de las tecnologías de la información. Las exportaciones japonesas aumentaron considerablemente y en 1985 también lo hicieron los suministros comerciales de Japón.

Los cambios estuvieron estrechamente ligados a las reformas que tuvieron lugar en las condiciones económicas, políticas y sociales, así como en las tendencias culturales en el país. La “era de la burbuja”, que duró alrededor de una década desde principios de los 80—desde 1986 hasta 1991—supuso un gran crecimiento económico sobre una base post-industrial. Los cambios experimentados en Japón se han producido en estrecha relación con el hecho de pasar de una economía industrial a una de servicio e información basada en la sociedad de consumo avanzada y una sociedad que, al mismo tiempo, está envejeciendo rápidamente<sup>69</sup>. La etapa postindustrial tiene que ver con los cambios en la estructura industria japonesa especialmente desde mediados de los años 80, cuando la liberalización se inició en Japón. Su economía comenzó a cambiar hacia el sector de servicios de finanzas, información, comercio. Toyota había implantado el sistema JIT (*Just In Time*) en la década de 1970, eliminando lo innecesario. A fines de 1970 y principios de 1980, JIT fue objeto de gran interés en todo el mundo<sup>70</sup>. JIT fue equiparable a evolución impuesta por Taylor, con el fin de eliminar residuos, lo innecesario, con el objeto de “perder peso”.

Las mujer fue la gran protagonista de los cambios sociales que ocurrieron en Japón en los 80. Las oportunidades para ella en Japón comenzaron a principios de la década cuando una transformación generalizada y dinámica, dominada por las mujeres, tuvo lugar entre bastidores. En 1985, los cambios estructurales reflejados en la economía japonesa, la proporción de mujeres que trabajan en el sector terciario aumentó aún más, dejando sólo una pequeña porción en el sector primario. En los 15 años entre 1970 y 1985 el número de mujeres empleadas aumentó en un 50 por ciento, un total de casi 15,5 millones<sup>71</sup>.

Las mujeres japonesas obtuvieron el sufragio justo 1946<sup>72</sup>, pero “la igualdad” en Japón se ha entendido de manera muy diferente que en sociedad occidental. Las pocas mujeres que trabajaban después de la Guerra solían abandonar el trabajo después de tener su primer hijo. Las olas del movimiento internacional por la liberación de mujeres de las garras de los roles tradicionales arribó en las costas de Japón en la década de 1960. No fue sino hasta el inicio del Decenio de las Naciones Unidas para la Mujer en 1975, el cual estableció el movimiento por los derechos de la mujer en la línea de la dignidad<sup>73</sup>. Esta iniciativa se convirtió en la primera señal real de cambio para las mujeres japonesas. Sería en la década de 1980 cuando la mujer japonesa -en especial aquellas que tenían un título universitario- comenzó a trabajar

<sup>69</sup> Botond Bognar, *Beyond the Bubble*, p.5.

<sup>70</sup> A. Bird, *Encyclopedia of Japanese business and management*, 2002, p. 258.

<sup>71</sup> Sumiko Iwao: *The Japanese Woman. Traditional Image and Changing Reality*, p. 156.

<sup>72</sup> Only one year later than French but there was a big difference between the feminist movement in Western and in Japan society.

<sup>73</sup> Sumiko Iwao: *The Japanese Woman. Traditional Image and Changing Reality*, p. 12.

aprovechando la fase postindustrial, generación que Sumiko Iwao en su libro *The Japanese Woman. Traditional Image and Changing Reality* (1993) denomina “la primera generación nacida después de la Guerra”. Este movimiento culminó con la Ley de Igualdad de Oportunidades Laborales (EEOL) en 1986, que permitió a la mujer trabajar en igualdad de horario que los hombres.

Las mujeres japonesas había comenzado a aparecer como agentes de consumo en los 60 pero la Burbuja económica alentó el consumo de manera exponencial. Para millones de amas de casa que formaban el movimiento de los consumidores japoneses el consumo se insertaba dentro de un universo más amplio de valores cívicos que combinaba las ideas de ciudadanía, identidad nacional y el interés orgánico de los productores y consumidores<sup>74</sup>. La nueva mujer japonesa independiente, cada vez con más poder en los medios de comunicación, fue la mayor consumidora no sólo de moda sino también de espacio interior y vivienda.

Los ochenta también supusieron el inicio del protagonismo internacional de la moda japonesa, en particular en Europa. Los diseñadores Rei Kawakubo y Yohji Yamamoto presentaron por primera vez su trabajo durante las muestras *prêt-à-porter* en París en abril de 1981. Así la moda japonesa comenzó a adquirir confianza y reconocimiento internacional. Los diseños se separaban del cuerpo con cortes abstractos y planos con cierta abstracción propia del kimono. Ropa de gran tamaño, a menudo asimétrica y de color negro, con agujeros intencionados y “aire andrajoso”. Esta moda japonesa desafía las nociones aceptadas de belleza y feminidad clásicas francesas e introducía nuevas ideas conceptuales acerca del cuerpo. Aunque la moda punk de la década de 1970 había tomado ya la iniciativa en la deconstrucción de la ropa, los espectáculos de Kawakubo y Yamamoto en París formalizaron este elemento dentro del léxico de la moda<sup>75</sup>. En particular la diseñadora Rei Kawakubo y su marca Comme des Garçons, escrito en japoneses como コム・デ・ギャルソン (*Komu de Gyarson*), es en Francés "Como chicos", puede que buscando ofrecer una imagen andrógina para la nueva mujer japonesa. Otro diseñador Japonés muy importante en los 80 fue Issey Miyako –formado en París-, quien ha sido especialista en combinar diseño y tecnología en sus creaciones.

La desintegración de la familia tradicional a lo largo de la década de los 70 dio lugar una sociedad cada vez más preocupada por la individualidad, lo cual tuvo un reflejo directo en la nueva arquitectura que debía dar respuesta a los novedosos estilos de vida fruto del acelerado crecimiento económico de los 80. A su vez la crisis arquitectónica de las megaestructuras de los 60 y 70 dio lugar a un periodo de experimentación en el ámbito doméstico. ¿Qué tipo de arquitectura podría estar inspirado en un estado tan acelerado, simulado y caótico de las cosas? La nueva arquitectura: la experimentación, la innovación y el espectáculo, o el impacto de la imagen. La arquitectura, al igual que el mobiliario y la moda, perdió peso, anhelando incluso su desmaterialización e incluso su desaparición.

<sup>74</sup> Patricia MacLachlan: *Consumer Politics in Postwar Japan*, citada por Frank Trentmann: “Beyond Consumerism: New Historical Perspectives on Consumption”, en *Journal of Contemporary History*, Vol. 39, No. 3, pp. 373-401.

<sup>75</sup> “Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture” fue una exposición organizada por el MOCA del 24 abril al 10 de agosto de 2008.

**Nueva Feminidad y el Arte de Vivir: “de la ciudad a la cuchara”**

*La supervivencia del Movimiento de Artes y Oficios (Arts and Crafts Movement) después de la Primera Guerra Mundial, sirvió de marco para el trabajo de las mujeres profesionales y aficionadas en la arquitectura, así como de las artes aplicadas<sup>76</sup>.*

La imagen de la mujer como guardiana de la estética de la casa (*femme au foyer*) sólo se intensificó en Francia durante el clima conservador de la posguerra<sup>77</sup>.

La *femme de París* se había asociado tradicionalmente al buen gusto. La nueva imagen andrógina hacía anunciar una ruptura de la alianza entre gracia femenina, espacio interior y artesanía refinada francesa desde el siglo XVIII. Al final del siglo XIX el escritor y coleccionista Octave Uzanne denunció la sencillez de las *femmes nouvelles* en perjuicio de las artes decorativas francesas, que carecían de forma femenina y el ornamento. En su obra *La femme à París, nos contemporaines* (1894) Uzanne afirmaba que esta sobriedad socavaba una mujer Parísina orgánica y decoradora y discutía las implicaciones de esta nueva postura de los órdenes urbanas y nacionales. Él celebró la capacidad de la mujer para adornar su propio cuerpo y los espacios interiores al que pertenecía naturalmente, mezclando lo decorativo y la mujer decorada<sup>78</sup>.

Pero mientras que en la primera mitad de la década de 1920 la mujer moderna fue relegada a la imagen: los artistas y la publicidad de la época las utilizaban como un objeto de una nueva belleza. En la segunda mitad de la década—*The Golden Twenties*—la prensa, cine y la literatura que se refirieron a la Nueva Mujer en Francia, que fue retratada cada vez más como independiente y libre para participar en la vida urbana. Las mujeres había adquirido una nueva importancia en particular en las artes decorativas. Además de Perriand, Eileen Gray, Hélène Henry, Lucie Holt Le Son o Lucie Renadot<sup>79</sup> eran algunas diseñadoras de renombre que mujeres adquirieron creciente importancia dentro del panorama del arte decorativo francés.

A principios del siglo XX el trabajo de la mujer en la arquitectura fue restringido a la escala doméstica por el hecho de que su experiencia en casa junto con su feminidad era adecuado para ello. Eileen Gray fue una de las que rompió con esta tendencia. Gray se formó en la Escuela Slade de UCL como artista, y se convirtió en un arquitecta autodidacta y diseñadora con un intenso interés en los materiales. En 1917 la edición en Inglés de Vogue publicó un artículo halagador en sus lacas, mostrando el prematuro poder de Gray en los medios de comunicación, que marcó el inicio de una década aclamada por la crítica de vanguardia.

Charlotte Perriand fue—junto a Gray—la única mujer trabajando en la arquitectura en la década de los veinte en Francia. A su vez, Perriand se convirtió en la diseñadora paradigma del concepto de Nueva Feminidad o diseñadora francesa global.

*Perriand es la única diseñadora que ha conseguido alcanzar ese enfoque global hacia la vivienda, el manejo de la planificación urbana y la arquitectura, diseño*

<sup>76</sup> Lynne Walker: "Golden Age or False Dawn? Women Architects in the Early 20th century", en *English-heritage.org*.

<sup>77</sup> Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, p. 11.

<sup>78</sup> Silvana Rubino: "Bodies, chairs, necklaces: Charlotte Perriand and Lina Bo Bardi", en *Cuadernos Pagu, Campinas*, nº 34, pp. 331-362.

<sup>79</sup> Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, p. 59.

*de interiores y equipamiento (...) "de la planificación urbana a las cucharas de té" según sus propias palabras<sup>80</sup>.*

La generación de mujeres japonesas nacidas tras la posguerra y la ocupación estadounidense creció pensando en la igualdad sexual casi como una obligación, se les enseñó que debían ser iguales. Las vidas de aquellas mujeres se vieron profundamente afectadas por los valores e instituciones de la posguerra y fueron testimonio de la transición entre los roles sexuales tradicionales y el comportamiento de la Mujer Japonesa Liberada de la era postindustrial<sup>81</sup>. Una transformación generalizada y dinámica, sin duda, dominada por las mujeres, tuvo lugar entre bastidores en la década de los 80. El núcleo de esta revolución es el backstage de la generación nacida después de la final de la Segunda Guerra Mundial, entre 1946 y 1955, principalmente aquellas con educación universitaria y que vivían en zonas urbanas. Educadas bajo la constitución de la posguerra democrática.

A su vez, el poder en el consumo, unido a su nueva condición libre como trabajadora universitaria, le concedió a la mujer japonesa en los 80 un nuevo poder en los Medios de Comunicación y más adelante un nuevo protagonismo como diseñadora. La nueva imagen contemporánea y renovada que Japón quería ofrecer al mundo pasaba por ofrecer oportunidades a la mujer. Aquel fue el hecho que aprovecharon mujeres que han acabado siendo muy poderosas en el mundo del arte y la arquitectura.

*El "nuevo individualismo" que creció en los años 70 era un individualismo consumista para estas mujeres. (...) El lugar de la mecánica del poder estaba en el consumo y no en la producción, feminidad en lugar de masculinidad<sup>82</sup>.*

Justo en la segunda mitad de la década de 1970 un típica mujer joven japonesa todavía seguía siendo un ama de casa profesional y su vida consistía en servir a marido e hijos. En los 70 la mujer seguía siendo imagen, la mujer japonesa en la calle fue presentada como un objetivo fotográfico. Pero esto comenzó a cambiar a principios de la década de 1980, cuando se inició el consumo de revistas femeninas en Japón. Así, los Medios de Comunicación fomentaron el poder de las mujeres en la sociedad.

El sistema de sociedad de consumo que funcionaba con tanta fuerza en los años 80 en Japón concedía el poder a ella (*the female power*). El nuevo poder como consumidora emergió junto con el aumento de participación de las mujeres japonesas en la sociedad. La mujer pasó de su dependencia como agente de consumo—especialmente de ropa y artículos de belleza—a ser protagonista de la vida cultural japonesa, en particular en lo que tuvo que ver con el ámbito doméstico, no sólo como usuaria sino también como diseñadora. La nueva condición de trabajadoras, con formación universitaria transformó la libertad de la mujer japonesa en los ochenta, que pasó de asociarse únicamente al consumo, relacionado con la vida familiar, a una condición más crítica asociada a la libertad individual.

<sup>80</sup> Jaques Barsac: "The Life and Work of Charlotte Perriand", en *Charlotte Perriand et le Japon*, 264-265.

<sup>81</sup> Hasta entonces la mujer era generalmente contratada por empresas extranjeras pero el nuevo poder de ésta en los medios de comunicación alentó a muchas empresas japonesas a empezar a contratar más mujeres motivadas por la buena prensa en los medios de comunicación. La mujer consiguió una nueva libertad en relación con los hombres—prisioneros de las empresas japonesas—relacionada con capacidad de movilidad en el ámbito laboral. Las Nuevas Mujeres japonesas entonces eran independientes y libres, dando lugar al concepto de Mujer Japonesa Liberada de la era postindustrial. Para más información consultar Sumiko Iwao: *The Japanese Woman. Traditional Image and Changing Reality*, p. 20-22.

<sup>82</sup> Shunya Yoshimi: "The market of ruins, or the destruction of the cultural city", en *Japan Forum* 23, pp. 287-300.

*Poco a poco el número de perspectivas para las mujeres de carrera había aumentado, y en 1986 la Ley de Igualdad de Oportunidades en el Empleo entró en vigor, lo que supuso la eliminación de las cláusulas sobreprotectoras de leyes anteriores que legalmente impedían a las mujeres trabajar en igualdad con hombres<sup>83</sup>.*

La Ley de 1986 incentivó las oportunidades laborales para la mujer trabajadora japonesa en la segunda mitad de la década de los 80, especialmente en el sector terciario. Con anterioridad las mujeres no podían quedarse en la oficina más allá de las ocho de la tarde<sup>84</sup>. En una sociedad como la japonesa esto suponía una desigualdad y más en las oficinas de arquitectura, como sabemos tan aficionadas a extender la jornada laboral. La nueva condición de trabajadoras permitió a las mujeres solteras vivir solas y en consecuencia demandar la renovación del doméstico. Las revistas femeninas comenzaron a mostrar imágenes de arquitectura y también artículos que mostraban a nuevas mujeres diseñadoras japonesas.

La década de 1980, a su vez, coincidió con el despegue de las primeras arquitectas japonesas que han conseguido reconocimiento internacional, como Itsuko Hasegawa, quien inauguraba la década con su recién abierta oficina en 1979, o Kazuyo Sejima, que se independizaba de Toyo Ito en 1987. Aquellas mujeres arquitectas iniciaron su trayectoria profesional habitualmente diseñando pequeños objetos domésticos como becarias de oficinas comandadas por hombres. Hasegawa comenzó con Shinohara, Sejima o Nagisa Kidosaki lo hicieron con Isozaki, o Icumi Yoko comenzó a trabajar con Toyo Ito. La propia Kidosaki relata así sus comienzos: “Isozaki sólo me ofrecía diseñar pequeños objetos, como un juego de te o una cama con ruedas. Queríamos hacer arquitectura y en aquel momento Ito era el único que ofrecía oportunidades a mujeres<sup>85</sup>”.

Aquellas arquitectas japonesas se apoyaron en las oportunidades que la década de 1980 y principios de 1990 ofrecieron, donde “la actividad de construcción fue más amplia que nunca, mientras que la variedad de diseño que abarcó un espectro nunca antes visto<sup>86</sup>”. Así durante la primera mitad de los 80 la arquitectura comenzó un periodo de alta experimentación con base en la pequeña escala y el laboratorio de investigación, a raíz del estancamiento de los 70. En términos generales, el ritmo de la construcción y el tamaño de los proyectos de aumentaron en Japón durante la segunda mitad de la década de 1980. La inclusión en la profesión de la arquitectura de la mujer—tradicionalmente conocedora de lo doméstico—fue crucial para la revolución del estilo de vida que se estaba gestando en Japón. La mujer diseñadora fue parte responsable del hecho de que por primera vez en Japón se comenzase a pensar el proyecto arquitectónico desde el interior y desde la pequeña escala.

La crisis de los noventa en contraste con el estado acelerado y caótico de principios de los ochenta, posibilitó nuevamente la oportunidad para aquellas mujeres, representantes de la Nueva Feminidad en Japón, que comenzaron por el diseño interior pero acabaron llegando a diseñar proyectos urbanos y siendo abaladas por las revistas arquitectónicas de difusión internacional. Han sido Itsuko Hasegawa primero y Kazuyo Sejima más tarde los paradigmas de la Nueva Feminidad en la arquitectura japonesa desde principios de la década de 1980,

<sup>83</sup> Sumiko Iwao: *The Japanese Woman. Traditional Image and Changing Reality*, p. 12.

<sup>84</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

<sup>85</sup> Toyo Ito: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>86</sup> Botond Bognar, *Beyond the Bubble*, p. 7.

capaces de dar el salto del interior doméstico a la gran escala y de las fronteras de Japón a la escala internacional.

### **Charlotte Perriand *Nouvelle Femme***

*En el movimiento de liberación de las mujeres francesas, Perriand estaba en la vanguardia*<sup>87</sup>.

Perriand se formó en una universidad femenina. Entre 1920 y 1925 estudió en la Escuela de la *Union Central des Arts Décoratifs*<sup>88</sup> (UCAD) y asistió a las clases de la Academia Grande Chaumière<sup>89</sup> de 1924 a 1926. Entre sus profesores destacaron Henri Rapin, Paul Follot y Maurice Dugrène, con los que se formó bajo las enseñanzas del Art Deco francés. En 1925 los trabajos de la aún estudiante Perriand fueron seleccionados por su profesora Dufrène<sup>90</sup> para formar parte de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas, Industriales y Modernas, en 1925 en París. Para la exposición realizó dos proyectos: un salón de música compuesto de nueve paneles cuyo tema eran las nueve musas, y una reja de hierro forjado<sup>91</sup>. Ella misma dice acerca de aquellos proyectos: “fueron concebidos en el más puro estilo artes Decorativas de la época”<sup>92</sup>.

Maurice Dufrène fue un referente para Perriand, como poderosa mujer diseñadora a mediados de la década de los 20 en Francia. Dufrène era entonces directora de la Escuela UCAD, fue miembro fundador del *Salon des Artistes Décorateurs* y en 1925 tuvo un papel relevante en la *Exposition Internacionale des Arts Décoratifs et Industriels modernes* de París, donde diseñó el pabellón de La Maîtrise. Además de muebles, Dufrène diseñó objetos de porcelana y madera, metal, vidrio y cuero que expuso con regularidad en el *Salon d'Automne* del otoño. En 1921 Dufrène había sido puesta a cargo de la La Maîtrise, taller de diseño de nueva creación en las Galeries Lafayette, donde diseñó muebles, telas, alfombras, papeles pintados, cubiertos, cristalería y cerámica.

Por otro lado, su madre, Victorine Perriand, fue una mujer de extraordinaria voluntad propia y, probablemente, un modelo a seguir para ella<sup>93</sup>. Su madre era modista, trabajaba de manera autónoma para la clientela de la burguesía francesa. Perriand narra en su autobiografía que el consejo de su madre siempre era “trabaja, trabaja y trabaja”.

<sup>87</sup> Jaques Barsac: “The Life and Work of Charlotte Perriand”, en *Charlotte Perriand et le Japon*, 264-265.

<sup>88</sup> UCAD was founded in 1882 from the amalgamation of the Société du Musée des Arts Décoratifs and the Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie with the aim of promoting ‘in France an artistic culture that seeks to marry beauty and utility’. A non-profit organization, the impetus for its establishment came from the desire of manufacturers to forge closer links between art, industry, and culture. UCAD's initial aims, many of which have remained throughout its existence, were to develop collections of art and design, to undertake cultural initiatives, and to provide training in art and design. In its early years it organized exhibitions including *L'Art de la femme* of 1892 that focused on textiles and other fields of design and the decorative arts with which women were generally associated, acknowledging women's importance in matters of taste, especially with regard to the home.

<sup>89</sup> La Académie de la Grande Chaumière (*Academia de la gran casa con tejado de paja*) es una escuela de arte fundada en 1902 por la suiza Martha Stettler (1870-1945), que rehusó impartir docencia dentro de las estrictas reglas pictóricas de la Ecole-des-Beaux-Arts y abrió la posibilidad al nacimiento del Arte Independiente.

<sup>90</sup> Dufrène era directora de la Escuela UCAD, y responsable del pabellón ... en la Exposición Internacional de París de 1925.

<sup>91</sup> María Melgarejo: *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*, p. 29.

<sup>92</sup> Charlotte Perriand: *Une vie de création*, p. 20.

<sup>93</sup> Jaques Barsac: “The Life and Work of Charlotte Perriand”, en *Charlotte Perriand et le Japon*, 264-265.

El primer diseño completo de Perriand, tras finalizar sus estudios, fue *Le Coin de Salon* (1926). Financiado por sus padres, se expuso en el *Salon des Artistes décorateurs*. *Le Coin de Salon* no tuvo una respuesta muy positiva por parte de la crítica especializada. Por aquel entonces la imagen de Perriand era la de una sofisticada joven Parísina que usaba sombrero. Pero pronto cambió su imagen, adquiriendo un look andrógino. Se cortó el pelo a lo *garçonne* y sobre su cuello desnudo pendía un collar de vulgares bolas de cobre cromado fabricado por ella misma, que bautizó con el nombre de "rodamientos", como símbolo de su pertenencia a los albores mechanistas del siglo XX<sup>94</sup>. La prensa se refería a Perriand, como mujer que usaba un collar de metal y llevaba el pelo corto. Perriand se proyectó a si misma como una Mujer Moderna, una Nueva Mujer. Le gustaba que la trataran de "inhumana"<sup>95</sup>, en referencia a la película de Marcel L'Herbier.

*Ella comenzó a personificar la imagen de la mujer moderna descrita por Le Corbusier: una mujer de pelo corto que se viste en cinco minutos y es hermosa, seduciendo a través de su gracia, valentía y espíritu inventivo, lo que condujo a una revolución en el diseño de ropa, un milagro de los tiempos modernos*<sup>96</sup>.

En 1927 Perriand se empapó de las teorías de la era de la máquina a través de la lectura de los textos corbuserianos *Vers une architecture* (Hacia una arquitectura) (1923) y *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui* (El Arte Decorativo Hoy) (1925). Tras el éxito contenido de sus primeras obras, Perriand sentía que debía abrirse al espíritu de la modernidad. Fue el joyero Jean Foquet quien le dejó los libros de Le Corbusier. Los textos presentaban una alternativa al art deco, haciendo hincapié en el papel de la industria en el hogar y de la casa como una "máquina de habitar"<sup>97</sup>.

Tras haber leído acerca de las teorías puristas de Le Corbusier, justo ese mismo año, sorprendió en el *Salon D'Automne* de París de 1927 con su *Bar sous le toit* (Bar bajo el tejado). Siguiendo los escritos de Le Corbusier había sido capaz de crear un espacio moderno usando como únicos materiales el acero cromado y el aluminio anodizado. Su *Bar*, a su vez, era un espacio revolucionario y audaz, un espacio de relajación, un bar en una vivienda. "Perriand había creado "para ella misma" este bar como parte del acondicionamiento de su nueva casa". Perriand, lejos de las restricciones de la enseñanza que había recibido de Maurice Dugrène y de Henri Rapin y de sus primeros trabajos en el "más puro estilo Artes Décorativas", con el Bar bajo el tejado planteaba un nuevo concepto de vivienda. Desaparecía el salón burgués para dar paso a una nueva forma de relación, un espacio abierto, la calle en la casa.

Esta obra fue la perfecta "carta de presentación" para convencer a Le Corbusier e invitarla a formar parte de su Atelier *Rue de Sèvres*, tras visitar su stand en el Salón de Otoño, justo al día siguiente de su primera famosa respuesta a la petición de trabajo de la joven diseñadora francesa: "aquí no bordamos cojines"<sup>98</sup>.

<sup>94</sup> Carmen Espejel: "Charlotte Perriand 1903-1999", en *Heroínas del Espacio*, pp. 207.

<sup>95</sup> *L'inhumaine*, película surrealista de 1924, donde su futuro colaborador y amigo Fernand Léger había contribuido plásticamente.

<sup>96</sup> Artículo publicado en la revista femenina *Maison pour Tous*, citado por Silvana Rubino: "Bodies, chairs, necklaces: Charlotte Perriand and Lina Bo Bardi", en *Cuadernos Pagu, Campinas*, nº 34, pp. 331-362.

<sup>97</sup> Silvana Rubino: "Bodies, chairs, necklaces: Charlotte Perriand and Lina Bo Bardi", en *Cuadernos Pagu, Campinas*, nº 34, pp. 331-362.

<sup>98</sup> Charlotte Perriand: *Une vie de création*, p. 24.

A su vez, el *Bar bajo el tejado*, le hizo a Perriand ser aclamada por la prensa y convertirse en diseñadora reconocida antes de su colaboración con Le Corbusier. Perriand, gracias al diseño del mobiliario de su *Bar* en 1927, se convirtió en la primera en diseñar mobiliario tubular metálico en Francia.

Mary McLeod en su libro *Charlotte Perriand: An Art of Living* (2003) hace hincapié en que parte del éxito de Perriand se pudo deber a su atención a los detalles, su elegancia y otros atributos tradicionalmente asociados a lo femenino. Una observación que hace sobre la base de los adjetivos utilizados por la prensa para describir el trabajo de Perriand como encantador, juvenil, grácil. McLeod le atribuye un emblema de “una feminidad en términos modernos”<sup>99</sup>, que podría haber facilitado la recepción de un programa de renovación.

Charlotte Perriand consideraba la planificación urbana, el diseño de interiores, la arquitectura y la decoración—que llegó a ser conocido como “diseño” después de la guerra—como un todo inseparable y articulado en un proceso continuo<sup>100</sup>. Se puede decir que representaba el perfecto paradigma de la Nueva Feminidad, no sólo desde el inicio de su carrera en la Francia de los años 20, sino a lo largo de toda una “vida de creación”, como el título de su propia autobiografía delata.

### Kazuyo Sejima Nueva Mujer Liberada Japonesa

*Sejima se hizo famosa cuando ella apareció en una revista femenina*<sup>101</sup>.

Kazuyo Sejima, chica nómada (universitaria y soltera) viviendo en Tokio, comenzó su carrera con cierta imagen androgina: pelo corto y vestidos negros (propios de la mujer mayor japonesa). Ella creció en un ambiente industrial y occidental, con un interés en la moda desde siempre. Decidió estudiar arquitectura porque creía que, aunque era muy similar diseñar una casa y un vestido, la segunda requería más técnica y por tanto era la mejor opción universitaria. Tras estudiar arquitectura en una universidad privada femenina—investigando la obra de Le Corbusier y con interés en las nuevas ideas de Koolhaas—trabajó por una corta temporada durante sus años universitarios para Isozaki (el arquitecto más poderoso de los 70 en Japón). Siguiendo el consejo de Toyo Ito—en su tiempo de becaria en su oficina—asistió a un curso sobre mobiliario en la Universidad Tokio Zokei en 1980. Allí Sejima conoció a Kuramata, entre otros. Sejima se preparó para afrontar la gran década de poder y revolución del diseño interior en Japón, donde fueron los diseñadores interiores los que ofrecieron oportunidades de trabajo a los arquitectos<sup>102</sup>. Mujer, universitaria, viviendo en Tokio, arquitecta y con conocimiento en mobiliario, Sejima estaba moldeada para diseñar nuevos estilos de vida. Ella deseaba construir casas e Ito pertenecía a la generación—discípulos de Shinohara—que estaba proyectando nuevas casas. Tras su colaboración con Ito, “diseñando casas”, su primer vivienda fue premiada por una revista de difusión internacional. Como escribe Bognar “alguien realmente nuevo era Sejima”. La revista JA le concede el premio: Un jurado compuesto por Kisho Kurokawa, Yasufumi Kijima y Riken Yamamoto la consideraron “un raro ejemplo de la intención

<sup>99</sup> Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, p. 44.

<sup>100</sup> Jaques Barsac: “The Life and Work of Charlotte Perriand”, en *Charlotte Perriand et le Japon*, 264-265.

<sup>101</sup> Hajime Yatsuka & Kiwa Matsushita: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>102</sup> Kiyoshi Sey Takeyama: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

inicial de un arquitecto siendo realizado vivamente en su forma final"<sup>103</sup>. En 1989 Sejima participa, a la par con su mentor, en una exposición en Bruselas con un proyecto de mobiliario. Ese mismo año, gana también en paralelo con su exjefe, una mención de honor en el concurso para la *Maison du Japon* de París. Sejima pasó así en sólo una década de comenzar realizando mobiliario a proyectar un gran edificio con un reconocimiento internacional, precisamente en la *Ciudad de las Luces*.

Sejima, que había nacido en 1956, seguía perteneciendo a la denominada *Primera Generación de mujeres Nacida después de la Guerra* en Japón. Su imagen sobria, pelo corto y ropa negras, propia de mujeres mayores en Japón, le conferían un aspecto andrógino al inicio de su carrera profesional.

Gracias a un carácter forjado en una universidad femenina, "Sejima es muy agradable, nunca tuvo que pelearse con hombres en la universidad"<sup>104</sup>, afirma su amiga Nagisa Kidosaki. A diferencia de Kidosaki, arquitecta formada en ambiente ingenieril, rodeada de hombres, Sejima nunca tuvo que defender su posición como mujer entre hombres,. Tuvo, por tanto, una confianza natural.

Uno de los referentes para las aspiraciones de Sejima, como la de otras nuevas mujeres, fue *Hamaguchi Miho*<sup>105</sup>, primera mujer arquitecta famosa en Japón. Ella trabajó con Maekawa y escribió un libro que tuvo una gran influencia en la liberación de la mujer arquitecta en Japón titulado *The Feudalism of Japanese Houses* (1949). *Miho* fue sin duda un modelo para Sejima<sup>106</sup>. Hubo otras mujeres trabajando con Maekawa y con Sakakura, pero el otro gran referente para Sejima fue Masako Hayashi (1925), la primera mujer arquitecta japonesa en conseguir el premio del Instituto de Arquitectura de Japón. Hayashi se tituló en la Universidad de Mujeres de Japón en 1951 y ese mismo año realizó su primera casa en madera. Prosiguió sus estudios hasta 1956 con Kiyoshi Seike en el Instituto de Tecnología de Tokio y a partir de 1958 se asoció con otras dos arquitectas, Yamada y Nakahara, cuyos trabajos son esencialmente viviendas.

A la vez que preparaba su Tesis fin de master Sejima comenzó a trabajar como becaria en la oficina Toyo Ito. Durante aquel tiempo ella participó en el proyecto *Dom-ino House* de Ito. En concreto. Kazuyo Sejima diseñó el proyecto de promoción y venta de la *Dom-ino* de Ito para la revista femenina *Croissant*<sup>107</sup>. durante su periodo como becaria en la oficina de Ito en 1980. Esto supuso un éxito para Ito, que gracias a ello consiguió dos oportunidades para aplicar su "Proyecto Dom-ino".

<sup>103</sup> JA The Japan Architect 8910, 1989, p. 4.

<sup>104</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

<sup>105</sup> Jacques Barsac: *Charlotte Perriand et le Japon*, p. 334.

<sup>106</sup> Hajime Yatsuka & Kiwa Matsushita: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>107</sup> Kazuaki Hattori: *Kazuyo Sejima's Works and Thoughts: From Furniture to Architecture*, p. 40.

## LA AVENTURA DEL MOBILIARIO<sup>108</sup>

Al tomar en consideración la relación de las artes decorativas y la arquitectura moderna las apreciaciones históricas del Movimiento Moderno han tendido a pasar por alto la importancia fundamental de las artes decorativas. Identificándolas con la artesanía y el comercio, las artes decorativas se han asociado principalmente con la satisfacción de los sentidos en lugar de con objetivos sociales y políticos liberales que motivaron la arquitectura de vanguardia. Sin embargo, la revolución arquitectónica que ocurrió durante las primeras décadas del siglo XX tuvo su origen en la transformación en el interior doméstico<sup>109</sup>.

Tras la Primera Guerra Mundial la necesidad de vivienda era acuciante en Europa, especialmente en Alemania y Francia, y aún más en el segundo, por ser de los dos el país más destruido. La necesidad de vivienda fue aprovechada por los arquitectos modernos como una oportunidad para plantear una revolución doméstica, como inicio de la modernidad y la ruptura con el pasado. Los tipos de vivienda—más racionales y acordes con una producción rápida—requerían de una renovación del interior doméstico. La nueva arquitectura demandaba, por tanto, el diseño de nuevo mobiliario acorde con los nuevos tipos de vida. En Francia, la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 fue el hito que marcó la década de los 20 en relación con la renovación del interior doméstico. La Exposición de 1925 se planteó como una ocasión para aunar artes decorativos y arquitectura y dar una respuesta revolucionaria conjunta. París, tradicional líder mundial de *avant garde*, debía ofrecer una alternativa a los diseños alemanes. La Exposición buscaba motivar a los diseñadores en esta dirección. El desarrollo industrial y la tecnología moderna que desafiaron la arquitectura en los años veinte en Europa se tradujo al interior doméstico. El resultado fue la apuesta por el mobiliario de acero tubular “al servicio del Hombre Moderno”. La respuesta más temprana fue alemana. La Bauhaus desarrolló los primeros prototipos de mobiliario tubular en una exposición de 1923. La Exposición de París de 1925 evidenció, sin embargo, la falta de una alternativa francesa en este sentido. Fue Charlotte Perriand<sup>110</sup> quien a finales de la década diseñó el primer mobiliario tubular “de origen francés”.

Tras el fracaso de las ideas metabolistas en la Expo ‘70, la década de 1970 fue un momento de parón y reflexión para la arquitectura en Japón. Este periodo se presentó como una oportunidad para un personaje considerado “anti-metabolista”, Kazuo Shinohara, quien ya desde finales de los sesenta había vaticinado que “era el momento para una revolución en la vivienda en Japón” que pasaba por los proyectos de pequeña escala. Él mismo experimentó diseñando pequeñas casas a lo largo de los años setenta. Sin embargo, no fue hasta la primera mitad de la década de 1980 que se inició la auténtica revolución doméstica en Japón, basada en la atender a la creciente individualidad de la sociedad japonesa. Los japoneses comenzaron a consumir espacio interior y pequeñas viviendas “diseñadas a medida”. Esto dio lugar a la etapa de mayor experimentación en materia de vivienda en la historia reciente de Japón y colocó a Japón como el mayor laboratorio de vivienda aislada en el mundo, que continuaría en menor medida en la década de crisis de los noventa. Los ochenta también

<sup>108</sup> “La aventura del mobiliario”, incluida en la conferencia que pronunció Le Corbusier en Buenos Aires en octubre de 2009, ante la Asociación de los Amigos de las Artes, citado en María Melgarejo: *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*, p. 101.

<sup>109</sup> Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 18.

<sup>110</sup> Sólo Robert Mallet-Stevens experimentó en Francia con el mobiliario tubular en la misma época. La arquitecta Eileen Gray también diseñó mobiliario tubular poco después que Charlotte Perriand.

fueron la década del despegue del diseño interior en Japón, el cual tenía una historia reciente, apenas desde los años 60. La Exposición de Tendo en 1986 supuso un hito en este sentido con la apuesta de un mobiliario más acorde con una sociedad cada vez más consumista e individualista. El nuevo mobiliario japonés era postmoderno, los muebles eran ideados más como objetos de arte que desde un punto de vista funcional que recuperaban ciertas ideas propias al Art Decó francés.

### **Revolución del Espacio Doméstico en Europa (Francia versus Alemania) en los años veinte**

*No hay nada que distinga la arquitectura del siglo XX más que el papel crucial desempeñado por la casa privada<sup>111</sup>.*

En los años 20 la revolución en la vivienda fue el resultado de la destrucción de la Guerra en Europa. La Arquitectura tuvo un papel responsable como fuerza dinámica para mejorar la calidad de vida de las personas gracias a la revolución del espacio doméstico. Practicidad y eficiencia fueron los elementos esenciales que se exigían a la nueva vivienda. Ambiciosos proyectos de viviendas sociales fueron construidas en la década de 1920, como el proyecto Römerstadt en Frankfurt o Weissenhof Siedlung en Stuttgart. La nueva sociedad necesitaba una vivienda nueva y estos proyecto de gran escala fueron una importante oportunidad para la reflexión sobre vivienda y vida modernas.

En el primer *Congrés Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) de 1928 un grupo de arquitectos, con Le Corbusier como líder, trataron de crear una arquitectura adecuada a su tiempo dedicando especial atención a los nuevos materiales de construcción, los nuevos sistemas estructurales y los nuevos los métodos de producción<sup>112</sup>. La vanguardia de arquitectura europea se había organizado a sí misma en el Movimiento Moderno. La simplificación, estandarización, prefabricación, y funcionalismo desempeñaron un papel importante en un movimiento coherente. Weissenhof fue un “emblema” (laboratorio de investigación) en la formación del Movimiento Moderno.

En Francia, donde la vivienda se había convertido en una prioridad urgente tras de la Guerra, los arquitectos comenzaron a pensar en un nuevo tipo de casas, espacio interior y mobiliario “para construir una sociedad nueva”, y la revolución del interior doméstico se dejó influir por la era de la máquina. El ecuador de la década de 1920 fue un momento crucial en la revolución del interior doméstico en Francia, donde comenzaba a sentirse la prosperidad económica. La *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* abrió sus puertas en 1925 en París. La Exposición de París de 1925 debía reunir a las naciones del mundo y mostrar, si bien no es un frente unificado, por lo menos una idea de desarrollar una estética común entre los profesionales de artes decorativas y la arquitectura.

---

<sup>111</sup> Beatriz Colomina, citada en Silvana Rubino: “Bodies, chairs, necklaces: Charlotte Perriand and Lina Bo Bardi”, en *Cuadernos Pagu, Campinas*, nº 34, pp. 331-362.

<sup>112</sup> Renate Wiedenhoeft: *Berlin's Housing Revolution. German Reform in the 1920s*, p. 44.

## Arquitectura Experimental Doméstica en Japón en los años ochenta

*Después de la crisis del petróleo de 1973, fue un momento difícil para los arquitectos japoneses a la hora de construir edificios públicos*<sup>113</sup>.

Tras el fracaso de la ambiciones metabolistas de escala urbana en la Exposición de Osaka de 1970. La década de 1970, además de ser un periodo de crisis económica, fue un periodo de duda en el mundo arquitectónico. Sin embargo fue el momento en el que precisamente un personaje considerado “antimetabolista”, Kazuo Shinohara, vio la oportunidad para hacer realidad sus ideas de nueva arquitectura doméstica, de pequeña experimental y de pequeña escala, que venía vaticinando ya desde finales de los 60<sup>114</sup>.

La mayoría de los proyectos, incluida la práctica Metabolista, ejecutados a través de una dependencia aplastante de las más avanzadas tecnologías industriales, resultaron ser pesados y monumentales, paradójicamente, tan rígidos, autoritarios y monumentales como los de sus homólogos contemporáneos modernistas. La nueva generación de crítica al Metabolismo sería la de la arquitectura ligera nuevamente. Algo cambió en el contexto de la arquitectura japonesa al final de la década de 1970, justo con la generación de Toyo Ito. Kazuo Shinohara (1925-2006) fue uno de los más brillantes diseñadores residenciales de Japón de la generación anterior. El propio Shinohara escribía en 1965:

*un tiempo considerable ha transcurrido desde que la gente comenzó a protestar acerca del estancamiento en la arquitectura residencial. La construcción de viviendas de la posguerra ya se ha movido en los reinos de la construcción de mamut más allá del alcance de los arquitectos individuales que han, sin embargo, sido capaces de trabajar fuera de sus propios intereses personales, estilos estabilizados. Aunque los arquitectos, aparentemente han perdido su antigua posición de vanguardia gloriosa, un nuevo movimiento en diseño residencial debe surgir*<sup>115</sup>.

En septiembre de 1968 la revista JA publicó una edición especial de casas donde se publicó una discusión acerca de la arquitectura residencial entre los arquitectos del *nuevo movimiento*: Makoto Suzuki y Yasuyoshi Hayashi y Kazuo Shinohara. Algo estaba cambiando y Shinohara lideró el nuevo estilo de arquitectura doméstica en Japón. En ese momento, dijo, "estoy seguro de que hoy en día nuevos tipos de viviendas se están construyendo"<sup>116</sup>. Aquel era sólo el comienzo.

A lo largo de la década de 1970 una serie de arquitectos jóvenes dirigidos por su maestro Kazuo Shinohara (denominada la Escuela de Shinohara), aprovecharon las posibilidades de este tipo de proyectos pequeños y los convirtieron en oportunidades para la experimentación, esto es, para la introducción y el ensayo de nuevas ideas arquitectónicas. Uno de los ejemplos

<sup>113</sup> Toyo Ito: "My personal History in Architecture", Conferencia Círculo de Bellas Artes de Madrid, noviembre de 2009.

<sup>114</sup> Aparte de los arquitectos de la Escuela de Shinohara, entre la joven generación de numerosos diseñadores que surgieron como actores importantes en la escena arquitectónica en la década de 1980 se encontraron Ryoji Suzuki, Hajime Yatsuka, Wakabayashi Hiryuki, Kitagawa Atsushi, Takasaki Masaharu y Akiko y Hiroshi Takahashi.

<sup>115</sup> Kazuo Shinohara: "The New Movement in Residential Architecture", en Kazuo Shinohara, Makoto Suzuki & Yasuyoshi Hayashi: JA 145, *The Japan Architect*. International Edition of Shinkenchiku, pp. 83-90.

<sup>116</sup> Kazuo Shinohara: "The New Movement in Residential Architecture", en Kazuo Shinohara, Makoto Suzuki & Yasuyoshi Hayashi: JA 145, *The Japan Architect*. International Edition of Shinkenchiku, pp. 83-90.

en este sentido fue la *Casa en Uehara* (1976) que Shinohara construyó en Tokio. Otros ejemplos más tempranos construidos en la congestionada ciudad japonesa fueron una larga fila de pequeñas estructuras “experimentales” como *Casa Torre* (1967) de cinco pisos diseñada por Takamitsu Azuma.

Las nuevas condiciones económicas y culturales en la década de 1970 condujeron a los arquitectos japoneses a reconsiderar sus enfoques en relación con el diseño urbano. Tras la quiebra del idealismo del Metabolismo en la Expo de Osaka los arquitectos se alejaron de los proyectos utópicos previamente prevalentes y reaccionaron de diferentes maneras a las cambiantes condiciones urbanas. El mensaje común plasmado en sus obras cada vez más personales era claro:

*La era de la escala grande, los planes urbanos revolucionarios basados en la utopía tecnocrática había terminado<sup>117</sup>.* Fumihiko Maki

En un artículo publicado en 1971, Maki instó a los arquitectos a pensar en pequeño y la práctica en la escala de lo que él llamó "micro-escala de planificación". Al darse cuenta de que las anteriores intenciones urbanas de super-escala (de los Metabolistas) estaban más allá del control de los arquitectos. "¿A qué nivel podemos ser más eficaces?"<sup>118</sup> se preguntaba y ponía en entredicho las visiones urbanas Metabolistas criticando su exceso de ambición.

La década de 1980 fue la de la generación de unos nuevos arquitectos que atendieron a la individualidad, la de los usuarios y también su propia proyección individual. Más allá del “bien colectivo”, los arquitectos de la nueva generación se centraron en dar respuesta a la creciente individualidad de la sociedad japonesa basada en la revolución doméstica asociada a la pequeña escala (nuevas casas). La “nueva generación” comenzó a pensar en nuevas formas de vivienda para las personas solteras y se centró en la pequeña escala también como crítica a las mega estructuras metabólicas. El postmodernismo llegó a Japón justo a finales de la década de los 70. Estos jóvenes arquitectos japoneses comenzaron la década desarrollando un singular postmodernismo en ese momento con una actitud muy diferente a la de los japoneses modernistas. Lo que condujo incluso a que occidente comenzase a mirar de nuevo a Japón con perplejidad y admiración, como laboratorio de una nueva arquitectura doméstica experimental.

Una nueva generación de arquitectos japoneses representada por Kazuo Shinohara y su Escuela<sup>119</sup>—Toyo Ito, Kazunari Sakamoto y Itsuko Hasegawa—negó la posibilidad o la eficacia de una intervención integral en las ciudades, a medida que se retiró de la esfera pública a la esfera privada para su práctica. Además de una apuesta por la pequeña escala, la nueva arquitectura era nuevamente ligera y aspiraba a la desmaterialización e incluso a su propia desaparición. La temporalidad fue otra de las condiciones de la arquitectura japonesa de los 80. Toyo Ito a mediados de la década, en su artículo “Una Arquitectura que pide un cuerpo androide” (1988), se refiere a lo temporal de la arquitectura: “últimamente llegan encargos de obras que se espera que duren tan sólo dos o tres años”. ¿Qué tipo de arquitectura podría

<sup>117</sup> Fumihiko Maki: “The potential of Planning”, en *Architecture in Australia* 60, p. 695, citado en Zhongjie Lin: *Kenzo Tange and the Metabolist Movement. Urban Utopias of Modern Japan*, p. 228.

<sup>118</sup> Fumihiko Maki: “The potential of Planning”, en *Architecture in Australia* 60, p. 695, citado en Zhongjie Lin: *Kenzo Tange and the Metabolist Movement. Urban Utopias of Modern Japan*, p. 228.

<sup>119</sup> Discípulos de Kazuo Shinohara en su laboratorio. El término “Shinohara School” fue publicado por vez primera en la revista SD: Space Design, en enero de 1979.

estar inspirado en un estado tan acelerado, simulado y caótico de las cosas? La experimentación, la innovación y el espectáculo y el impacto de la imagen. Las condiciones de la burbuja también proporcionaron la posibilidad de una alta experimentación y la realización innovadora y verdaderamente nueva arquitectura. La arquitectura de la ligereza con un sentido de la temporalidad fue la respuesta entre los arquitectos que habían sido inicialmente influidos por las ideas de Shinohara.

*Sea cual sea la voluntad de los arquitectos, la arquitectura se está convirtiendo en una creación de modas, de composición de diseño; y los arquitectos en diseñadores de moda*<sup>120</sup>. Toyo Ito

***Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, París, 1925***

El objetivo subyacente de la Exposición Internacional de 1925 era restablecer el papel de París como centro de las artes contemporáneas en todo el mundo, así como situar a las artes decorativas, la moda y artículos de lujo franceses a la vanguardia de los avances internacionales en la materia. En particular frente a la competencia económica y estética de los fabricantes y diseñadores alemanes.

La Exposición Universal de París de 1900 había sido la exposición más ambiciosa de la historia. D, desde entonces, París quería recuperar su posición como soberana de gusto y estilo en Europa. Así como los artistas y artesanos franceses habían establecido los estándares para el gusto de las artes plásticas y decorativas desde la época de Luis XIV, el París de la posguerra mostraría al mundo que Francia estaba dispuesta y en condiciones de definir los elementos del estilo emergente que se conocido como Estilo Moderno y Art Decó. En 1913 los alemanes planteaban un serio desafío a los franceses como los principales exportadores europeos de artes decorativas. La Exposición de París de 1925 se planteó con el objetivo de mantener la preeminencia de las industrias francesas de artes decorativas—con sus preocupaciones por el lujo y la dependencia de la producción artesanal—mientras promovían la modernidad en las artes decorativas.

La introducción alemana de acero tubular para el diseño de muebles revitalizó la competencia económica entre los dos países y le dio un nuevo impulso a los debates sobre los méritos de la artesanía hecha a mano frente a la producción en masa y sus implicaciones sociales respectivas<sup>121</sup>.

Arthur Chandler en su artículo “The Art Deco Exposition” se detiene en la consideración del cambio de nomenclatura de “universal” a “internacional” en el título oficial de la exposición. Refiriéndose a que “internacional” desvelaba ahora ciertas condiciones nacionalistas, frente a la universalidad: Francia, por supuesto, se veía como el orquestador de estilos internacionales<sup>122</sup>, especialmente frente a Alemania, que no fue invitada a participar en la exposición de 1925. Como consecuencia, las ideas de la Bauhaus—activa desde 1919 como

<sup>120</sup> Toyo Ito: “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”, en Toyo Ito, *Escritos*, p. 49.

<sup>121</sup> Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 128.

<sup>122</sup> Arthur Chandler: “The Art Deco Exposition”, *World's Fair magazine*, Volume VIII, en <http://tw.myblog.yahoo.com/quencychenkimo/article?mid=6867>.

líder de la estética alemana—sólo estuvieron presentes a través de otros pabellones extranjeros.

*Todo lo que distingue claramente las formas antiguas de vida se excluyó rigurosamente de la exposición de 1925. El nuevo estilo sería agresivamente moderno, tomando el liderazgo de la vanguardia en las otras artes como expresión del nuevo espíritu de la época.* La esperanza de los organizadores de la exposición fue que traería consigo un verdadero nuevo estilo “moderno”, que se traduciría en las artes decorativas, el mobiliario, la ropa y la arquitectura.

El impulso dado por la Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925 fomentó cambios sustantivos en el trabajo de los diseñadores de muebles más progresistas dando lugar a nuevos paradigmas para el diseño de muebles. Reunió a las banderas de Le Corbusier (Pabellón de L'Esprit Nouveau), Robert Mallet-Stevens (Pabellón de Turismo), Maurice Dufrene (stand "La Maîtrise" para Les Galeries Lafayette) y Japón (Casa Japonesa).

La Exposición de 1925 mostró las posturas a priori enfrentadas, por un lado la de la organización, las ideas de Maurice Dufrene<sup>123</sup>, y por otro lado la fuerte personalidad de Le Corbusier. Los organizadores de la Exposición buscaron un medio de expresión adecuado para las artes decorativas modernas basado en que se presume la afinidad para la lógica y el gusto francés. En respuesta a este desafío la exposición marcó una creciente división entre los diseñadores Parísinos que abrazaron los valores tradicionales defendidos por la Société des Artistes Décorateurs (SAD)<sup>124</sup> y los que dieron la bienvenida a los posibles efectos de la industrialización y el consumo masivo en la industria de artes decorativas., desde la propuesta de Le Corbusier para la eliminación de las artes decorativa en su conjunto, hasta ideas acerca de una mayor integración de las disciplinas de la arquitectura y las artes decorativas.

El trabajo de Maurice Dufrene, destacaba en el contexto de las ideas de la influyente la Société des Artistes Décorateurs (SAD). En todos los aspectos el mobiliario de la Exposición de París de 1925 reflejó las ideas de Maurice Dufrene —presidenta de la SAD-, quien defendía que “en el diseño de una pieza de mobiliario es esencial estudiar concienzudamente el equilibrio del volumen, la silueta y la proporción de acuerdo con el material elegido y la técnica impuesta por este material”<sup>125</sup>.

#### *Un ebanista es arquitecto. Maurice Dufrene*

Como defensor del espíritu opuesto Le Corbusier diseñó para la Exposición de 1925 el *Pavillon de l'Esprit Nouveau* (Pabellón del Nuevo Espíritu), un ejemplo de su deseo de hacer arquitectura de vanguardia de alta calidad y diseño a disposición de las masas. El Pabellón fue ideado como módulo básico para la planificación urbana utópica estandarizada de Le Corbusier en los años 1920, concebido para acomodar hasta 3 millones de habitantes<sup>126</sup>. Le Corbusier tuvo problemas con las autoridades de la exposición desde el comienzo. Después una petición

<sup>123</sup> Maurice Dufrene (1876-1955) fue presidenta del Salon des Artistes Decorateurs y el directora artística de la Maîtrise das Galerías Lafayette. Profesora de Charlotte Perriand.

<sup>124</sup> La SAD era una organización sin fines de lucro fundada en 1901 para oponerse a la creciente competencia de fabricantes extranjeros y proteger los derechos de los diseñadores franceses frente a la explotación por parte de los industriales.

<sup>125</sup> Frank Scarlett & Marjorie Townley: *Arts Décoratifs. A Personal Recollection of the París Exhibition*, p. 78.

<sup>126</sup> La construcción del Pabellón coincidió paradójicamente con el final de la estrecha cooperación entre Ozenfant y Le Corbusier, y del Purismo como un movimiento coherente.

extenuante por un espacio expositivo, finalmente se le concedió uno de los peores lugares de la feria. Allí Le Corbusier y su socio Pierre Jeanneret levantaron el *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, y Le Corbusier anunció que el programa de este espíritu era "negar arte decorativo" y afirmar que la arquitectura se extiende incluso a la parte más humilde de los muebles, a las calles, a la ciudad, y para todos. La casa del futuro, continúa, debe ser una máquina de habitar, una "máquina para vivir"<sup>127</sup>. Totalmente contrario al espíritu de lujo y productos hechos a mano preeminente en la Exposición, el Pabellón de Le Corbusier estaba en sintonía con una visión de diseño firmemente integrado en las formas de la era de la máquina. Incrustado en una visión racional, el Pabellón buscaba a través de la falta de decoración y artesanía caras un compromiso con las nuevas tecnologías, nuevos materiales y una estética industrial. Pero las pretensiones de Le Corbusier de producción en serie para la masa fueron más una idea teórica que una experiencia práctica.

Finalmente la Exposición Internacional de París de 1925 mostró el acuerdo entre ambos enfoques a priori distanciados y evidenció el arraigamiento de lo francés asociado al concepto de *luxe* frente a la practicidad y funcionalidad alemanas. La exposición solidificó los términos del debate para los artistas decorativos en Francia: el tema del lujo de la producción única, para una clientela de élite, versus la necesidad de abordar una era de clima social cambiante.

Por otro lado, a pesar penetrante énfasis estilístico de la exposición, durante mediados y finales de la década de 1920, la idea de integrar la decoración interior con un orden arquitectónico en general se arraigó y floreció entre los diseñadores Parísinos más progresistas.

*El impulso para el cambio se produjo como resultado de la creciente participación de algunos artistas decorativos de la arquitectura. Además de Eileen Gray, Le Corbusier, Pierre Chareau, Charlotte Perriand y Robert Mallet-Stevens, todos comenzaron sus carreras profesionales creando muebles e interiores para una clientela de élite*<sup>128</sup>.

### Nuevo Mobiliario de Acero Tubular en Europa

*El metal sería la mejor solución de los problemas propuestos por el hombre nuevo*<sup>129</sup>

El acelerado crecimiento económico e industrial en Europa a lo largo de la década de 1920 provocó una revolución social que desembocó en el cambio de estilo de vida del individuo moderno. Una de las consecuencias, como sabemos, fue la renovación del espacio doméstico y en particular una revolución en el diseño de mobiliario sobre todo en la segunda mitad de la década de los 20, coincidiendo con la reactivación económica en Europa después de 1925. Se buscaba "diseñar muebles para la vida moderna". El mobiliario de la década de 1920 debería satisfacer las exigencias de confort, la practicidad, elegancia y bajo precio. "La idea de la transformación por lo tanto surgió como un concepto universal para el diseño de muebles e interiores"<sup>130</sup>. La flexibilidad de uso del espacio arquitectónico mínimo se tradujo en el diseño

<sup>127</sup> Le Corbusier: *Le Corbusier and Pierre Jeanneret: oeuvre complète, 1910-1929*, en <http://charon.sfsu.edu/publications/PARISEXPOSITIONS/1925EXPO.html>

<sup>128</sup> Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 17.

<sup>129</sup> Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, p. 13.

<sup>130</sup> A. Lavrentiev: "Experimental Furniture Design in the 1920s", en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 11, pp. 142-167.

de divanes que se transformaban en camas o mesas que se utilizaban para trabajar y comer. Por otro lado, la ligereza se convirtió en una ambición del diseño de mobiliario, a la que se ha unido la idea fabricación en serie (de un modo industrial o mobiliario estándar) o la facilidad de ensamblaje. La respuesta fue el uso del tubo metálico en el diseño de mobiliario moderno. El acero fue el material usado por los arquitectos del movimiento moderno como Mart Stam, Mies Van de Rohe o Alvar Alto en el diseño de sus muebles tubulares en aquel periodo. El tubo de acero era un material económico, higiénico y ofrecía confort.

Fue en la Bauhaus<sup>131</sup>, donde comenzaron a pensar en el “diseño de muebles para las masas”, ligeros y con materiales de bajo coste. La década comenzó con la exposición de la Bauhaus en 1923, cuyo tema fundamental fue el amueblamiento de la casa. Poco después diseñadores como Marcel Breuer, en 1925, y Walter Gropius, en 1926, habían adoptado los tubos de acero para la fabricación de estructuras ligeras y se habían basado en la elasticidad de la tela estirada para el diseño de asientos, espalda y brazos de sus sillas<sup>132</sup>.

La industria Parísina de artes decorativas fue exitosa en la producción de artículos de lujo para una clientela de élite, fabricados de forma individual o en cantidades limitadas. La preeminencia económica de Francia en este empeño había sido cuestionada desde principios del siglo XX por los esfuerzos alemanes a la hora de crear muebles modernos para el emergente mercado de clase media y a través de alianzas entre industriales y artistas. Sus homólogos Parísinos continuaban, a principios de los 20, promoviendo la producción de bienes de lujo mientras que abrazaban la modernidad en las artes decorativas.

Mientras que Breuer, Mies, Oud, Stam estaban trabajando con acero, en Francia, Herbst, Mallet Stevens—y, en teoría, Le Corbusier—estaban atraídos por materiales que desmaterializaban el objeto como el níquel, el cromo o el latón, así como formas elaboradas a partir de tubos de líneas continuas.

El acero tubular también había hecho su debut en Francia, probado ya en 1926 por René Herbst. Charlotte Perriand comenzó a explorar con mobiliario de metal tubular -de cromo y aluminio- en su apartamento Parísino a mediados de la década de 1920. Perriand fue de las primeras en diseñar mobiliario tubular en Francia. En 1927 presentó su *Bar en la Azotea* en el *Salon d'Automne* de París de 1927 “el primer mobiliario de acero tubular francés”<sup>133</sup>.

## Diseño Interior Japón en la década de 1980

*En la Era la Edad de Oro del diseño japonés, en este período (los 80) en la historia del diseño, Japón era al que mirar y tener en cuenta*<sup>134</sup>. Charlotte Perriand

<sup>131</sup> La Bauhaus, donde Mies van der Rohe enseñó y Breuer estudió, es ahora considerada la más influyente escuela de diseño del siglo XX, sus diseños simples y funcionales se ofrecían como una alternativa al “desorden del siglo XIX”. La escuela abrió en 1919 en Weimar, Alemania bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius (1883-1969), con la idea de colaboración entre artistas, técnicos para la producción industrial de una amplia gama de productos y para repensar la dirección de la arquitectura. Nueva aproximación al diseño industrial a través de la producción de prototipos para la vida diaria. (En los años 20 también trabajaron en el acero tubular en Alemania Mart Stam o Walter Gropius).

<sup>132</sup> Charlotte Perriand: *Une Vie de Crédit*, p. 29.

<sup>133</sup> Silvana Rubino: “Bodies, chairs, necklaces: Charlotte Perriand and Lina Bo Bardi”, en *Cuadernos Pagu, Campinas*, nº 34, pp. 331-362.

<sup>134</sup> “The Golden Age: Japanese Design”, en *Time*, 21 Sept. 1987, p. 40, citado en Botond Bognar, *Beyond the Bubble*, p. 25.

Charlotte Perriand tuvo un papel crucial en el inicio de la historia del diseño interior<sup>135</sup> (de mobiliario) en Japón. Ella anticipó el inicio del trabajo independiente de los diseñadores interiores en Japón en la década de 1960.

La producción masiva de muebles de madera contrachapada moldeada comenzó en 1958 con comisión de 4.500 sillas del Arena Sports para la Prefectura de Shizuoka, diseñadas por Kenzo Tange (con la colaboración de Charlotte Perriand). Otros estudios de arquitectura, tales como los de Kunio Maekawa y Sakakura Junzo, también comenzaron a diseñar muebles a finales de los años 50. En aquellos días, principalmente a causa de la falta de buenos diseños ya hechos, la mayoría de los muebles fueron encargados por los arquitectos para complementar sus diseños arquitectónicos.

*En la década de 1950, el diseño se llevó a cabo en general, como parte de un plan arquitectónico, pero a partir de la década de 1960 se convirtió en el trabajo de los diseñadores independientes<sup>136</sup>.*

En los años 50 y 60 se habían seguido tendencias cercanas a las impuestas por Charlotte Perriand, quien había creado mobiliario moderno basado en conceptos tradicionales japoneses. Uno de los pioneros había sido, junto a Perriand, Sori Yanagi, quien diseñó su famosa Butterfly Stool en 1954. A principios de 1960 aparece una nueva generación de diseñadores industriales, con Kenji Ekuan como paradigma, dado que fue él "el responsable del mobiliario en el Movimiento Metabolista". A continuación, en los 70, aparece el concepto de consumo asociado a la post-modernidad, que sentará las bases de la gran experimentación de la década de los 80.

Podemos afirmar que el diseño interior moderno en Japón tiene una historia corta. "Diríamos más bien que llegó a ser ampliamente discutido sólo en la segunda mitad de la década de 1970, cuando el interés y la actividad en el campo comenzó a aumentar con bastante rapidez"<sup>137</sup>. Entre las razones que lo propiciaron destacan el aumento del consumo que acompaña a la nueva riqueza de la vida urbana. Más tarde ésta economía orientada al consumo, sobre todo desde el inicio de un rápido crecimiento económico, aceleró considerablemente el desarrollo en el diseño de interiores en la década de los 80.

A finales de 1970 los fundamentos del diseño de interiores experimentaron un gran cambio. El código de la modernidad austera comenzó a dar paso a la creciente preocupación con la decoración, tanto a nivel individual y como urbano. Ni que decir tiene la decoración está estrechamente relacionada con la estructura del consumo. Más adelante, en los 80, nuevas formas transcendieron las reglas impuestas por la modernidad desde Occidente, en cuenta a materiales, formas, transparencia y translucidez, etc. La heterogeneidad creciente de los muebles japoneses de los 80 fue el producto de los mecanismos de comunicación postmoderna y la sociedad de consumo.

<sup>135</sup> Japón importó la idea de "diseño", junto con los métodos occidentales de la producción industrial, y definido y promovido a través de las asociaciones profesionales (empezando por la Asociación Japonesa de Diseño en 1901).

<sup>136</sup> K. B. Hiesinger & F. Fischer: *Japanese Design. A survey since 1950*, p. 33.

<sup>137</sup> R. Miyake: "Interior Design in Japan Today", en *Kagu-Mobilier Japonais*, p. 11.

*El momento culminante del diseño de posguerra japonesa es la década de 1980<sup>138</sup>.*

### **Revolución Mobiliario en Japón, segunda mitad de la década de 1980: Exposición de Mobiliario Tendo, Tokio, 1986**

El cambio en el diseño de muebles en Japón se experimentó en la segunda mitad de la década de 1980. El nuevo mobiliario se concibió como objetos de arte donde el confort fue desapareciendo a modo de máquinas postmodernas para la nueva libertad. La inmaterialidad de los nuevos diseños se consiguió a través de uso del vidrio y materiales metálicos finos en forma de malla.

El momento álgido de la escala pequeña en la arquitectura en Japón fueron los 80 y por ende del diseño de mobiliario por parte de arquitectos, sobre todo en la segunda mitad de la década. En los 80 los arquitectos japoneses pensaron en el mueble de manera diferente, como objetos en sí mismos, aislados de su propia arquitectura y en respuesta a los nuevos estilos de vida.

“En la segunda mitad de la década de 1980 empezamos a ver el florecimiento de un nuevo estilo que no es ni estilo japonés tradicional ni estilo occidental, y esto es indicativo de nuevos estilos de vida y nuevas técnicas de creación de un espacio que emerge en el Japón de hoy”<sup>139</sup>. Sólo en la medida que la modernización avanzó en Japón, hacia el comienzo de este siglo, comienzan a aparecer muebles en los hogares japoneses. En particular el objeto más alejado de la cultura doméstica japonesa fue la silla. Este hecho se prolongó en Japón hasta la postmodernidad y en 1985, Arata Isozaki afirmaba “aún hoy en día, las sillas de estilo occidental no han reemplazado completamente los respaldos sin patas que se usan en las salas de tatami... *En Japón, el mobiliario se trata a menudo más como un objeto de decoración o arte*”<sup>140</sup>. Este hecho fue el que se comenzó a incorporar en el propio diseño de mobiliario, y en particular de sillas, a partir del ecuador de la década de los 80. En lugar de objetos funcionales o de fabricación estándar –el equipamiento que proponía Le Corbusier-, el diseño de mobiliario volvía a ocupar un lugar más cercano al de las artes decorativas al ser concebidos como objetos de lujo o prototipos. A la manera de los diseños de Perriand a finales de los años 20, “la nueva arquitectura doméstica japonesa en los 80 se afrancesada”. De hecho la obra de Perriand fue redescubierta en Japón a mediados de la década de los 80<sup>141</sup>.

C. Colín escribía precisamente en 1985, que hasta ese momento en Japón “básicamente se copiaban muebles occidentales”. Poco después, la exposición bienal de la empresa Tendo 1986 fue un hito en el diseño de mobiliario en Japón, así lo recoge Hiesinger en su libro *Japanese Design. A survey since 1950* (1995):

*Hubo una gran respuesta a los diseños de muebles presentados por los jóvenes arquitectos como indicio de una nueva dirección para el diseño de mobiliario en Japón*<sup>142</sup>.

<sup>138</sup> Andrew Pekarik : “Japanese Design: A Survey Since 1950 Review”, en *Design Issues*, Vol. 11, No. 2, pp. 71-84.

<sup>139</sup> R. Miyake: “Interior Design in Japan Today”, en *Kagu-Mobilier Japonais*, p. 12.

<sup>140</sup> Arata Isozaki: “The Paradox of Tradition”, en *Kagu-Mobilier Japonais*, p. 5.

<sup>141</sup> Yasushi Zenno: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>142</sup> K. B. Hiesinger & F. Fischer: *Japanese Design. A survey since 1950*, p. 33.

Uno de aquellos prototipos fue el famoso sillón *How High the Moon* (1986) del diseñador japonés Shiro Kuramata (1934-91) de malla de alambre niquelada. En la *How High the Moon* “la malla elástica hace un asiento cómodo, y este material inesperado transforma una forma clásica en una pieza industrial posmoderna”<sup>143</sup>. De la “multifuncionalidad” de este diseño de Kita, el mobiliario japonés evoluciona hacia convertirse en “objeto de arte” en la segunda mitad de los 80, con el sillón de Kuramata como referente, ensamblado en rejilla metálica. El sillón de Kuramata fue un paradigma de la desmaterialización, una de las ambiciones fundamentales de mobiliario en Japón en segunda mitad de los 80. El mobiliario japonés postmoderno a mediados de los 80 se aligera gracias al uso del metal con el anhelo de cierta aspiración de inmaterialidad. Esta búsqueda de la transparencia y una liviandad de objetos que parecen flotar en el espacio coincide con los deseos de la arquitectura de Toyo Ito. Otra de las cualidades de los muebles de Kuramata fue la “ironía de la función”. Eran objetos alejados de toda cualidad de confort. Los diseños de Kuramata tuvieron una gran influencia tanto en Toyo Ito, con quien colaboró, como en la propia Kazuyo Sejima, a quien conoció en la Universidad de Zokei en Tokio.

En su *Mobiliario para Pao* (1986) Toyo Ito utilizó materiales contemporáneos, tales como aluminio, resinas y madera contrachapada. Estos muebles se cubrían con una piel de tela translúcida que configuraba *Pao* a modo de renovado primitivismo casi transparente e inmaterial. Los asientos del mobiliario se posaban sobre livianas estructuras que parecían desaparecer, que les hacían parecer flotar en el espacio.

En 1987 se publica un artículo titulado “The Golden Age: Japanese Design”, justo un año después la Exposición de Mobiliario de la Empresa Tendo. El artículo describe el poder internacional que adquieren los diseños de mobiliario japoneses en la década de 1980.

El primer mobiliario diseñado por Kazuyo Sejima de manera independiente –a parte del diseñado en tiempo en la universidad Zokei- fue *Daidai* en 1989<sup>144</sup>. *Daidai* era un banco metálico en el cual sobre una fina estructura metálica se situaba una lámina ondulada metálica. Había dos versiones, una de ellas con un asiento más translúcido, en ambos casos el asiento parecía flotar y a la vez moverse en el espacio.

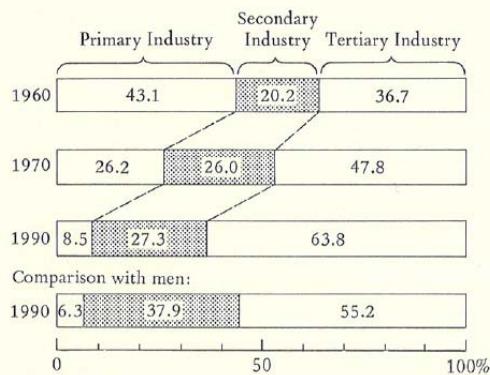
En el mismo año, Sejima participó en *Europalia '89. Japan Transfigurations* con un mobiliario titulado *Move* (1989), un proyecto de diseño interior. Unos bancos con prótesis tecnológicos formaban parte de la instalación. Sejima incorporó ya aquí el color y también la luz como parte de su mobiliario-escultura. También en 1989, Sejima diseñó un espacio interior titulado *Art of Life* (1989), para la empresa de Material de construcción INAX. Las sillas que Sejima diseñó como parte del mobiliario que se denominó *Dance* (1989) incorporaban colores vivos a través del uso de la tela, con un toque más lúdico y femenino, a modo de esculturas animadas y configuraban un espacio para la mujer: un tocador de señoritas. También en 1989, Kazuyo Sejima diseñó una mesa *Haguruma*, con aspecto de rueda dentada, y su sofá *Kumogata*.

<sup>143</sup> Florence de Dampierre: *Chairs. A history*, p. 391.

<sup>144</sup> Kazuaki Hattori: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

# CAPITULO 1 FRANCIA, JAPÓN Y VICEVERSA

## Imágenes



Source: Bureau of Statistics, Management and Coordination Agency. *Labor Force Survey* and data from the national

*Mujer en Mercedes-Benz, Stuttgart, 1927; Mujeres Trabajadoras por Sectores Industriales, Japón, 1980s.*

## LA FEMME AU SALON DES ARTISTES DÉCORATIFS

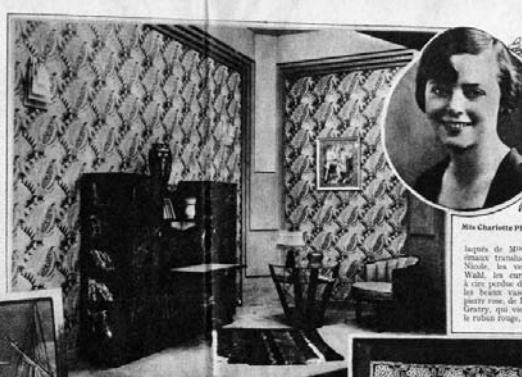
**C**ETTE année l'apport féminin au Salon des Arts Décoratifs témoigne d'une volonté de faire de ces recherches particulièrement heureuses, il nous paraît fort à l'honneur de lui consacrer une chapitre spécial. Cependant il nous semble devoir de mettre en garde certaines expé-  
spectives, à la vérité très nombreuses et variées, mais qui ne sont pas sans danger, contre un esprit d'invocation peut-être involontaire, mais qui fait qu'elles se laissent influencer par la mode ou l'opinion publique, pour se créer et imposer un genre. La sécherie vigoureuse et synthétique d'un Pierre-Jules Cesar, ou l'élégance douce et facile dans quelques réductions où il est malaisé de voir autre chose que des pastiches.

Deux ou trois artistes femmes seulement nous présentent des « ensembles », tandis que les ensembles masculins sont nombreux.

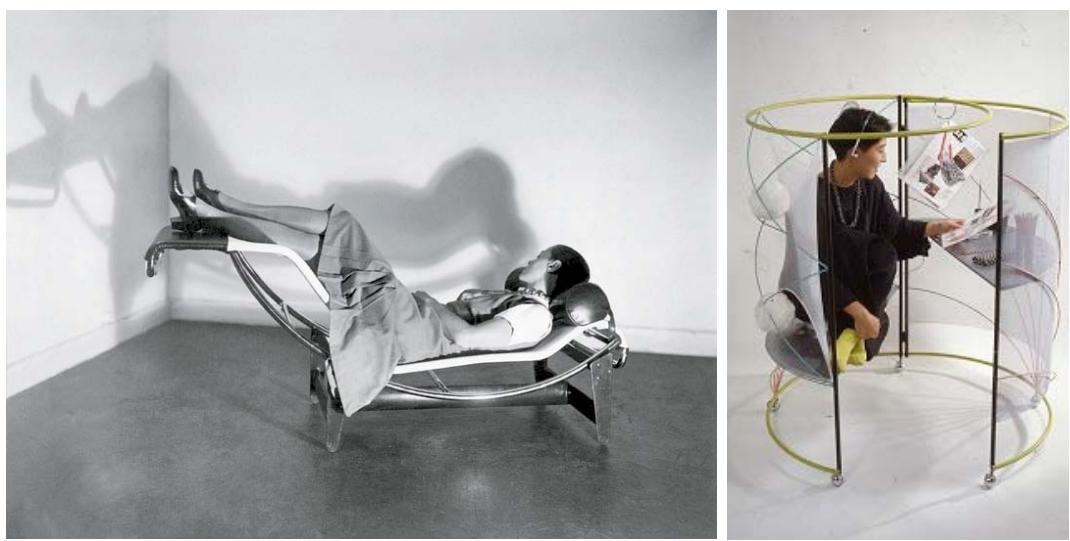
Je sais que les ensembles de mobilier sont la principale raison du succès de ce Salon. Le public vient pour voir ces pièces complètement installées qui lui donnent une idée précis du rythme du home moderne. Les maîtresses de maison y

— 1 —

atic. Per-  
and que  
nous certain  
ensemble  
cançons  
copées  
ne bibliothèque  
aire, par  
telle de po  
sitions et de  
matières, pré  
particularité  
but lorsqu'  
la tante  
ou posse  
tre, un  
échange  
enant éclat  
à cœur nè  
me du meu  
Au-des  
d'un ga  
d'abord ép  
comme  
un bouque  
signe une ta  
lette de cris



*Le Coin de Salon*, 1926, Charlotte Perriand; *Platform I – II*, 1988, Kazuyo Sejima.



CAPÍTULO 2  
**DE LA ERA DE LA MÁQUINA A LA ERA DE LA ELECTRÓNICA**

## "LE CORBUSIER EN LÍNEAS SIMPLES": TOYO ITO

*No sé por qué pero mi actividad transcurre siempre al lado de Le Corbusier, aunque nunca voy detrás de él conscientemente<sup>1</sup>.* Toyo Ito

Así comenzaba Toyo Ito su artículo "Simple lines for Le Corbusier" (Líneas simples para Le Corbusier) (1994) donde Ito reconoce que, como arquitecto, Le Corbusier siempre ha ocupado el eje central en las obras que él ha diseñado hasta ese momento. La relación con su "alter ego" se hizo particularmente evidente a principios de la década de los ochenta, cuando Ito proyectó una serie de viviendas que él mismo denominó *Dom-ino* (1980).

### **Le Corbusier arquitecto moderno más influyente en Japón**

Es innegable que los japoneses siempre se han dejado fascinar por otras culturas arquitectónicas a lo largo de su historia. Ya a mediados del siglo sexto, constructores y artesanos chinos estaban activos en el país y ayudaron a construir templos budistas, monasterios y demás. Más tarde, después de la restauración Meiji, numerosos expertos extranjeros, entre ellos arquitectos e ingenieros como Josiah Conder, fueron invitados a establecer los fundamentos de la arquitectura 'moderna' occidental y enseñar a una generación de arquitectos japoneses profesionales. Después, a la vuelta del siglo, Frank Lloyd Wright, Antonin Raymond y luego Le Corbusier trabajaron en Japón y tuvieron un impacto más o menos demostrable en el campo de la arquitectura japonesa.

*Entre los tres, Le Corbusier fue el más influyente, mientras que el impacto de Wright y Raymond, a pesar de su ya afiliación con Japón, fue mucho menor<sup>2</sup>.*

Hajime Yatsuka—alumno de Tange y discípulo de Isozaki—corrobora el argumento de que "Le Corbusier ha sido el arquitecto moderno más influyente en Japón de la historia"<sup>3</sup>. Sin embargo, la relación de Le Corbusier con Japón y las influencias mutuas no fueron del mismo calado. Mientras que su influencia en Japón fue crucial para la introducción de la modernidad, Le Corbusier no se sintió especialmente fascinado por Japón. Así lo recogió el propio Antonin Raymond en su autobiografía donde menciona que "Le Corbusier visitó Japón en 1955. Curiosamente, tuve la impresión de que no estaba particularmente interesado en Japón"<sup>4</sup>.

A pesar de la fascinación de Le Corbusier con la arquitectura de oriente medio (islámica) durante toda su larga carrera, Le Corbusier no sintió lo mismo hacia el Lejano Oriente (Japón). La primera manifestación de este interés se registró en sus notas de viaje y bocetos del "Oriente" en 1911, donde se refiere fundamentalmente a Estambul y el oeste de Asia Menor. El papel formativo de esta travesía *d'Orient* para Le Corbusier es evidente en su obra teórica y práctica. Las referencias a la arquitectura islámica y las formas urbanas aparecen en sus

<sup>1</sup> Toyo Ito: "Simple lines for Le Corbusier", en Adrea Maffei: *Toyo Ito. Works, projects, writings*, pp. 340-341.

<sup>2</sup> Para más detalles, véase see David B. Stewart, *The Making of a Modern Architecture: 1968 to the Present* (Tokyo and New York, Kodansha International, 1987), citado en BOGNAR, B., *Beyond the Bubble* (New York, Phaidon Press, 2009): 52.

<sup>3</sup> Hajime Yatsuka: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>4</sup> Antonin Raymond: *An Autobiography*, p.247-249.

escritos ya en 1915 y abarcan sus numerosas publicaciones, entre ellas *L'arte décoratif d'aujourd'hui* (1925)<sup>5</sup>. Le Corbusier se encuentra el "Oriente", inicialmente a través de la literatura, relatos de viajes y pinturas. Ciertos autores populares, entre ellos Théophile Gautier y Pierre Loti, aparecen una y otra vez en sus escritos. Por otra parte, las ilustraciones de los libros de viajes tienen que haber formado expectativas en Le Corbusier. Su fascinación por la literatura de viajes y de sus medios de comunicación visual se refleja en su trabajo<sup>6</sup>.

*Es un error decir que Le Corbusier y su escuela fueron influenciados por la arquitectura japonesa. Hubo reunión*<sup>7</sup>. Charlotte Perriand

La presencia de los arquitectos japoneses en el estudio de Le Corbusier desde principios de los años veinte tuvo más influencia en sus colaboradores—como la propia Charlotte Perriand—que en el maestro. Así como el legado de Le Corbusier en Japón fue fundamentalmente a través de sus discípulos. Eso sí, muchos principios de construcción japoneses fueron sorprendentemente similares a la arquitectura que Le Corbusier soñaba y había aplicado desde 1914-1915 en el proyecto *Domino* y en las casas *Citrohan*: planta libre, fachada libre, dentro de un espacio abierto, la interpenetración de interior y exterior, vistas del entorno natural, largas ventanas correderas, no ornamentación, equipamiento integrado, etc.

Le Corbusier visitó Japón en noviembre de 1955, con motivo del encargo del *Museo de Arte Occidental de Tokio*. El viaje coincidió con la Exposición *Proposition d'une Synthèse des Arts, París 1955: Le Corbusier, Fernand Léger, Charlotte Perriand*, organizada por Charlotte Perriand en 1955. La exposición mostraba la obra de Le Corbusier, junto a la de Fernand Léger y Charlotte Perriand en la gran tienda Takashimaya de Tokio y marcó un interés renovado por el arquitecto y su obra, evidenciando el papel de sus discípulos y en particular Perriand en la introducción de las ideas de Le Corbusier en el país nipón.

*La filosofía de diseño de Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe fue introducido en Japón a través de intermediarios, entre ellos Raymond, Taut, Neutra y Perriand, y el movimiento de los estudiantes japoneses que estudiaban en el extranjero*<sup>8</sup>.

A pesar de que Le Corbusier obtuvo el encargo para construir el *Museo Nacional de las Artes Occidentales*<sup>9</sup> (1958-1959) en Tokio, la verdadera influencia de Le Corbusier en Japón a lo largo del siglo XX fue principalmente a través de sus discípulos. Primero a través de Junzo Sakakura y Kunio Maekawa y más tarde a través de Takamasa Yoshizaka. Perriand fue embajadora de Le Corbusier en Japón desde principios de la década de 1940 hasta finales de la década de 1980. Las ideas de Le Corbusier estuvieron presentes en la exposición *Contribución al equipamiento interior de la vivienda, Japón 2601. Selección, Tradición,*

<sup>5</sup> Para ampliar información ver Le Corbusier's trip to the East, "Confession", *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui* (París: Edition G. Cres, 1925): 197-247.

<sup>6</sup> Zeynep Çelik: "Le Corbusier, Orientalism, Colonialism", en *Assemblage* 17, pp. 59-77.

<sup>7</sup> Charlotte Perriand, en *Architecture Intérieure CREE*, nº226.

<sup>8</sup> Peter McNeil. "Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940", en *Journal of Design History*, Vol. 5, No. 4, pp. 281-294.

<sup>9</sup> Este edificio nace debido a que el Gobierno Francés decide confiscar al ciudadano japonés M. Matsukata gran parte de la colección de arte impresionista que acumuló durante 1916 y 1923, tomándola como "prisionera" durante la guerra. Dentro de la colección se encontraban obras de El Greco, esculturas de Rodin, etc. En 1956 Japón solicitó a Francia la devolución de estas obras, a lo que el gobierno galo accedió con la condición de que sea un arquitecto francés el que desarrolle el proyecto del edificio que albergaría tales obras. Otra de las condiciones para ser devuelta es que dicho lugar debería ser llamado "Museo Nacional de las Artes Occidentales".

*Creación*, que Perriand organizó junto a Junzo Sakakura en 1941. El "broche final" sería la conferencia que Perriand dio en Japón en 1988 con motivo del centenario de la muerte de Le Corbusier y de una exposición organizada en su nombre en Tokio.

Le Corbusier por tanto, fue el arquitecto moderno occidental más influyente en Japón, y lo fue mucho antes de construir su edificio, gracias a sus discípulos. La obra de Le Corbusier también viajó a través de sus numerosas publicaciones. *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) de Le Corbusier fue traducido por Kunio Maekawa en 1930, y los clientes japoneses se vieron influidos por la arquitectura exterior, a través de *Kenchiku-zasshi* (revista de arquitectura) que ilustraba la arquitectura occidental desde 1913<sup>10</sup>.

A finales de los años 20 y primera mitad de los años 30, el ambiente del Atelier *Rue de Sèvres* era internacional con arquitectos de todas partes del mundo. Hubo un momento en el que coincidieron tres arquitectos japoneses en el estudio de Le Corbusier en París. Durante la década que Charlotte Perriand fue colaboradora en el Atelier *Rue 35S*, colaboró permanentemente con arquitectos japoneses. Kunio Maekawa trabajó en el estudio dirigido por Le Corbusier y Pierre Jeanneret desde Abril 1928 hasta abril de 1930. Durante los dos años del estudio Maekawa, dos japoneses, Masami Makino Tsuchihashi Nagayoshi, trabajaron en la oficina por períodos cortos<sup>11</sup>. Maekawa trabajó en la Villa Saboya y en el Pabellón Suizo para la Exposición de París de 1937. Junzo Sakakura reemplazó a Maekawa en el Atelier de Le Corbusier, llegó a París en 1929 y pasó cinco años trabajando para Le Corbusier de 1931 a 1936. A continuación Sakakura diseñó el Pabellón Japonés para la Exposición Internacional de París en 1937.

Le Corbusier fue un "arquitecto internacional". El lanzamiento de sus ideas comenzó a través de la revista *L'Esprit Nouveau* (1920-1925). El espíritu nuevo era internacional, el de las máquinas. Una de las obras que supuso la promoción internacional de Le Corbusier fue el Pabellón *L'Esprit Nouveau* en la Exposición Internacional de París de 1925. El Pabellón de Le Corbusier y Pierre Jeanneret fue el más vanguardista de *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, cuyo título incluía las palabras "internacional" y "moderno". El pabellón encarnaba los valores puristas aparentemente más sobrios, ejemplificados por la preocupación de Le Corbusier con las formas "universales", de los objetos cotidianos derivados de los procesos de normalización.

*El Pavillon de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier, el vivo presagio de una arquitectura que acaba de nacer*<sup>12</sup>.

El Pabellón de 1925, marca el inicio de la proyección internacional de Le Corbusier, y está en el origen de lo que Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock denominarían *Estilo Internacional*. Fue el primer objeto arquitectónico construido que representaba su concepto de una Nueva Arquitectura, fiel a los principios expuestos en su libro *Vers une Architectur* (1923).

<sup>10</sup> Peter McNeil. "Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940", en *Journal of Design History*, Vol. 5, No. 4, pp. 281-294.

<sup>11</sup> Jonathan M. Reynolds: Maekawa Kunio and the emergence of modernism in Japanese architecture, p. 57.

<sup>12</sup> Henry-Russell Hitchcock: "Exposition Architecture", en *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 3, No. 4, Exposition Architecture (Jan., 1936), pp. 2-8.

**Dom-ino (1915) de Le Corbusier  
versus Dom-ino (1980) de Toyo Ito**

*A primeros de la década de los 80, hice una serie de viviendas que yo mismo denominé Dom-ino<sup>13</sup>. Toyo Ito*

Toyo Ito ha compartido con Le Corbusier la ambición de idear "una nueva arquitectura". A la manera de su *alter ego*, a principios de la década de 1980, Ito planteó sus propios proyectos Dom-ino; una serie de pequeñas casas cúbicas hechas de estructura de acero con paredes exteriores de paneles de hormigón, como la *Casa en Koganei* (1980) y la *Casa en Umegaoka* (1982).

*Para mí, este proyecto fue el punto de arranque para comenzar a revisar una vez más la ciudad que iba cambiando rápidamente, y para considerar de nuevo la arquitectura desde el punto de vista de la vida urbana. El proyecto Domino House del propio Le Corbusier también brindó una ocasión, en medio de las ruinas provocadas por la Primera Guerra Mundial, de descubrir cómo deberían ser las viviendas en una nueva era<sup>14</sup>. Toyo Ito*

La Dom-ino de Corbusier pretendía desarrollar "una nueva moral urbana"; la Dom-ino Toyo Ito trataba de descubrir cómo deberían ser "las casas de la nueva era". Toyo Ito trató de volver a examinar la arquitectura para la nueva vida urbana japonesa (sociedad cada vez más individual), donde según él, los seres humanos poseían dos cuerpos: el "cuerpo real" y el "cuerpo virtual", uno físico y otro informatizado.

Durante los años de la Primera Guerra Mundial Le Corbusier comenzó a preocuparse por el diseño de proyectos prefabricados y estandarizados de vivienda para la reconstrucción de las zonas devastadas del norte de Francia. El resultado más significativo de este interés fue el llamado sistema Dom-ino, que consistía en una losa horizontal de hormigón lisa con intervalos regulares de columnas de hormigón o pilares empotrados desde el borde de la losa de manera que las fachadas pudieran ser bastante independientes de los soportes estructurales. Los proyectos Dom-ino nunca fueron construidos, pero el sistema implica la posibilidad de cambios radicales en el diseño tanto exterior interior y el aspecto exterior del edificio, la planificación libre del interior y la apertura (o cierre) de la fachada a su antojo, de acuerdo a la preferencia estética. (Estas implicaciones se realizaron en villas de Le Corbusier de la década de 1920)<sup>15</sup>.

Le Corbusier se dio cuenta de que la gran prioridad era el realojamiento de la población y para ello era fundamental la racionalización de la construcción o viviendas de bajo costo. Esto fue lo que le motivó a desarrollar patentes sobre diversos sistemas de construcción prefabricados de hormigón que él desarrolló, y el mismo impulso también está detrás de la vanidad de la elaboración de los nombres de patentes para sus invenciones, tales como "Dom-ino", el cual parece derivar de la combinación de las palabras del domicilio y la innovación. También se asemejan a una ficha de dominó e hipotéticamente puede montarse como fichas de dominó que están en un juego. Le Corbusier, primero puso a prueba su sistema de Dom-ino en la

<sup>13</sup> Toyo Ito: "Simple lines for Le Corbusier", en Adrea Maffei: *Toyo Ito. Works, projects, writings*, pp. 340.

<sup>14</sup> Toyo Ito: "Líneas Simples para Le Corbusier", en *Toyo Ito, Escritos*, p. 153.

<sup>15</sup> Charlotte Benton: "Le Corbusier. Furniture and the Interior", en *Journal od Design History*, 3, pp.103-124.

*Maison du Tonkin*, realizada para Frugès en el centro de Bordeaux en 1924<sup>16</sup>. Es esta vivienda la que más similitudes formales tiene con proyectos Dom-ino de Toyo Ito como la Casa Koganei (1980).

*El proyecto Dom-ino lo hice público en el año 1980, y tenía el propósito de intentar la comercialización de una vivienda pequeña hecha de hormigón armado y de bajo coste, la que denominé Casa de Koganei (...) a mi manera, quería conocer lo que por término medio pensaban las amas de casa acerca de la ciudad, de cómo debería ser una vivienda, y qué modo de vivir deseaban en medio del tremendo avance del consumismo (...) Ni qué decir tiene que la denominación Dom-ino tuvo su origen en aquel boceto de la Maison Domino de Le Corbusier de 1914<sup>17</sup>.* Toyo Ito

Le Corbusier buscaba en *Dom-ino* la formulación de “una nueva moral urbana”, Toyo Ito trataba de descubrir, con casi 80 años de diferencia, los ideales urbanos de la Nueva Feminidad japonesa. El propio Toyo Ito describe así su proyecto Dom-ino: “No era una propuesta de estilo, sino que era un sistema según el cual se hacía posible una especie de bricolaje, me pareció que nuestro proyecto *Dom-ino* tomaba una clara orientación. El reclamo de venta de nuestro *Dom-ino* consistía en una casa semi-construida que cambia de expresión según quién la habita (...) Se hicieron unos folletos y este proyecto fue presentado en la revista femenina *Croissant*<sup>18</sup>. Justo después de la publicación Sakumi Hagiwara (la revista Bikkuri House) le encarga el diseño Dom-ino, ya que poseía un terreno en Umegaoka, según el propio Toyo Ito, “le había gustado el aspecto provisional de aquel prototipo de casa semi-construida Dom-ino, por su aspecto provisional”.

El proyecto *Dom-ino* provisional de Ito fue el punto de partida de la idea de arquitectura desmontable que Ito desarrollaría a continuación. Aquella estructura fue “el resultado de pensar cuál sería la alternativa a la estructura de la cabaña primitiva en el Tokio actual”. Su idea dio lugar más tarde su *Silver Hut* (1984), y la casa en Magomezawa (1985-86), donde la propia estructura provisional de andamiaje constituye parte de su fachada.

*Es en mi obra Silver Hut donde yo quería que se plasmara, precisamente, la diferencia entre mi obra y la de Le Corbusier<sup>19</sup>.* Toyo Ito

El proyecto *Silver Hut* (1984) de Toyo Ito, su propia casa, marcó un punto de inflexión en su obra y en particular en la relación de ésta con la de Le Corbusier. Un proyecto abierto al exterior, conectando con ideales corbuserianos de conexión con la naturaleza. Sin embargo, había una diferencia decisiva entre la vida que buscaba Le Corbusier para los moradores de sus casas y la que buscaba Toyo Ito, la diferencia decisiva residía “en la manera de existir el hombre y la arquitectura, en una sociedad informatizada y en otra por informatizar (...) Por esta razón, después de Silver Hut, la presencia de Le Corbusier se alejó durante un tiempo de mi mente y pensé que ya no volvería a Le Corbusier mientras estuviera ocupado con la cuestión del cuerpo virtual<sup>20</sup>. Sería en esa época en la que su interés se volcaría más precisamente en una discípula de Le Corbusier: Charlotte Perriand.

<sup>16</sup> Kenneth Frampton: *Le Corbusier*, pp. 21-22.

<sup>17</sup> Toyo Ito: “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”, en *Toyo Ito, Escritos*, p. 49.

<sup>18</sup> Toyo Ito: “Hacia una arquitectura del viento”, en *Toyo Ito, Escritos*, p. 32.

<sup>19</sup> Toyo Ito: “Simple lines for Le Corbusier”, en Adrea Maffei: *Toyo Ito. Works, projects, writings*, pp. 340-341.

<sup>20</sup> Toyo Ito: “Líneas Simples para Le Corbusier”, en *Toyo Ito, Escritos*, p. 153.

Le Corbusier desarrolló sus cinco puntos de una Nueva Arquitectura—pilotes, cubierta jardín, planta libre, ventana alargada, y fachada libre—en 1926. Sus cinco puntos constituyeron las reglas por las cuales el marco estructural desnudo de la *Casa de Domino* podría convertirse en la forma completa de la *Citrohan*<sup>21</sup>. Toyo Ito compartió con Le Corbusier el deseo de crear una nueva arquitectura que el caso de Ito abogaba por su desaparición. En los años noventa, coincidiendo con el proyecto de la Mediateca de Sendai (1995-2000), Toyo Ito trató de crear un espacio fluido, difuso, borroso o Nueva Arquitectura, y también propuso cinco objetivos: no crear juntas, vigas, muros, habitaciones o arquitectura.

### **Le Corbusier y el Hombre Moderno (Nueva Mujer) versus Toyo Ito y la Mujer Nómada**

Le Corbusier comienza la década de 1920 con la ambición de crear un nuevo estilo de vida para lo que denomina el 'Hombre Moderno'. Más adelante, él mismo descubre que en realidad era para la (Nueva) Mujer Moderna—consumidora con creciente poder en la Francia de los años veinte—para quién debía proyectar su Nueva Arquitectura doméstica. Por otro lado, el nuevo sujeto japonés de los ochenta es cada vez más individualista, en particular la nueva mujer liberada japonesa—soltera, trabajadora, interesada en la cultura francesa y en la moda Parísina—era una nómada urbana. Este nuevo sujeto postmoderno demandaba un nuevo estilo de vida urbano. Toyo Ito trató de conectar con los deseos de la Mujer Liberada japonesa desde principios de la década de 1980.

*La mujer nos ha precedido Ella ha reformado su vestido. Ella se encontró en un callejón sin salida: (...) Seguir la moda y renunciar a la contribución de las técnicas modernas, de la vida moderna (...) Si ella seguía la moda, ella sería incapaz de conducir un coche, no podía tomar el metro o el autobús, no podía moverse libremente alrededor de su oficina (...) Así se cortó el pelo, la falda y sus mangas. De esta manera, ahora ella sale con la cabeza descubierta, sus brazos expuestos y sus piernas libres. Se viste en cinco minutos y es hermosa, seduce con el encanto de su gracia, que los diseñadores de moda decidieron explotar (...) La Mujer Moderna se cortó el cabello. Nuestras miradas se fijan en la forma de sus piernas<sup>22</sup>.* Le Corbusier

La ambición de Le Corbusier era crear una Nueva Arquitectura y un nuevo estilo de vida, capaz de contribuir al desarrollo del Hombre Moderno. El nuevo estilo de vida pasaba por la revolución del espacio interior doméstico, que según Le Corbusier estaba relacionada con el hecho de "equipar" frente a "amueblar/decorar". Finalmente se da cuenta de que el Hombre Moderno ya existía en Francia y era la Nueva Mujer. El Hombre Moderno al que Le Corbusier se refería como sujeto de su Nueva Arquitectura coincidía con la Nueva Mujer a la que la prensa francesa del momento hacía constante referencia: deportista, activa, independiente y acorde con los tiempos.

En su manifiesto *Vers Une Architecture* (1923), Le Corbusier define que la razón de ser de la arquitectura moderna es el Hombre Moderno y su posibilidad racional de habitar el mundo. A

<sup>21</sup> R. Pommer & C.F. Otto: *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, p. 87.

<sup>22</sup> Le Corbusier, 1930, citado en Silvana Rubino: "Bodies, chairs, necklaces: Charlotte Perriand and Lina Bo Bardi", en *Cuadernos Pagu, Campinas*, nº 34, pp. 331-362.

través de una serie de ensayos defiende el concepto de arquitectura moderna en la Era de la Máquina, para el hombre que se había cansado de la vieja estética del lujo. Defendía que la nueva belleza debía desarrollarse a partir de la construcción honesta que celebraba los logros de la tecnología. Le Corbusier se refiere a la Bauhaus como "el movimiento de Walter Gropius y las personas que se reunieron entorno a él, no se trataba de la creación de un estilo, pero era una investigación sobre las formas humanas de vida en la era industrial"<sup>23</sup>.

*Todo hombre moderno tiene el sentido mecanicista*<sup>24</sup>. Le Corbusier

Le Corbusier defendía que la arquitectura podía contribuir a crear un nuevo tipo de sociedad Moderna. *Le Corbusier fue un Hombre Moderno que vio la necesidad de pensar una Nueva Arquitectura, necesaria para diseñar una Nueva Sociedad. Así, la arquitectura es un instrumento de reestructuración de la sociedad en su conjunto, la alternativa racional a la revolución. La arquitectura fue el molde del espíritu moderno y el hombre moderno, el de la civilización maquinista.* Los nuevos retos requerían de un nuevo hombre. Se trataba de "producir un nuevo tipo de hombre y sociedad moderna" a través de la arquitectura: crear un "nuevo estilo de vida" para el hombre moderno—fiel a su momento—y romper así con el pasado.

El nuevo estilo de vida necesitaba de una revolución del interior doméstico. Se comenzó a pensar en construir un interior doméstico para el hombre moderno—el hombre de la era de la máquina—, pero en particular para la mujer moderna. Se comenzaron a proyectar interiores domésticos para la mujer trabajadora, por ejemplo se desarrolló el nuevo concepto de cocina. En Francia, las mujeres habían asumido un papel mucho mayor en el consumo y en la configuración del interior doméstico. Esta asociación de las mujeres con *el arte de vivir* se promovió más aún durante la década de 1920 por las revistas femeninas francesas y, en un frente relacionado, por el emergente movimiento de reforma doméstica<sup>25</sup>. Ella tenía un papel cada vez más protagonista en este campo en ese momento.

Le Corbusier comenzó a estar muy al corriente del creciente poder femenino y de su papel como consumidoras, especialmente a partir de 1924, cuando la economía francesa comenzó a recuperarse. Se dio cuenta de que la clienta de su reforma de arquitectura doméstica era la Nueva Mujer (francesa). En el Movimiento Moderno la vivienda fue la protagonista y la revolución de la vivienda pasaba por el interior doméstico, éste se "equipaba" para la nueva mujer trabajadora.

La propia Charlotte Perriand en su autobiografía habla de cómo los cambios sociales, en relación con la mujer, provocaron cambios en las necesidades del interior doméstico. Fue Jules-Louis Breton, director de la Office des Recherches et Invenciones (la Oficina Nacional de Investigación e invenciones), quien en 1922 se dio cuenta de que la carga de trabajo doméstico podría ser aliviada por las máquinas, liberando tiempo y haciéndolo más cómodo, orientado la casa a la familia. Él fue consciente de que las nuevas necesidades habían surgido de los cambios sociales, y que la mecanización ofrece las soluciones adecuadas. No sólo ayudaría a las amas de casa, sino que también estimularía la actividad económica, el éxito estaba

<sup>23</sup> Le Corbusier: *Vers Une Architecture*, p. 257.

<sup>24</sup> Le Corbusier: *Vers Une Architecture*, p. 114.

<sup>25</sup> Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, p. 11.

garantizado por lo tanto. Breton organizó el primer Salon des Appareils Ménagers (Exposición de Aparatos Electrodomésticos)<sup>26</sup>.

Por su parte Charlotte Perriand se referiría al concepto de Hombre/Mujer Moderno de la siguiente manera:

*Entiendo por el HOMBRE NUEVO el tipo de persona que mantiene el ritmo con el pensamiento científico, que entiende su edad y la vive: El avión, el trasatlántico y el motor están a su servicio<sup>27</sup>. Charlotte Perriand*

Según ella, debían concebir 'instrumentos idóneos' -útiles y expresión misma de su función- para equipar los espacios construidos para el hombre moderno, quien según Perriand, además practicaba deportes, como ella misma hacía.

Por otro lado, tras equipar la casa con los electrodomésticos y la reforma de la cocina a finales de la década anterior, y resuelto el tema del almacenaje, parecía que el único elemento móvil en la vivienda era la silla, lo cual se convirtió en el gran reto para Le Corbusier a lo largo de casi toda la década de 1920.

Más de medio siglo después, en el lejano oriente, el arquitecto Toyo Ito comenzaba la década de 1980 publicando su prototipo Dom-ino en una revista femenina, él mismo afirmaba:

*Simplemente quería conocer, a mi manera, lo que por término medio pensaban las amas de casa acerca de la ciudad, de cómo debería ser una vivienda, y qué modo de vivir deseaban en medio del tremendo avance del consumismo. Quería confirmar si existe, en algún sitio, un punto de contacto entre las amas de casa que vendrían exigiendo la imagen ideal de la casa que debe ser vivida y el arquitecto que intenta hacer desaparecer el corsé del concepto de lo arquitectónico como autor<sup>28</sup>. Toyo Ito*

En la primera mitad de la década de 1980, la sociedad japonesa continuó limitando a la mujer hacia el rol de "consumidoras"; la ruta de aprobación y el apoyo social para ellas era la auto-realización a través del consumo<sup>29</sup>. El trasfondo de esto es que la sociedad japonesa se encontraba en un estado donde la tasa de nupcialidad era todavía relativamente alta, y el rol de división de género se mantuvo. Sin embargo algo apuntaba a un cambio: la proliferación de "nuevas familias" y de mujeres solteras viviendo a lo largo de las líneas ferroviarias privadas que sirven el área metropolitana de Tokio. Ellas eran mujeres consumidores metropolitanas que podrían utilizar sus ingresos como quisieran<sup>30</sup>. La nueva sociedad era la sociedad del individualismo y era un individualismo asociado a la feminidad. El cliente de la nueva arquitectura doméstica era la nueva mujer liberada japonesa, o nómada urbana. Los habitantes urbanos de nuestro tiempo viven en una sociedad impregnada de información, han sido dotados de cuerpos virtuales<sup>31</sup>, afirmaba Toyo Ito, anticipando su concepto de Mujer Nómada de Tokio.

<sup>26</sup> Charlotte Perriand: *Une vie de création*, pp. 74-75.

<sup>27</sup> Charlotte Perriand: "Wood or Metal", en Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, pp. 251-253.

<sup>28</sup> Toyo Ito: "Hacia la Arquitectura del Viento: Escritos, en *Toyo Ito. Escritos*, pp. 21-43.

<sup>29</sup> Shunya Yoshimi: "The market of ruins, or the destruction of the cultural city", en *Japan Forum* 23, pp. 287-300.

<sup>30</sup> Toyo Ito: "Simple lines for Le Corbusier", en Adrea Maffei: *Toyo Ito. Works, projects, writings*, pp. 340-341.

*Tokio, una ciudad prolífica de la información y el consumo. Las muchachas solteras en el estado de ánimo, navegando por las olas del tiempo y la información a sus anchas. Son los nómadas deambulando por la ciudad de Tokio: son nómadas urbanas<sup>31</sup>.* Toyo Ito

El "precedente histórico" de la *Mujer Nómada* de Toyo Ito, era el *Homo movens* (1969) de Kisho Kurokawa (1934-2007) "Por *Homo movens* me refiero, por supuesto, al hombre en movimiento. Acuñé este término después de los modelos *Homo sapiens*, el hombre como pensador, y el *Homo faber*, el hombre como creador, como un intento de expresar la importancia de la movilidad como la característica especial de la humanidad contemporánea. Así como el concepto de *Homo faber* está vinculado con los principios de la sociedad industrial en la que se basa, *Homo movens* está relacionado con el principio de la sociedad industrial"<sup>32</sup>. En la sociedad postindustrial, el hombre hedonista (japonés) que Kurokawa había definido para tratar de conectar con la identidad japonesa, a principios de los 80 debía adaptarse a la nueva era de la información.

A mediados de la década de los 80 fue el momento para las mujeres de la sociedad digital, quienes se movían a la deriva alegremente y con cierta frivolidad, a través de la ciudad de la información y el consumo como si fueran nómadas. Esta mujer es la que Toyo Ito propone como sujeto de su nueva arquitectura, coincidiendo con la burbuja económica japonesa, poco antes de la aprobación de la ley de igualdad EEOL, y cuando la era virtual comenzaba.

*Somos unos nómadas que fijamos nuestra residencia en la ciudad como hasta ahora hacíamos, pero que por otro lado montamos en la ciudad como fenómeno una casa virtual uniendo los espacios simulados. Una vida nómada sólo se puede llevar en la ciudad envuelta en una película transparente y desde el momento que nos la quitan, volvemos a la residencia fija. El nómada en la ciudad de película de plástico transparente está sostenido por este tipo de doble vida<sup>33</sup>.* Toyo Ito

A través de esta noción de la mujer nómada, analiza el estilo de vida de los habitantes de Tokio. Esta megalópolis da la sensación de ser una ciudad efímera, provisional, que está en constante cambio. Pero también aparece como un 'pueblo ficticio donde la vida parece pseudo-real, no es sustancial, es como si estuviéramos jugando a un juego': existencia nómada.

*De esta forma los habitantes urbanos, simbolizados por las muchachas nómadas de Tokio, visten ropas metálicas por su sensación corporal androide y reaccionan ante el espacio con más intensidad que lo que se ve en las pantallas<sup>34</sup>.* Toyo Ito

Estos nómadas sólo necesitan su ropa para su deriva a través de la megalópolis de Tokio, su nomadismo es a través de los espacios de la moda, y viven su vida cotidiana, como un sueño.

<sup>31</sup> Toyo Ito: "Toyo Ito 1970-2001", en GA Architect 17, p. 36.

<sup>32</sup> Kisho Kurokawa: "A Theory of Network Cities for the Age of Homo Movens", en <http://www.kisho.co.jp/page.php/310>.

<sup>33</sup> Toyo Ito: "Paisaje Arquitectónico de una Ciudad Envuelta en una Película de Plástico Transparente", en *Toyo Ito, Escritos*, p. 116.

<sup>34</sup> Toyo Ito: "Una arquitectura que pide un cuerpo androide", en *Toyo Ito, Escritos*, p. 53.

### Toyo Ito primer arquitecto postmoderno japonés en exportar a occidente su arquitectura doméstica

El proyecto *Silver Hut* (1984) supone el lanzamiento “transnacional” para Toyo Ito. Había comenzado a idear el proyecto para su propia casa con motivo de la Conferencia Internacional P3 que se celebró en Virginia, EEUU, en 1982. Ito participó en la P3 Conference, invitado por Peter Eisenman y Philip Johnson. “Allí nos reunimos veinticinco arquitectos procedentes de América, Europa y Asia para mostrar nuestras obras e intercambiar críticas y criterios. Por vez primera tuve la ocasión de encontrarme con los arquitectos más famosos del mundo. (...) El requisito para participar era acudir con un proyecto realizable que todavía no estuviera terminado. A mí se me ocurrió presentar el proyecto de mi propia casa, *Silver Hut*, (...) empezaba a interrogarme acerca de qué camino personal debía seguir como arquitecto y cómo podía irme abriendo hacia el entorno y la sociedad”<sup>35</sup>.

Ito eligió el proyecto de su propia casa, una cabaña contemporánea, temporal y plateada. “Ni blanco ni negro, el gris que refleja la luz. Elige un material ligero y luminoso. Este proyecto supone un punto de inflexión en la obra de Ito. Antes la estructura configuraba la forma, en *Silver Hut* por primera vez esta asociación se rompe. La cubierta flota”<sup>36</sup>. Ventanas circulares, estructura de invernadero o propia de la arquitectura temporal de los barracones de los soldados. Proponer una estructura temporal, desmontable, que nos recuerda a la arquitectura desmontable que Jean Prouvé, Charlotte Perriand y Pierre Jeanneret diseñaron a finales de los años 30 en Francia, algunas de ellas diseñadas para el tiempo libre otras para el ejército.

*Silver Hut* se construyó a mediados de la década de 1980, coincidiendo con el inicio del periodo de mayor crecimiento económico de Japón tras la guerra. Durante aquel periodo de superficialidad de vida, la arquitectura adquirió una condición temporal y la condición electrónica dominó la apariencia física, en un contexto volátil, la arquitectura de Ito buscaba su desaparición. En el artículo que acompañaba a su casa titulado “*Silver Hut*” (1989), Toyo Ito afirmaba: “A partir de 1980, estuve constantemente pensando el tema de la reconceptualización de la arquitectura en términos de las acciones de la vida diaria, llegué a la conclusión de que mi objetivo debería ser la arquitectura que se asemeja a las condiciones existentes y refleja las acciones humanas en el espacio, por lo que la cuestión de confort, como una minimización de la presión en el cuerpo humano, se manifestará como una pila desordenada de los espacios absorbentes”<sup>37</sup>.

A lo largo de la década de 1980, Toyo Ito escribe artículos donde publica sus teorías y utiliza las exposiciones de carácter internacional para mostrar su nueva arquitectura. *Pao I* se expone en Tokio en 1985 y posteriormente *Pao II* en Bruselas en 1989. La arquitectura doméstica propia de un nuevo estilo de vida japonés contemporáneo es expuesta en Occidente, eso no había ocurrido antes.

<sup>35</sup> Toyo Ito: Conferencia Círculo de Bellas Artes de Madrid (CBAM), Madrid, 12 de Noviembre de 2009.

<sup>36</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

<sup>37</sup> Toyo Ito: “*Silver Hut* (1989)”, en *Tarzans in the Media Forest*, pp. 56-57.

## EL EQUIPO DOMÉSTICO Y LA CASA VESTIDO

Coinciendo con el inicio la década de 1920 Le Corbusier se asoció con el pintor Amédée Ozenfant y desarrollaron sus Teorías Puristas a través de la publicación de artículos en la revista que ambos fundaron: *L'Esprit Nouveau* (1920-1925). En 1923 Le Corbusier recopiló sus artículos un libro titulado *Vers une architecture*, como introducción a sus teorías acerca de una Nueva Arquitectura en la Era de la Máquina. Lo cual se traducía en la aplicación del taylorismo a la arquitectura doméstica, con su famoso eslogan "La casa es una máquina para habitar", a la vez que define el concepto de "equipamiento" en sustitución de los términos "mobilario" y "decoración".

En la reforma del interior doméstico que tuvo lugar especialmente en la segunda mitad de la década de los 20, la silla era el único elemento móvil de la casa, y en aquel momento "todo arquitecto moderno debía diseñar una silla". El Hombre y la Mujer Modernos necesitaban una silla moderna. A su vez la estabilidad económica abría las puertas al concepto de disfrute y relajación. Francia debía aprovechar aquel hecho como vía para ofrecer una alternativa francesa frente a la funcionalidad y practicidad de los diseños de mobiliario alemanas. Le Corbusier era el que debía dar un paso al frente en este sentido, dado que había defendido el concepto de "equipar" frente a "amueblar". Sería su colaboradora Charlotte Perriand quien, a finales de los años veinte acabaría haciendo palpables sus aspiraciones teóricas y revolucionarias en materia de mobiliario.

En la era de la electrónica en Japón, coincidiendo con la década de 1980, la arquitectura, en consonancia con los avances tecnológicos, estaba abocada a perder su forma e incluso desaparecer, según Toyo Ito. Tras el fracaso de los ambiciosos planes urbanos utópicos y pesadas megaestructuras de los setenta, era el momento para la 'desintegración' de la arquitectura. La Casa Nómada era en realidad la negación de la necesidad de una casa para el individuo contemporáneo. En la era de la electrónica ya sólo eran necesarios los muebles indispensables para servir a las funciones dirías, sino que el nuevo mobiliario era inteligente y desprovisto de cualquier inspiración formal en la máquina moderna. La inclusión de la tecnología debía ser abstracta y al servicio del nómada contemporáneo. Su forma se inspiraba en la ropa, como una capa metálica que parte del cuerpo humano, pero ahora de manera abstracta según las aspiraciones de Toyo Ito. Ya no eran máquinas o trajes ciberneticos sino una capa tecnológica que toma del vestido una condición primitiva, a modo de mallas metálicas que configuraban la estructura de ciertos vestidos clásicos (occidentales) que se distanciaban de la forma del cuerpo humano.

Toyo Ito, al inicio de la década, comenzó a hablar de la arquitectura como extensión del cuerpo humano, como envolvente. Su idea de nueva arquitectura superaba el concepto de arquitectura *ciborg* de Kurokawa o la arquitectura androide de Archigram. La nueva arquitectura de Ito partía del cuerpo humano y de la tecnología, pero se volvía más abstracta y se acercaba a la condición de vestido. Liviana y con afán de desmaterialización, la arquitectura-ropa que Ito imaginaba en realidad buscaba su desintegración o desaparición.

## Le Corbusier y la Era de la Máquina

*Una pregunta en el nuevo espíritu: Tengo 40 años, ¿por qué no me compro una casa?: porque yo necesito esta herramienta, una casa como el Ford que yo compré (o mi Citroën, si soy un dandy).<sup>38</sup>*

La nueva era industrial, fruto del uso de la tecnología moderna, había logrado la producción en masa de automóviles. En Francia la industria del automóvil adquirió una importancia crucial desde finales de la década de 1910. Junto a ella, la industria de la aviación, que se había desarrollado a raíz de la primera guerra mundial, representaba la 'moderna' industria francesa. La industria de la aviación fue pionera en el uso innovador de materiales y técnicas tradicionales de artesanía a mano, una paradoja que Le Corbusier no dudó en apreciar<sup>39</sup>. Las formas de la ingeniería se presentaban como atractivas y también su combinación de materiales y técnicas modernas y tradicionales.

Normalización, producción eficiente, velocidad y movilidad fueron los problemas de la modernidad. En la historia de la arquitectura moderna, la importancia del automóvil se subrayó repetidamente por haber hecho posible el antiguo sueño humano de la movilidad individual. Esto fue llevado más lejos por Le Corbusier, quien propuso paralelismos a este tipo de construcción, hasta realizar su casa basada en el modelo *Citrohan* (1920), marca de automóviles francesa de la que él era un apasionado propietario de uno de sus modelos.

En 1920 Le Corbusier y el pintor Amédée Ozenfant fundaron la revista *L'Esprit Magazine* y difundieron a través de ella las ideas de su movimiento el Purismo (París 1918-1925). El Purismo, vinculado a la nueva estética de la máquina, aspiraba a un retorno a las formas más básicas, principalmente inspiradas por la maquinaria moderna, con el fin de construir una sociedad de la modernidad, en consonancia con los avances de la industria. La discusión estética de la revista—con el Purismo como referente—abarcaba los campos de la arquitectura, la literatura, el teatro, el cine, la pintura, la escultura, la moda o el mobiliario, entre otros.

Es evidente que Le Corbusier, quien en la revista *L'Esprit Nouveau* en 1921 publicó artículos que celebran la estética de la ingeniería ("Esthétique de l'ingénieur"), y las casas de producción masiva ("Maisons en série"), reimpresso en *Vers une architecture* en 1923, y en sus artículos sobre la industrialización de la construcción en 1924 ("industrialización de la Construcción"), y las lecciones de la máquina ("La leçon de la machine")<sup>40</sup> defendía la aproximación de la arquitectura doméstica hacia la máquina como manera de abrirse al mundo moderno.

*Una expresión verdadera y genuina de la sensibilidad de la nueva era no puede parecer nada diferente con respecto a nuestras máquinas, nuestros dispositivos mecánicos, nuestros aviones y automóviles. No puede ser más agradable o más poético o más lleno de atractivo emocional que nuestros motores eléctricos, nuestras turbinas o nuestros planetarios<sup>41</sup>.*

<sup>38</sup> Le Corbusier: *Vers une architecture*, 1923, citado en Barry Bergdoll: "Home Delivery: Viscidities of a Modernist Dream from Taylorized serial production to digital customization", en B. Bergdoll, & P. Christensen: *Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling*, p. 12.

<sup>39</sup> Charlotte Benton: "Le Corbusier. Furniture and the Interior", en *Journal od Design History*, 3, pp.103-124.

<sup>40</sup> Alexander Von Vegesack: *Jean Prouvé. The Poetics of the Technical Object*, p. 15.

<sup>41</sup> W. C. Behrendt: *Der Sieg des neuen Baustils*, p. 15, citado en K. Kirsch: *The Weissenhofsiedlung built for the Deutscher Werkbund*, p. 3.

Fascinado por máquinas modernas y su diseño funcional, Le Corbusier llegó a considerarlas modelo para una arquitectura racional. A la vez que su intención estética consideraba a las nuevas máquinas paradigma de belleza. La obsesión modernista con el automóvil, desde la primera aparición de la línea de montaje de Henry Ford en 1907, fue inmediata, pero la analogía del coche y de la casa, como productos de un proceso de diseño de similar racionalización de partes estandarizadas y tipos, fue lo que se popularizó en la década de 1920, encabezada por Le Corbusier y sus deseos de solucionar la crisis de la vivienda.

El espíritu de Nueva Arquitectura propuesto por Le Corbusier a principios de la década de 1920 se recoge en su obra *Vers une architecture* (1923) (Hacia una arquitectura). El libro, publicado en inglés como *Towards a New Architecture* (1927) (Hacía una Nueva Arquitectura), era una recopilación de artículos—fruto de su colaboración con Ozenfant<sup>42</sup>—publicados anteriormente en la revista *L'Esprit Nouveau*, que instaban a abrirse hacia el mundo moderno. En el libro, Le Corbusier habla de vida moderna, acercamiento de la arquitectura hacia la industria e ingeniería, casas y muebles máquina, ocio y familia. En *Vers une architecture* (1923), Le Corbusier expuso su doctrina acerca de la Era de la Máquina: "una nueva era ha comenzado, con las nuevas condiciones sociales, económicas y técnicas, a las que el arquitecto debe responder, al igual que la industria ha respondido".

*Nuestra vida moderna ha creado sus propios objetos: teléfono, buques de vapor o el avión, la arquitectura necesita crear sus propios objetos máquina, que tenderán a un funcionalismo puro. Así las sillas serán máquinas para trabajar o descansar (...)*

*Las Máquinas darán lugar a un nuevo orden, tanto para el trabajo como para el ocio*<sup>43</sup>. Le Corbusier

### Toyo Ito y la Era Electrónica

*Le Corbusier emitió un enorme mensaje hacia el cuerpo de la era mecánica. Mi tarea es traducir estos mensajes a la era electrónica, ésa es la versión de la arquitectura de Le Corbusier con toda su robustez, en líneas simples*<sup>44</sup>. Toyo Ito

Como parte de la generación posterior al Metabolismo, Toyo Ito—discípulo de Kitutake y Shinohara—a la manera de Le Corbusier, aunque sesenta años más tarde, buscaba a principios de los años 80 diseñar una nueva arquitectura en la Era de la Electrónica.

Durante el periodo de la burbuja económica e inmobiliaria (finales de 1986 a principios de 1991), Japón fue líder internacional en tecnología industrial. En Japón la innovación de alta tecnología parecía ser diferente que las tecnologías convencionales. Durante la Burbuja, Japón asumió el liderazgo en alta tecnología, en las áreas de electrónica de consumo, la industria de fabricación del automóvil e incluso robótica. La nueva tecnología dio lugar al pensamiento de la

<sup>42</sup> *Hacia una arquitectura* es un libro escrito por Le Corbusier y en menor medida por Amédée Ozenfant, quien firmó con el pseudónimo Saugnier y cuya autoría sólo se constata en la primera edición. Fue publicado en la revista de vanguardia *L'Esprit Nouveau*, siendo en realidad una serie de artículos. La versión íntegra apareció en 1923

<sup>43</sup> Le Corbusier: *Vers Une Architecture*, p. 91

<sup>44</sup> Toyo Ito: "Simple lines for Le Corbusier", en Adrea Maffei: *Toyo Ito. Works, projects, writings*, pp. 340-341.

nueva-era de la Electrónica. Ésta nació sobre todo después de la segunda crisis del petróleo en 1978, relacionada con el desarrollo post-industrial. Con el advenimiento de la década de 1980 se dio la conquista total del mercado junto con la imparable era de la información así como la aceleración del progreso de una verdadera sociedad de consumo postindustrial y postmoderna. Era el momento de la Era de la Información en una sociedad movida por el consumo.

*Una enorme cantidad de nueva información se produce y es digerida cada día en Tokio<sup>45</sup>.* Toyo Ito

El concepto de información al que se refiere Ito se encontraba en el corazón de esa ciudad cambiante, en otras palabras, convertirse en super-Tokio fue la transformación de Tokio en información. Esta transformación es muy diferente de la descrita cuando se habla de la "sociedad de la información". El modelo básico de esta ciudad se presenta ante nosotros como "la visión no lineal de una matriz ordenador llena de rupturas, saltos y discontinuidades"<sup>46</sup>.

*A comienzos de la década de los 80 empezamos a habitar en dos ciudades. Una es la ciudad como objeto material (...). Frente a ello, la ciudad como fenómeno es la que surgió junto con los medios en la sociedad que había venido desarrollándose repentinamente a partir del año 80. Es la ciudad como información y también es la ciudad virtual como acontecimiento. Esta última no tiene el orden de tiempo y de espacio estables que se da en la ciudad como objeto material, y es una ciudad en que tampoco hay jerarquías teniendo una expansión topológica en cuanto al espacio y al tiempo. Ni que decirse (...) Cafeterías, bares y restaurantes que sustituyen al cuarto de estar y al comedor, convenience stores que funcionan 24 horas al día y que vienen a ser como un gran frigorífico, las boutiques que sustituyen al armario ropero, los gimnasios que sustituyen a un inmenso jardín, los establecimientos en cadena de comida rápida y lunch box, como alternativas de la cocina, etc., etc<sup>47</sup>.* Toyo Ito

Toyo Ito inició su trayectoria profesional independiente en la década de los setenta, coincidiendo con un momento de crisis de la arquitectura en Japón: "se decía que la arquitectura no tenía futuro y los arquitectos no tenían espacio en la sociedad"<sup>48</sup>. Era una crisis fruto del fracaso de los ideales del Metabolismo. Ito anhelaba entonces ir más allá de los principios metabolistas y superar a su maestro Kiyonori Kikutake, y a también a Kisho Kurokawa, y construir una arquitectura verdaderamente ligera y temporal. Él defendió entonces la movilidad de la arquitectura, como crítica a la arquitectura metabolista, y anticipaba hasta la propia desaparición de la arquitectura.

Toyo Ito había sido muy crítico con las propuestas de incorporación de la tecnología a la arquitectura de los años sesenta, no sólo con las propuestas del Metabolismo sino también otras como las del grupo Archigram (1960-1970). Ambos movimientos de vanguardia habían tratado de superar la era de la máquina y proponían una " fusión de la arquitectura con el individuo". Sin embargo Ito en su artículo "*Un jardín de Microchips. La imagen de la Arquitectura en la Era de la Microelectrónica*" (1993) critica las imágenes de las ciudades y de

<sup>45</sup> Adrea Maffei: *Toyo Ito. Works, projects, writings*, p. 50.

<sup>46</sup> M. Christine Boyer: The imaginary real world of CyberCities, en *Assemblage*, 18, pp. 114–127.

<sup>47</sup> Toyo Ito: "Paisaje Arquitectónico de una Ciudad Envuelta en una Película de Plástico Transparente", en *Toyo Ito, Escritos*, p. 116.

<sup>48</sup> Toyo Ito: Conferencia Círculo de Bellas Artes de Madrid (CBAM), Madrid, 12 de Noviembre de 2009.

las obras arquitectónicas dibujadas sucesivamente, en poco tiempo, por el Grupo Archigram, que había cautivado tanto en el panorama arquitectónico de los sesenta. Proyectos tales como *Plug-in City* (1964) e *Instant City* (1969) de Peter Cook y *Walking City* (1964) de Ron Herron fueron visualizaciones de una utopía tecnológica generada por un sistema constituido por la máquina y el hombre que jugaba con el ordenador. “Sin embargo, estas ciudades futuras, por muy fantásticamente que fueran diseñadas, quedaban en cualquier caso dentro del ámbito estético de la máquina. Estaban constituidas por un *collage* de objetos mecánicos tales como grandes grúas, armazones tridimensionales, lanzaderas de cohetes y de naves espaciales para ir a la luna”, criticaba Ito.

*Así como en la era de la máquina, los aviones, los barcos, los coches y sus componentes mecánicos tales como motores, tornillos y pernos, constituían por sí una imagen de la época, en la era electrónica hemos llegado hasta el día de hoy sin haber encontrado una forma (...) El mito que afirma que la forma que va acorde con la función es la más bonita, ha dominado el mundo del diseño del siglo XX. Sin embargo, en el caso de los objetos electrónicos, no hay ninguna relación causal entre la función y la forma (...) la imagen de la era electrónica, la imagen de los objetos mecánicos. (...) el reciente diseño de los automóviles en nuestro país es producto de la era electrónica, y que no expresan una forma sólida inmediatamente reconocible como lo hacen los famosos automóviles europeos como el Porsche o el Mercedes-Benz. Los automóviles japoneses son delicados y presentan una expresión sutil y elusiva como la calima. Incluso para expresar la sensación de velocidad, no presentan necesariamente una forma aerodinámica, sino que dan la impresión de ser automóviles diseñados para circular sin ruido en un mundo sin aire. En el trasfondo de tales automóviles japoneses debe de existir aquel espacio electrónico y transparente simbolizado por los microchips<sup>49</sup>.*

La aspiración de Toyo Ito, por consiguiente, fue tratar de superar la referencia a la máquina (únicamente como inspiración estética) en la nueva era, aboliendo la relación entre forma y función (de la era de la máquina a la era electrónica). En aquel mundo acelerado de nueva información—los años ochenta en Japón—donde progresaba rápidamente la tecnología electrónica y digital, era el momento de proyectar un nuevo estilo de vida. Toyo Ito aspiraba a superar la era de la máquina y proyectar “la imagen física de la era digital”. Lo cual según Ito tenía que ver con proyectar una arquitectura sin forma, o dicho de otro modo la desintegración de la arquitectura.

*El urbanismo va a la deriva, la arquitectura se desplaza sin cesar, la vivienda es tan solo la anamorfosis de un umbral. Mal que les pese a los nostálgicos de la historia, Roma no está ya en Roma; la arquitectura no mora en la arquitectura sino en la geometría, en el espacio-tiempo de los vectores; la estética de lo edificado se disimula en los efectos especiales de la máquina de comunicación, artefactos de transferencia o transmisión, el arte desaparece incesantemente bajo la intensa iluminación de los proyectores y propagadores<sup>50</sup>.*

<sup>49</sup> Toyo Ito: “Un jardín de microchips. La imagen de la arquitectura en la era de la microelectrónica”, en *Toyo Ito, Escritos*, p. 134.

<sup>50</sup> Paul Virilio: Estética de la desaparición, p. 111.

## Casa Máquina y Equipo Doméstico

*Una casa es una máquina de habitar (...) Un sillón es una máquina para sentarse y así sucesivamente<sup>51</sup>.* Le Corbusier

La década 1920 se inició con la ambición de ayudar a instalar al hombre común en un lugar decente para vivir: pequeño, sencillo y barato, pero sobre todo, saludable y que apoyara a la vida familiar<sup>52</sup>. Le Corbusier fue de los primeros en apuntar que la vida moderna estaba esperando un nuevo tipo de proyecto que comenzaba por la producción industrial casas. Era el momento de pensar en “construir una sociedad nueva” en consonancia con el nuevo espíritu despertado por la máquina. La nueva sociedad—más democrática y más igualitaria entre hombres y mujeres—se estructuró sobre la base de la familia. Le Corbusier propone la necesidad de una nueva arquitectura doméstica: una vivienda nueva “para construir” un nuevo hombre, el Hombre Moderno. El carácter industrial tecno-científico de la época demandaba una respuesta cultural más profunda basada en la universalidad de las matemáticas.

*El equilibrio de la sociedad depende del problema de la vivienda<sup>53</sup>.* Le Corbusier

En 1923 Le Corbusier y Pierre Jeanneret inauguraron el *Atelier 35S* (35 rue de Sèvres) en París. Allí empezaron a pensar en la racionalización de la construcción y su producción en masa de viviendas de bajo coste. Con la misión de reconstrucción y modernización de la sociedad francesa en las postrimerías de la Primera Guerra Mundial, confiaban en la aplicación de los principios del *fordismo* y el taylorismo al proceso de producción de la vivienda, y se apoya en el aura de apogeo de la revolución industrial. El ‘mundo de las máquinas’ ejerció una fascinación particular en la mayoría de los arquitectos modernistas. La fórmula de las ‘máquinas de habitar’ ayudó a Le Corbusier y algunos otros arquitectos a reconsiderar el diseño y la construcción de la casa. Los ingenieros, arquitectos, pintores y escritores de los años veinte amaban los coches, por su velocidad, potencia y aerodinámica, por ello el cubismo, el futurismo y el maquinismo; que junto con a “la mujer al volante” produjo un cóctel embriagador y explosivo<sup>54</sup>.

Ya en 1921, Le Corbusier escribió en *L'Esprit Nouveau* que las casas debían ser producidas por herramientas en fábricas de máquinas y hechas a la manera en la que Ford fabrica sus coches en las líneas de montaje. Más tarde Le Corbusier haría famoso su eslogan “la casa es una máquina de habitar” en su *Vers une architecture* (1923).

Con el fin de centrarse en la reflexión sobre la vivienda moderna y la vida para el hombre nuevo, aludiendo a que “el problema de la vivienda es el problema de la época”<sup>55</sup>. Le Corbusier se refirió a la necesidad de crear el espíritu de la producción masiva de casas, de producción de la Casa Máquina<sup>56</sup>. Describe la “Casa-Máquina” como un objeto de producción en masa, saludable y hermosa, de la misma manera que las herramientas e instrumentos de trabajo que acompañan nuestra existencia son hermosas. Una casa construida sobre los mismos principios que el coche de Ford o de su propio Citroen. A su vez la Casa debe basarse en el mecanismo

<sup>51</sup> Le Corbusier: *Vers Une Architecture*, p. 89

<sup>52</sup> Renate Wiedenhoeft: *Berlin's Housing Revolution. German Reform in the 1920s*, p. 18.

<sup>53</sup> Le Corbusier: *Vers Une Architecture*, p. 12.

<sup>54</sup> F. Chéry: “Houses like Cars?”, en Jean Prouve. *The Poetics of the Technical Object*, pp. 272-77.

<sup>55</sup> Le Corbusier: *Vers Une Architecture*, p. 210

<sup>56</sup> Le Corbusier: *Vers Une Architecture*, p. 12

de la familia, dado que los acontecimientos contemporáneos estaban inevitablemente ligados a la familia, como la base de la sociedad”<sup>57</sup>.

A su vez la Casa Máquina de Le Corbusier era un espacio equipado. Pero curiosamente Le Corbusier no concibió el concepto de equipamiento como las máquinas necesarias para el hábitat en la vivienda sino que en realidad lo que Le Corbusier quería decir con equipamiento era en realidad sinónimo de *mobilario máquina*.

El espacio de las nuevas casas era pequeño y necesitaba, por ejemplo, una cocina nueva que liberase a la mujer trabajadora. En 1926, Margarete Schütte-Lihotzky diseñó la cocina de Frankfurt para el proyecto de vivienda social Römerstadt en Frankfurt, Alemania, del arquitecto Ernest May. Su diseño fue influenciado por las ideas del taylorismo—reducir al mínimo los movimientos en el trabajo de cocina—with el fin de racionalizar el hogar y mejorar la situación de la mujer. Sin embargo, Le Corbusier aparentemente asumió que las cocinas eran de los sirvientes y por lo tanto no le dio mayor importancia. Durante la mayor parte de la década de 1920, no tuvo en cuenta la planificación o el problema estético de la cocina. Le Corbusier cambió su actitud a finales de la década, tras la llegada su Atelier de Charlotte Perriand, quien estaba en sintonía con los requerimientos funcionales del espacio doméstico de la época<sup>58</sup>.

El concepto de “equipar” que proponía Le Corbusier era diferente. En *Vers une architecture* (1923) él defendió la idea de equipar el interior doméstico como sustitución a la idea de amueblar. El concepto de *equipamiento de la casa* tenía que ver con la idea de funcionalidad de los elementos necesarios para el hábitat (casilleros, mesas y sillas). Lo cual respondía a la tesis purista de dotar a la *era de la máquina* con mobiliario estándar, con el fin de atender a las necesidades del *Hombre Moderno*. En contra de objetos decorativos la idea de *equipamiento* era la de objetos destinados a una función.

Le Corbusier aplicó un análisis *taylorista* a los componentes del interior. Su análisis y la clasificación de las funciones de los muebles le llevan a la conclusión de que los muebles se podría definir como: mesas y sillas de comedor para cenar, mesas y sillas para trabajar, sillas de diferentes tipos para relajarse en diferentes modos, y casilleros para guardar las cosas que usamos. La idea de “equipar” el interior doméstico sustituyó al de amueblarlo: un nuevo término sustituyó a la palabra mobiliario, la nueva palabra es el equipamiento de la casa. Es decir, dotar a la casa de diversos elementos necesarios para el funcionamiento interno<sup>59</sup>.

Le Corbusier denunciaba que el proyecto existente de la vivienda-casa no tenía en cuenta el hombre, mata la espíritu de la familia. Él por tanto proponía un manual de la vivienda que eliminase los muebles pesados y las “piezas” decorativas a favor del uso de muebles prácticos y ligeros. “Porque todo hombre moderno tiene el sentido mecánico que requiere productos estandarizados”<sup>60</sup>. Por *equipamiento* Le Corbusier en realidad se refería a mobiliario máquina, como la silla concebida como máquina para descansar o máquina para trabajar. La máquina de habitar estará equipada, a su vez la silla se equipará y se convertirá en máquina para descansar. El equipamiento estaba concebido para la funcionalidad y era ligero.

<sup>57</sup> Le Corbusier: *Vers Une Architecture*, p. 257.

<sup>58</sup> Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, p. 57.

<sup>59</sup> Charlotte Benton: “Le Corbusier. Furniture and the Interior”, en *Journal od Design History*, 3, pp.103-124.

<sup>60</sup> Le Corbusier: *Vers Une Architecture*, p. 126

El concepto de equipamiento (mueble-máquina) de Le Corbusier está en el origen de la arquitectura que la presente tesis cataloga como “petite” o mobiliario habitable que se equipa tecnológicamente para obtener confort sensorial. Dicho de otro modo, “petite” sería el equipamiento de Le Corbusier habitable y que se inspira en el mundo de la moda para obtener su confort en su relación con el cuerpo humano. Digamos que de alguna manera reincorpora lo decorativo que Le Corbusier supuestamente trataba de negar.

### La silla moderna

*El hombre y la mujer modernos necesitan una silla moderna<sup>61</sup>.*

A mediados de la década de los 20, todos los arquitectos modernos sentían que debían diseñar al menos una silla. Los 20 fueron la década de la revolución europea del mueble, sobre todo en la segunda mitad de la década de 1920. Los arquitectos del Movimiento Moderno como Mart Stam, Mies Van der Rohe o Alvar Aalto diseñaron muebles de acero en ese período. Prácticamente todos los arquitectos destacados sintieron la necesidad de diseñar por lo menos una “silla moderna” durante los años de formación del movimiento moderno.

La vivienda mínima incorporaba el mobiliario formando parte de paredes y suelos, como parte de la “mecanización” de la manera de vivir y el ahorro de espacio. Las mesas se abatían atornilladas a las paredes, los armarios se empotraban, la vivienda en sí se transformaba en una especie mueble habitado. No era raro que la silla fuese el único objeto que no fuese fijo en el suelo y que podría ser cambiado de lugar<sup>62</sup>. Como tal merecía una atención individual, dado que constituía el elemento que liberaba al ser humano en un espacio mínimo. La construcción de una sociedad nueva-moderna a través de la revolución del espacio para vivir pasaba por la silla, cuyo diseño se convirtió en una especie de la alegoría ejemplar del modernismo. Los materiales debían ser los más vanguardistas como parte de la revolución, la madera pertenecía al pasado y el metal se elogiaba de forma inequívoca, por sus propiedades funcionales y estéticas, y se vinculaba al nacimiento de “un nuevo tipo de hombre”.

Marcel Breuer fue pionero en el diseño de mobiliario de acero tubular en la escuela de Bauhaus durante los años veinte. Breuer diseñó su famoso sillón *Wassily* entre 1925 y 1926. Mart Stam diseñó un prototipo de silla de metal tubular en 1926, y la llevó a la conferencia de Berlín, donde inspiró a la *Side Chair (MR 10)* (1927) que Mies Van der Rohe diseñó en colaboración con Lilly Reich. En 1927 Thonet<sup>63</sup> comercializó las sillas diseñadas para el proyecto de vivienda Wissenhof de Mies van der Rohe, en voladizo de acero tubular con asientos de mimbre diseñado por Lilly Reich.

A diferencia de en Alemania, en Francia, ya desde mediados de los 20, había surgido una preocupación por el disfrute y la relajación, sobre todo asociado a lo femenino, y el concepto de

<sup>61</sup> Charlotte Benton: “Le Corbusier. Furniture and the Interior”, en *Journal od Design History*, 3, pp.103-124.

<sup>62</sup> Alexander Lavrentiev: “Experimental Furniture Design in the 1920s”, en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 11, pp. 142-167.

<sup>63</sup> Comenzando 1819, más tarde Michael Thonet revolucionaría la manera de hacer sillas, con el desarrollo del sistema doblado de la madera al vapor, lo que hizo llevar a la silla del ámbito de la artesanía al de la era industrial. Y convirtió a Thonet a finales del siglo XIX en la compañía más grande de sillas en el mundo. La técnica de Thonet fue totalmente revolucionaria. Evitó las juntas y los cortes complejos mediante el uso de piezas dobladas al vapor en formas curvas. Esta técnica se había utilizado durante mucho tiempo en la construcción de barcos y carrajes, pero nunca antes se había utilizado para hacer sillas.

confort comenzó a formar parte del interior doméstico. Los discursos de nuevas mujeres como Eileen Gray fueron pioneros en este sentido: “el hombre moderno necesita algo más humano”, afirmaba. Los diseñadores franceses estaban pensando en una silla—frente a la funcionalidad alemana—concebida más para un tipo de vida informal y femenina.

*Le Corbusier llamó a una hamaca ajustable una “máquina de ocio” (leisure machine)<sup>64</sup>.*

Una serie de dibujos de interiores de mediados de la década de 1920 muestran la experimentación de Le Corbusier, sin mucho éxito, con la idea de este tipo de silla<sup>65</sup>. Si los alemanes habían conseguido diseñar sillas modernas, Le Corbusier debía afrontar el diseño de su ‘máquina para sentarse’ y ésta debía ser una alternativa ‘francesa’. En 1925 el interior del Pabellón *L'Esprit Nouveau* evidenciaría que a mediados de la década Le Corbusier aún no había conseguido diseñar una silla moderna, que como veremos no conseguirá hasta 1928 gracias a su colaboración con Charlotte Perriand.

### Casa Nómada y mobiliario tecnológico

*La arquitectura era suficiente con tal de que fuera una cabaña o tienda de campaña<sup>66</sup>.*  
Toyo Ito

Toyo Ito, discípulo de Shinohara y de Kikutake e Isozaki, afronta los años 70 construyendo pequeñas casas, “no era momento para la gran arquitectura” afirmaría. En la primera mitad de los 80 da un giro a su arquitectura doméstica e introduce la condición desmontable como parte del proyecto. Su propia casa Silver Hut (1984) supuso un punto de inflexión en este sentido. En ella, tanto la estructura, con cierta condición de andamiaje provisional, como la cubierta, propia de invernaderos, evidencian la condición desmontable, temporal, ligereza de una casa gris plata. Como sabemos, Ito había sido muy crítico con las propuestas del grupo metabolista, especialmente por su falta de movilidad, ligereza y temporalidad así como su anclaje en la era de la máquina. La nueva arquitectura doméstica, que Toyo Ito proponía, debía ser móvil, desmontable y ligera, como una capa que partía del cuerpo humano, a modo de tienda de campaña desmontable en la era de la electrónica. Ito estaba anticipando el nacimiento de un nuevo concepto de arquitectura a medio camino entre mobiliario, casa y máquina o arquitectura *petite*.

*Al igual que la sociedad de hoy en día, sus edificios eran variados y cambiantes. En otras palabras, los diseños arquitectónicos de Toyo Ito son lugares en los que el cuerpo puede sentir la impronta de la movilidad<sup>67</sup>.* Koji Taki

La apuesta de Toyo Ito fue la de proyectar la cabaña primitiva en la ciudad contemporánea. Como la propia Yuko Hasegawa describe: “Ito utiliza imágenes de arquitectura en movimiento en la era electrónica”<sup>68</sup>.

<sup>64</sup> Jan van Geest: “Jean Prouvé's 'Anti-Design'”, en *Jean Prouvéd. The Poetics of the Technical Object*, p. 222.

<sup>65</sup> Le Corbusier, citado en Charlotte Benton: “Le Corbusier. Furniture and the Interior”, en *Journal od Design History*, 3, p. 113.

<sup>66</sup> Toyo Ito: “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”, en *Toyo Ito, Escritos*, p. 50.

<sup>67</sup> Koji Taki: “Towards an open text. On the work and thought of Toyo Ito”, en Sophie Roulet & Sophie Soulié: *Toyo Ito: architecture of the ephemeral*, pp. 6-17.

Justo en el ecuador de la década de 1980, Toyo Ito presentó su instalación espectáculo llamado *Proyecto de Pao: La morada de la Mujer Nómada Tokio* (1985) en el centro comercial Seibu en Tokio. Pao I era una *Casa Nómada*, una tienda de campaña para la mujer nómada (soltera) que vaga por la ciudad de Tokio.

*Pretendo otorgarle a la palabra "pao", las connotaciones de casa primitiva, que pueda envolver al habitante como un escudo de gran tamaño; es una especie de residencia transportable*<sup>69</sup>. Toyo Ito

La nueva sociedad de la información era la de la individualidad, una sociedad con menos matrimonios y más divorcios. En la nueva sociedad basada en el individuo aislado para el que la casa había perdido todo su significado. La propuesta de casa de Toyo Ito era únicamente un lugar para dormir, como una tienda, y el nómada urbano contemporáneo realizaría el resto de las funciones en la ciudad. Una tienda de campaña es la casa de la nómada urbana (soltera), su única necesidad era la de una residencia transportable.

Pao fue una casa-mueble (tienda de campaña) móvil, cuyos habitantes podrían tener la libertad de elegir su emplazamiento, equipada con mobiliario inteligente. "La decisión de utilizar el término pao para describir una casa cubierta con una lámina translúcida, y llamar a los a sus habitantes nómadas, es consecuencia directa de la imagen de aquellos que viven en la ciudad y tienen un cuerpo virtual y una casa"<sup>70</sup> escribía Ito.

*La arquitectura de hoy debe ser un conjunto de medios de comunicación. La gente, cuando vestía un traje mecánico llamado automóvil, tenía su cuerpo físico ampliado. Personas vestidas en un traje de medios de comunicación tienen su cerebro expandido.*

*La arquitectura en la Era de la Electrónica es una forma extendida del traje de los Medios de Comunicación*<sup>71</sup>. Toyo Ito

Ito usó el concepto de nomadismo para renovar un concepto de arquitectura doméstica considerado obsoleto en la sociedad post-urbana inmaterial que estaba emergiendo a mediados de la década de los 80. Ito consideraba que la generación anterior había sido anacrónica por su formalismo y no había atendido a los cambios sociales. En la sociedad de la electrónica, la información y del consumo la arquitectura debía tender a desaparecer y como había anticipado Peter Cook en *Architectura: action and plan* (1967) "quedaría reducida a un artefacto"<sup>72</sup>, que Toyo Ito evolucionaría en el concepto de objeto inteligente.

*La arquitectura debe ser un dispositivo que produzca paisaje, que haga visible el fluir de cosas invisibles como el aire, y que indique la actuación humana (comunicación), es decir un dispositivo que produzca programación. Aunque aquí se diga dispositivo, no se parece en nada a la máquina que buscaba el Movimiento*

<sup>68</sup> Yuko Hasegawa: "An Architecture of Awareness for the Twenty-First Century", en Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. SANAA, p. 8.

<sup>69</sup> Toyo Ito: "Towards a post-ephemeral architecture. Interview with Toyo Ito", en Sophie Roulet & Sophie Soulié: *Toyo Ito: architecture of the ephemeral*, pp. 18-27

<sup>70</sup> Toyo Ito: "Simple lines for Le Corbusier", en Adrea Maffei: *Toyo Ito. Works, projects, writings*, pp. 340-341.

<sup>71</sup> Toyo Ito: "Image of architecture in electronic age", en [http://www.designboom.com/eng/interview/ito\\_statement.html](http://www.designboom.com/eng/interview/ito_statement.html).

<sup>72</sup> Peter Cook, *Architectura: action and plan* (Studio Vista, London, 1967): 95.

*Moderno a principios de este siglo<sup>73</sup>.* Toyo Ito

Ito proponía una casa como un *collage* del espacio simulado: “la casa también se está fragmentando en mil pedazos”<sup>74</sup>. Un conjunto de muebles inteligentes, que se habían dispersado por la ciudad, constituyan la nueva casa, la cual en realidad había explotado y por tanto desaparecido, no sólo por su condición transitoria, sino como objeto en sí mismo. La casa quedaba reducida así a lo que Juan Herreros denominó “sistema de objetos”, donde los muebles inteligentes adquirían un estatuto de autonomía respecto de lo construido. La chica nómada no transporta ninguna posesión, no necesita cocina, ni biblioteca, ni guardarropa; su casa ha sido estallada en la ciudad. Su nomadismo es ahora urbano<sup>75</sup>.

Pao I se presentaba como prototipo de la nueva arquitectura doméstica como sumatorio de objetos, en concreto tres tipos de lo que Ito denomina (pre)mobiliario. La instalación Pao, una tienda de campaña nómada, estaba equipada con tres tipos de (pre)mobiliario inteligente: Premobiliario para la Moda, Premobiliario para el Aperitivo y Premobiliario para la Inteligencia. Tres tipos de mobiliario para las distintas actividades o funciones: Un mueble inteligente de la información del gabinete de almacenamiento (para recopilar y almacenar información sobre la ciudad); Una pieza inteligente de muebles para el aderezo y el maquillaje, una combinación entre el aparador y armario. Para una mujer nómada, el espacio urbano es un escenario, debe de maquillaje y vestido antes de aparecer allí (denota frivolidad, fiel a la Generación de la Superficial); Una pieza inteligente de mobiliario para la comida rápida, una mezcla entre una pequeña mesa de té y una cómoda, (la mujer nómada espera su regreso a la escena)<sup>76</sup>.

### La Casa Vestido

*Durante mucho tiempo he creído que la arquitectura debería comenzar por el concepto de envolver el cuerpo humano<sup>77</sup>.* Toyo Ito

En su artículo “*Un jardín de Microchips. La imagen de la Arquitectura en la Era de la Microelectrónica*” (1993), Toyo Ito cita al filósofo de la teoría de la comunicación Marshall McLuhan (1911-1980), y el hecho de que él, en 1960, había dicho que “nuestra ropa y la vivienda (refugio/shelter) son la forma extendida de nuestra piel”<sup>78</sup>. McLuhan fue uno de los visionarios de la sociedad de la información. Toyo Ito comparte con él la idea de que la arquitectura debe funcionar como la forma extendida de la piel: arquitectura como vestido. Como crítica a la formalidad, según el demasiado ligada a la imagen de la máquina, de las teorías de los 60—tanto del Metabolismo como de Archigram—, donde a su juicio “la forma seguía derivando de la función”, él propone una arquitectura verdaderamente ligera y desmontable y sobre todo abstracta en relación con su función: la casa como envolvente, como vestido translúcido. La nueva arquitectura se reducía por tanto a una simple protección del cuerpo humano, como ropa confortable. La relación con la moda juega un papel crucial por

<sup>73</sup> Toyo Ito: “Paisaje Arquitectónico de una Ciudad Envuelta en una Película de Plástico Transparente”, en *Toyo Ito, Escritos*, p. 116.

<sup>74</sup> Toyo Ito: “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”, en *Toyo Ito, Escritos*, p. 64.

<sup>75</sup> Juan Herreros: “Espacio doméstico y sistema de objetos”, en *Exit*, pp. 83-99.

<sup>76</sup> Adrea Maffei: *Toyo Ito. Works, projects, writings*, p. 50.

<sup>77</sup> Toyo Ito: “Towards a post-ephemeral architecture. Interview with Toyo Ito by Sophie Roulet and Sophie Soulié”, en Sophie Roulet and Sophie Soulié: *Toyo Ito: architecture of the ephemeral*, pp. 88-105.

<sup>78</sup> Toyo Ito: “Image of architecture in electronic age”, en [http://www.designboom.com/eng/interview/ito\\_statement.html](http://www.designboom.com/eng/interview/ito_statement.html).

tanto en el desarrollo de los nuevos estilos de vida que Ito trataba de imaginar para el individualismo japonés en la primera mitad de la década de los 80.

En paralelo, en su artículo “Una Cortina del Siglo XXI. Teoría de la Arquitectura Fluida” (1990), Ito se pregunta, ¿en qué puede apoyarse una arquitectura que considera al cuerpo humano como un sistema de fluidos?, o ¿cómo sería un espacio creado exclusivamente por una cortina?<sup>79</sup>. En Japón, cuando florecen los cerezos, nos reunimos bajo sus ramas para festejarlo. Por medio de unas cortinas alargadas separamos el espacio que, de ese modo, se transforma en un lugar de celebración durante la ceremonia, para volver tras ella a formar parte de la naturaleza. En mi opinión, no hay otra arquitectura mejor<sup>80</sup>. Aunque hoy día se utilizan para delimitar espacios de carácter muy formal, como por ejemplo en ceremonias, antaño se utilizaban para formar un espacio más dinámico y libre, identificándose con la naturaleza. La cortina dispuesta en el espacio situado debajo de los cerezos en flor, eso era para él la esencia de la arquitectura.

*Lo que aprendí de Ito fue el hecho de considerar la arquitectura como capa extensión del cuerpo humano<sup>81</sup>.* Nagisa Kidosaki

Nagisa Kidosaki, que trabajó con Ito durante cuatro años comenzando a mitad de la década de los 80, reconocía que la gran enseñanza que recibió de Toyo Ito fue “primero pensar acerca del cuerpo, lo que te rodea, lo que te envuelve como la ropa, una bufanda, y luego la cubierta de la vida (...) También a principios de los 80, Ito estaba tratando de abrir su arquitectura desde el interior hacia el exterior. El concepto de Pao era ropa, como una bufanda... y cubierto con un paraguas”<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> Toyo Ito: “Una Cortina del Siglo XXI. Teoría de la Arquitectura Fluida”, en *Toyo Ito, Escritos*, p. 71

<sup>80</sup> Toyo Ito: Conferencia Círculo de Bellas Artes de Madrid (CBAM), Madrid, 12 de Noviembre de 2009.

<sup>81</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

<sup>82</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

## CHARLOTTE PERRIAND MODERNA, KAZUYO SEJIMA NÓMADA

La primera ocasión en la que Le Corbusier mostró sus conflictos para diseñar la silla moderna fue en el *Pabellón del l'Esprit Nouveau* (1925), que él diseñó junto a Pierre Jeanneret. Le Corbusier, quien había defendido el concepto de "equipar" frente a "amueblar", fue públicamente criticado por el interior de su pabellón. Él que defendía que "el arquitecto debía proyectar desde la ciudad hasta el pequeño objeto" se mostró públicamente incapaz de diseñar la silla moderna (francesa), y fue particularmente criticado por el sector femenino, los nuevos clientes con los que en realidad estaba intentando conectar. El segundo de los hitos que evidenció la frustración de Le Corbusier ante el diseño de la silla fue la exposición Weissenhofsiedlung en Stuttgart en 1927. Allí Mart Stam y Mies van der Rohe, entre otros, presentaron sus muebles de tubo de acero. Le Corbusier volvió a ser objeto de duras críticas por los interiores de sus casas, en particular por parte de la feminista Erna Meyer, responsable del interiorismo de la exposición. Tras su vuelta a París después de la exposición en Alemania, Le Corbusier decide contratar a una joven pero exitosa Nueva Mujer Parísina, Charlotte Perriand, quien finalmente le conduciría a ganar la batalla del diseño de la silla moderna francesa.

Toyo Ito fue muy consciente del nuevo poder femenino—como consumidoras del "arte de la vida"—ya desde el año 1980, cuando proyectó sus prototipos Dom-ino, tratando de descubrir los nuevos anhelos de la mujer japonesa postmoderna. El proyecto fue promocionado en una revista femenina, con la ayuda de su por entonces becaria Kazuyo Sejima. Ito pronto se dio cuenta de que la revolución arquitectónica de vivienda y nuevos estilos de vida, debía partir del interior doméstico y por ende del nuevo mobiliario inteligente. En 1983 inició un grupo de investigación, junto con varios arquitectos de su generación, para reflexionar acerca de nuevo estilo de vida, espacio interior y mobiliario. El grupo se vio finalmente incapaz de imaginar un nuevo mobiliario para la Nueva Mujer japonesa. Kazuyo Sejima, que había sido responsable de la promoción del proyecto *Dom-ino* de Ito en la revista femenina *Croissat*, se había formado en un programa de vivienda en una escuela femenina, con la mirada puesta en Le Corbusier y las diseñadoras francesas próximas a él, también había recibido formación en el diseño de mobiliario. Ito decidió contratar a la Nueva Nómada de Tokio, Kazuyo Sejima, paradigma de la Nueva Feminidad en Japón.

Charlotte Perriand se educó en un ambiente de "sofisticado gusto francés". Se formó en una universidad femenina y creció en una familia de modistas, vistiendo los modelos que su madre le confecciona. Tras su formación en interior doméstico y Art Déco, decide que quiere aprender arquitectura<sup>83</sup>, y es un joyero quien le da dos libros de Le Corbusier. Tras su lectura, la admiración de Perriand por Le Corbusier, la lleva a trabajar en su Atelier durante una década. Aún así, Charlotte Perriand fue en todo momento crítica con la 'falta de sensibilidad en relación con la calidad del material' por parte de Le Corbusier. Perriand argumenta que Le Corbusier usó el mundo de la máquina y la industria como referencia únicamente visual, pero no técnica o material.

La apreciación por parte de Perriand de las cualidades de los materiales, proveniente de su formación con Maurice Dufrène, quien había afirmado que "el material debe hablar por sí

<sup>83</sup> Charlotte Perriand: *Une vie de création*, p. 22.

mismo”; junto con la consideración del cuerpo humano como unidad de medida y modelo, proveniente de su proximidad al mundo de la confección de moda; unida a la atención exquisita por los detalles, le llevan a producir objetos con una gran ergonomía, a la vez que emanan sensualidad a través de su condición material, formal y técnica. Cortes y formas, patrones de material confeccionan sus diseños y los convierten en objetos de deseo. La sensualidad de sus creaciones se amplifica por el hecho de introducir su propia imagen como reclamo publicitario. Perriand posa habitando su mobiliario y arquitectura, e incluso utiliza su imagen para confeccionar fotomontajes “promocionales”.

Poco antes de comenzar la universidad, Kazuyo Sejima se debatió entre la decisión de dedicarse a la moda o a la arquitectura. Se dio cuenta de que era más sencillo diseñar su propia ropa que construir una casa<sup>84</sup>. Sejima se formó en una universidad femenina en paralelo con un programa de costura, lo cual impregnó su sensibilidad material como arquitecta y diseñadora. A esto se unió su formación en historia y diseño de mobiliario, entrando en contacto con Shiro Kuramata y Koji Taki. Al terminar la universidad eligió trabajar para Toyo Ito, quien le daría la oportunidad que ella deseaba: “construir casas”. La manera en la que Sejima lleva al límite los materiales, en su extrema finura por ejemplo o en el corte propio de una cartulina como en la Casa en el huerto de los ciruelos (2003); así como el contoneo de algunos de sus proyectos, como la Casa Pequeña (1999), denotan una inspiración antropomórfica, propia de la moda femenina y de su formación en diseño de mobiliario. Sus proyectos se inspiran y se distancian del cuerpo a la vez. Kazuyo Sejima había posado para *Pao I* como modelo de Mujer Nómada de Tokio. Tras abrir su propia oficina, Sejima sigue apareciendo como imagen de sus proyectos. Consciente de su poder mediático, utiliza su imagen como atractivo publicitario, a la vez que dota a su arquitectura de una doble calidad sensual.

#### **Le Corbusier contrata a Charlotte Perriand, Nueva Mujer (Moderna) francesa**

En 1925, la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales abrió sus puertas en el centro de París. De acuerdo a los documentos oficiales que anunciaban la feria en 1924, fue abierta a cualquier persona cuya producción presentara tendencias claramente modernas. Es decir, cualquier copia o falsificación de los estilos antiguos está estrictamente prohibido. La intención, entre bambalinas, fue la defensa de los productos franceses. Francia debería emerger de la exposición como la líder del nuevo estilo en arquitectura, diseño interior y moda, frente al diseño alemán.

Entre las instalaciones más provocativas de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de París fue la contribución de Le Corbusier y su primo Pierre Jeanneret, el Pabellón de l'Esprit Nouveau (1925), pensado tanto para hacer frente a los objetivos manifiestos de la Exposición, como para promover las teorías de Le Corbusier sobre urbanismo. El Pabellón del Espíritu Nuevo, que trataba de construir el *universo visual difundido* por la revista L'Esprit Nouveau (1920-1925), era un ejemplo del deseo de Le Corbusier de hacer nueva arquitectura de alta calidad y diseño a disposición de las masas. El Pabellón de 1925 supuso la culminación del ideal de Le Corbusier acerca de la unidad de vivienda urbana que

<sup>84</sup> Kazuyo Sejima: Entrevista con Anatxu Zabalbeascoa, en El País, Barcelona, 16 de noviembre de 2008.

había iniciado a principios de la década de 1920. Le Corbusier y Jeanneret levantaron el Pavillon de l'Esprit Nouveau, y anunciaron que el programa de nuevo espíritu era:

*negar arte decorativo, y afirmar que la arquitectura se extiende incluso a la más humilde pieza de mobiliario, a las calles, a la ciudad, y para todos*<sup>85</sup>. Le Corbusier

Le Corbusier elaboró esta postura en una serie de artículos que publicó bajo varios seudónimos en la revista L'Esprit Nouveau durante los meses previos a la exposición. En estos ensayos, que divulgó en el libro en *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), Le Corbusier elaboró su argumento radical para la sustitución de los objetos diseñados por el artista decorativo en interiores domésticos por objetos producidos industrialmente<sup>86</sup>. Le Corbusier basó su lógica para la eliminación de las artes decorativas en la polaridad que postuló entre la necesidad de belleza, satisfecha por la pintura y la escultura, y aquella por la utilidad, satisfecha por el equipamiento, es decir, por los muebles producidos industrialmente de manera anónima, que son capaces de servir a las necesidades humanas fundamentales.

La arquitectura iniciaba su separación de las artes decorativas y reclamaba el espacio interior como propio. Le Corbusier fue consciente de la oportunidad que le ofrecía la Exposición<sup>87</sup>. Entre los elementos de mobiliario mostradas en el Pabellón fueron las austeras sillas estándares de madera curvada de Thonet de Viena, sillones tapizados de cuero Maples de Londres, muebles de acero parisinos, vajilla café estándar. Lo cual suscitó la polémica, porque todos estos objetos *readymade* podían haber sido en el sentido duchampiano, pero debían ser unificados como un conjunto por un esquema purista<sup>88</sup>.

El interior del Pabellón recibió duras críticas por parte de la prensa del momento, alegando que el mobiliario del Pabellón no era acorde con el espacio arquitectónico, ni con el Nuevo Espíritu. Le Corbusier utilizó sus propios modestos diseños de casilleros y estanterías, a modo de elementos de división. Junto a ellos Le Corbusier eligió una silla que Thonet comenzó a producir en 1870 para el interior de su Pabellón de 1925, lo cual denotaba cierta contradicción. En 1925 Le Corbusier había diseñado dos de los componentes necesarios para equipar los interiores domésticos mesas y *casières* (casilleros), pero para el tercero, el asiento, él seguía dependiendo de "ready-mades" seleccionados<sup>89</sup>, lo evidenciaba que el diseño de la "máquina para sentarse" seguía constituyendo un verdadero reto para Le Corbusier a mediados de la década de 1920.

Hacia mediados de la década de 1920, otros arquitectos europeos—sobre todo alemanes y holandeses—estaban diseñado muebles de metal, como Mart Stam, Mies van der Rohe, o Marcel Breuer, quien diseña sus primeros muebles metálicos en 1925. Ellos encontraron la oportunidad de mostrar su mobiliario en los interiores de la *Weissenhof Siedlung* en 1927. En esta exposición organizada en Stuttgart, proyectos de vivienda construidos por 17 arquitectos europeos mostraron sus puntos de vista sobre el problema del "espacio vital" (del espacio para vivir), bajo la premisa común de que "el estilo debía ser un objetivo importante de la nueva

<sup>85</sup> Le Corbusier: Le Corbusier and Pierre Jeanneret: oeuvre complète, 1910-1929, citado en Arthur Chandler: "The Art Deco Exposition", *World's Fair magazine*, Volume VIII, <http://tw.myblog.yahoo.com/quencychenkimo/article?mid=6867>.

<sup>86</sup> Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 60.

<sup>87</sup> María Melgarejo: *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*, p.13.

<sup>88</sup> Kenneth Frampton: *Le Corbusier*, p. 42.

<sup>89</sup> Le Corbusier, citado en Charlotte Benton: "Le Corbusier. Furniture and the Interior", en *Journal od Design History*, 3, p. 112

arquitectura"<sup>90</sup>. Mies van der Rohe fue el director de la exposición, quien pensó que la vivienda era una buena oportunidad para la arquitectura funcionalista. Mies dio mucho protagonismo a Le Corbusier en la Exposición, y ésta se convirtió en todo un reto para él que diseñó dos viviendas unifamiliares con estructura metálica.

Alfred Roth (1903-1998) fue el supervisor de la ejecución de las casas que Le Corbusier y Pierre Jeanneret diseñaron. A Roth se le dio autoridad para diseñar pequeñas modificaciones, incluyendo los muebles. Le Corbusier planeó dos tipos de mobiliario, unidades fijas hechas de hormigón y piezas móviles de madera curvada o tubos de acero<sup>91</sup>. Pero, finalmente, Le Corbusier no diseñó muebles de acero para la exposición, y Roth se vio obligado a acogerse a las mismas sillas Thonet utilizadas con anterioridad en Pabellón de l'Esprit Nouveau (1925). A pesar de Le Corbusier había prometido diseños de muebles, éstos nunca fueron entregados. Las casas fueron decoradas por Alfred Roth, que adquirió los muebles que se inspiraban en el Pabellón de 1925. En la correspondencia entre Roth en Stuttgart y Le Corbusier y Jeanneret en París se puede ver cuán desesperadamente Roth pidió instrucciones de forma clara<sup>92</sup>. En consecuencia, las casas de Le Corbusier fueron ferozmente criticadas por la prensa del momento.

En lo que se refiere a los interiores domésticos, Mies confió en la experta en economía doméstica la Dr. Erna Meyer. Fue ella, feminista y líder de la reforma doméstica la que criticó con dureza las plantas y los interiores de las casas de Le Corbusier:

*Me ha decepcionado Le Corbusier, el que más de todos! ¿Qué ocurrió con todos los principios de su libro? ¿Es esto lo que quería decir con estética maquinista?*<sup>93</sup>.

Erna Meyer

Le Corbusier se defendió con el argumento de que la villas Weissenhof fueron el pretexto para el anuncio de los "Cinco Puntos de la nueva arquitectura", texto que envió a Roth en junio de 1927 para la traducción y publicación en *Bau and Whnung*<sup>94</sup>.

Lo cierto es que, Le Corbusier siempre había considerado a Alemania como una fuerza relevante: "Mientras que París es el centro del arte, Alemania sigue siendo el gran centro de producción"<sup>95</sup>. Por otro lado, "aunque admiraba a los métodos alemanes de producción, Le Corbusier inequívocamente respaldaba la tradición de artes decorativas francesas. McLeod en su libro *Charlotte Perriand: An Art of Living* (2003) hace hincapié en que los interiores de las casas alemanas eran elegantes, mientras que Le Corbusier fue incapaz de adaptar el espacio interior de sus casas al mismo nivel que sus proyectos arquitectónicos. A su vez en Stuttgart, Le Corbusier tuvo la oportunidad de admirar los diseños de sillas por ejemplo de Mart Stam, o los interiores que Mies había diseñado en colaboración con Lilly Reich.

Las Nuevas Mujeres en Europa tenían mucho que decir acerca del diseño del espacio interior de la arquitectura. Lo cual se hacía evidente en su poder en los medios de comunicación del

<sup>90</sup> R. Pommer & C.F. Otto: *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, p. 1-2.

<sup>91</sup> Karin Kirsch. *The Weissenhofsiedlung built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart 1927*, p. 14.

<sup>92</sup> Karin Kirsch. *The Weissenhofsiedlung built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart 1927*, p. 33.

<sup>93</sup> Erna Meyer: Carta a Mies van der Rohe, citado en Karin Kirsch. *The Weissenhofsiedlung built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart 1927*, p. 104.

<sup>94</sup> R. Pommer & C.F. Otto: *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, p. 87.

<sup>95</sup> Le Corbusier: *Etude sur l'art décoartif en Allemagne*, citado en Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 60.

momento como consumidoras y expertas. En este sentido, para Le Corbusier las críticas de Erna Meyer supusieron un duro batacazo, por darse en terreno alemán y por el hecho de provenir de una mujer poderosa. A finales de la década de 1920, eran las mujeres las que tomaban las decisiones acerca el hogar, el espacio, la decoración, eran los nuevos clientes y Le Corbusier era muy consciente de ello. En 1927 Le Corbusier contaba con una doble frustración: su incapacidad de diseñar la silla moderna y de ofrecer una alternativa francesa a los diseños alemanes.

Le Corbusier había rechazado las artes decorativas a principios de la década de 1920 y perseguía desde entonces la transformación del espacio doméstico. Sin embargo, en 1927, él se sentía frustrado con el fracaso del mercado para generar prototipos para la producción en serie<sup>96</sup>. Se dio cuenta que necesitaba diseñar el equipamiento para su nueva arquitectura. Era el momento de realizar el diseño de ‘objetos-tipo’ del equipamiento: ‘los muebles máquina’.

En 1927 Charlotte Perriand presentó en el *Salon d'Automne* de París el que será su salvoconducto para iniciar su primer periplo: su *Bar sous le toit*, cuyos únicos materiales fueron el vidrio, el acero cromado y el aluminio anodizado<sup>97</sup>. Poco después de la Exposición de Weissenhof Siedlungen Stuttgart, Perriand llamó a la puerta del Atelier rue de Sèvres. Ella había decidido que quería aprender arquitectura, y aprovechando su éxito en el Salón de la Société des Artistes Décorateurs, se ofreció a trabajar para Le Corbusier en octubre de 1927. Le Corbusier en un primer momento la recibió con la famosa frase: “Aquí no bordamos cojines”<sup>98</sup>. Si embargo, era el momento oportuno, Perriand sabía que Le Corbusier estaba tratando de redefinir el espacio interior doméstico y efectivamente tras visitar la edición del Salón de Otoño de 1927—donde Charlotte Perriand presentaba su stand al que llamó *Bar bajo el tejado*—Le Corbusier decidió que Perriand trabajaría para él como encargada del equipamiento de la casa.

*El éxito espectacular de aquel mobiliario brillante metálico de acero doblado la llevó a ser invitada a participar en Atelier 35S<sup>99</sup>.*

Con el diseño de su *Bar*, Perriand se convertía en la primera diseñadora francesa en realizar mobiliario tubular metálico. La misma prensa que había criticado el Pabellón L’Esprit Nouveau de Le Corbusier de 1925, dos años después elogia los diseños de Charlotte Perriand, por su atmósfera-ambiente y estilo.

Charlotte Perriand era una Nueva Mujer que pertenecía a la Era de la Mecánica. Primero con su *roulement a billes* (Collar de bolas de rodamiento) y capaz de redefinir el espacio doméstico, con una provocación: un bar en casa. Perriand triunfaba en la prensa francesa de 1927 con su *Bar bajo el tejado*, un diseño informal y elegante y “propiamente francés”. El *Bar* de Perriand fue objeto de admiración por parte de Le Corbusier, por su materialidad (metal y vidrio) y formas (tubo de acero) de inspiración industrial y sobre todo porque Perriand había conseguido diseñar un nuevo tipo de espacio—en lugar de un salón un bar—relacionado con la revolución en el espacio de vida, una de las aspiraciones de Le Corbusier desde principios de la década<sup>100</sup>.

<sup>96</sup> Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, p. 37.

<sup>97</sup> Marta Rodríguez, “Charlotte Perriand. Un mestizaje Europa-Japón”, *Viajes, itinerarios y Contactos Japón-Europa* (Peter Langs, Valladolid, 2013): 775-785.

<sup>98</sup> C. Perriand. *Charlotte Perriand. A life of creationm* (Monacelli, 2003): 23.

<sup>99</sup> K. Frampton. *Le Corbusier* (New York, Thames & Hudson Inc., 2001): 59.

<sup>100</sup> Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, p. 37.

A su vez, Charlotte Perriand, tras haber leído los libros de Le Corbusier, *Hacia una Arquitectura* (1923) y *El Arte Decorativo Hoy* (1925), reconocía en su autobiografía haber tenido el sentimiento de pertenecer a la época mecánica del siglo XX. Le Corbusier buscaba alguien capaz de desarrollar la *machine à habiter*. Es decir, alguien capaz de entender la casa como un conjunto mecánico en el que cada parte realizara su función de la forma más económica y eficiente, con los nuevos medios técnicos. Alguien capaz de dar un nuevo tratamiento a la casa, alguien que asumiera esa “tarea de mecánico”<sup>101</sup>. Charlotte Perriand era la Mujer Moderna francesa que se iba a encargar de ello.

En 1927 Le Corbusier invita a Perriand a colaborar en su estudio<sup>102</sup>. Ella se había convertido en una representante de la Nueva Feminidad en Francia a finales de los años 20. La idea de la *Nueva Mujer* estaba en la mente de un hombre preocupado por los medios de comunicación en cada momento de su carrera. Le Corbusier no sólo la elige por su condición de joven diseñadora de éxito, capaz de diseñar sillas de acero tubular; también la elige por ser paradigma de Nueva Mujer, por la buena propaganda que esto le podía reportar. Demasiadas razones para contratar a la joven, pero reconocida diseñadora francesa. Su papel en el Atelier era “el equipamiento de la vivienda moderna”. La *nouvelle femme* Charlotte Perriand era perfecta para el cargo. Éste sería el inicio de una década como asociada para el equipamiento mobiliario y accesorios.

**Ito contrata a Sejima,  
Mujer Nómada japonesa**

*Siempre pensé que, como todos los demás, que los muebles japoneses simplemente no existen. ¿No es el Japón, hoy en día, condenado a copiar muebles de occidente?*<sup>103</sup>.

En 1973 la *silla Marilyn* de Arata Isozaki para Tendo representó el símbolo del diseño contemporáneo japonés. Isozaki había formado parte del movimiento internacional de arquitectura y diseño industrial *Memphis* (1980-1988)—con mucha influencia en los años ochenta—junto a Shiro Kuramata, quien en 1976 diseñó su *Silla de Cristal*, una silla postmoderna.

La crisis económica de Japón en la década de los 70 había trasladado a los arquitectos a la experimentación en el laboratorio y por ende a la escala pequeña y doméstica. La falta de dinero para la gran arquitectura continuaría siendo una constante en la primera mitad de la década de 1980. Pero a diferencia de la década anterior, en los 80 surgió con ferocidad el consumismo. Los japoneses comenzaron a interesarse en orden de preferencia por: los buenos electrodomésticos (en especial televisión, frigorífico y lavadora), el mobiliario y por último por la casa<sup>104</sup>. Estos intereses requerían una reflexión acerca del espacio doméstico que condujo a ciertos arquitectos japoneses del momento a preocuparse por el interior doméstico como proyecto en sí mismo o como punto de partida para el diseño de sus casas.

<sup>101</sup> María Melgarejo: *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*, p. 95.

<sup>102</sup> Perriand tenía el apelativo de colaboradora, pero no recibía remuneración económica por parte de Le Corbusier.

<sup>103</sup> C. Colin: “Furniture with the spirit of Japanese Design”, en *Kagu-Mobilier Japonais*, p. 8.

<sup>104</sup> Kiyoshi Sey Takeyama, Conversación con la autora de la tesis, Tokio, 20 de diciembre de 2012.

La década comienza con en 1980 el diseño de la *Wink* por Toshiyuki Kita para Cassina, el prototipo de una nueva generación de mobiliario, el cual “desdramatiza” la tecnología y el objeto industrial<sup>105</sup>. La *Wink* reinterpretaba en cierta medida la ‘maquina para sentarse’ corbuseriana, se trataba de un artefacto postmoderno para sentarse, iniciaba así la revolución en el mobiliario japonés que tendrá su momento álgido en la segunda mitad de los 80. Inspirada en los asientos de los automóviles, la *Wink*, “mueble multifuncional”, fue la primera de una generación de muebles versátiles, se adaptaba a la forma del cuerpo humano, que refería a un estilo de vida informal que permitía al individuo gran libertad de movimiento.

Los arquitectos postmodernos japoneses, entre ellos Toyo Ito, eran conscientes de que estaba surgiendo un mercado (liderado por los diseñadores de interiores, no por arquitectos) asociado al consumo de diseño interior en Japón (que tenía por cliente a la mujer) en la primera mitad de la década de 1980. A su vez, en un momento de crecimiento económico e industrial de Japón y de revolución social, en particular de liberación de la mujer y poder de ésta en los medios de comunicación en la nueva sociedad del consumismo, era el momento de un cambio de estilo de vida.

En 1983, Toyo Ito, Itsuko Hasegawa, Kijo Rokkaku, Osmu Ishiyama y Rinken Yamamoto iniciaron un grupo de investigación “privado”, con reuniones periódicas en la Oficina de Toyo Ito que duraron hasta 1984. Ito y Hasegawa formaban parte de la denominada Escuela de Shinohara; Rokkaku había trabajado para Arata Isozaki; Ishiyama trabajó con Takamasa Yoshizaka—discípulo de Le Corbusier—. Todos ellos eran arquitectos y pertenecían a la misma generación, todos habían nacido en la primera mitad de la década de 1940. El objetivo del grupo era reflexionar acerca de nuevos estilos de vida y mobiliario. Para ello revisaron “nuevamente” a Le Corbusier a finales de los años 20 y en particular a las protagonistas de la Nueva Feminidad francesa del momento, liderazgo que entonces ostentaban Eileen Gray y Charlotte Perriand. Su ambición era publicar un libro y venderlo junto al mobiliario que habían diseñado, pero fracasaron en su intento y abandonaron el proyecto. “Si hubiese estado Sejima implicada quizá hubiésemos tenido más éxito”<sup>106</sup>, se lamentaba Toyo Ito.

*Por aquel entonces, Toyo Ito era el único que daba igualdad de oportunidades a mujeres en su oficina*<sup>107</sup>. Nagisa Kidosaki

Ito muy consciente del nuevo poder de la feminidad en la sociedad japonesa, justo en 1980 tratando de proyectar nueva arquitectura doméstica, un nuevo estilo de vida para las nuevas mujeres. Había sido Sejima quien había diseñado en su etapa de becaria el folleto de promoción del proyecto de Dom-ino de Ito para la revista Croissat. En el momento en que Ito trataba de mirar a su alter ego Le Corbusier, Sejima se había convertido en una conocedora de Le Corbusier gracias a su tesis fin de master. A su vez había contactado con los círculos del diseño interior japonés en su tiempo en la Universidad de Zokei, coincidiendo con el poderoso Kuramata. A esto se añade el hecho de haber pasado por la oficina de Isozaki, el último peso pesado de la arquitectura japonesa. Por último el interés de Sejima por la moda y por las nuevas ideas de Koolhaas la convertían en la mujer arquitecta/diseñadora perfecta

<sup>105</sup> C. Colin: “Furniture with the spirit of Japanese Design”, en *Kagu-Mobilier Japonais*, p. 8.

<sup>106</sup> Toyo Ito: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>107</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

(representante de la Nueva Feminidad japonesa) para ayudar a Toyo Ito a desarrollar su nueva arquitectura “desde el interior”.

Las conexiones de Sejima con Ito fueron a través de una serie de personajes y acontecimientos. Kazuyo Sejima comenzó la universidad en 1975, coincidiendo con un momento de exaltada crítica al metabolismo, tras el fracaso de la Expo' 70. Tras aquel intento nacionalista de un movimiento de vanguardia japonesa, el ámbito académico volvió a recuperar a los maestros de la modernidad. En la universidad de Sejima, el énfasis era en la figura Le Corbusier, en particular a través de su profesor Yuzuro Tominaga (n. 1943). Tominaga trabajó para Kikutake entre 1967 y 1972, coincidiendo con Ito, que había trabajado para Kikutake entre 1965 a 1970. Con Tominaga como director de su fin de master, Sejima eligió a Le Corbusier como el tema de estudio para su informe de graduación en su último curso. Se concentró en la realización de copias de 44 proyectos de Le Corbusier desde sus de casas unifamiliares hasta de sus edificios públicos de gran escala<sup>108</sup>. Estaba por tanto al tanto del pasado moderno (anterior al metabolismo) con el que Ito estaba tratando de re-conectar. Recordemos que Toyo Ito justo en 1978 estaba usando estructura metálica y paneles de hormigón prefabricado para la fachada, como el prototipo de vivienda prefabricada de Le Corbusier, *Dom-ino*<sup>109</sup>.

Sejima también se interesó por lo que representaba “el futuro”, la nueva generación de arquitectos europeos que habían superado las ideas utópicas de los sesenta, como por ejemplo Rem Koolhaas. Koolhaas fue el primer arquitecto extranjero por el que Sejima se interesó<sup>110</sup>. El interés lo provocó el artículo de “Unbuilt England”<sup>111</sup> publicado en la revista de arquitectura A+U en 1977. Si Toyo Ito pretendía desarrollar una nueva arquitectura, él no sólo debía interesarse por Le Corbusier, sino también por nuevos caminos como las propuestas revolucionarias de Koolhaas entre otros. Otro nexo de unión entre Kazuyo Sejima y Toyo Ito fue Arata Isozaki. Sejima trabajó en su oficina en el primer año de sus cursos de master. Isozaki había influido de manera muy importante en Ito, especialmente en su idea de cultura nómada.

En paralelo, Toyo Ito era muy consciente del creciente poder de la nueva mujer japonesa, a través de los medios de comunicación. Ito se dio cuenta de que “las nuevas amas de casa” quizás estaban altamente educadas y para ellas la cultura francesa y París era un referente. Todas las mujeres estudiaban francés en los 70 y miraban al que para ellas seguía siendo referente de moda: París, quizás por esa complicidad a la hora de abordar el diseño del detalle. Ito consciente del Poder de la mujer en Japón y a la vez de la buena proyección internacional que suponía “contratar a mujeres”, la buena imagen fuera de Japón, en un momento cada vez más transnacional. La primera mujer en la oficina de Ito fue Icumi Yoko, quien aún continúa trabajando allí.

Después de medio año como becaria en su oficina, Toyo Ito recomendó a Sejima estudiar mobiliario. En la universidad Zokei Sejima coincidió con poderoso diseñador japonés Shiro

<sup>108</sup> K. Akagi: *Vision and Mission through the Eyes of Kazuyo Sejima. Career and works of a female Japanese Architect*, p. 14.

<sup>109</sup> Koji Taki: “Towards an open text. On the work and thought of Toyo Ito”, en Sophie Roulet & Sophie Soulié: *Toyo Ito. architecture of the ephemeral*, pp.6-17.

<sup>110</sup> K. Akagi: *Vision and Mission through the Eyes of Kazuyo Sejima. Career and works of a female Japanese Architect*, p. 14.

<sup>111</sup> Peter Cook: “Unbuilt England” (Project designs by various architects including Rem Koolhaas), en *A+U: Architecture and Urbanism* no. 10, p.3-123.

Kuramata, con el que posteriormente colaboraría en la oficina de Ito. Sejima también asistió a las clases de mobiliario impartidas por Koji Taki, ideólogo de la arquitectura de Ito. De esa manera Sejima se convertiría en la perfecta Mujer Nómada de Tokio, representante de la Nueva Feminidad, a quien posteriormente contrataría para ayudarle la búsqueda de un Nuevo Estilo de Vida en el Japón de mediados de la década de los 80. Ito “la moldeó” para ser su paradigma de “Chica Nómada de Tokio”, preparada para diseñar y posar como modelo de sus diseños. Dada las pocas posibilidades de construir proyectos públicos desde los 70, a principios de los 80 Ito estaba tratando de conectar con el mundo del diseño interior, cada vez más poderoso en Japón desde los 70 y que vería en los 80 su momento de gloria. La formación de Sejima como arquitecta en un programa de vivienda y con formación complementaria en diseño de mobiliario la convertía en la perfecta diseñadora para acometer la reforma doméstica en Japón a principios de la década de los ochenta.

*Toyo Ito pensaba que Sejima era la persona que representa aquel tipo de nueva chica nómada<sup>112</sup>.*

Otra de las coincidencias, es el hecho de que la tesis de fin de máster de Sejima llevaba por título: “Character of building and Composition”: Research on country houses in Britain in XIX century. Influence of the thesis of Colin Rowe, 1981<sup>113</sup>. Yasumitsu Matsunaga y Toyo Ito tradujeron el libro de Colin Rowe “Manierismo y Arquitectura Moderna”<sup>114</sup>. Sejima también analiza las teorías de Rowe “de Paladio a Le Corbusier”. Ito quizá soñaba entonces un paralelismo ideal: “de Le Corbusier a Ito”.

### **Charlotte Perriand, sensibilidad material y técnica**

En 1920 Charlotte Perriand inició sus estudios, como decoradora de interiores y diseñadora de muebles, en la *École Centrale de l'Union des Arts Décoratifs* de París. Allí recibió formación en Arte Decó por parte de profesores como Maurice Dufrène (1876-1955) o Henri Rapin (1873-1939) entre 1920 y 1925. Los ideales de Dufrène—directora de los estudios Lafayette—habían quedado patentes en la Exposición Internacional de 1925: “Las obras de la artesanía supuestamente inferiores -productos tanto de artesanos como de artistas- son de igual estatura que el "gran arte" de la arquitectura, “Un ebanista es arquitecto (...)”<sup>115</sup>.

Siguiendo los consejos de sus maestros, Perriand presentó su *Coin de Salon* en 1926 en el *Salon des Artistes Décorateurs* sin mucho éxito. Ella estaba todavía bajo la influencia de las artes decorativas. Precisamente Le Corbusier había criticado el movimiento Art Déco. Atraída por las ideas de Le Corbusier de crear Nueva Arquitectura en la Era de la Máquina y para el hombre moderno, cuando en 1926 Henri Rapin le pregunta “qué piensa hacer”, ella le contesta que le interesa la arquitectura.

*Deseo aprender arquitectura<sup>116</sup>.* Charlotte Perriand

<sup>112</sup> Kazuaki Hattori: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>113</sup> Kazuaki Hattori: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>114</sup> Colin Rowe: “Mannerism and Modern Architecture”, en *The Mathematics of the Ideal Villa*, p. 44.

<sup>115</sup> Maurice Dufrêne, 1925, citada en Arthur Chandler: “The Art Deco Exposition”, *World's Fair magazine, Volume VIII*, <http://tw.myblog.yahoo.com/quencychenkimo/article?mid=6867>.

<sup>116</sup> Charlotte Perriand, 1926, respuesta a Rapin, cuando él le pregunta qué desea hacer, en Charlotte Perriand: *Une Vie de Crédation*, p. 22.

En 1927 ella estaba intentando explorar nuevas vías, caminos, cuestionando lo que ella había hecho o estudiado antes. Se dio cuenta de que necesitaba un "espacio" en el que desarrollar sus "ideas". Ese mismo año, siguiendo el consejo del diseñador de joyas Jean Fouquet, ella leyó *Vers une architecture* (París, 1923) y *L'Art Décoratif d'aujourd'hui* (París, 1925) de Le Corbusier. "Perriand quedó impresionada por la distinción de Le Corbusier entre tipos *besoins* (necesidades tipo), tipos *beubles* (muebles tipo), y lo que él llama objetos-*membres humains*, 'objetos-miembro humanos'"<sup>117</sup>. Tanto es así que se decidió a trabajar con Le Corbusier.

En 1926 ya estaba empezando a establecer una reputación para sí misma, pero poco después algo diferente ocurrió. Tras leer los libros de Le Corbusier según ella escribe en su autobiografía, "demolieron todo lo que tenía aprendido". Perriand absorbe rápidamente la retórica de la modernidad era maquinista: la idea de "equipo" que reemplazó al de "decoración", acero y vidrio fueron vistos como los materiales auténticos de la época"<sup>118</sup>. En 1927 Perriand era aclamada por la prensa del momento cuando ella presenta su *Bar sous le toit at Salon d'Automne*.

En "Simulated Domesticities: Perriand before Le Corbusier"<sup>119</sup>, Esther da Costa Meyer explora el tema del mobiliario y el interior a través de una atenta mirada a la rápida transformación de Perrinad de convencional diseñadora Art Déco a innovadora diseñadora avant-garde, abordando cuestiones como la formación de las mujeres en diseño, el papel de los grandes almacenes en la promoción del consumo de la clase media, la relación entre los salones y la formación de género y clase. Da Costa Meyer afirma que, incluso antes de que Perriand trabajase para Le Corbusier, ella desafió la ideología dominante de las artes decorativas de París con su bar en el ático en el *Salon d'Automme*.

*Poco después de graduarse de la Unión Central de Artes Decorativas, ella hizo una ruptura radical con el espíritu que prevalecía en la época, rechazando el estilo decorativo, y inspirándose en la aviación y la industria del automóvil para inventar su propia estética. Ella elaboró un enfoque personal para diseño de la casa, inspirado en la organización racional del trabajo -taylorismo- en un intento de mejorar la vida cotidiana de las mujeres*<sup>120</sup>.

Para Le Corbusier, quien había invitado a los arquitectos a "aprender a ver" coches, aviones y barcos de pasajeros como parte de su ruptura doctrinal con la arquitectura académica, la referencia de la máquina—según reconoce Perriand en su autobiografía—era únicamente una analogía formal. En cambio para Perriand, por su formación en diseño de mobiliario, la referencia de esos vehículos no estaba sólo relacionada con cuestiones de forma, sino que se extendía al proceso de diseño. Es por ello que en el diseño del equipo doméstico, desde el inicio de su trayectoria, Charlotte Perriand incorporó del mundo de la máquina, técnicas más que formas, como los principios de movilidad, la temporalidad, la ligereza o su carácter dinámico.

<sup>117</sup> Kenneth Frampton: *Le Corbusier*, p. 59.

<sup>118</sup> Charlotte Benton: "Le Corbusier. Furniture and the Interior", en *Journal od Design History*, 3, p. 113.

<sup>119</sup> Esther da Costa Meyer: "Simulated Domesticities: Perriand before Le Corbusier", en Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, p. 20.

<sup>120</sup> Jaques Barsac: "The Life and Work of Charlotte Perriand", en *Charlotte Perriand et le Japon*, p. 264.

Charlotte Perriand creció en un ambiente de moda y gusto sofisticado Parísino de principios de siglo. Nació en 1903 en París, hija de padre sastre y madre modista, Charlotte Perriand creció en el barrio Marché Saint-Honoré donde vivían y trabajaban sus padres, observando el mundo de la alta costura desde el punto de vista del pequeño artesano<sup>121</sup>. Los padres de Charlotte, en especial su madre, se encontraban entre los pequeños productores de fabricación de artículos de lujo en París.

La moda fue protagonista en la Exposición Internacional de París de 1925, destacaron las aportaciones del popular modisto Paul Poiret y la exhibición de prendas de vestir y textiles de Sonia Delaunay en la Boutique Simultané en el Puente Alejandro III, así como las exposiciones de moda del pabellón de la revista de moda francesa *Fémime*. Lo cual convivió con el Pabellón del l'Esprit Nouveau de Le Corbusier a mediados de la década de 1920 en París.

*La escala del cuerpo como unidad de medida de la arquitectura moderna, fue algo sustancial en el siglo XX, como ‘retorno al orden’ y aproximación de las artes—arquitectura o mobiliario—hacia la industria, como reflejo de la vida moderna*<sup>122</sup>.

Charlotte Perriand utilizó su propio cuerpo como unidad de medida, no sólo para el diseño de mobiliario sino también para sus primeros proyectos arquitectónicos como *Le Refuge Tonneau*<sup>123</sup> (1938), donde también se reconocen influencias del mundo textil. También conocido como *Refugio Barril*, fue proyectado en colaboración con Pierre Jeanneret. Su forma cilíndrica con facetas recordaba a la de un barril de vino. Su geometría así como el corte y la técnica de doblado del material, confeccionaba un refugio de montaña a la manera de un vestido metálico futurista. El corte de la puerta de inspiración antropomórfica, a medida del cuerpo de la propia Perriand, o las ventanas circulares imprimían en aquel proyecto de arquitectura experimental una condición sensual más allá de “lo necesario” que evidenciaba un nuevo paradigma arquitectónico destinado al disfrute del tiempo libre.

*La moda es arquitectura, es una cuestión de proporción*<sup>124</sup>. Coco Chanel

Ropa y arquitectura comparten el hecho de proveer al cuerpo refugio y protección. El uso de la geometría para generar la forma es una estrategia compartida por ambas disciplinas. Creación a través de planos bidimensionales: textura, forma y volumen, siluetas. La arquitecta de Perriand tomó prestado técnicas de la sastrería y el diseño de moda para confeccionar una arquitectura a medida del cuerpo humano. De la moda, Perriand también incorporó la idea de movilidad a sus proyectos destinados al disfrute del nómada urbano moderno.

Perriand también utilizó su vestuario como reflejo de su posicionamiento ideológico: del sombrero Parísino al vestido suelo, la rebeldía del uso del pantalón o la ropa deportiva, incluso se diseñó a si misma un collar de bolas de rodamiento. Su imagen andrógina evidenciaba su posicionamiento como Nueva Mujer francesa.

La simplicidad de sus formas y su interés en explotar el impacto sensual de diversos materiales,

<sup>121</sup> Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, p. 11.

<sup>122</sup> Silvana Rubino: “Bodies, chairs, necklaces: Charlotte Perriand and Lina Bo Bardi”, en *Cuadernos Pagu, Campinas*, nº 34, pp. 331-362.

<sup>123</sup> El Refugio Tonneau barrel fue uno de los cuatro refugios de montaña (Refugio Cable, Refugio Bivouac, Refugio Tonneau barrel, Refugio de Doble Construcción) proyectados por Charlotte Perriand a finales de la década de 1930.

<sup>124</sup> Marcel Haedrich: *Coco Chanel: Her Life, Her Secrets*, p. 21.

atrajo la atención de la vanguardia Parísina hacia los diseños de Perriand. Mientras que sus primeros interiores estaban motivados por el lujo asociado con las artes decorativas francesas, su producción posterior derivada de un compromiso crítico con los enfoques contemporáneos de la vivienda moderna, aunque el confort sensorial continuaría siendo una característica distintiva de sus proyectos de arquitectura.

Haciéndose eco de la respuesta a la exposición de Munich Werkstätten de 1910, los críticos franceses de manera persistente, elogian las diferencias entre las exposiciones francesas y alemanas: El individualismo de los diseñadores franceses frente a la subordinación alemana de la expresión individual en favor de valores y aspiraciones comunitario. Otra de las particularidades asociadas a lo francés fue el lujo sensual. Caroline Constant en su libro *Eileen Gray* (2007), se refiere a las afinidades de apreciación sensual de los miembros de la UAM, entre ellos menciona a Perriand, quienes manifiestan un retorno común a “elementos sensoriales”, en contraste con “dogmatismo rígido” que Constant asocia al conjunto Wekbund, argumentando que así lo reflejaban los críticos hacia el año 1931.

*Perriand utilizó las condiciones palpables del material invocando un sentido de lo erótico, sus diseños están marcados por la experiencia de un ser sensual<sup>125</sup>.*

Le Corbusier se basó sólo en la forma para lograr una resonancia visual comparable, así describió su *Vila Stein* en Garches (1927), argumentando que la sensación de riqueza no era proporcionada por materiales de lujo, sino sólo simplemente por la distribución interior y a la proporción<sup>126</sup>.

Al final de los años 20, la estética de Perriand se movía en una división ideológica, entre la tradición elitista de lujo sensual y la proclividad de los artículos de consumo masivo promovida por la modernidad, lo cual se reflejó de manera ejemplar en la *Chaise Longue* (1928). La Chaise Longue diseñada por Le Corbusier, Charlotte Perriand y Pierre Jeanneret incrementó su dimisión sensual por el famoso posado de Perriand reclinada sobre la máquina de descanso.

Lo cierto es que Perriand había utilizado su imagen como reclamo publicitario ya desde sus primeros proyectos, consciente de su poder mediático especialmente desde 1926. Las fotografías de Perriand—entre ellas la que forma parte de la portada de la presente tesis—recostada en la Chaise Longue fueron tomadas Pierre Jeanneret mientras Le Corbusier estaba en América y diseñadas por la propia Perriand. Una de aquellas fotografías fue utilizada por la propia Charlotte Perriand en la confección su *collage* del estand del Salón de Otoño en 1929. El collage que realizó Perriand se publicó en la revista *L'Architecture vivante*<sup>127</sup> de 1930.

A finales de los años treinta Perriand posa como modelo para la promoción de sus pequeños proyectos experimentales próximos a la industrialización de la arquitectura. Una foto del *Refugio Bivouac* (1937), diseñado en colaboración con el ingeniero André Tournon, muestra a Perriand en la puerta del refugio. Su cuerpo se sitúa en paralelo a una caprichosa forma curvada, cargada de sensualidad, que contrasta con la racionalidad del resto del proyecto. El Refugio fue construido por ella misma (con la ayuda de Jeanneret y André y uno de sus trabajadores), en 1938, en sólo 3 días, en el monte Joly de Savoye. Otra de las imágenes de

<sup>125</sup> Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 113.

<sup>126</sup> Le Corbusier, citado en Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 113.

<sup>127</sup> Revista dirigida por Jean Badovici en París.

Refugio Bivouac la muestra a ella después de la construcción como Nueva Mujer constructora, junto a sus colaboradores.

Mientras construía el *Refugio Bivouac*, Perriand colaboró con Jeanneret en diseño del prototipo *Refugio Tounneu Barril* (1938), nunca construido<sup>128</sup>. Un fotomontaje de este Refugio, con altas montañas nevadas como telón de fondo, muestra a Perriand con su ropa de esquí enmarcada por la puerta del refugio. El corte sensual de la puerta—que se ensancha a la altura de la cadera—abraza la figura de la propia Perriand. La silueta y medida del cuerpo de Perriand es la inspiradora de la forma y el tamaño de la puerta del refugio. Consciente de su propio cuerpo, Perriand ideó una arquitectura en realidad hecha ‘a su medida’, pensada en realidad para el nuevo cliente: la Nueva Mujer. El Refugio Barril a su vez incorporaba círculos como óculos futuristas.

Pierre Jeanneret tomó muchas otras fotos de su admirada Perriand, quien a diferencia de Eileen Gray, posaba con sus creaciones. Las fotografías de Jeanneret mostraban a Perriand como mujer triunfadora y libre. En 1936, la imagen de Perriand aparece en el fotomontaje del Pabellón de Japón de Sakakura para la Exposición Universal de París de 1937.

A pesar de la admiración de Charlotte Perriand por Le Corbusier, ella había observado que Le Corbusier estaba más interesado en las asociaciones simbólicas de los materiales y técnicas que en “la exploración de nuevas posibilidades técnicas o experimentación con las propiedades físicas de los materiales” o el uso de determinados productos industriales en un nuevo contexto<sup>129</sup>. A esta crítica se unió más tarde su compromiso con las ‘necesidades humanas’, provenientes de ideas comunistas que estuvieron entre las razones que la llevaron a ruptura (temporal) con Le Corbusier justo en 1937.

La contribución principal Perriand al discurso del Movimiento Moderno fue su enfoque material, táctil, y el potencial sensual de su arquitectura y mobiliario se deriva en gran medida de su participación inicial en las artes decorativas, su proximidad al mundo de la moda, su experiencia directa con arquitectos japoneses y su particular interés en integrar mobiliario, textiles y tecnología sofisticada con la arquitectura, lo cual le lleva a ser artífice de lo que la presente tesis define y caracteriza como arquitectura *petite*.

### Kazuyo Sejima, arquitecta y diseñadora

Kazuyo Sejima ingresó en la Universidad de Mujeres de Japón en 1975, allí cursó su House Design Degree (Licenciatura en Diseño de la Casa) en el Departamento de Vivienda de la Facultad de Economía Doméstica en Tokio. Estudió en una universidad privada muy influenciada por la figura de Le Corbusier y su entorno francés. Su formación fue muy occidental, coincidiendo con un espíritu de escepticismo nacional en la arquitectura fruto del fracaso previo del Movimiento Metabolista japonés.

<sup>128</sup> La construcción del prototipo a escala real, fue promovida por el fabricante de muebles Cassina y presentada en 2011 en Le Petit Palais de París con motivo de la exposición “Charlotte Perriand de la photographie au design” y en 2012 en el stand de la firma del “Salón del mueble” de Milán.

<sup>129</sup> Charlotte Benton: “Le Corbusier. Furniture and the Interior”, en *Journal od Design History*, 3, pp.103-124.

En aquel momento muchos jóvenes arquitectos japoneses comenzaban su carrera con la construcción de pequeñas casas particulares. Sería la generación de los discípulos de Kazuo Shinohara, entre ellos Toyo Ito (n. 1941) o Itsuko Hasegawa (n. 1941), quienes cambiarían definitivamente la manera de diseñar casas en Japón. Ellos darían nombre a lo que se ha denominado la Generación Superficial, la de los arquitectos proyectando para los deseos de la individualidad.

*Quería construir casas<sup>130</sup>.* Kazuyo Sejima

Cuando Sejima terminó la universidad en 1981 estaba interesada en la construcción de viviendas de nueva generación. Entró a formar parte del estudio de Toyo Ito, como becaria, con la ambición de diseñar casas. Ella había visitado la Casa White U<sup>131</sup> (1976) en el centro de Tokio, la cual Ito considera como el verdadero comienzo de su carrera en solitario<sup>132</sup>. Esta casa mostraba de manera evidente conexiones formales con su maestro Kazuo Shinohara y era un ejemplo de la nueva generación de casas japonesas junto con la Casa de Aluminio (1971), el punto de partida de la obra de Ito. Sejima había estudiado un Programa de Vivienda en la Universidad de mujeres y explicitó su deseo de construir casas. En la década de 1970 Ito había diseñado nuevas casas que introducían materiales ligeros incorporados de la industria como critica a la arquitectura monumental. Sejima eligió la opción individualista de la Escuela de Shinohara<sup>133</sup> o Generación Superficial.

Los tres arquitectos de la generación previa que influyeron en la manera de pensar de Toyo Ito fueron Kiyonori Kikutake, Arata Isozaki y Kazuo Shinohara. Fue su fascinación adolescente con la Sky House (1958) de Kikutake la razón que Sejima confiesa que la llevó a estudiar arquitectura. A su vez, comenzó sus prácticas profesionales en la oficina de Arata Isozaki y Kazuo Shinohara, considerado anti-metabolista, había sido el gran referente ideológico a lo largo de formación universitaria. Ito personificaba la opción genealógica japonesa ideal, como discípulo de los tres vínculos de Sejima con la arquitectura de su país.

A su vez, Toyo Ito estaba tratando de conectar con Le Corbusier justo a finales de la década de 1970, “ofrecía igualdad de oportunidades a las mujeres en su oficina”<sup>134</sup> y estaba comenzando a tener cierta proyección internacional. Lo cual se evidenció en 1982 cuando fue invitado a participar en la P3 Conference en Virginia. Sejima eligió a Ito como aglutinador de todos sus intereses: nacionales (japoneses), internacionales, su deseo de construir casas, y aprovechando la oportunidad que Ito daba a las Nuevas Mujeres.

Kazuyo Sejima nació en un pequeño pueblo industrial, donde su padre era ingeniero en una empresa americana. A la edad de 17 años se trasladó a Tokio para recibir una formación cuasi-francesa, que tenía que ver con *el arte de la vida*. En 1948, justo después de la Segunda Guerra Mundial, en la Universidad de Mujeres de Japón se creó el departamento *Living Arts* que se dividió en 1962 en el Departamento de Vivienda—en el que Sejima estudió—y el Departamento de la Ropa o del Vestido. Sejima se formó en paralelo al ámbito de confección de ropa.

<sup>130</sup> Kazuyo Sejima: Entrevista con Anatxu Zabalbeascoa, en El País, Barcelona, 16 de noviembre de 2008.

<sup>131</sup> Toyo Ito construyó esta casa para su hermana. En 1997 la casa fue demolida.

<sup>132</sup> Thomas Daniell: “The Fugitive”, en Toyo Ito: *Tarzans in the Media Forest*, pp. 3-18.

<sup>133</sup> Koji Taki: “Towards an open text. On the work and thought of Toyo Ito”, en Sophie Roulet & Sophie Soulié: *Toyo Ito: architecture of the ephemeral*, pp. 6-17

<sup>134</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

*Trabajábamos mucho la pequeña escala. Mientras que en las otras escuelas del país se dedicaban a proyectos en escalas mayores (...) La moda siempre me ha interesado. Y mucho. Pero donde yo crecí, lejos de las grandes ciudades, si era difícil estudiar arquitectura, más difícil aún era estudiar moda. De todos modos, pensaba que sí podía diseñar vestidos con facilidad, vestidos especiales, que me hicieran sentir especial, pero la arquitectura era otra cosa. No tenía ni idea de cómo construir; por eso pensé que debía estudiarla<sup>135</sup>.* Kazuyo Sejima

Sejima colaboró como becaria durante seis meses en la oficina de Ito, comenzando en diciembre de 1980, coincidiendo con el desarrollo de su tesis fin de master. En aquel momento, Ito le aconsejó que tomara una clase sobre mobiliario en la Universidad Tokio Zokei, donde Ito impartía clases a tiempo parcial<sup>136</sup>. Allí tuvo como profesor a Koji Taki (1928-2011), quien enseñaba *Historia de Mobiliario Occidental*. En aquel curso ella diseñó sus primeros muebles.

Kuwasawa Yoko (1910-1977) fue una de las arquitectas y figuras femeninas adelantada a su tiempo (Nueva Mujer) referentes para Sejima<sup>137</sup>. Desde 1930, Kuwasawa Yoko desempeñó un papel activo en el mundo del periodismo de diseño, abarcando los campos de la arquitectura, diseño interior y diseño del vestido. Consideraba que la funcionalidad y practicidad era esenciales para el diseño. También defendía la importancia de la formación especializada de diseño. En 1954 estableció *Kuwasawa Design School*, una escuela especializada de diseño, convirtiéndose en pionera, cooperando con artistas y diseñadores para enseñar en su instituto. Más tarde, en busca de una educación superior de arte y diseño, estableció la universidad Zokei de Tokio en 1966, convirtiéndose ella misma el Directora y el Presidenta del Consejo de Administración. Entre sus escritos, destacan "Kuwasawa Yoko Diseño Dress", publicado por Fujin-Gahou-Sha, en 1977.

El referente de aquella pionera Nueva Mujer condujo a Sejima al interés por la incorporación de materiales y técnicas provenientes de otras disciplinas o industrias, en particular del mundo de la moda. De hecho durante la primera mitad de la década de 1980, coincidiendo con la colaboración de Sejima, Ito comenzaría a concebir su arquitectura doméstica como una extensión del cuerpo humano, como un vestido. "Hay capas que envuelven al cuerpo humano, primero la ropa luego la casa"<sup>138</sup> defendía Ito. La influencia del mundo textil es particularmente evidente en algunos de sus pequeños proyectos domésticos. Del vestido metálico tridimensional con carácter antropomórfico de su *Casa Pequeña* (1999) a los cortes abstractos de la *Casas en el Huerto de los Ciruelos* (2003), que como patrones de un vestido bidimensional esta vez se distancian de un cuerpo como lo haría un kimono.

*La aplicación de la moda a los proyectos pequeños tiene más sentido, aunque estoy proyectando un teatro en el que también hay ciertas influencias de la moda<sup>139</sup>.*  
Kazuyo Sejima

En cuanto a su imagen personal, Sejima se confiesa compradora compulsiva de ropa, así como

<sup>135</sup> Kazuyo Sejima: Entrevista con Anatxu Zabalbeascoa, en El País, Barcelona, 16 de noviembre de 2008.

<sup>136</sup> Kazuaki Hattori: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>137</sup> Kiwa Matsushita y Hajime Yatsuka: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>138</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

<sup>139</sup> Kazuyo Sejima. Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

colecciónista de todo tipo de objetos pequeños donde valora el detalle. Ha cambiado su manera de vestir a lo largo de su carrera, desde un aspecto andrógino inicial con el negro como aliado, hasta el desenfado de las flores sobre blanco que denotan liberación.

Los primeros diseños de mobiliario de Sejima, tras independizarse de Ito, tienen que ver con el aseo femenino: cortinas de baño, espejos, taburetes. Donde utiliza colores vivos como el magenta, elementos textiles a veces translúcidos, y el círculo como base geométrica de sus diseños. En muchos de esos primeros proyectos se advierte influencias formales francesas tanto procedentes de Charlotte Perriand como de Eileen Gray.

Uno de aquellos primeros proyectos de mobiliario de Sejima donde se observa gran influencia de Gray, así como las conexiones con Pao, fue *Art Life (Dance)* (1989). Se trata de una habitación en la sala de Exposiciones de la empresa INAX (Empresa de Materiales de Construcción), denominada *Art Life*, un tocador de señoritas (*Poower Room*). El mobiliario que diseña se denomina *Dance*. Sejima dice que “no está haciendo mobiliario sino espacio, construyendo la atmósfera”<sup>140</sup>, con objetos con capacidad de movimiento. El círculo se usa de manera reiterativa en este proyecto. Muy pronto el círculo derivaría en curva sinuosa con su mueble *Daidai* (1989), un banco ondulado, cuyo asiento flota como una especie de ola metálica. La deformación de la curva purista o platónica de Le Corbusier en un principio resultado de la curva de contorno que se dibuja en la aproximación de varios círculos, es manifiestamente seductora.

A su vez, su sensibilidad material, el interés por retar a los materiales, en su delgadez o en su límite estructural, como el caso del vidrio por ejemplo, dotan a la arquitectura de Sejima de una dimensión sensual *cuasi barroca*. Sejima lleva al extremo los materiales<sup>141</sup> y consigue un renovado concepto de confort sensorial.

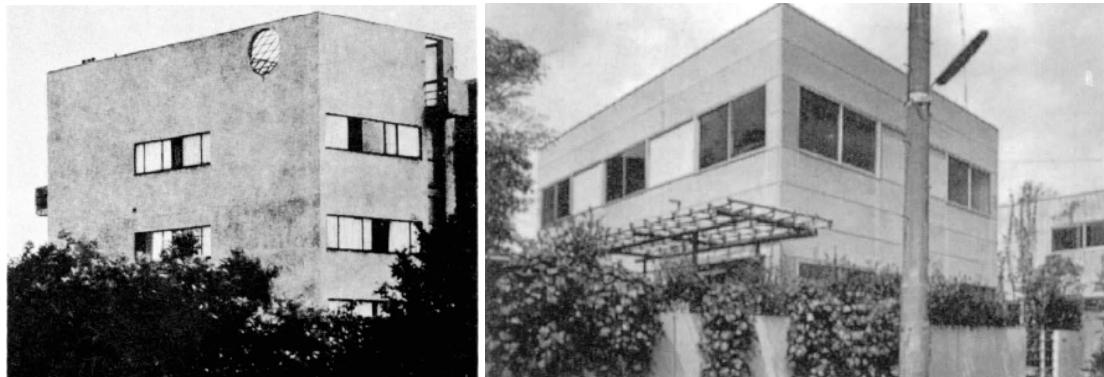
Por otro lado, ya en 1986 posa como modelo para el proyecto *Pao I*—diseñado en 1985 por Toyo Ito, Kazuyo Sejima y Kazumichi Iimura—siendo el fotógrafo Tomio Ohashi. Ella es la Chica Nómada que habita cada uno de los pre-mobiliarios de *Pao I*, en particular el mueble para el coqueteo, portada de la presente tesis. Algunas de las fotos evidencian como el mobiliario inteligente está hecho a medida de su propio cuerpo.

Consciente del poder mediático de su imagen, como reclamo publicitario, no duda en posar más tarde habitando sus propios proyectos, tanto de mobiliario como de arquitectura. En 1990 hace un *Diseño de Iluminación* para la compañía de Iluminación Endo. En las imágenes que se publican del proyecto, donde utiliza técnicas de recorte y montaje propias del mundo textil, ella misma aparece posando como parte del *collage*. Poco después, en su proyecto *Residencia de Mujeres Saishunkan Seiyaku* (1991) en Kumamoto, Sejima posa justo a la arquitecta Nagisa Kidosaki en una foto publicada en la revista JA *The Japan Architect* en 1993. Como dos mujeres trabajadoras, representantes del concepto de Nueva Feminidad, utilizan su imagen como reclamo publicitario para la promoción de sus diseños. Poniendo a su vez de manifiesto que desde el principio Sejima uso su propio cuerpo como unidad de medida, primero para el diseño de su mobiliario y más tarde de su arquitectura pequeña.

<sup>140</sup> Kazuaki Hattori: *Kazuyo Sejima's Works and Thoughts: From Furniture to Architecture*, p. 52.

<sup>141</sup> Dana Buntrock: “Sejima's Shoopping Bag”, en *Japanese Architecture as a Collaborative Process. Opportunities in a Flexible Construction Culture*, pp. 81-83.

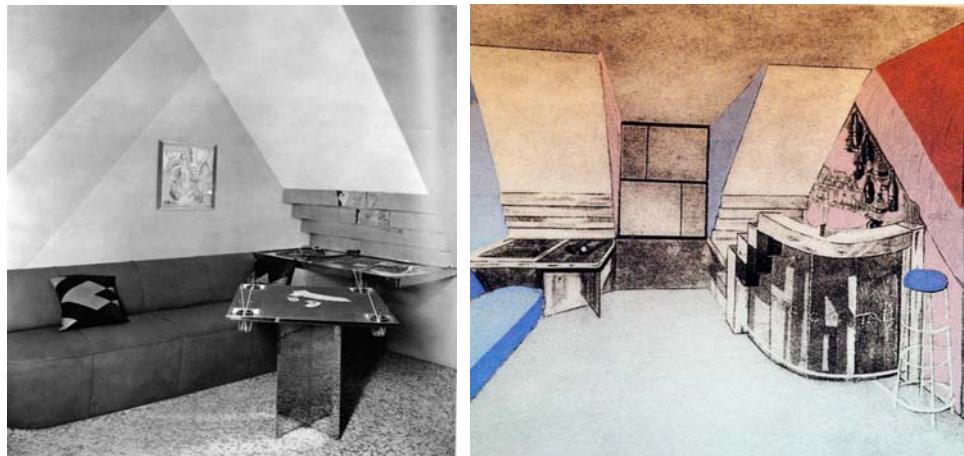
CAPITULO 2 DE LA ERA DE LA MÁQUINA A LA ERA DE LA ELECTRÓNICA  
Imágenes



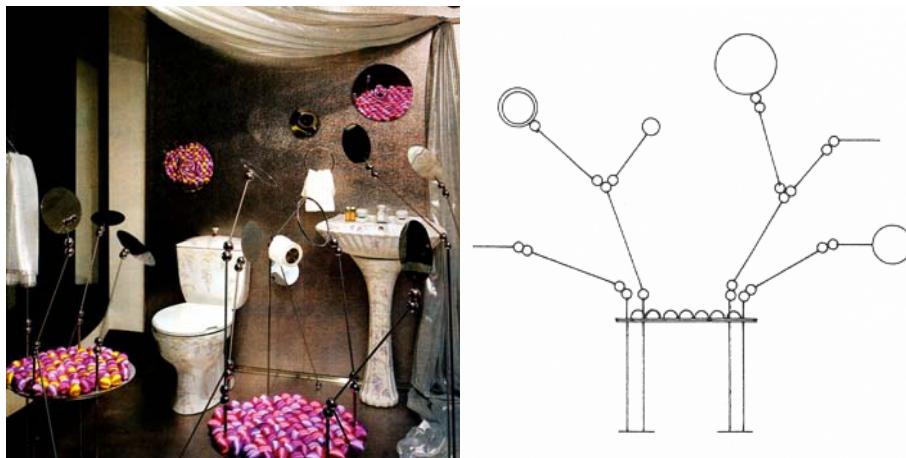
*Casa Guiette*, 1926, Le Corbusier; *Casa en Umegaoka*, 1982, Toyo Ito.



*Bar Bajo el Tejado*, 1927, Charlotte Perriand; *Daidai*, 1989, Kazuyo Sejima.



*Apartamento Saint Sulpice*, 1927, Charlotte Perriand.



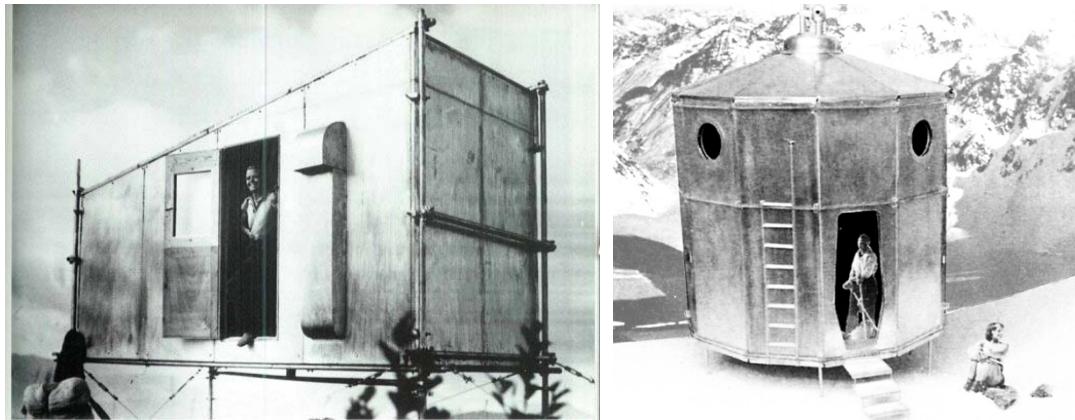
*Art Life (Dance)*, 1989, Kazuyo Sejima.



Marcel Breuer sentado en la *Silla Wassily*, 1926; Mies van der Rohe sentado en la *Silla Friesinger*, 1932.



Charlotte Perriand en la *Chaise Longue*, 1928; Kazuyo Sejima en *Pao I*, 1986.



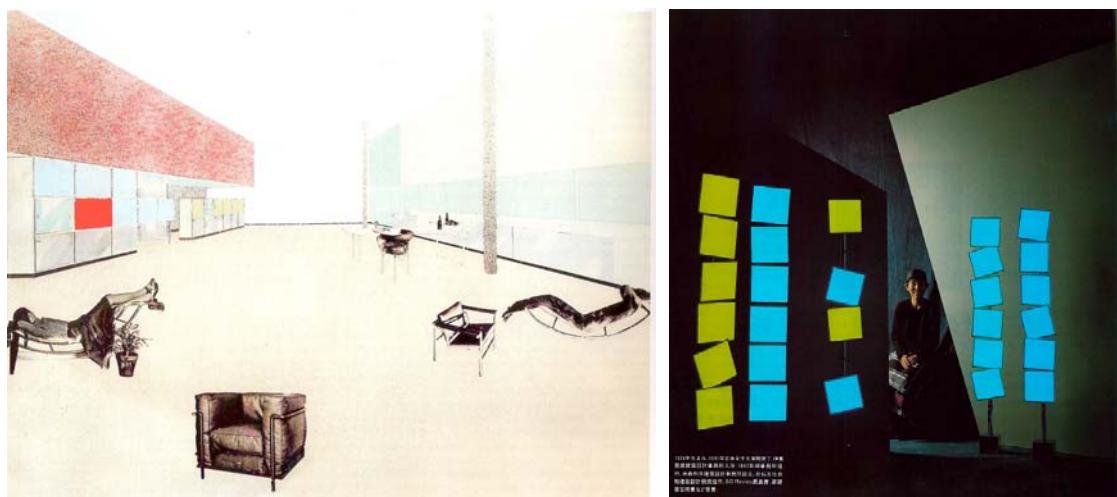
Charlotte Perriand en el *Refugio Bivouac*, 1937; Fotomontaje Charlotte Perriand en el *Refugio Tonneau*, 1938.



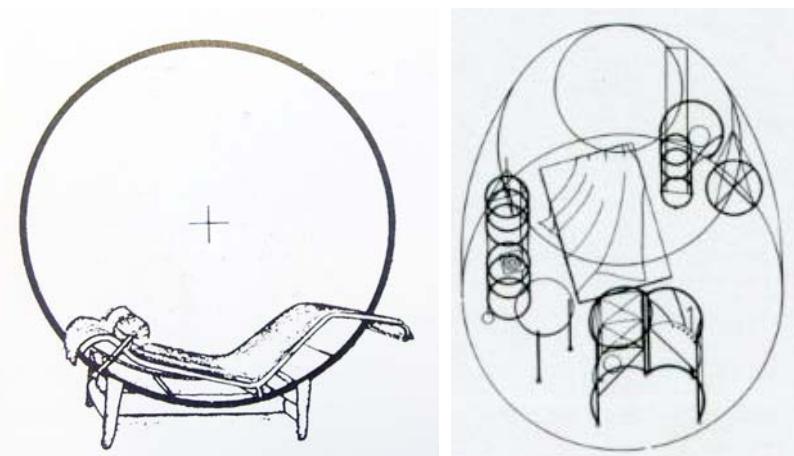
Nagisa Kidosaki & Kazuyo Sejima en la Residencia de Mujeres Saishunkan, 1991.



Nagisa Kidosaki & Kazuyo Sejima en la *Residencia de Mujeres Saishunkan*, 1991.



*Collage del estand del Salón de Otoño, 1929, Charlotte Perriand; Diseño de Iluminación para la Compañía Endo, 1990, Kazuyo Sejima.*



CAPÍTULO 3  
**CHAISE LONGUE (1928) y PAO I (1985)**

## PRODUCTOS PARA LA NUEVA MUJER

Charlotte Perriand entró a formar parte del Atelier Rue 35S en octubre de 1927. Sus primeros trabajos fueron la remodelación de las villas *La Roche* y *Church*. La razón por la que Le Corbusier la contrata es para diseñar la silla moderna francesa. Perriand narra en su autobiografía que, tras muchos intentos y bocetos con Le Corbusier y Jeanneret, fue ella misma quien montó la *Chaise Longue* en su propio estudio en 1928. Formaba parte de un conjunto de tres sillas, concebidas para tres posturas o funciones diferentes. La *Chaise Longue* era la “verdadera máquina del reposo”<sup>1</sup>, sinónimo de vida informal, ideada para la Nueva Mujer. La sensualidad de la *Chaise Longue* fue doble, tanto material—tubo de acero brillante y piel de animal—como formal—el círculo abstracto y la curvatura de los tubos abrazan el cuerpo humano—. Perriand posó como modelo, aportando al objeto cierto erotismo. Le Corbusier mostró esta fotografía en una conferencia que pronunció en Buenos Aires en octubre de 1929.

El diseño de la *Chaise Longue* supuso un doble éxito para Le Corbusier. Por un lado consiguió por fin el diseño de la silla moderna francesa como alternativa a los diseños alemanes. A su vez, lo hizo con el respaldo de una mujer, ganando así la batalla a las críticas alemanas, gracias al texto que la propia Perriand publicó con motivo de la exposición de las sillas. El artículo “Wood or metal” (1929) de Perriand respaldaba los diseños de mobiliario del Atelier de Le Corbusier y los consideraba diseños propiamente franceses. Aún así, la *Chaise Longue* encerraba en sí misma una serie de contradicciones: era un objeto lujoso, no para la producción en masa, y por tanto desconectado de la sociedad francesa de finales de los veinte que aun no asumía las necesidades de la Mujer Moderna, trabajadora y libre que carecía de tiempo para la relajación y la contemplación.

En torno al año 1983 Toyo Ito toma la decisión de “abrir su arquitectura a la sociedad” e introducir un componente de temporalidad en la misma. El primer proyecto que evidenció aquel cambio fue la *Casa en Hanakoganei* (1982-1983). Se diseñó casi en paralelo con su propia casa, *Silver Hut* (1982-1984), que supuso el cambio definitivo. Justo entre 1983 y 1984 Toyo Ito, Itsuko Hasegawa, Kijo Rokkaku, Osmu Ishiyama y Rinken Yamamoto mantuvieron una serie de reuniones para investigar acerca de mobiliario y nuevos estilos de vida. Kazuyo Sejima, que había colaborado en las dos casas antes mencionadas, no formó parte de aquel grupo de investigación. Aquellos encuentros no tuvieron el resultado esperado por Ito, quien pretendía publicar un libro para promocionar los diseños de mobiliario del grupo. Después de aquellas reuniones desarrolló su idea de Pao y nomadismo<sup>2</sup>.

### ***Chaise Longue (1928) y la Mujer Moderna (francesa)***

*El conjunto se montó en mi atelier en Saint-Sulpice: la chaise longue, esculturalmente hermosa, la fauteuil à dossier basculant para los visitantes, y los sillones grande y pequeño grand confort en cuero natural<sup>3</sup>.* Charlotte Perriand

<sup>1</sup> Le Corbusier: *Precisiones*, p. 142.

<sup>2</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

<sup>3</sup> Charlotte Perriand, *Charlotte, Charlotte Perriand. A life of creation. An autobiography* (New York, The Monacelli Press, 2003): 31.

El material metálico echó raíces rápidamente entre los diseñadores progresistas en Francia. Charlotte Perriand se convirtió en una de las primeras en exhibir muebles de acero tubular en París con su *Bar Sous le Toit* en el *Salon d'Automne* en 1927. No fue hasta ese año, con la ayuda de Charlotte Perriand, cuando Le Corbusier abordó el problema del diseño de mobiliario moderno<sup>4</sup>.

A principios de 1928 Charlotte Perriand inició la transformación del espacio de la galería de la Roche. Entre 1927 y 1928, llevó a cabo el acondicionamiento interior de la villa propiedad de Henry y Barbara Chruch. Le Corbusier le había propuesto colaborar en el diseño de muebles, y posteriormente le atribuyó ser: "la única responsable de la ejecución de todo nuestro equipamiento doméstico"<sup>5</sup>. Desde principios de la década de 1920, Le Corbusier había usado el término *équipement* para definir un nuevo concepto de mobiliario-máquina. Aunque la función de Perriand en el taller era el *equipamiento de la vivienda*, su verdadero cometido era el diseño de la *máquina para sentarse*. Le Corbusier pretendía crear mobiliario como extensión del cuerpo humano "objetos-miembros", que sirvieran a las necesidades humanas. Sin embargo, a mediados de la década de 1920, una serie de bocetos de interiores de aquel momento mostraban la experimentación sin éxito por parte de Le Corbusier con la idea de silla<sup>6</sup>.

En 1928, la astucia de Perriand, en colaboración con Le Corbusier y Jeanneret, posibilitaría finalmente el ansiado diseño del trío de sillas, un éxito difícil de superar en su colaboración posterior. Procedió a aplicar los principios teóricos de Le Corbusier a la práctica mediante el desarrollo de tres sillas con bases tubulares. A petición de Le Corbusier, una silla fue diseñada "para conversar", era la *fauteuil à dossier basculant B301*, otra "para la relajación", los sillones *grand confort LC2*, y un tercero para dormir, la elegante *chaise longue B306*, inspirada en las curvas voluptuosas de las camas de día del siglo XVIII. Perriand posó para las fotos publicitarias de la *Chaise Longue* con las piernas cruzadas, una falda audazmente corta (para la época) y un collar de bolas industriales<sup>7</sup>.

Ese mismo año Le Corbusier se referiría por primera vez a su colaboradora en un artículo y en una conferencia pronunciada en Buenos Aires, donde mostró una de las famosas imágenes de Perriand recostada en la *Chaise Longue* (1928), en concreto la que forma parte de la portada de esta tesis.

*Finalmente, en 1928, nuestra asociada para la instalación de los interiores de las casas, Madame Charlotte Perriand, llegó a la conclusión, también, de las mismas dimensiones. Mientras yo les hablo aquí, en Buenos Aires, tenemos un gran stand en el Salón de Otoño de París, que demuestra de una manera perentoria, el principio del "equipamiento de una habitación moderna"*<sup>8</sup>. Le Corbusier

*La siège grand confort, le petit fauteuil à dossier basculant y la chaise longue fueron presentadas como un conjunto en 1928, amueblando la Maison La Roche y la Ville d'Avray.*

<sup>4</sup> Charlotte Benton: "Le Corbusier. Furniture and the Interior", en *Journal od Design History*, 3, pp.103-124.

<sup>5</sup> Le Corbusier, "Certificat", en Charlotte Perriand: Charlotte Perriand. Un art de vivre, p. 22.

<sup>6</sup> Charlotte Benton: "Le Corbusier. Furniture and the Interior", en *Journal od Design History*, 3, pp.103-124.

<sup>7</sup> <http://designmuseum.org/design/charlotte-perriand>

<sup>8</sup> Le Corbusier: "La aventura del mobiliario", en *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, pp. 139-142.

Cada una de estas sillas—ligeras, portátiles y para la producción en masa—lleva implícita una postura diferente.

*¿Asientos? (...) Por el contrario, observo que, según las horas del día, según el orden de nuestras preocupaciones, según la actitud que adoptamos en un salón,...observo, repito, que hay varias maneras de sentarse. Uno se sienta en activo para trabajar. (...) Y me siento para charlar: tal sillón me da un porte decente y cortés. Me siento en activo para discursar, para demostrar una tesis o proponer mi punto de vista (...) Pero he aquí la máquina de reposo. La hemos construido con tubos de bicicleta y la hemos cubierto con una magnífica piel de potro; es muy ligera (...) nuestra tumbona toma todas las posiciones; solamente mi peso es suficiente para mantenerla en la posición deseada<sup>9</sup>.* Le Corbusier

El más complejo y sofisticado objeto del conjunto fue la *Chaise Longue*. La silla larga o reclinable era un mueble sofisticado, cuyo uso se había puesto de moda *nuevamente* en Francia a principios del siglo XVII, sinónimo de un estilo de vida *informal*, para dar respuesta a un deseo de confort en un ambiente político estable. A principios del siglo XVIII, la nueva burguesía se interesó por este mueble. En el siglo XIX se siguió valorando la postura de la relajación, ni sentado ni tumbado, reclinarse exige un mueble ajustable, transformable. A principios del siglo XX, la *chaise longue* se usó en Europa además como silla terapéutica, en particular en sanatorios de tuberculosis, atendiendo a las ventajas de la postura y al uso de ésta en el aire libre por el culto al sol. Muchas de estas sillas exquisitamente diseñadas tenían ruedas.

*La influencia y el dominio de la mujer en la vida social francesa fue otro factor importante en el desarrollo de la chaise longue<sup>10</sup>.*

De objeto terapéutico pasaría a ser un objeto para el disfrute y la relajación, pensado por diseñadores como Josef Hoffmann, Jean Prouvé, Mies van der Rohe o Marcel Breuer, entre otros; de acuerdo a un nuevo estilo de vida y para el disfrute individual femenino, con el uso de la racionalidad y la elegancia, el cual exigía una silla ligera, portátil y ajustable. Más que una silla, se trataba de una manera de posicionarse frente a un mundo cambiante, que a su vez generaba espacio por sí misma.

V. Fisher en el libro *The LC4 Chaise Longue* refiere las influencias en la *Chaise Longue* de Le Corbusier, Perriand y Jeanneret, por modelos de máquina para sentarse del estadounidense George Wilson, patentado en Chicago en 1871 como la *Adjustable Iron Chair*, o la *Invalid Chair* que Cevedra B. Sheldon había patentado en 1876. En su libro, también observamos los bocetos de Le Corbusier en sus diseños de interiores, en los salones de sus villas a principios de la década de 1920, usando la silla ajustable *Morris*—una *chaise longue* basculante Thonet de finales del siglo XIX—. En todo caso, la *Chaise Longue* (1928) fue concebida, una vez más, como sinónimo de un estilo de vida informal, propio de finales de los años 20 en Francia, como objeto para la relajación femenina. Se asociaban a la figura femenina, es el cuerpo de la mujer el inspirador tanto de la forma como del tamaño de la *Chaise Longue*.

<sup>9</sup> Le Corbusier: "La aventura del mobiliario", en *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, pp. 139-142.

<sup>10</sup> Margaret Campbell: "From Cure Chair to Chaise Longue: Medical Treatment and the Form of the Modern Recliner", en *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 4, pp. 327-343.

### La sensualidad de la *Chaise Longue* (1928)

La Real Academia Española define “sensualidad” como la capacidad para provocar o satisfacer los placeres de los sentidos. Tiene que ver con lo sensorial y por tanto con lo corporal. La sensualidad en un objeto, mobiliario o arquitectura, radica en su relación con el cuerpo humano y sus sentidos, tanto por el hecho de relacionarse con su forma o permitir su movimiento como por la capacidad de producir otros placeres de carácter sensorial a la hora de tocarlo, habitarlo, usarlo o simplemente contemplarlo.

La *Chaise Longue* fue concebida para la Mujer Moderna Francesa. Sus cualidades formales y materiales evidenciaban el origen francés de un objeto ante todo lujoso. El anhelo de Le Corbusier había sido diseñar asientos tubulares como *equipamiento de la casa*, pero la pretensión no solo era crear una nueva silla que respondiese a su *máquina de descansar*, sino además proponer una alternativa a los diseños de la Bauhaus. La sensualidad, exceso, glamour y feminidad de la *Chaise Longue* la convertían en un objeto puramente francés, alejado de la funcionalidad y practicidad de los productos alemanes.

Jaques Barsac en un reciente artículo publicado en el catálogo de la exposición *Charlotte Perriand et le Japon* (2011), afirma que las sillas de Perriand “abrazan el cuerpo”. Y habla de la dimensión sensual que Perriand llevó al Atelier 35S:

*Incluye todas las funcionalidades necesarias para la vida cotidiana en un conjunto coherente con una estética radicalmente nueva e introdujo una variedad de formas y materiales: cuero, piel, tela, lona, tejido de lana, etc, lo que suscitó una ajena dimensión sensual en la arquitectura de Le Corbusier y Pierre Jeanneret<sup>11</sup>.*

La propia Perriand había observado que Le Corbusier estaba más interesado en las asociaciones simbólicas de los materiales y las técnicas, que en la exploración de nuevas posibilidades técnicas o experimentar con las propiedades físicas del material<sup>12</sup>. A través del uso de nuevos materiales y combinación formal, Perriand consiguió diseñar un objeto de gran confort sensorial. La sensualidad se incrementó, hasta convertirse en cierto erotismo, gracias a la fotografía de promoción de la silla, donde Charlotte Perriand posa como modelo en la *Chaise Longue*. La imagen de Perriand acostada fue una fotografía concebido por ella misma y tomada por Pierre Jeanneret, en ausencia de Le Corbusier.

Paradójicamente, Le Corbusier evoca connotaciones más mecanistas y masculinas en su descripción de la silla en *Précisions*. Pero la imagen que publicó fue la icónica fotografía de Perriand, sospechosa de cierta seducción en su gesto<sup>13</sup>. El concepto de máquina para descansar se desvanece en la sensualidad que la belleza de la propia Perriand aporta al objeto, la pretensión de funcionalidad o equipamiento deja paso al objeto de deseo. Le Corbusier, con esta imagen, busca sintonizar con los deseos de la Mujer Moderna francesa, manteniendo el gusto por el diseño exquisito. En definitiva, la *Chaise Longue* se propone como mueble-máquina destinado al disfrute y placer de la Nueva Mujer liberada. Siendo Perriand

<sup>11</sup> Jaques Barsac: “The Life and Work of Charlotte Perriand”, en *Charlotte Perriand et le Japon*, p. 264.

<sup>12</sup> Volker Fischer: *The LC4 Chaise Longue by Le Corbusier, Pierre Jeanneret and Charlotte Perriand*, p. 7.

<sup>13</sup> Mary Mcleod: *Charlotte Perriand. An Art of Living*, p. 48.

paradigma de aquella Nueva Feminidad, con su corte de pelo, su falda corta, brazos y piernas desnudos y su collar de bolas de rodamiento diseñado por ella misma.

La lectura feminista de esta imagen realizada por Beatriz Colomina, sugiere que miró a la pared y no vió nada, negando su visión y su autoría, todo lo que quería hacer era hincapié en la silla, que podría haber sido utilizada por cualquier persona<sup>14</sup>. Sin embargo, como señala Mary McLeod, con sus piernas levantadas y su vestido corto, estaba de hecho coqueteando, mostrando una pieza de mobiliario que, como su imagen, desprendía un encanto al borde de la seducción<sup>15</sup>.

La foto fue tomada por Pierre Jeanneret mientras Le Corbusier estaba de visita en América del Sur, e ilustra el segundo volumen de su *Oeuvre* de arquitectura, junto con el artículo ‘Wood or metal?’, el cual Charlotte publicó en la revista Inglesa *Studio* en 1929, defendiendo el uso del metal que, argumentó, estimularía la misma revolución en el mobiliario como el cemento hizo en la arquitectura. El artículo, que la presentó como una ‘defensora de ideas nuevas’, concluyó haciendo un llamamiento a la transparencia, azules, rojos, espacio, luz y lamentando la desgracia de aquellos que no se mantienen en buen estado físico y mental - en otras palabras, aquellos que no eran personas del siglo XX. Sin embargo, en contraste con la irreverencia del texto, en el artículo aparece Charlotte fotografiada en otra posición, esta vez con las piernas más bajas. El resto de la foto es similar: su cara se alejó de la cámara, los brazos inertes, pero, sin duda, más modestamente compuesta que la foto con las piernas elevadas. Aunque las dos fotos pueden haber sido producidos para mostrar la versatilidad de la silla<sup>16</sup>

La Chaise Longue era un objeto ligero. Más que un mueble representaba una manera de estar en el mundo. Un elemento capaz de modificar el espacio en el que se introducía o crear espacio en sí mismo y con la pretensión de la construcción de aquel usuario: “el hombre moderno”<sup>17</sup> o la Nueva Mujer, a través de su aspecto seductor destinado al ocio.

La sencillez y la sobriedad de la línea en los detalles de los interiores alemanes contrasta con el erotismo explícito de los diseños de interiores franceses a finales de la década de 1920. En este sentido la Chaise Longue era un objeto que irradiaba precisión técnica y sensualidad. Sus materiales de lujo, incapacidad para la producción en serie y enfoque de la relajación sugirió un nomadismo lúdico y moderno, que fue antecedente del desarrollo de la arquitectura petite para el disfrute del tiempo libre, una década más tarde.

### ***Chaise Longue (1928), contradicciones.***

*Las sillas podrían ocupar su lugar en una embajada, un palacio, o en las casas, como La Roche. Su plasticidad ha demostrado que los nuevos productos como el acero tubular, no tiene que ser relegado a la taberna o al hospital, guetos de mobiliario. Sin embargo, al mismo tiempo, eran muy diferentes a los diseños de la Bauhaus<sup>18</sup>.*

<sup>14</sup> Beatriz Colomina: *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, p. 106.

<sup>15</sup> Mary Mcleod: *Charlotte Perriand. An Art of Living*, p. 48.

<sup>16</sup> Silvana Rubino: “Bodies, chairs, necklaces: Charlotte Perriand and Lina Bo Bardi”, en *Cuadernos Pagu, Campinas*, nº 34, pp. 331-362.

<sup>17</sup> Charlotte Perriand, citada en Mary Mcleod: *Charlotte Perriand. An Art of Living*, p 44.

<sup>18</sup> Charlotte Perriand: *Une vie de création*, p. 31.

Charlotte Perriand presentó la Chaise Longue en el *Salón de Otoño* de 1929, en conexión con su artículo "Wood or Metal?". En este texto argumentaba que las sillas "eran muy diferentes a los diseños de la Bauhaus", a la vez que hacía una defensa del metal en consonancia con las ideas corbuserianas. "No hay ninguna razón por la que la madera deba seguir siendo el material principal para el diseño de muebles", Le Corbusier había escrito en *L'art d'decoratif aujourd'hui* (1925). "El acero juega el mismo papel en el mobiliario al que ha hecho el hormigón en la arquitectura" ratificaba Perriand en su artículo en 1929. A su vez, Perriand defendía sus diseños en colaboración con Le Corbusier como superación de los muebles alemanes. Esto suponía un rotundo éxito para Le Corbusier, como respuesta a aquellas críticas por parte de Erna Meyer acerca de los interiores de sus viviendas en Weisenhof. Sólo dos años más tarde Charlotte Perriand, respondía a la diseñadora alemana con el éxito de los tres nuevos diseños de sillas y en particular con la *Chaise Longue*.

Por otro lado, la *Chaise Longue* es un objeto cargado de contradicciones. En línea con la idea corbuseriana del equipamiento de la vivienda debía ser producido industrialmente a gran escala. Pero la *Chaise Longue* nunca pasó de ser un objeto de lujo de producción artesanal. Era una silla cara y no industrializada. Un mueble demasiado grande para los espacios domésticos del momento, no servía a las necesidades básicas. Era un mueble-máquina esencialmente destinado al ocio.

Como describe de manera elocuente Caroline Constant en el libro *Eileen Gray* (2000), el diseño de la *Chaise Longue* fue producido por Thonet, al igual que el mobiliario de Breuer, pero a diferencia de los diseños de Breuer, que fueron programadas para el uso comercial, y con un precio destinado a un mercado de clase media, las sillas de Perriand, Le Corbusier y Jeanneret estaban destinadas para los modernos interiores residenciales de mayor coste, y menos éxito comercial. Perriand, Le Corbusier y Jeanneret concentraron sus esfuerzos más en las cualidades estéticas del acero tubular que en la lógica de su construcción. Como resultado siguieron siendo costosos de producir en Francia y no guardaban relación con los objetivos sociales previstos, lo cual delata cierto elitismo en un objeto con características de lujo sensual.

Por otro lado, La *Chaise Longue*, en principio ideada para la Mujer Moderna, no liberaba a la mujer trabajadora, quien en su afán de liberador no se identificaba todavía con una actitud de deleite y relajación. Un objeto que por su dimensión no encajaba con la pequeña vivienda racional propia del momento. Era ante todo un objeto de deseo, reducto de ideas burguesas francesas con estética de la máquina destinado a un cliente sofisticado y elitista, un objeto de "alta costura".

Perriand comenzó a pensar que los muebles debían servir estrictamente a las necesidades humanas y al uso. La tecnología no debía ser puesta sólo al servicio del estilo o la teoría abstracta<sup>19</sup>. Se había dado cuenta de que esto no hacía a la gente libre. Le Corbusier no estaba diseñando para el Hombre Moderno, especialmente no para la Mujer Moderna. La principal artífice del objeto, Perriand, en un deseo de distanciamiento de las ideas burguesas, critica el objeto, y por ende la actitud de Le Corbusier. Buscando conectar más con las necesidades humanas, y el hecho de que la tecnología y el estilo (los dos generadores de la Silla) no bastaban para crear de acuerdo a las necesidades de la sociedad del momento,

<sup>19</sup> Joan Ockman: "Lessons from Objects. Perriand from the Pioneer Years to the 'Epoch of Ralities', en Mary McLeod: *Charlotte Perriand*, p. 161.

empezó a crear sillas baratas de madera, cuya culminación será la exposición de 1934, marcando también el inicio de las diferencias con Le Corbusier.

La crítica más irónica de Charlotte Perriand en relación con la *Chaise Longue*, sería su *Chaise Longue en Bambú* diseñada en 1941 en Japón. La versión evidenciaba los nuevos ideales de Perriand acerca de que “cualquier material podía estar al servicio de la sociedad”. A pesar de ello la nueva silla seguía siendo de producción artesanal y para una vivienda de gran tamaño, que nada tenía que ver con las japonesas.

### **Pao I (1985) y la Mujer Nómada (japonesa)**

*Tengo la intención de utilizar la palabra pao, con las connotaciones de una casa primitiva, que se puede envolver alrededor del habitante como un abrigo de grandes dimensiones, es una especie de residencia transportable. Se llamaba "Proyecto Pao: Morada para la Mujer Nómada de Tokio"*<sup>20</sup>. Toyo Ito

Sejima fue becaria en la oficina de Ito durante seis meses desde diciembre de 1980, aún como estudiante universitaria. En ese periodo participó en el proyecto *Dom-ino* al que Ito denominó *Casa Koganei* (1980). Diseñó el folleto de promoción del proyecto para la revista femenina *Croissant*. Fruto del éxito de la propaganda del prototipo fue el encargo de la *Casa en Umegaoka* (1981-82). Fue el primer proyecto en el que participó Sejima, ya como contratada en Toyo Ito & Associates, tras graduarse en la Universidad. Se trataba de un casa próxima al prototipo Dom-ino y en concreto similar formalmente —caja cúbica— a la *Casa Guiette en Amberes* (1926) de Le Corbusier. El siguiente proyecto en el que participó Sejima por aquel entonces fue la *Casa de Hanakoganei* (1982-83), que marcaba el inicio de un cambio en la arquitectura de Toyo Ito. Recordaba formalmente a los proyectos de arquitectura desmontable que Perriand, Prouvé y Jeanneret desarrollaron a finales de los años treinta. Incorporaba una cubierta abovedada, propia de estructuras industriales, ligeras y temporales. Fue *Silver Hut* (1982-1984) el punto de inflexión decisivo en la obra de Toyo Ito, su propia casa, en la que también participó Sejima. Ito construye una cabaña contemporánea con materiales industriales, dinámica, con una estructura propia de invernaderos con carácter de temporalidad, a la vez que se abre a la naturaleza.

En aquel tiempo, justo entre los años 1983 y 1984, Toyo Ito inició unas reuniones en su estudio junto a Itsuko Hasegawa, Kijo Rokkaku, Osmu Ishiyama y Rinken Yamamoto con el fin de investigar acerca del mobiliario y los nuevos estilos de vida. Kazuyo Sejima no formó parte de aquel grupo de investigación. Aquellos encuentros no tuvieron el resultado esperado por Ito, quien pretendía publicar un libro para promocionar los diseños de mobiliario del grupo. Ito se lamentaba, “Si Sejima hubiera participado lo hubiéramos conseguido”<sup>21</sup>. “Después de aquellas reuniones Toyo Ito desarrolló su idea de Pao y nomadismo”<sup>22</sup>.

En 1985 la economía japonesa comenzaba a despegar, pero aún no había mucho trabajo para los arquitectos, era el momento idóneo para la experimentación. La Casa Hanakoganei y Silver

<sup>20</sup> Koji Taki: “Towards an open text. On the work and thought of Toyo Ito”, en Sophie Roulet & Sophie Soulié: *Toyo Ito: architecture of the ephemeral*, pp. 6-17.

<sup>21</sup> Toyo Ito: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>22</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

Hut fueron parte de esa experimentación, eran cabañas urbanas. Ito define Silver Hut como “una barraca de aluminio”<sup>23</sup>. Ambas casas combinaban dos aspectos dispares: el brillo del aluminio, con aire futurista y la estructura de barraca, como cabaña primitiva.

*Ito, por aquel entonces, estaba interesado en ligereza y luz (lightness and light), le interesa el color plata (silver), el cual refleja la luz, da luz y es ligero. De hecho su casa es Silver porque es como el brillo del sol, el color más claro porque es un color brillante, no es blanco o negro, es el color más luminoso. Comenzaba a interesarse por la ligereza y también en la temporalidad. Le interesaban los materiales industriales y la construcción desmontable y transitoria. Por otro lado, al principio la forma en los proyectos de Ito venía de la estructura, pero más tarde forma y estructura se separaron y buscaba que la arquitectura flotase*<sup>24</sup>. Nagisa Kidosaki

Eligió el aluminio tanto por el brillo como por su color plateado y por el carácter temporal de este material industrial. Este interés por la temporalidad desembocará en la propuesta de nomadismo para la Mujer Liberada japonesa y su casa-mueble: Pao.

*Sejima estuvo al cargo de Pao* <sup>25</sup>. Toyo Ito

Pao I(1985) fue diseñado por Toyo Ito, Kazuyo Sejima y Kazumichi Iimura, estando Sejima al cargo del proyecto. Iimura es un importante diseñador de mobiliario. En el momento en que colaboraba en la oficina de Ito no había mucho trabajo, trabajaban también cuatro mujeres arquitectas—Kazuyo Sejima, Nagisa Kidosaki, Kazuko Koike y Yoko Izumi—. Izumi fue la primera mujer arquitecta en la oficina y aún sigue allí desde principios de los 80; hoy es vicepresidenta del estudio. A mediados de la década la mitad del personal eran mujeres, lo cual no era común en aquel momento en una oficina de arquitectura en Japón, la oficina de Ito era especial<sup>26</sup>. Recordemos que aún no se había aprobado la ley de igualdad EOIL de 1986.

*El pao, o tienda de campaña nómada, fue creado como una morada para ella*<sup>27</sup>.

Pao I: Prototipo de instalaciones compactas para la mujer nómada de Tokio, se compone de tres tipos de (pre)mobiliario: para la moda, para el aperitivo y para la inteligencia. El proyecto se mostró con motivo de una exposición en los grandes almacenes Seibu en la zona comercial de Shibuya en Tokio en 1985.

*Precisamente la muchacha que vive sola y vaga por Tokio, ¿qué es una casa para ella? Su vivienda es una tienda-cabaña, o sea el pao, que se puede trasladar de un punto a otro y en cuyo centro está colocada la cama y otros tres muebles a su alrededor:*

1. *El mueble inteligente: Un dispositivo para colocar y guardar el aparato destinado a obtener información de lo que ocurre en la ciudad y almacenarla. Es una cápsula de información para navegar por la ciudad.*
2. *Mueble para el coqueteo: Una combinación de tocador y armario ropero. El*

<sup>23</sup> Toyo Ito: “Hacia la Arquitectura del Viento” (1984), *Toyo Ito, Escritos*, p. 21.

<sup>24</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

<sup>25</sup> Toyo Ito: Conferencia Círculo de Bellas Artes de Madrid, 12 de Noviembre de 2009.

<sup>26</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

<sup>27</sup> Adrea Maffei: *Toyo Ito. Works, projects, writings*, p. 50.

espacio urbano es un escenario y antes de subir a él, tiene que maquillarse y arreglarse.

3. Mueble para la comida ligera: Una combinación de una pequeña mesa y de un armario para guardar la vajilla y los utensilios necesarios para comer. Lo que le espera a la muchacha nómada al descender del escenario es un pequeño pao frío y poco acogedor. Debajo de esta tienda-cabaña donde llegan las luces de neón, la muchacha se acuesta después de haber sorbido la sopa de fideos, sola<sup>28</sup>. Toyo Ito

Ito propone una revolución del espacio doméstico: una casa que ha explotado en la ciudad, el espacio privado en el espacio público. Pensado para la nueva mujer liberada japonesa, que anhela un nuevo lugar donde posicionarse frente al mundo. La propuesta de Ito es un estilo de vida informal: la casa de la Mujer Nómada se desperdiga por la ciudad para favorecer el consumismo de la protagonista. La investigación de Toyo Ito revelará a través de la elección del personaje—una mujer joven, soltera y con autonomía económica—todo un desplazamiento de intereses asociado al capitalismo tardío en las últimas décadas. El personaje de Toyo Ito propone una lectura completamente diversa de la relación entre lo privado y lo público. Su nomadismo es ahora urbano<sup>29</sup>.

Este proyecto fue presentado, coincidiendo con el inicio de la burbuja económica japonesa, para la mujer consumista, la Nueva Mujer de la era postindustrial Japonesa, urbanita, y por fin libre del concepto de *Oyome*<sup>30</sup>. Se trataba de un mobiliario habitable para la actividad de la nueva mujer independiente urbana que se desplaza por la ciudad. *Pao I* era un lugar en el que sentarse, envuelto por una tela y unos aros metálicos que la sujetan.

#### La seducción de *Pao I* (1985)

*Pao I* no sólo es un mueble tecnológico para la Mujer Nómada, sino que además su forma y dimensión se adapta al cuerpo femenino. Se confecciona a base de aros y tela translúcida. Una serie de círculos metálicos de diferente diámetro se desplazan de forma vertical abrazando el cuerpo de la mujer a la manera de una futurista *hoot skirt* o falda de aros metálicos, confeccionando el mobiliario y la propia casa nómada.

*Pao I* es semi-transparente, a través de las paredes puedes ver algunos muebles hechos de lona, es un lugar que confiere confort sensorial a la mujer, por el hecho de ser una especie de vestido que envuelve al cuerpo femenino. Toyo Ito criticaba las obras de arquitectura del momento por no tener en cuenta al cuerpo “¿no son casi todas ellas extravagantes y al mismo tiempo rechazan con descaro al cuerpo?, afirmaba. El Pao está confeccionado con una película translúcida, igual que la ropa que cubre suavemente su cuerpo. Desde este punto de vista, tanto los muebles, como la habitación y la casa, e incluso las fachadas y las calles, no presentan grandes diferencias entre sí. Todo ello no son más que películas que van extendiéndose de forma similar (...) En *Pao I* la arquitectura es reducida a algo que cubre el cuerpo, como ropa confortable”<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Toyo Ito: “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”, en *Toyo Ito, Escritos*, p. 62.

<sup>29</sup> Iñaki Ábalos: “Toyo Ito: el tiempo ligero”, en *El croquis Toyo Ito 71*, pp. 32-48.

<sup>30</sup> Tradición japonesa por el que la joven esposa vive bajo las órdenes de la madre de su marido y convive con los progenitores de éste.

<sup>31</sup> Toyo Ito: “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”, en *Toyo Ito, Escritos*, p. 63.

Hay varias fotografías de una mujer joven japonesa—con cierto aire masculino, vestida con ropa suelta negra, con el pelo corto y un collar de bolas—habitando cada uno de los tres pre-mobiliarios de *Pao I*. En una conferencia que Toyo Ito dio en Madrid, cuando recibió la Medalla del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2009, mostró la imagen de la Chica Nómada de Tokio posando en el *Pre-mobiliario para la Moda*, su comentario acerca de la imagen en la que se ve a una joven japonesa maquillándose fue:

*La señorita de la imagen es una famosa arquitecta: Kazuyo Sejima*<sup>32</sup>. Toyo Ito

Kazuyo Sejima era la Mujer Nómada habitando *Pao I* en una imagen tomada en 1986 por el fotógrafo Tomio Ohashi. Eligió la imagen correspondiente al *pre-mueble para el estilo o mueble inteligente para la moda*, el más femenino de los tres objetos de mobiliario, para revelar la identidad de la modelo, que a su vez había estado al cargo del diseño del prototipo. Sejima, joven, soltera, independiente y con formación universitaria, era un emblema del concepto de la Nueva Feminidad Japón a mediados de los años ochenta. Diseñadora y modelo para *Pao I*, no sólo por el hecho de que el objeto está confeccionado a medida de su propio cuerpo, sino como inspiración del tipo de mujer al que el objeto va dirigido.

El *pre-mueble para la moda* era una combinación de aparador y armario. Prepara su cabello, maquilla su cara, se prueba un traje nuevo y se mira en el espejo. El estilo o la transformación la llevan en su espacio propio de ensueño: “un tocador, donde puede maquillarse y estar lista para salir”<sup>33</sup>.

Aunque *Pao I* es un objeto seductor destinado al consumo femenino y no tiene sentido sin la mujer en su interior. Sejima confiere al objeto una sensualidad ampliada. La imagen de Sejima, Chica Nómada de Tokio, habitando *Pao* incrementa la sensualidad del prototipo y transforma un objeto post-industrial en objeto de deseo. De hecho, Inaki Ábalos en su artículo “Toyo Ito: el tiempo ligero”<sup>34</sup> (1995), refiriéndose a *Pao I*, afirma que sujeto y consumismo suponen un medio para un nuevo despliegue fenomenológico de la arquitectura, que tendría en la programación y en la seducción, en la inestabilidad y en la fugacidad asociada a los objetos, su mecánica operativa.

### ***Pao I (1985), contradicciones***

*Pao I* supone el gran éxito de la colaboración de Kazuyo Sejima con Toyo Ito. Gracias a la ayuda de su colaboradora, realiza un objeto que muestra un nuevo estilo de vida. Está a medio camino entre casa y mueble, respondiendo a las aspiraciones que había iniciado con aquel grupo de investigación en su oficina.

*Pao I*, a su vez, encierra una serie de contradicciones, asociadas al hecho de que era un espacio concebido para la Nueva Mujer japonesa trabajadora y aún así era un espacio cargado de frivolidad por el hecho de que la actividad principal a la que está asociado es el consumo.

<sup>32</sup> Toyo Ito: Conferencia Circulo de Bellas Artes de Madrid (CBAM), Madrid, 12 de Noviembre de 2009.

<sup>33</sup> Toyo Ito: “Towards a post-ephemeral architecture. Interview with Toyo Ito by Sophie Roulet and Sophie Soulié”, en Sophie Roulet and Sophie Soulié: *Toyo Ito: architecture of the ephemeral*, pp. 88-105.

<sup>34</sup> Iñaki Ábalos: “Toyo Ito: el tiempo ligero”, en *El croquis Toyo Ito 71*, pp. 32-48.

Se desvelaba por tanto cierta desconexión con la mujer trabajadora, quien no disponía del tiempo necesario para “vagar por la ciudad”. Ito se refería a una mujer libre, pero Pao perpetuaba a la mujer japonesa como prisionera del consumo. En este sentido, Pao no estaba ideado para la mujer postindustrial japonesa, cuyo estatus por fin comenzaba a cambiar dentro de la sociedad japonesa y que quedaría patente con la aprobación de la ley de igualdad en el trabajo en 1986.

El prototipo evolucionó en *Pao II* (1989), que Ito mostró en la Exposición “Transfiguration” para *Europalia 89* en Bruselas. Kazuyo Sejima se convertiría poco después en la más crítica con el proyecto Pao. Se entiende que corresponde a *Pao II* fundamentalmente:

*Empecé a sentirme incómoda cuando presentó su proyecto para Pao, una especie de espacio provisional hecho en tela. Recuerdo que me preguntaba por qué estaría intentando envolver y atar su diseño en tela. Me pareció el reflejo de viejos conceptos arquitectónicos que de algún modo estaba intentando perpetuar<sup>35</sup>. Kazuyo Sejima*

Sejima criticó el hecho de que *Pao* envolviese y atase, quizás se refiriese a que *encerraba en lugar de liberar*. De hecho, en una entrevista reciente opinaba que Ito estaba tratando de hacer a la gente libre, pero la envolvía, lo cual parecía una contradicción. La crítica aludía al hecho de que *Pao* en realidad no liberaba a la Nueva Mujer japonesa.

*Yo no veo la arquitectura como una especie de cubrición personal, como en el Pao de Ito. La veo más como una especie de escenario abierto que debería servir para facilitar la libertad de movimientos. Yo estaba entonces trabajando con Ito, y quise oponerme a la manera en la que Pao intentaba aislar al individuo de su entorno urbano. Creo que un arquitecto debería crear edificios que sirvieran para incorporar tanto a las personas como a la ciudad, a la información y a los medios de comunicación<sup>36</sup>. Kazuyo Sejima*

También cuestionó el hecho de que aquella envoltura—especialmente en el caso de *Pao II*—configuraba una especie de *iglú primitivo*, en el que la Mujer Nómada en realidad estaba desconectada de su entorno urbano. Según ella *Pao I* no era un proyecto para la Nueva Mujer Liberada Japonesa, cuya ocupación principal no era el consumismo.

Por otro lado, a Ito le interesaba la arquitectura como envolvente, como cortina, en relación a su idea de arquitectura como “piel que indicaba la existencia de un límite que circundaba apenas el lugar”<sup>37</sup>.

Kazuyo Sejima en cambio comenzó a interesarse en la acción de cubrir frente a envolver.

<sup>35</sup> Kazuyo Sejima, en Koji Taki: “Conversación con Kazuyo Sejima”, en *El Croquis 77 [I] Kazuyo Sejima 1988-1996*, p. 9.

<sup>36</sup> Kazuyo Sejima, en Koji Taki: “Conversación con Kazuyo Sejima”, en *El Croquis 77 [I] Kazuyo Sejima 1988-1996*, p. 10.

<sup>37</sup> Toyo Ito: “Una Cortina del Siglo XXI. Teoría de la Arquitectura Fluida”, *Toyo Ito, Escritos*, p. 71.

## OBJETOS TRANSNACIONALES

Objetos transnacionales son aquellos que incorporan técnicas, materiales, formas o “estilos” de culturas diferentes, de manera velada o evidente, fruto de un viaje circular. En concreto, la presente tesis aborda el análisis de la arquitectura experimental doméstica desmontable Japón-Occidente. Para precisar sus características se hace necesario el análisis de las cualidades de la arquitectura doméstica japonesa tradicional. Se parte para ello de las más reputadas descripciones de la casa japonesa, como son la de Edward S. Morse en su *Japanese Homes and Their Surroundings* (1885), Bruno Taut en su *Houses and People of Japan* (1937), Arthur Drexler en su *Architecture of Japan* (1955), Yoshida en su *The Japanese House and Garden* (1954), o Heinrich Engel con su *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture* (1964). Tras el análisis de estos referentes bibliográficos, éstas son las coincidencias.

Enumeraremos las coincidencias halladas en las descripciones que estos autores hacen de la casa japonesa: es una construcción plana y lineal excepto en su tejado; no hay diferencia entre particiones exteriores e interiores, las paredes no tienen función estructural, el único elemento fijo es la cubierta; su diseño y construcción es racional y práctico, la planta es flexible y se transforma según las estaciones del año, el uso de paredes fijas se reduce al mínimo; no tiene pasillos, se pasa directamente de una habitación a otra; las habitaciones se modulan de acuerdo a la medida del tatami y no hay jerarquía entre ellas, cada habitación puede ser usada para distintas funciones y se transforman del día a la noche; tiene una relación de simbiosis con la naturaleza que la circunda; es una casa temporal, ideada normalmente para durar una generación; el espacio en la arquitectura japonesa es aditivo y una habitación es un volumen cerrado adjunto a otro volumen cerrado; las habitaciones son cuadradas o rectangulares, y se hacen con referencia absoluta para el número de tatamis que contienen, los tatami componen el suelo en patrones cuyas composiciones suelen ser asimétricas; el almacenaje forma parte de las paredes, a modo de estanterías con puertas correderas; el mobiliario es apenas existente en la casa japonesa tradicional, la casa es en sí misma tanto un mueble como una silla, el suelo es el lugar donde sentarse.

La villa palacio Katsura y el santuario de Ise se han considerado los arquetipos de la arquitectura japonesa. Ise como templo y Katsura como arquitectura doméstica. “Hoy en día, generalmente se accredita a Bruno Taut por descubrir Katsura en 1933”<sup>38</sup>. Taut, Tange, Gropius, Kawazoe, Yanagi o Isozaki, destacan de entre la larga lista de autores que han escrito acerca del Palacio Katsura—que data del siglo XVII—dando una visión renovada del mismo objeto arquitectónico a lo largo de casi un siglo, como arquetipo de la casa japonesa tradicional.

*No hay ningún objeto en Japón que parezca excitar las críticas más diversas y adversas entre los extranjeros como lo hace la casa japonesa*<sup>39</sup>. Edward S. Morse

En 1956—justo el año en que nació Kazuyo Sejima—la revista de arquitectura japonesa *Sinkentiku* publicó un número especial sobre la vivienda. Uno de sus artículos ofrecía una

<sup>38</sup> Dana Buntrock: “Katsura Imperial Villa: A Brief Descriptive Bibliography, with Illustrations”, Cross-Currents: East Asian History and Culture Review E-Journal No. 3 (June 2012), en <http://cross-currents.berkeley.edu/e-journal/issue-3>.

<sup>39</sup> Edward S. Morse: *Japanese Homes and Their Surroundings*, p. 10

comparación gráfica entre la casa occidental y la casa japonesa, donde de manera esquemática se mostraba cierta oposición entre ambas: si una casa occidental está rodeada por un jardín, ambos elementos tienen una existencia casi independiente a cada lado de la frontera hecha por la fachada cerrada. La casa es una fortaleza donde el hombre busca la protección del mundo exterior. Por el contrario, la apertura de la fachada de la casa japonesa unifica los dos elementos en la misma sala de estar, donde el hombre vive en armonía con el mundo exterior<sup>40</sup>.

### La Chaise Longue, objeto transnacional

*No se puede hablar de transnacionalismo en la Chaise Longue diseñada por Charlotte Perriand, Le Corbusier y Pierre Jeanneret en 1928, pero sí es un objeto Trans-. La Chaise Longue (1928) recoge muchas influencias de diferentes culturas<sup>41</sup>. Yasushi Zenno*

La *Chaise Longue* (1928), como *máquina moderna para el descanso* y la relajación, incorporaba materiales y técnicas modernas en consonancia con el nuevo espíritu de la Era de la Máquina. A la vez introducía el uso de materiales considerados tradicionales como la piel de animal. Era un objeto industrial, como una camilla de hospital, cubierta con piel de potro, como una cabaña nómada. El propio Le Corbusier reconoció la influencia de la arquitectura tradicional de culturas consideradas exóticas.

*Si hay un país capaz de combinar lo primitivo y lo moderno, ese es Japón<sup>42</sup>.* Rem Koolhaas

No podemos constatar la existencia de influencias japonesas en la *Chaise Longue* (1928), aunque ésta se asemeja a un *tatami arrugado*. Eso sí, en el momento de su diseño—octubre de 1928—Kunio Maekawa estaba en el Atelier de Le Corbusier—desde abril de 1928—. Por otro lado, es un hecho demostrado que Charlotte Perriand sintió fascinación por lo japonés desde su llegada al Atelier de Le Corbusier, lo cual se hizo evidente en algunos de sus proyectos experimentales de pequeña escala a mediados de los años treinta. Desde luego en lo que coinciden la *Chaise Longue* y la arquitectura japonesa es en el hecho de combinar lo primitivo y lo moderno. A su vez, en el momento de su diseño, Japón era un importante referente cultural y artístico para Francia, especialmente tras el éxito “su pabellón a la vez moderno y tradicional”<sup>43</sup> en la Exposición de Artes Decorativas de 1925 en París.

Lo que sin duda era un hecho es que la *Chaise Longue* (1928) estaba destinada a un cliente francés, tal hedonismo continuaba apelando a la proclividad de las clases altas francesas por el *lujo sensual*, era ante todo una *silla francesa*. Eso sí, el objeto incorporaba materiales primitivos, una referencia vernácula que desvelaba la influencia de otras culturas, como era propio del ambiente internacional en el que fue concebida. En concreto, según recoge Kenneth Frampton en *Le Corbusier* (2001), esa mezcla de tecnología industrial con la técnica de construcción pre-

<sup>40</sup> A. Villemainot: “The Unity between the House and the Garden in Japanese Architecture”, en *Architectural Magazine in Japan. Sinkentiku*, n. 11, pp. 53-55

<sup>41</sup> Yasushi Zenno: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>42</sup> Rem Koolhaas: *Project Japan: Metabolism Talks*, p. 227.

<sup>43</sup> Peter McNeil: “Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940”, en *Journal of Design History*, Vol. 5, No. 4, pp. 281-294.

industrial provenía de la influencia de culturas orientales. De hecho, desde finales de la década de 1920 hasta mediados de la década de 1930 hubo continua presencia japonesa en el Atelier de Le Corbusier. Hasta cuatro arquitectos japoneses trabajaron en el estudio desde 1927 a 1936 en un ambiente internacional.

Si como afirma Yasushi Zenno la Chaise Longue en tubo de acero de 1928 era un objeto “trans-”, su traducción en bambú de 1941 es un objeto quasi-transnacional. La Chaise Longue (1928) viaja a Japón como máquina moderna francesa y allí Perriand la reinterpreta usando materiales tradicionales puramente japoneses como el bambú. La materialidad de la *Chaise Longue en Bambou* (1941) es completamente primitiva. Perriand que había escrito el artículo “Wood or metal?” (1929) defendiendo el uso del metal, utilizó únicamente madera y bambú en su reinterpretación. Aunque la materialidad es japonesa, el concepto de la silla es puramente occidental y mantiene la gestualidad sensual y hedonista, así como el lujo propiamente francés. Perriand reinterpretó un objeto moderno, que ya poseía influencias de otras culturas tradicionales, usando una materialidad y técnica japonesas, convirtiéndolo en objeto pre-transnacional.

La *Chaise longue basculante en bambou* se mostró en la Exposición *Contribution à l'Equipement de l'Habitation. Japon 2601 – Sélection, Tradition, Crédation*, que Perriand organizó junto a Junzo Sakakura en los almacenes Takashimaya en Tokio en 1941, después de tan sólo seis meses en Japón.

A su llegada a Japón, había sido recibida por Soetsu Yanagi, y su hijo Sori Yanagi, quienes le ofrecieron un apoyo significativo. Soetsu Yanagi había fundado el Movimiento Mingei a finales de la década de 1920, como un proceso de revitalización del arte popular, y como reacción al proceso de industrialización del país. El *Mingei Undo*—conocido en occidente como Movimiento Artesanía popular japonesa—sintonizaba con muchas de las ideas de Maurice Defret, como la defensa de que “el material debía hablar por sí mismo” o la defensa del artesano-carpintero como arquitecto. Su acercamiento al Movimiento Meiji ofreció Perriand la oportunidad de ampliar aún más su sensibilidad material con el estudio de materiales como el bambú o telas para fajas de kimono (obi).

El diseño de una chaise-longue (prototipo de 1941) en un material tradicional, el bambú, fue tal vez la ironía final, la *modernidad* fue una vez más en el efecto negada<sup>44</sup>, ya que recordemos que Perriand había sido contratada por el Ministerio de Industria y Comercio japonés para introducir la modernidad en el diseño interior de Japón. Ella hace algo inesperado: fusiona ambas culturas, se trata en realidad de un *mestizaje Europa-Japón*<sup>45</sup>. En un momento en el Japón moderno se mezcla con las últimas tendencias europeas después de haber logrado ciertos resultados desde la era Meiji, el encuentro entre Perriand y Japón fue un asunto que adquiere una mayor importancia e interesante reflexión en nuestra época de la globalización.

Perriand se despoja de su fascinación infantil por las habitaciones de hospital—lugares metálicos, blancos y desnudos—, que ella reconoce en su autobiografía y se acerca a la

<sup>44</sup> Peter McNeil: “Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940”, en *Journal of Design History*, Vol. 5, No. 4, pp. 281-294.

<sup>45</sup> Marta Rodríguez: “Charlotte Perriand. Un mestizaje Europa-Japón”, en Pilar Garcés & Lourdes Terrón: *Itinerarios, Viajes y Contactos Japón-Europa*, pp. 775-785.

sensibilidad del japonés al que “la vista de un objeto brillante produce cierto malestar”<sup>46</sup>. Y así Perriand usa el bambú y la madera—materiales vivos que se transforman con el paso del tiempo—with total naturalidad. Ella misma confiesa: “no conozco a nadie que fuese a Japón y permaneciese indiferente, en Japón tu puedes decir yo me *tatamizo*”<sup>47</sup>. Pero lo cierto es que ella se había *transformado* antes, en París.

### Charlotte Perriand, transnacional

*Antes de ir a Tokio, Perriand había leído acerca de arquitectura japonesa, incluyendo sus formas tradicionales, en los libros que en primer lugar Kunio Mayekawa y luego Junzo Sakakura llevaron al estudio de la rue de Sèvres*<sup>48</sup>.

Perriand, que había defendido el uso del metal como *una revolución* a finales de la década de 1920, a mediados de los años 30 comienza a utilizar la madera, a la vez que analiza viviendas rurales japonesas de la mano de Junzo Sakakura. En 1936 diseña sus controvertidos *Muebles de Bajo Coste* en madera, reflejo de su encuentro con lo japonés en el ambiente internacional del estudio de Le Corbusier en París. El de-ai (encuentro) de Charlotte Perriand con lo japonés en París o primer viaje—de Japón a París—tuvo lugar a lo largo de una década<sup>49</sup>.

Perriand comenzó su colaboración en el Atelier de Le Corbusier en París en octubre de 1927. En abril de 1928 llega al estudio de la rue de Sèvres Kunio Maekawa<sup>50</sup>. “Durante los dos años de Maekawa en el estudio, otros dos japoneses, Tsuchihashi Nagayoshi y Makino Masami trabajaron en la oficina por cortos períodos”<sup>51</sup>. En junio de 1931 Maekawa regresó a Japón y pasó el testigo a Junzo Sakakura quien trabajó en el Atelier de Le Corbusier hasta 1936 y se convirtió en la figura más relevante de aquel *primer viaje* de Perriand. Sakakura regresó a París en 1937 para dirigir la construcción del Pabellón Japonés de la Exposición Internacional ese mismo año. Con él, Perriand compartió seis años de intenso trabajo en París y toda una vida de colaboración y amistad. Fue Sakakura el responsable del *primer viaje presencial* de Perriand a Japón<sup>52</sup>.

La mezcla de técnicas primitivas y sofisticación tecnológica moderna aparecieron como elementos expresivos tanto en los proyectos de Le Corbusier como en los de Perriand en los años 30. Esta mezcla de tecnología industrial con la técnica de construcción pre-industrial provenía de la influencia de culturas orientales<sup>53</sup>. En particular, en el caso de Perriand eran fruto de la influencia japonesa de los arquitectos modernistas japoneses que trabajaron en el Atelier 35S. Japón es el paradigma de país acostumbrado a navegar en esta dicotomía.

<sup>46</sup> Tanizaki: *El elogio de la sombra*. Madrid, p.8.

<sup>47</sup> Charlotte Perriand: Entrevista “Collective affinity” con H. Teicher, en ArtForum. FindArticles.com. 27 Mar, 2011. [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_10\\_37/ai\\_55015165/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_37/ai_55015165/).

<sup>48</sup> Anne Gossot & Jacques Barsac: “Encounter and Resonances”, en *Charlotte Perriand et le Japon*, pp. 276-278.

<sup>49</sup> Marta Rodríguez: “Charlotte Perriand. Un mestizaje Europa-Japón”, en Pilar Garcés & Lourdes Terrón: *Itinerarios, Viajes y Contactos Japón-Europa*, pp. 775-785.

<sup>50</sup> Posteriormente en Japón Kunio Maekawa trabajó, hasta el año 1935, con Antonin Raymond (1888-1976), uno de los mestizos Japón-Occidente por excelencia, discípulo de Wright.

<sup>51</sup> J. M. Reynolds: *Maekawa Kunio and the emergence of modernism in Japanese architecture*, p. 57.

<sup>52</sup> Marta Rodríguez: “Charlotte Perriand. Un mestizaje Europa-Japón”, en Pilar Garcés & Lourdes Terrón: *Itinerarios, Viajes y Contactos Japón-Europa*, pp. 775-785.

<sup>53</sup> Kenneth Frampton: *Le Corbusier*, p. 138.

Perriand comenzó su carrera con los proyectos para el *Hombre Nuevo* y su revolución de estilo de vida moderno. Los materiales que utilizó a finales de la década de 1920 en sus diseños eran vanguardistas y revolucionarios: metal, vidrio, goma. Incluso publicó su famoso artículo "Wood or Metal?" en 1929, como manifiesto en defensa del metal como sustitución de la madera en el diseño de mobiliario (equipamiento). Por el contrario, la década de 1930 fue testigo de un cambio decisivo en las prioridades de Perriand tanto en relación con las necesidades de la sociedad como en los materiales y técnicas que uso, comenzando por la madera. La transformación que se produjo en la obra de Perriand durante la década de 1930, antes de su estancia en Japón, fue tanto en términos de su retórica modernista como de su visión de la vida funcional. La estética de Perriand ya había sufrido una evolución fundamental antes de su encuentro con Japón. La imagen mecanicista de las sillas de acero tubular que ella diseñó con Le Corbusier y Jeanneret a finales de 1920 fue sustituida por la calidez y sencillez de los materiales naturales y la artesanía vernácula, como se exemplifica en una silla de madera clara y asiento de paja, que se mostró en la Feria Mundial de Bruselas de 1935<sup>54</sup>.

*Recientemente, un amigo me preguntó: '¿Por qué promover la madera cuando el metal es el material dominante en 1929?'. Sencillamente, porque después de la creación de mi silla de paja 1935, comprendí que nada debe ser una regla. Me gusta la precisión de metal, su brillo y color cuando se trata de lacado. Pero me gusta acariciar la madera (...) No hay una fórmula para la creación*<sup>55</sup>. Charlotte Perriand

Justo un año después, se produjo un hecho simbólico: "en abril de 1936, justo antes de terminar su formación en el taller y regresar a Japón, Junzo Sakakura entregó a Perriand *El libro del té* de Tenshin Okakura como algo que muestra todo lo que Japón se trataba", y se comprometió invitarla a Japón con el fin de "compartir sus propios desarrollos"<sup>56</sup>.

Así en los años 30, cuando la arquitectura moderna empezaba a convertirse en una 'fórmula' aplicada en todas partes, independientemente del lugar, habitantes o circunstancias, y se convertía a mediados de la década en 'el estilo internacional', que reemplazó a la diversidad con un modelo único, exclusivamente funcionalista, Perriand se rebeló. Ella se apartó de los dictados del movimiento moderno, que se redujo a una sola fórmula, y trató de imaginar un nuevo tipo de modernidad residencial. Parte de esta transformación fue posible gracias a su de-ai con lo japonés, como encuentro de culturas y de tiempos, donde la tradición adquiere una dimensión que sin duda atrajo a Perriand.

La transformación en su obra no sólo la observamos en su mobiliario, sino aún de manera aún más elocuente en sus proyectos arquitectónicos. De sus proyectos de mediados de los años 20, como su propio *Apartamento en Saint-Sulpice* (1925)—con el uso materiales metálicos o vidrio, formas angulosas, filosofía funcional—a su *Casa Le Vieux Matelot* (1938) en Saint-Nicolas-de-Véroce—uso predominante de madera y gestos formales tomados directamente de la Villa Katsura—, pasando por su proyecto no construido de una *Casa Desmontable junto al lago* (1934-35).

<sup>54</sup> Yasushi Zenno: "Fortuitous Encounters. Charlotte Perriand in Japan, 1940-41", en Mary Mcleod: *Charlotte Perriand. An Art of Living*, p.93

<sup>55</sup> Charlotte Perriand: *Charlotte Perriand. A life of creation*, pp. 107-108.

<sup>56</sup> Charlotte Perriand, en "Homenage to Junzo Sakakura" catálogo de la exposición, citada por Hiroshi Matsukuma: "Expectations in Modern Architecture – Things that Crystallized through the Exchange between Charlotte Perriand and Postwar Japanese Architecture", en *Charlotte Perriand et le Japon*, pp. 269-272.

Si analizamos la evolución del trabajo de Perriand a lo largo de esta década observamos el calado de la influencia japonesa: desde su taller en Place Saint-Sulpice (París, 1926) o su Bar en la Azotea (París, 1927) hasta su proyecto no construido de una Casa en la orilla del agua (1934) o su obra Le Vieux Matelot (San Nicolás de Véronce, 1938). La transformación fue no sólo desde un punto de vista formal sino también material. De las formas metálicas, angulosas y futuristas —propias de decorados cinematográficos de ciencia ficción— de los dos primeros proyectos —donde usa únicamente materiales considerados vanguardistas como vidrio, acero cromado o caucho—; pasa a utilizar la madera, considerada entonces un material tradicional<sup>57</sup>.

Se ha analizado ampliamente la relación de Perriand con Japón después de su primer viaje al país nipón en 1940, pero apenas se ha mencionado nada acerca de la huella de lo japonés en su trabajo anterior, especialmente en sus proyectos arquitectónicos. Jacques Barsac en su libro *Charlotte Perriand et le Japon* (2008) menciona únicamente los rasgos japoneses en la Casa Desmontable de *Fin de Semana* (1934-35). Sin embargo, aún es más evidente la huella de lo japonés—en especial las referencias formales a la Villa Katsura—en el proyecto *Le Vieux Matelot* que Perriand construyó en 1938. Ambos diseños evidencian la transformación que Perriand sufrió tras una década de colaboración y amistad con arquitectos japoneses en el Atelier de Le Corbusier y evidencian los rasgos transnacionales en su arquitectura antes de viajar (*avant la lettre*).

Rápidamente comprendí que no había barreras, ni contradicciones<sup>58</sup>. Charlotte Perriand.

La revista L'Architecture d'Aujourd'hui alentó a la producción de instalaciones de ocio individuales a mediados de la década de 1930 a través de un par de concursos. El segundo concurso anual auspiciado por la revista, en relación con el Salón de las Artes Domésticas fue una Casa de fin de semana Desmontable en 1934. La propuesta de Perriand—una modesta casa de madera, que se elevaba del terreno gracias a unos soportes de piedra—obtuvo una mención de honor y fue publicado<sup>59</sup> con el título “La Vivienda de la familia”. El proyecto incorporaba paneles móviles que transformaban los espacios e incorporaban interior y exterior como un todo, a la vez que la modulación era la propia de una casa tradicional japonesa. Junto al proyecto, la revista publicó una serie de imágenes de casas vernáculas, seleccionadas por Perriand, entre ellas una cabaña rural al norte de Japón, una imagen que Sakakura le había proporcionado a Perriand.

*Le Vieux Matelot* (el viejo marinero), fue el interior de un pequeño anexo a un hotel de estilo familiar, que Perriand diseñó en Saint-Nicolas-de-Véronce en 1938. Utilizó paneles de madera de forma libre para articular el espacio transformable. Al igual que en la Casa en la orilla del lago (1934), en la pequeña casa *Le Vieux Matelot* (1938) había una comuniún total con la naturaleza que la circundaba; además de una inusual flexibilidad funcional, con habitáculos de idéntica medida susceptibles de albergar cualquier función; a lo cual se añadía el uso de paredes correderas; estanterías con saltos asimétricos como reinterpretación de un *tokonomá* de la Villa Imperial Katsura<sup>60</sup> (Kioto, 1589-1643); o una fachada que alternaba rectángulos

<sup>57</sup> Marta Rodríguez: “Charlotte Perriand. Un mestizaje Europa-Japón”, en Pilar Garcés & Lourdes Terrón: *Itinerarios, Viajes y Contactos Japón-Europa*, pp. 775-785.

<sup>58</sup> Charlotte Perriand, citada en Carmen Espigel: *Heroínas del espacio*, p. 207.

<sup>59</sup> L'Architecture d'aujourd'hui, año. 6, Ser. 5, n. 1 (enero 1935).

<sup>60</sup> Justo una año antes Bruno Taut había publicado su famoso libro *Houses and People of Japan* (1937), donde mostraba al mundo la Villa Katsura como emblema de la arquitectura japonesa.

opacos y transparentes, composición propia e los paneles de algunos armarios de Katsura. La utilización de códigos japoneses no fue por tanto sutil sino más bien deliberadamente evidente en un proyecto claramente transnacional<sup>61</sup>.

Todos estos hechos tal vez ayudan a explicar por qué Junzo Sakakura presentó el nombre de Ch. Perriand cuando el gobierno japonés estaba buscando un asesor para la modernización de las artes industriales tradicionales de Japón. Después de Bruno Taut (fallecido en 1938) ella es uno de los pocos diseñadores modernos capaces de articular tres aspectos aparentemente contradictorios: la creación, selección y tradición, y apelando a su experiencia en el diseño de la arquitectura del interior, diseño de muebles y planificación urbana<sup>62</sup>.

*Walter Gropius, Bruno Taut ... Yo no conozco a nadie que fuese allí y se mantuviese indiferente. En Japón, se podría decir que te "tatamizas" a tí mismo*<sup>63</sup>.  
Charlotte Perriand

Japón importó la idea de "diseño" de occidente, junto con los métodos occidentales de la producción industrial, a través de las asociaciones profesionales, empezando por la Asociación Japonesa de Diseño en 1901. El Ministerio de Comercio e Industria fue más lejos planeando invitar a diseñadores extranjeros a Japón con el objetivo de lograr mejoras en el producto nacional<sup>64</sup>. Junzo Sakakura cumplió su promesa, y Perriand finalmente recibió una invitación del Ministerio Japonés con el objetivo de "mejorar el diseño de la artesanía japonesa".

*Fui a Japón con el objetivo de transmitir los conocimientos técnicos industriales, pero en realidad aprendí de Japón una variedad de cosas que me dieron tanto como yo podría aportar. Eso es lo que llamamos diálogo. Tuve la oportunidad de intercambiar con Japón porque no adopté una actitud colonialista en términos de cultura y filosofía*<sup>65</sup>.  
Charlotte Perriand

Esto fue posible porque Perriand había sufrido una transformación previa en París. En todo caso, parece interesante preguntarse ¿a qué se refiere exactamente Perriand cuando habla de "diálogo" con Japón?. Aquel intercambio, no sólo fue a nivel individual y dentro de un ámbito muy limitado, sino que se extendió del diseño interior a la arquitectura y a lo largo del tiempo, antes, durante y después de la guerra. Colaboró con arquitectos japoneses durante más de medio siglo, no sólo con Maekawa y Sakakura; sino también con Sori Yanagi, su asistente durante su primera visita a Japón; también trabajó con Ren Suzuki, su cooperador después de la guerra; con Kenzo Tange a finales de la década de 1950, en quien dejó una importante huella; resurgió como importante referente en diseño interior, en la década de 1980. El broche final fue una conferencia que impartió en Japón en 1987, con motivo del centenario de la muerte de Le Corbusier.

<sup>61</sup> Marta Rodríguez: "Charlotte Perriand. Un mestizaje Europa-Japón", en Pilar Garcés & Lourdes Terrón: *Itinerarios, Viajes y Contactos Japón-Europa*, pp. 775-785.

<sup>62</sup> Anne Gossot & Jacques Barsac: "Encounter and Resonances", en *Charlotte Perriand et le Japon*, pp. 276-278.

<sup>63</sup> Charlotte Perriand: Entrevista H. Teicher, 1998, "Collective affinity", en *ArtForum*. 27, FindArticles.com.

<sup>64</sup> Hitoshi Mori: "The Ascent and Turning Points of Japanese Craft before the War – Perriand's Arrival in Japan", en *Charlotte Perriand et le Japon*, pp. 266-268.

<sup>65</sup> Charlotte Perriand, citada en Hiroshi Matsukuma: "Expectations in Modern Architecture – Things that Crystallized through the Exchange between Charlotte Perriand and Postwar Japanese Architecture", en *Charlotte Perriand et le Japon*, pp. 269-272.

En marzo de 1941, el trabajo de Perriand, de aproximadamente seis meses de duración, culminó en la exposición "Selección, Tradición, la Creación", organizada en colaboración con Sakakura. De vuelta a Francia en 1946, Perriand promovió ardientemente la cultura japonesa, escribiendo artículos en revistas especializadas y transmitiendo en programas de radio. En la reconstrucción de Francia después de la guerra, el ejemplo japonés se convirtió en una dialéctica utilizada con el fin de convertir a los franceses fuera de su propio pasado para abrazar "Otro" pasado, mucho más cercano a la modernidad<sup>66</sup>. Al mismo tiempo, los primeros ecos de la experiencia Perriand en Japón se hicieron sentir en la exposición *Las formas útiles, objetos de nuestro tiempo*, que se organizó en el Musée des Arts Décoratifs en París en 1949.

En 1952, Perriand firmó un acuerdo con el Ateliers Jean Prouvé en Nancy. Los términos de aquel acuerdo eran: la mejora de la estética de los muebles diseñados por Jean Prouvé, el diseño de nuevo mobiliario para la producción en masa y el liderazgo del departamento de arte de la sección de muebles. Como ella misma dijo, "1952 y 1953 fueron dos años muy intensos y el preludio de la estandarización de todos estos elementos, que yo llamaba mi *nueva ferretería*. Eso me permitió hacer frente a todo tipo de proyectos basados en la modulación. Japón fue una lección útil y los talleres de Jean Prouvé se convirtieron en la fuerza de buceo en este trabajo de diseño"<sup>67</sup>. Perriand quería hacer toda la gama de mobiliario doméstico utilitario disponible en forma prefabricada y de gran distribución. Este proyecto fue inspirado en parte por los estándares, componentes prefabricados de los hogares japoneses: tatamis, shoji, vigas, etc. Fue un enfoque revolucionario en Francia en ese momento: satisfacer la necesidad apremiante de muebles baratos modernos en el período de reconstrucción de la posguerra.

Perriand realizó una visita de regreso a Japón en 1953 y su exposición *Proposition d'une Synthèse des Arts* se celebró en Tokio en 1955. Tras visitar la exposición, el futuro líder de Metabolismo Kenzo Tange escribió una reseña en la que concluyó que Perriand había logrado fusión de estilo industrial europeo y estilos tradicionales japoneses. Más tarde, Tange colaboró con Perriand en el final de la década de 1950 en el diseño de interiores en algunos proyectos, en los que pusieron en práctica su propia idea de integración de arquitectura, escultura y artículos de uso diario.

*Charlotte Perriand ha logrado la fusión del estilo industrial europeo y del estilo Japonés tradicional y ha ejercido un efecto magnífico como un indicador del futuro establecimiento e integración de la vivienda y el mobiliario en Japón*<sup>68</sup>. Kenzo Tange

En 1960, cuando Perriand terminó L'agence Air France de Tokio—su primer y último trabajo real realizado en colaboración con Junzo Sakakura—el discípulo de Bruno Taut Isamu Kenmochi escribió el siguiente comentario: "este trabajo demuestra que Perriand es una distinguida diseñadora occidental con una profunda comprensión del concepto detrás de shibui—simple, austero elegancia austera—, que se supone que debe ser comprendido sólo por los japoneses"<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> Anne Gossot & Jacques Barsac: "Encounter and Resonances", en *Charlotte Perriand et le Japon*, pp. 276-278.

<sup>67</sup> Charlotte Perriand: *Charlotte Perriand. A life of creation*, p. 208

<sup>68</sup> Kenzo Tang, 1955, citado en Saikaku Toyokawa: "Kenzo Tange and Charlotte Perriand – Establishment and Demonic Integration of Art in Japan" in the official catalogue for the exhibition *Charlotte Perriand et le Japon*, p. 273-275.

<sup>69</sup> Isamu Kenmochi, citado en Hiroshi Matsukuma: "Expectations in Modern Architecture – Things that Crystallized through the Exchange between Charlotte Perriand and Postwar Japanese Architecture", en *Charlotte Perriand et le Japon*, pp. 269-272.

A finales de la década de 1960, se celebra la conferencia *Las reacciones entre las artes japonesas y occidentales* en Japón en 1968, cuyo objetivo era discutir asuntos en los campos de la arquitectura, la música, el teatro y la literatura. En el departamento de arquitectura participaron los japoneses Kunio Mayekawa, Kenzo Tange, Ryuichi Hamaguchi y Teijiro Muramatsu, y cuatro representantes extranjeros, entre ellos Alfred Roth y Charlotte Perriand, evidenciando, una vez más, su protagonismo en las relaciones culturales Japón-Occidente.

*Perriand estuvo alentando fuertemente una internacionalización de la arquitectura japonesa desde poco después de la guerra<sup>70</sup>.*

Charlotte Perriand fue capaz de dar respuesta a la gran pregunta que se cuestionaban los japoneses en todo momento: la integración del mundo occidental-moderno y lo japonés como preservación de una cierta tradición. Viajó a Japón en 1940 transformada, tras haber realizado proyectos con influencias japonesas en la segunda mitad de la década de los 30; fue embajadora de arquitectura *desmontable*, de Francia a Japón en 1940; capaz de fusionar Japón y Occidente desde principios década de los años cuarenta; participó en el momento de reafirmación nacional japonés a finales de los cincuenta; y volvió a resurgir como referente en el diseño interior justo en la década más transnacional de Japón, en los años ochenta.

*Perriand vuelve a resurgir en Japón como fuente de inspiración en la década de los 80<sup>71</sup>. Yasushi Zenno*

### **Pao, objeto transnacional**

*No sólo Pao II, Pao I ya fue un objeto transnacional<sup>72</sup>. Toyo Ito*

*Pao I* fue diseñado en el entorno transnacional de Tokio a mediados de la década de 1980. Momento en el que numerosos arquitectos occidentales se habían trasladado a Japón, motivados por la actividad de la construcción fruto de la burbuja inmobiliaria. *Pao I* fue concebido como cabaña urbana (des)montable o una especie de mobiliario que crece hasta ser habitado.

Los orígenes del término *pao* hacen referencia a la cabaña beduina. Aún así, su origen parece tener que ver más con el concepto *Kago*: una cápsula tradicional japonesa o silla móvil para transportar gente. En este sentido parece que *pao* se encontraba en el origen de las cápsulas del Metabolismo, así lo refiere el propio Kisho Kurokawa.

Por otro lado, la condición de *Pao I* como casa vestido nos refiere a las estructuras utilizadas por las mujeres de Europa occidental bajo sus vestidos en los siglos XVI y XVII. Tenían su origen en el verdugado español, formado por un armazón de alambres de madera o ballenas, con círculos de distintos diámetros, que como en *Pao I* (1985), se desplazaban a lo largo del cuerpo femenino confeccionando un vestido tridimensional. “En Europa la ropa se hace tridimensionalmente para adaptarse al cuero humano. Por el contrario, los kimonos japoneses

<sup>70</sup> Yukiko Hata & Jacques Barsac: “The ‘Living Language’ of Charlotte Perriand – Focusing on the year 1998”, en *Charlotte Perriand et le Japon*, pp. 276-278.

<sup>71</sup> Yasushi Zenno: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>72</sup> Toyo Ito: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

son básicamente planos”<sup>73</sup>. El uso del círculo por parte de Toyo Ito, Kazuyo Sejima y Kazumichi Iimura en el diseño de Pao I para envolver al cuerpo femenino es un gesto puramente occidental. El proyecto carece de líneas rectas y utilizan el círculo en un sentido purista, tomado de Le Corbusier y más en concreto de la investigación que Toyo Ito había hecho acerca de Charlotte Perriand.

A su vez la casa tradicional japonesa carecía de mobiliario, “la propia casa japonesa es en sí misma tanto mueble como silla”<sup>74</sup>. Pao I (1985) se concibió como exaltación del mobiliario frente a la casa contenedora. Pao, la morada de la chica nómada de Tokio era en realidad un prototipo de mobiliario habitable que se cubre con una tela. Todo esto, evidenciaba las componentes transnacionales en un objeto ícono de la Era de la Electrónica.

En 1989 el proyecto Pao II—como evolución de Pao I—se mostró en la Exposición *Japan'89 Transfiguration* en Europalia en Bruselas. Para la exposición Ito construyó el prototipo de su Casa electrónica para la mujer japonesa nómada. En la megalópolis japonesa la casa había perdido casi todo su valor, aparte de “ser un lugar para las mujeres”. La vida social pasaba entonces a estar fuera, en los lugares de trabajo, los restaurantes y los lugares de entretenimiento. Por tanto, la hipótesis de Toyo Ito de crear una estructura “precaria” cubierta con una lona, una especie de tienda nómada que se situaría en medio de los rascacielos de la metrópoli. Ya no se trataba de un domicilio fijo, sino de un micro-sistema auto-suficiente que se podía mover a voluntad. Un marco poliédrico de acero cubierto de tela contenía una cama para dormir, una mesa para comer y un lugar para refrescarse. La envoltura exterior impidió la identificación de una solución final, conservando la elección de una existencia nómada, por vía electrónica<sup>75</sup>.

En el interior de la cápsula Pao II (1989) se expuso el mobiliario que Toyo Ito diseñó en 1986 para la Mujer Nómada de Tokio. Parte de aquel mobiliario es una chaise longue que Ito reinterpretó en malla metálica. Convierte la *Chaise Longue en Bambou* (1941) nuevamente en metálica, buscando la desmaterialización de un objeto occidental. El *tatami arrugado* se solidifica por completo, ahora sin posibilidad de movimiento. Lo diseñó en colaboración con Teruaki Ohashi, quien ya había participado en el diseño del mobiliario de Silver Hut (1984) y de la casa Hanakoganei (1983), que influiría mucho en Kazuyo Sejima. Pao II sobrevoló Tokio antes de aterrizar en Bruselas, en un proyecto que Ito denominó *Flying Pao* (1989), donde se ven los proyectos de Ito sobrevolando la ciudad en la Era de la Información.

En 1989, Kazuyo Sejima participó de manera independiente en la Exposición *Japan'89 Transfiguration* en Europalia con un mobiliario titulado *Move*, un proyecto-instalación de diseño interior. Se trataba de un mobiliario tecnológico Es un objeto entre mobiliario y máquina, un asiento metálico cubierto de tela translúcida que se iluminaba y era interactivo. Justo ese año, Sejma había diseñado otro proyecto de mobiliario titulado *Urban Pao* (1989), un espacio para la sala de Exposiciones INAX. Era una cortina de baño, una tela abrazaba una serie de aros metálicos del mismo diámetro, como vestido para el cuerpo desnudo en el momento del aseo.

<sup>73</sup> Sou Fujimoto: “Futuro Primitivo”, en *Sou Fujimoto 2003-2010*, pp. 198-213.

<sup>74</sup> “Concept-Chairs by nextmaruni” [http://www.maruni.com/nextmaruni/e/concept/concept\\_index.html](http://www.maruni.com/nextmaruni/e/concept/concept_index.html). Maruni es la empresa de mobiliario que comercializa los diseños de Kazuyo Sejima y de SANAA.

<sup>75</sup> Adrea Maffei: *Toyo Ito. Works, projects, writings*, p. 80.

### Kazuyo Sejima, transnacional

El primer reconocimiento a nivel internacional le llegó a Kazuyo Sejima en 1990 procedente de París. En 1987 había creado su propia Kazuyo Sejima & Associates en Tokio. Inmediatamente participa en un concurso internacional, *The New York Waterfront Marine Park* (1987-88) en Nueva York<sup>76</sup>. A continuación Sejima participó en *Europalia'89. Japan Transfigurations* con su mobiliario titulado *Move*, una instalación o mobiliario tecnológico. Ese mismo año participó en el Concurso para la *Casa de la Cultura de Japón en París*, donde obtuvo una Mención de Honor<sup>77</sup> en marzo de 1990. El proyecto, que se publicó en la prestigiosa revista *The Japan Architect* y muestra un edificio donde lo pesado y opaco intercepta con lo ligero y transparente, ofreciendo un aspecto de collage espacial.

Kazuyo Sejima nació en 1956 en la ciudad industrial de Hitachi, localizada en el Océano Pacífico, en la prefectura de Ibaraki, importante centro industrial de producción de equipamiento eléctrico. El padre de Sejima trabajaba como ingeniero para la fábrica de Hitachi. Él investigaba acerca de técnicas de soldadura especializada en alta tecnología, la madre de Sejima era ama de casa. Su familia vivía en una casa de estilo occidental—planificadas como parte de la corporación internacional Hitachi—igual a la de sus vecinos y amigos. Ella vivía en un nuevo tipo de una casa construida en un polígono industrial, e irónicamente, no tenía experiencia de alojarse en una casa típica tradicional japonesa<sup>78</sup>.

Como hemos visto, Sejima se formó en la Universidad de Mujeres de Japón, en un Programa de Vivienda, entre 1975 y 1981, coincidiendo con un momento de feroz crítica al nacionalismo que había personificado del Grupo Metabolista. Su formación fue por tanto enfocada hacia la arquitectura occidental. Es por ello que Sejima eligió la obra de Le Corbusier como el tema de estudio para su *projeto fin de carrera*. Se concentró en la realización de copias de planos de Corbusier tanto de casas privadas como de edificios públicos de gran escala, analizando el significado de las curvas en sus edificios. Poco antes se había interesado por Rem Koolhaas y su artículo *Unbuilt England* (1977)<sup>79</sup> publicado por aquel entonces en la revista de arquitectura *A+U*.

Kazuyo Sejima hizo su *tesis fin de carrera* en el año 1979. Su título fue “La línea curva en Le Corbusier. Método y Significado”<sup>80</sup>. El trabajo lo realizó en colaboración con su compañera Yuriko Tsukada y bajo la tutela de su profesor Yuzuro Tominaga. La tesis tenía dos partes, la primera parte trataba sobre la vivienda y analizaba 25 casas de Le Corbusier; la segunda parte analizaba otros 19 edificios de Le Corbusier. Sejima y Tsukada estudiaron la curva en aquellos 44 edificios y copiaron las plantas de los 44 proyectos, entre ellos estaban por ejemplo la Villa Meyer o la Maison Guiette.

<sup>76</sup> Kazuaki Hattori: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>77</sup> Toyo Ito también consiguió una Mención en el concurso del *Proyecto para la Maison de la Culture de Japón en París* en 1990

<sup>78</sup> Kanako Akagi: *Vision and mission through the eyes of Kazuyo Sejima: career and works of a female Japanese architect*, p. 8.

<sup>79</sup> Peter Cook: “Unbuilt England” (Project designs by various architects including Rem Koolhaas), en *A+U: Architecture and Urbanism* no.10, pp.3-123

<sup>80</sup> Kazuaki Hattori: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

*A Sejima le interesó el efecto que la curva producía en el entorno así como la atmósfera que generaba<sup>81</sup>.* Kazuaki Hattori

Sejima y Tsukada concluyeron que el uso de la curva por parte de Le Corbusier fue en un principio “a escala de mobiliario” y apareció primero en sus proyectos pequeños, más tarde él la uso en sus proyectos de mayor escala; a su vez, el uso de la curva por parte de Le Corbusier era reducido y estaba asociado a lugares de movimiento de gente, como diálogo entre arquitectura y el cuerpo humano (Le Corbusier uso la curva asociada a lo cinético)<sup>82</sup>.

El interés por Le Corbusier le vino a Sejima de la mano de su profesor Yuzuro Tominaga, quien por aquel entonces ya había publicado numerosos artículos acerca de la obra de Le Corbusier, en especial en relación con sus proyectos de vivienda. Algunas de sus publicaciones durante su etapa como profesor en la Universidad de Mujeres de Japón fueron: “Redescubrimiento de vivienda moderna. Villa Garches, 1927”<sup>83</sup> (1975-1978), “Arquitectura japonesa y Le Corbusier” (1977), “El contraste y conflicto se ve en la obra de Le Corbusier” (1978), “Geometría del arquitecto paisajista Le Corbusier” (1979)<sup>84</sup>. Más tarde Tominaga escribiría un importante libro en relación con la obra de Le Corbusier: *Le Corbusier, geometría de escala humana* (1988)<sup>85</sup>. Este libro fue muy influyente en Japón, justo a finales de los 80. Se publicó el mismo año en que Charlotte Perriand visitó Japón para dar una conferencia con motivo de una exposición organizada en 1987 con el pretexto del centenario del nacimiento de Le Corbusier<sup>86</sup>.

*Yuzuro Tominaga estaba muy interesado en mujeres diseñadoras. Además de Le Corbusier, Tominaga introdujo a Kazuyo Sejima en el conocimiento de Eileen Gray y Charlotte Perriand<sup>87</sup>.* Hajime Yatsuka y Kiwa Matsushita

Yuzuro Tominaga (n. 1943) estudió en la Universidad de Tokio, donde se graduó en 1967, y luego trabajó para Kiyonori Kikutake hasta 1972 cuando estableció su propia oficina. La arquitectura de Tominaga es principalmente residencial y representa un alejamiento del Movimiento Metabolista. En sus diseños ha combinado una sensibilidad moderna en el uso sencillo de los materiales; a menudo incorpora superficies onduladas, blancas y brillantes de sus interiores, con influencia procedente de Kazuo Shinohara. La utilización creativa de materiales baratos y fácilmente disponibles, tales como metal y plástico ha sido evidente en todas las obras de Tominaga, quien compartió con Toyo Ito, no sólo el hecho de trabajar con Kikutake, sino también el hecho de dejarse influenciar profundamente por Shinohara.

En 1981, Sejima entrega su tesis fin de master con el título “Carácter de la construcción y composición”: Investigación acerca de las casas de campo del siglo XIX en Inglaterra. La tesis estaba influenciada por las teorías de Colin Rowe<sup>88</sup>. Justo en aquel momento Yasumitsu

<sup>81</sup> Kazuyo Sejima & Yuriko Tsukada: “Curve line in Le Corbusier. The method and the meaning” (Japan's Woman University , Tokio, 1979), en Kazuaki Hattori, *Kazuyo Sejima's Works and Thoughts: From Furniture to Architecture*, p. 44.

<sup>82</sup> Kazuaki Hattori: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>83</sup> Yuzuru Tominaga & Shigetaka Nagao: "Rediscovery of Modern Housing/Villa a Garches, 1927, en *Space Design*, pp. 66-71.

<sup>84</sup> Todos los textos de Tominga son en Japonés, estos títulos son traducciones de la autora de la tesis del japonés.

<sup>85</sup> Le Corbusier: *Unit of geometry and mankind in one hand*. Maruzen Co., Ltd. Tokio, 1988. (Traducción de la autora del japonés)

<sup>86</sup> En 2011 Tadao Ando publicó *Le Corbusier Houses* (TOTO Shuppan), entre sus contenidos destaca un apartado: “Dialogue: Toward the New Architecture from Le Corbusier's Houses. Yuzuru Tominaga vs Kazuyo Sejima”, p. 384.

<sup>87</sup> Hajime Yatsuka y Kiwa Matsushita: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>88</sup> Kazuaki Hattori: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

Matsunaga y Toyo Ito tradujeron a Colin Rowe, en concreto su ensayo *Mannerism and Modern Architecture* (1950)<sup>89</sup>. Este ensayo formaba parte del libro de Rowe *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (1976), el cual tiene un capítulo titulado “Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX”. En el capítulo, Rowe describe aquí las diferencias entre el concepto de composición, habitual en Gran Bretaña en las tres primeras décadas del siglo XIX, y el concepto de carácter, que dominó la arquitectura en la época victoriana. Ito había traducido el libro de Colin Rowe y Sejima justo estudiaba el libro de Colin Rowe “de Paladio a Le Corbusier” siguiendo los consejos de su maestro Toyo Ito, quien como sabemos, por aquel entonces, trataba de conectar con su *alter ego* Le Corbusier.

Concluimos por tanto que la influencia de la obra de Charlotte Perriand a Sejima le llega a través de tres de sus maestros: a través de Tominaga e Ito concecta con el entorno de Le Corbusier y con Perriand y Gray, en concreto se interesa por lo cinético asociado a la curva y su deformación. Por otro lado Sejima asistió a la clase de “Historia del Móvilario Occidental” que impartía Koji Taki en la universidad Zokei en 1980, otro canal de conexión con Perriand, el personaje más relevante de la historia del intercambio cultural Japón-Occidente en materia de mobiliario y diseño interior.

*La plasticidad tan admirada en el trabajo de Le Corbusier tiene detrás décadas de tradición mediterránea. En Japón no hay equivalencia sostenida en la tradición de forma escultural, por el contrario, excepto en el diseño de tejados, la arquitectura japonesa sido en el pasado esencialmente plana y lineal*<sup>90</sup>. Arthur Drexler.

En 1988 se publica la casa *Platform I* diseñada por Kazuyo Sejima en 1987. El texto que describía su primera vivienda diseñada de manera independiente, Sejima afirmaba: esta es una casa “futurista”<sup>91</sup>. Con el apelativo *futurista* en realidad se delata una condición no japonesa u occidental—asociando lo *tradicional* a lo japonés—en esta casa mueble. *Platform I* (1987-1988) era en realidad una fusión del concepto de casa tradicional japonesa con el de mueble occidental, era por tanto un objeto con características transnacionales. Se trata de una casa para *disfrutar del tiempo de ocio*, lo cual contrasta con la idea de simplicidad y minimalismo asociado a lo japonés *desde occidente*. *Platform I* era una casa más bien barroca y cargada de influencias occidentales. Estaba concebida para estar de pie o usar mobiliario occidental, ángulos y no líneas confeccionan su forma, a modo de muebles que parecen haber explotado de forma cubista, e impedían el cerramiento completo del conjunto.

Tras *Platform I*, Sejima diseñó *Platform II* (1988-1990). Una casa-estudio situada en las montañas Yatsugatake, en Japón. En la portada de uno de los números de 1991 de la revista *The Architectural Review* aparecía la Casa *Platform II* de Sejima, con el título “A subtle interweaving of Eastern and Western influences” (Un sutil entramado de influencias orientales y occidentales). En su interior el artículo que la describía, “El alma de Platform: La delicadeza, la transparencia y el misterio de la estructura de un insecto” (1991), comparaba la casa con la arquitectura californiana, y en particular con la Casa *Eames* (1945-1949), refiriéndose a su vez a las influencias de lo japonés en los arquitectos Charles and Ray Eames, lo cual evidencia que la Casa *Platform II* era un objeto transnacional.

<sup>89</sup> Colin Rowe: “Mannerism and Modern Architecture”, en *The Mathematics of the Ideal Villa*, p. 44.

<sup>90</sup> Arthur Drexler: *The Architecture of Japan*, p. 41.

<sup>91</sup> Kazuyo Sejima: “Platform I”, en *El Croquis 77 I - Kazuyo Sejima 1988 1996*, p 26.

*Esta pequeña casa en medio del hermoso campo japonés es en cierto modo no más que una plataforma desde la que apreciar la naturaleza. Sin embargo, está lleno de sutileza, y tiene a la vez resonancias con la tradición antigua japonesa y con la arquitectura moderna de California (...) Platform II recuerda a las Case Study Houses californianas en muchos sentidos: principalmente en el uso de componentes y materiales de construcción estándares de catálogo comercial, y su apertura (tanto interior como exterior). Edificios como la Casa Eames estaban muy influenciados por la arquitectura tradicional japonesa. Platform II no sólo se basa en eso, sino que añade una nueva sensibilidad para crear un edificio que con múltiples capas culturales es una realidad física<sup>92</sup>.* Kazuyo Sejima

Esta nueva sensibilidad a la que se refiere el artículo es la sensibilidad transnacional. Lo que tiene la casa *Platform II* de japonesa es en realidad *una reinterpretación de lo que occidente entendió como casa japonesa*, mezclada a su vez con lo occidental visto desde la perspectiva de una arquitecta japonesa. *Platform II* fue premiada por la revista JA—de difusión internacional—en octubre 1989: “Ja House 6th Yoshioka Award to Kazuyo Sejima's 'Platform”<sup>93</sup>. Lo cual favoreció sin duda la proyección internacional de Sejima como arquitecta transnacional Japón-Occidente.

*Platform I* y *Platform II* comparten los siguientes rasgos transnacionales: ambas son prototipos de *mobiliario tecnológico habitable* concebidas para abrirse al paisaje—al más puro estilo japonés—pero desde una posición occidental—de pie o sentado en una silla; combinan el minimalismo japonés con una gestualidad surrealista, donde ángulos y curvas generan un paisaje cubista quasi-barroco; son casas de fin de semana, temporales, arquitectura desmontable y la vez son objetos lujosos; son plataformas para contemplar la naturaleza que introducen la sensualidad de curvas sinuosas que las convierte en objetos de deseo.

Otras características *no japonesas* que encontramos en las Platforms son las siguientes: no tienen el lugar para dejar los zapatos antes de entrar, normalmente un espacio situado en un nivel inferior al del resto de la vivienda, previo al acceso; no se pueden cerrar completamente, las zonas de vidrio no están preparadas para ser cubiertas en su totalidad, más necesario aún en una casa de fin de semana; las curvas y los ángulos no tienen nada que ver con la arquitectura japonesa, en éste caso evolucionan desde el círculo; las puertas son giratorias en lugar de ser correderas; son más muebles habitables que casas, como objetos de arte, la fragmentación de las cubiertas no es propia de la casa japonesa; no hay habitación del tatami, sólo en *Platform I* hay una *habitación para los muertos*; los espacios tienen una dimensión vertical que no invita a sentarse en el suelo, incluso hay espacios a doble altura.

Incluso descubriremos más tarde otra conexión transnacional (Franco-Japonesa) de la *Platform II* (1988-1990), esto es, su conexión con la obra de Eileen Gray, quien a su vez fue tempranamente influida por el *japonismo*. Gray comenzó a estudiar la técnica de las lacas orientales en 1907 con Sougawara<sup>94</sup>. Kazuyo Sejima se dejó influenciar por Gray de la mano de sus profesores Tominaga y Taki.

<sup>92</sup> Kazuyo Sejima: “Platform Soul”, en Architectural Review vol.189 no.1134 p.39-42.

<sup>93</sup> JA 390, octubre de 1989, 390, p. 4.

<sup>94</sup> M. Eidelberg & W. R. Johnston: “Japonisme and French Decorative Arts”, en *Japonisme: Japanese influence on French art 1854-1910*, p. 154

*En la década de los 80, Sejima estuvo muy interesada en Eileen Gray, y me transmitió su interés a mí. Sejima escribió acerca de Gray en sus días en la universidad. A través de Gray nos encontramos con Perriand<sup>95</sup>. Nagisa Kidosaki.*

Se reconocen importantes similitudes formales y conceptuales entre la *Casa Platform II* (1988-1990) en la Prefectura de Yamanashi y el estudio que Eileen Gray diseñó para Jean Badovici *Apartamento Ru Châteaubriand* (1929-1931) en París. *Platform II* y el apartamento diseñado por Gray comparten la misma sensibilidad en cuanto al uso de formas, materiales y texturas. En particular la curva estriada móvil de Gray parece solidificarse en *Platform II*. Ambos son espacios de reducidas dimensiones que compaginan la función de estudio con la de dormitorio. La *Casa Platform II*, además de ser diseñada como casa de fin de semana, también fue concebida como una especie de habitación única y estudio de fotografía, funcionalidad similar a la del *Apartamento Estudio* que Gray diseñó para el arquitecto Jean Badovici.

A pesar del pequeño tamaño de ambas estudios—unos sesenta metros cuadrados en el caso de *Platform II* frente a cuarenta metros cuadrados en el caso del *Apartamento para Badovici*—, ambos estaban previstos para dar cabida a la variedad de necesidades del usuario con ingenio y sofisticación. Su sensibilidad en el uso de las texturas (metal, espejos, etc) y el cuidado con el tratamiento de los detalles, así como la sensualidad que impregnaba el conjunto, los hacía huir de todo minimalismo. La curva, creada a partir del círculo, fue el elemento protagonista. Los dos proyectos lograban cierto lujo en un espacio limitado. Incluso ambos tienen el techo desplazado, donde Gray esconde un espacio para el almacenamiento, mientras Sejima permite la entrada inesperada de luz y hace flotar a la cubierta.

Los ideales de Gray acerca de que “una casa no es una máquina para vivir, sino la cáscara del hombre, su extensión, su libertad, su emanación espiritual”<sup>96</sup>, se hacen palpables en ambos proyectos, que con medios mínimos proporcionan dinamismo y sensación de lujo, que nos retrotrae incluso a ciertos valores burgueses.

*El enfoque de Gray en cuanto al potencial cinético, táctil y sensual de la arquitectura y el mobiliario—tanto en E. 1027 como en el Apartamento de París que renovó para Badovici (1929-31)—no tiene precedentes en el discurso del Movimiento Moderno. Se deriva de su interés por la fusión de una cierta aspiración por el lujo asociado con las artes decorativas francesas, junto con el rechazo de los valores burgueses defendidos por la vanguardia arquitectónica<sup>97</sup>.*

Precisamente fue “lo cinético” lo que le atrajo a Sejima del uso de la curva por parte de Le Corbusier. Donde Le Corbusier utiliza formas curvas para representar contacto con el cuerpo —como en el baño de la *Villa Savoye*, por ejemplo—, Gray y Sejima, en cambio, se apoyan en la materialidad para sugerir grados de contacto corporal, como la cortina estriada que en ambos proyectos dibuja una curva que se apoya en el círculo.

Por otro lado, en *Platform II*, Sejima explora la íntima fusión de arquitectura, mobiliario y tecnología, al igual que hiciera Gray con anterioridad en sus casas de vacaciones privadas que proporcionan comodidad física y servían como respiros temporales a las complejidades de la

<sup>95</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

<sup>96</sup> Peter Adam: *Eileen Gray: Architect/Designer*, p. 216.

<sup>97</sup> Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 7.

vida urbana. A su vez, la curva que flota en el techo de *Platform II* parece una copia literal de las que Gray utilizó en sus bocetos de alfombras o en sus sillas de terraza.

En 1995 Kazuyo Sejima funda junto a Ryue Nishizawa (1966-) SANAA, a la vez que ambos mantienen sus propias oficinas, con el objeto de afrontar los proyectos de mayor escala y fundamentalmente proyectos en occidente. Nishizawa había colaborado en la oficina de Sejima & Associates desde sus años de estudiante, ya a finales de la década de 1980<sup>98</sup>. El primer gran éxito internacional de SANAA fue ganar el concurso para la construcción del *Stadstheater en Almere* en 1998, como parte de un plan urbano diseñado por OMA. Las famosas perspectivas del concurso para el *Teatro de Almere* de SANAA recuerdan poderosamente a bellos dibujos japoneses del siglo XIV. En ambos las salas se muestran sin los techos que desvelan una vida alegre en unas construcciones sin pasillos, donde como en la arquitectura tradicional japonesa se pasa de una sala a otra sin espacios intermedios. Las particiones de papel decorado se sustituyen por vidrio serigrafiado y el nuevo *Teatro de Almere* es un edificio transnacional. En otros proyectos europeos de SANAA, como la *Zollverein School of Design* (2003-2006) en Essen, Alemania, la influencia de la *Unité d' Habitation Rezé* (1952-54) de Le Corbusier en Nantes, Francia es descarnada.

En 2003, Kazuyo Sejima construye su *Casa en un Huerto de Ciruelos*, otra casa mueble transnacional. En ella una sucesión de habitaciones, propias de la casa japonesa, se combinan con una terraza jardín en la cubierta. Los espacios se apilan y la casa se rompe en la cubierta a través de un gesto occidental y moderno: una habitación descubierta, un jardín elevado, a la manera de la *villa Saboya*. A su vez, representa algunas de las aspiraciones de Sejima ya en el *Teatro de Almere*, una combinación de habitáculos conectados sin ningún tipo de corredor, a la manera de la casa tradicional japonesa, se convierten en realidad en un único espacio.

*Según el Modernismo, la única función de la habitación es dormir y la única función del comedor es comer, cada hogar debe tener cantidad considerable del espacio<sup>99</sup>.* Kisho Kurokawa.

No existe el concepto de espacio intermedio o pasillo, pasar de una habitación a otra se hace a través de los agujeros en la chapa, en este sentido, la sucesión de los habitáculos es propia de la arquitectura doméstica japonesa tradicional, pero no lo es el hecho de que esto no sólo se produce en horizontal sino también en vertical. Por otro lado, la naturaleza ahora se introduce en la vivienda a través de recortes en una chapa. Todas las particiones son estructurales y la estructura también hace de cerramiento. La cubierta plana sin voladizo anula toda posibilidad de *engawa* y a su vez se rompe para albergar un jardín elevado.

Kazuyo Sejima ha sido la gran embajadora de Japón en Occidente de su generación. Discípula de Toyo Ito y maestra de Nishizawa, recibió el premio Pritzker en 2010 (junto a su socio Nishizawa), adelantándose dos años a su mentor, rompiendo barreras jerárquicas japonesas. Organizadora de la Biennale de arquitectura de Venecia también en 2010. Capaz de moverse fácilmente en occidente con los códigos de su nueva arquitectura transnacional. 2013 es el año en el que Sejima vuelve a ser reconocida por la ciudad de París y con un proyecto para la

<sup>98</sup> Entre los colaboradores de Sejima en el concurso del *Pabellón Cultural Franco-Japonés* (1989-1990) ya se encontraba su futuro socio Rye Nishizawa. Otros colaboradores fueron: Toshiaki Ishida, Ako Nagao, Sachie Isaka, Daiko Yokoyama, Yasuhisa Shimizu, Shigeru Athori y Shin'ichi Ito.

<sup>99</sup> Kisho Kurokawa: *International Architecture. The Philosophy of Symbiosis*, p. 36.

moda. SANAA ha conseguido el encargo para la reforma del emblemático edificio de La Samaritaine en París.

## EMBRIONES DE *PETITE*

Arquitectura *petite* aglutina una serie de proyectos de arquitectura doméstica de pequeña escala que empezaron desarrollando Charlotte Perriand en Francia y Kazuyo Sejima en Japón, comparten unas características significativas que las hacen destacar entre la arquitectura experimental del momento. Se trata de prototipos u objetos híbridos entre casa, mueble y máquina con la sensualidad como característica distintiva. Se denomina arquitectura *petite* al mobiliario tecnológico habitable destinado al disfrute del tiempo libre de un grupo de personas. El origen se encuentra en la teoría de la era de la máquina enunciada por Le Corbusier y de la era de la electrónica formulada por Toyo Ito. Charlotte Perriand y Kazuyo Sejima, estuvieron al cargo de la creación de la *Chaise Longue* (1928) y *Pao I* (1985)—antecedentes de lo que denominamos arquitectura *petite*—respectivamente. Poseen todas las características propias de *petite*—objetos de deseo desmontables, pequeños, tecnológicos y destinados al ocio—menos una, fueron ideados para el disfrute del sujeto individual hedonista, mientras que *petite* ha sido concebida para el disfrute del tiempo libre de un grupo de personas.

### ***Chaise Longue, mobiliario nómada moderno***

A principios de la década de 1920, Le Corbusier propuso una revolución en la concepción del espacio doméstico: *máquinas de habitar y equipamiento*, en lugar de casas y muebles. La prosperidad económica propició que una parte de la sociedad francesa empezara a preocuparse por el disfrute del tiempo libre. La *Chaise Longue*, diseñada por Charlotte Perriand, Le Corbusier y Pierre Jeanneret en el entorno internacional del Atelier de Le Corbusier en París, fue un ícono fundamental de este período. Su precisión técnica, materiales de lujo y enfoque del relax sugirió un nomadismo lúdico y moderno, anticipándose a la tendencia en Francia a finales de la década de los 30 de disfrutar de excursiones de fin de semana en pequeñas viviendas prefabricadas móviles.

Kenneth Frampton en *Le Corbusier* (2001) se refirió en repetidas ocasiones al concepto de *nomadismo moderno* en la obra de Le Corbusier a lo largo de los años veinte. En particular menciona que la estrategia nómada ya había sido probada de forma prototípica en el Pabellón de *l'Esprit Nouveau*<sup>100</sup>. Ese nomadismo tenía que ver con un nuevo concepto de ocio y disfrute del tiempo libre que estaba comenzando a emerger en la sociedad francesa motivada por la recuperación económica que Francia experimentaba desde 1925. No fue hasta la llegada de Charlotte Perriand al Atelier Rue 35S en 1927 que aquella estrategia nómada se hizo palpable con la creación de muebles desmontables como la *Chaise Longue* (1928), un objeto ligero y metálico, acorde con la era de la máquina en la que se concibió.

El hombre y la mujer modernos trataban de ser más libres y necesitaban un nuevo mobiliario. En particular, necesitaban una silla moderna, por ser ésta el único objeto verdaderamente móvil de la vivienda. Le Corbusier, Jeanneret y Perriand necesitaban diseñar mobiliario ligero, móvil y dinámico con el fin de configurar el nuevo espacio. Perriand ya había probado esta estrategia con anterioridad, entre el mobiliario que diseñó para su *Apartamento en Saint Sulpice* (1927) había sillas y mesas que tenían ruedas para facilitar el movimiento.

<sup>100</sup> Kenneth Frampton: *Le Corbusier*, p. 62.

*La palabra francesa para mobiliario, "MEUBLES" viene del latín "mobilis": que significa las cosas que se pueden mover<sup>101</sup>.* Charlotte Perriand

La *Chaise Longue* (1928) se concibió como objeto móvil. Su ligereza favorecería su movimiento<sup>102</sup>. Era un prototipo desmontable en tres piezas, y a su vez era un objeto dinámico en sí mismo, ajustable, que permitía adoptar cualquier posición. Configuraba en sí mismo espacio, tanto por su dimensión como por su multifuncionalidad—silla para la lectura o cama para el descanso placentero—.

*Una silla tenía que ser ligera<sup>103</sup>.* Jean Prouvé

Era un objeto que "podría ocupar su lugar en una embajada, un palacio, o en las casas". La condición de la *Chaise Longue* era nómada, podía estar en *cualquier sitio* dentro de la ciudad, como mueble omnipresente. No era únicamente un mueble, sino que configuraba un espacio por sí misma, por tamaño, forma y versatilidad, acorde con un nuevo estilo de vida, se convertía en un lugar donde posicionarse frente a un mundo cada vez más cambiante. La combinación de su forma y materialidad tenía que ver con el concepto del *luxe* francés y respondía a cualidades modernas de vida y confort propias de la sociedad Parísina de entonces.

### ***Chaise Longue, objeto ergonómico***

El origen moderno del concepto de la *Chaise Longue*, según Margaret Campbell en su artículo "From Cure Chair to *Chaise Longue*: Medical Treatment and the Form of the Modern"<sup>104</sup> (1999), proviene de las sillas reclinables utilizadas en tratamientos médicos contra la tuberculosis pulmonar. El uso de la *chaise longue* como silla terapéutica desde principios del siglo en Europa proporcionaba las ventajas de la postura y el uso al aire libre. Muchas de estas *sillas de curación* tenían incluso ruedas para favorecer su movilidad. La silla *chaise longue* se establecería, poco después, como un ícono modernista. De hecho entre los años 1920 y 1930, reclinarse se asoció con una cultura corporal saludable, que abarcaba tanto mente como cuerpo<sup>105</sup>.

Sin duda la silla es el mueble que supone un mayor reto para los diseñadores, precisamente por el hecho de su estrecho contacto con el cuerpo humano. Los diseños de sillas del Atelier de Le Corbusier perseguían la ergonomía, condición exigida por Perriand, "cuyas sillas abrazaban el cuerpo"<sup>106</sup>.

La configuración formal de la *Chaise Longue* era el resultado de la suma de un círculo abstracto, utilizado en un sentido purista, en combinación con la curva sinuosa que se inspiraba

<sup>101</sup> Charlotte Perriand: "Wood or Metal", en Mary McLeod: *Charlotte Perriand. An art of living*, pp. 251-253.

<sup>102</sup> Marcel Breuer, desde la Bauhaus, diseñó su *Chaise Lounge on Wheels* (Sobre Ruedas) en 1928, inspirado en la estructura de la bicicleta Adler.

<sup>103</sup> Jean Prouvé, citado en Raymond Guidot: "Partir du matériau", en *Jean Prouvé constructeur*, p. 18.

<sup>104</sup> Margaret Campbell: "From Cure Chair to *Chaise Longue*: Medical Treatment and the Form of the Modern Recliner", en *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 4, pp. 327-343.

<sup>105</sup> Esta frase fue atribuida a Marcel Breuer, citado en Christopher Wilk: *Marcel Breuer. Furniture and Interiors*, p. 61.

<sup>106</sup> Jaques Barsac: "The Life and Work of Charlotte Perriand", en *Charlotte Perriand et le Japon*, p. 264.

en el cuerpo humano. Su forma anatómica, con reposacabezas ajustable, daba al individuo confort sensorial, convirtiendo el mueble en una máquina destinada al disfrute.

Aparte de su ligero forro desmontable de piel o de cuero de caballo, sujetado por medio de correas, el conjunto podría ser desmontado en dos piezas básicas: la cuna en la que la silla descansaba y la estructura de acero cromado de la propia silla. Este último estaba a su vez compuesto de dos partes: unas curvas ondulantes en el lado superior conforme a la línea del cuerpo, y una curva inferior que, en virtud de ser el arco suave de un círculo, proporcionan un medio sencillo para ajustar la inclinación de la silla, es decir, el círculo podría ser girado libremente dentro de la cuna fija. En conjunto, los dos acordes solucionaban el íntimo contacto entre un objeto y el cuerpo. La curva superior refleja nuestra forma humana, mientras que el arco inferior, más distante en su relación con el cuerpo, tiende hacia la abstracción.

*Esta oposición puede verse como paralela a la distinción purista original entre sensaciones primarias y secundarias, el acorde interior secundario, se ajusta a la morfología del cuerpo y el primario, la cuerda exterior, corresponde al arco circular. Esta obra dialógica entre lo orgánico y lo geométrico se enriqueció en este caso por una oposición metafórica y táctil entre diferentes materiales, es decir, entre la flexibilidad de la piel mate y el brillo duro del tubo de acero. Y cuando éste fue esencialmente el resultado de un proceso industrial, el primero evocaba uno pre-industrial, incluso antes de la civilización agrícola, que nos devuelve una vez más con el tema nómada<sup>107</sup>.*

### ***Chaise Longue, máquina de ocio***

Influída por las teorías de Le Corbusier, que llamó a una hamaca ajustable una "máquina de ocio", Perriand rápidamente absorbió la retórica de la modernidad de la era maquinista; la idea de "equipamiento" reemplazó a la de "decoración"; acero y vidrio fueron vistos como los auténticos materiales de la época<sup>108</sup>. Sin embargo en la *Chaise Longue*, la forma orgánica y los materiales naturales se combinaron con las técnicas mecánicas y los materiales industriales.

Charlotte Perriand defendió el uso del metal en combinación con el cuero, con el fin de producir una cierta belleza lírica que, regenerada por la ciencia matemática, daría lugar un nuevo tipo de hombre. Defendía la combinación de un material natural y otro industrial sin contradicción. La paradoja se convertía en un ingrediente esencial del objeto.

La *Chaise Longue* fue propuesta como algo ligero y funcional, para el descanso de la *masa individual*. Estaba pensada para un *estilo de vida* informal y relajado, al servicio de los placeres de la vida moderna utilizando un imaginario industrial propio del purismo. El objeto se movía entre lo primitivo y lo moderno, la tela de piel como si de una cabaña primitiva se tratase y los tubos metálicos mínimos, con la ergonomía como ley, como una máquina perfecta; sobre un "balancín", residuo del círculo abstracto en el que se sustenta que la haría girar en un eje imaginario. La silla busca su condición dinámica, como alegoría del avance tecnológico.

<sup>107</sup> Kenneth Frampton: *Le Corbusier*, pp. 66-67.

<sup>108</sup> Charlotte Benton: "Le Corbusier. Furniture and the Interior", en *Journal od Design History*, 3, pp.103-124.

La estabilidad de la superficie en todas las posiciones está asegurada por el hecho de que descansa sobre vigas transversales forradas de caucho que la conectan a las patas de la base. La cubierta está hecha de cuero negro o bien, un llamativo estampado de piel de bocero natural, sin tratamiento, resistente a la rotura, que está vinculado a la estructura tubular mediante la fijación de lazos adjuntos<sup>109</sup>.

Como si la noción de *máquina para el descanso* no fuese en sí misma una contradicción, Le Corbusier destacó la relación simbólica de *lo natural* y *lo mecánico*. El propio peso del individuo era suficiente para ajustar y mantener la posición sin ningún mecanismo adicional y a la vez el objeto en sí mismo era una máquina perfecta, con sus correas y su precisión en el movimiento de acuerdo a distintas funciones. Máquina para el descanso o *relaxing machine* como la denominó también Le Corbusier, la *Chaise Longue* era una estructura multifuncional, con la superficie de reposo independiente de la base. El fin de su versatilidad era el placer.

#### ***Chaise Longue, antecedente de petite***

Las sillas que Le Corbusier diseñó, junto con Charlotte Perriand y su primo, Pierre Jeanneret, fueron hechas para adaptarse a un determinado espacio interior, no para la producción en cadena<sup>110</sup>, eran más exclusivas que las creaciones de la Bauhaus. La *Chaise Longue* estaba confeccionada de acuerdo al gusto francés por el lujo y cumplía la demanda de comodidad de la sociedad Parísina. Su diseño se enmarcaba dentro de los ideales de producción en masa e inspiración industrial y a la vez sobre la tradición del *luxe* francés asociado al diseño interior. Por otro lado, respondía a la aparente paradoja de una sensualidad asociada al objeto industrial. Sin embargo, fue su sofisticación tecnológica y material lo que la haría permanecer como prototipo de producción limitada. A esto se unía el hecho de su propia dimensión, no era acorde al tamaño de la vivienda de la época. Pero lo que sin duda la ha mantenido como objeto de deseo, más escultórico que funcional, a lo largo de la historia, es el hecho de haber sido diseñada para el ocio. En 1941 Charlotte Perriand diseñó una versión en bambú de la *Chaise Longue* en tubo de acero de 1928. La traducción en bambú y madera prescindía de la tela y utilizaba técnicas artesanales japonesas en su construcción que la mantenían como objeto elitista por su coste, dimensión y especialmente funcionalidad.

La actitud experimental, precisión técnica y elegancia a través de un diseño, junto a su ligereza, facilidad de movimiento y multifuncionalidad, convertían a la *Chaise Longue* en precursora de la arquitectura *petite* que más tarde diseñaría. En 1938, experimentó con el concepto de refugio de montaña, utilizando un enfoque de la forma y los materiales, mezclados con sensualidad, similar al utilizado en la confección de la *Chaise Longue*. Aquellos proyectos de arquitectura desmontable de límites precisos destacaron entre otras obras y ya se pueden considerar *arquitectura petite*.

*Chaise Longue* y *petite* comparten las siguientes características: no sólo era una silla o una máquina, sino un lugar destinado al ocio, capaz de crear espacio por sí mismo, un trozo de tatami elevado y moldeado para la contemplación; incorporaba tecnología y materialidad sofisticada que la convertían en objeto lujoso, con una dificultad congénita para su fabricación

<sup>109</sup> Volker Fischer: *The LC4 Chaise Longue by Le Corbusier, Pierre Jeanneret and Charlotte Perriand*, p. 23.

<sup>110</sup> Florence de Dampierre: *Chairs. A history*, p. 384.

en serie; era dinámica y desmontable en tres piezas, tela, arco y base; sus materiales, incorporados de otras industrias, eran ligeros y le conferían movilidad; era un objeto destinado al placer, cuya sensualidad la convirtió en objeto de deseo. La cuestión que la impide ser *petite* es el hecho de estar diseñada para el disfrute individual y hedonista, en cambio la arquitectura *petite* está destinada al disfrute de un grupo de personas.

### **Pao I (1985), mobiliario nómada postmoderno**

Tradicionalmente en Japón los edificios eran concebidos para no resistir el paso del tiempo, sino para ser derribados después de un periodo de uso más bien corto. En la década de los 80 esta temporalidad volvió a instaurarse en la arquitectura japonesa. Los edificios más temprano que tarde eran sustituidos por algo más adecuado a las exigencias económicas y tecnológicas de cada momento. Botond Bognar en su libro *Beyond the Bubble* (2009) advierte que incluso fueron más sorprendentes proyectos construidos a priori para durar unos pocos años. Un ejemplo fue el restaurante *Nomad* de Toyo Ito, construido en unos dos meses en 1986, para ser derribado en 1989.

A principios de la década de 1980 Toyo Ito había propuesto su arquitectura para la era de la liberación del movimiento anterior. Una investigación sobre nuevos estilos de vida y mobiliario en torno a los diseños del Atelier de Le Corbusier—y en particular de su colaboradora—le llevó a desarrollar el concepto de *Pao I* (1985). *Pao I: Vivienda para la mujer nómada de Tokio*, diseñado por Toyo Ito, Kazuyo Sejima y Limura Kazumich en el entorno transnacional de Tokio. Fue la obra embrionaria de una ola de arquitectura *petite* que comenzó en Japón a finales de los años 80.

*Pienso en que al cuerpo nómada que flota por el medio urbano de hoy día, el aspecto provisional de la cubrición de este edificio le proporciona sensación de confort cosa que no se obtiene con la arquitectura monumental que perdura<sup>111</sup>.*

En el contexto de la burbuja inmobiliaria, donde tantos edificios fueron demolidos y sustituidos por otros nuevos, la temporalidad favoreció la experimentalidad. Una sociedad post-urbana, inmaterial estaba emergiendo en Japón. La aceleración económica, así como el consumo asociado motivó la revolución social. La sociedad emergente necesita nuevas viviendas de acuerdo a los nuevos estilos de vida. Mientras que en la época moderna anterior la base social era la familia, en los 80, los arquitectos comenzaron a idear viviendas destinadas a la individualidad.

El nuevo nomadismo postmoderno japonés estaba basado en un *consumismo*<sup>112</sup> urbano. La intensificación del consumo durante la burbuja japonesa dio lugar a una sociedad de individuos que configuran su identidad en base a lo que compraban. Estaba basado también en el ocio asociado al consumo urbano. Este fue el ámbito en el que Toyo Ito concibió *Pao I o Vivienda para una mujer nómada de Tokio*. Responde a este estilo de vida nómada metafórico al proponer una arquitectura que se caracteriza por su naturaleza efímera. Juan Herreros se

<sup>111</sup> Toyo Ito: "Una arquitectura que pide un cuerpo androide", en *Toyo Ito, Escritos*, p. 52.

<sup>112</sup> Posmodernos como Jean Baudrillard se han acercado a su consumo como el código semiótico constituyéndose post-modernidad misma.

refiere a esta cuestión afirmado que "la chica nómada no ejerce presión sobre el medio sino que se dispone a ser objeto ella misma de las acciones y ofertas propiciadas por el consumismo"<sup>113</sup>

*Tokio, en la segunda mitad de la década de 1980, fue para mí un tesoro de imágenes. Era una ciudad sin precedentes en todo el mundo: nunca, en mi opinión, ha tenido una ciudad un estado tan incorpóreo en su economía y en sus espacios urbanos... Estos espacios no tenían casi ninguna realidad como objetos... Esta fue la apoteosis de Tokio. Así que se podría decir de las imágenes de mi arquitectura hasta ahora han surgido de esta apoteosis de Tokio. El Pao para la Chica Nomada de Tokio data de 1985, pero simbólicamente representa la relación entre mi arquitectura y la ciudad consumista*<sup>114</sup>. Toyo Ito

¿Es la metáfora del nomadismo, entonces, una descripción exacta de la vida urbana?<sup>115</sup>. Koji Taki se hace esta pregunta a la hora de analizar la obra de Toyo Ito en la primera mitad de los 80, donde usó el nomadismo para renovar un concepto de arquitectura considerado obsoleto. Este fenómeno estaba íntimamente ligado a la era electrónica, o bien, en la definición de Jean Baudrillard, *al éxtasis de la comunicación*, en una sociedad de consumo y espectáculo sin fin. Explorando estas ideas, Ito ideó las instalaciones para las exposiciones de *Pao I* en Tokio y más tarde de *Pao II* en Bruselas. Para la chica nómada el concepto de casa estaba difuminado por toda la ciudad, lo que le permite incorporar fragmentos de espacio urbano en forma de collage<sup>116</sup>.

*Ito se dirigió a los nuevos estilos de vida urbanos que se desarrollan rápidamente en Japón, procedentes de un deseo constante de seguir adelante, que requieren sólo un pequeño refugio temporal para la mínima vida privada*<sup>117</sup>.

### **Pao I, diseño confortable**

La abstracción del círculo y lo ergonómico asociado a lo corporal, están en el origen de la concepción de Pao I. Sejima, Iimura e Ito utilizaron el círculo en un sentido purista, como generador tanto de los objetos como de la cubrición o envoltura de tela. El círculo se utiliza de manera casi obsesiva en un desplazamiento vertical que genera todo el conjunto. Los círculos dialogan con el cuerpo humano, se acoplan, parten de él o lo envuelven. Tanto el armazón como los objetos tienen una dimensión antropométrica y las formas que se distancian del cuerpo para permitir su movimiento como un ropaje tridimensional.

*Se trata del cuerpo real conformado por nuestro ser corporal, y el cuerpo virtual formado por la acción de la información (...) La diferencia decisiva con la época en que vivió Le Corbusier reside en que no tenemos más remedio que considerar la arquitectura teniendo como premisa esta realidad de la sociedad contemporánea (...) El hecho de proponer en aquel entonces la palabra pao para esta vivienda, recubierta*

<sup>113</sup> Juan Herreros: "Espacio doméstico y sistema de objetos", *Exit*, pp. 83-99.

<sup>114</sup> Toyo Ito: *Tarzans in the Media Forest*, p. 181.

<sup>115</sup> Koji Taki: "Towards an open text. On the work and thought of Toyo Ito", en Sophie Roulet & Sophie Soulié: *Toyo Ito: architecture of the ephemeral*, pp. 6-17.

<sup>116</sup> Toyo Ito: Conferencia Círculo de Bellas Artes de Madrid (CBAM), Madrid, 12 de Noviembre de 2009.

<sup>117</sup> Botond Bognar: *Beyond the Bubble*, p. 39.

*por una lámina translúcida, y el hecho de llamar nómada' a los habitantes del pao, fue debido a la imagen de los habitantes urbanos que disponían de cuerpo virtual y su vivienda*<sup>118</sup>. Toyo Ito

El concepto de *Pao* se movió entre lo real y lo virtual; entre lo primitivo y lo tecnológico. Incorpora la condición primitiva de cabaña nómada y utiliza los materiales metálicos más vanguardistas. Con la pretensión de la *desaparición de la arquitectura Pao I* se fabricó con alambre colgado, anillos de tubo de acero y tela translúcida. La arquitectura se desmaterializa para albergar a un sujeto con un cuerpo virtual.

Tanto los muebles como el propio *Pao* están hechos de una película translúcida, al igual que la propia ropa que cubre el cuerpo de la chica. La idea que guiaba el proyecto era que, en realidad, no hacen falta muchos elementos para construir una casa, sino que todo lo necesario se puede concentrar en una tienda de campaña<sup>119</sup>. “Estas niñas nómadas no tienen necesidad de una casa. Todo lo que necesitan apenas sería un *pao*, como una extensión de la ropa”<sup>120</sup>. Es esto lo que confiere la sensualidad, como ropa metálica abstracta que se aleja del cuerpo y a la vez se inspira en él.

#### ***Pao I (1985), mobiliario inteligente***

*Un mueble para vestirse: un tocador junto a un armario, para jugar con varias imágenes de uno mismo. Hecho con anillos de tubo, vidrio, espejo, y cables.*

*Un mueble para el conocimiento: una cabina de información donde se integran una silla y una mesa. Un panel de tabla de metal desplegado que presentará las revistas y los dispositivos eléctricos, tales como walkman. Fabricado con tubos de acero, paneles de metal expandido y tela.*

*Un mueble para los aperitivos: una mesa de té para una sola persona y un armario que integra una estufa eléctrica combinado, lo suficiente para tomar un trago en el café o para tomar un bocado de los alimentos rápidos precocinados. Fabricado con anillos de alambre colgados de tubos de acero*<sup>121</sup>.

Estos muebles tecnológicos o premobiliario se envuelven bajo una tela a modo de tienda de campaña postmoderna. A parte de estos objetos en 1986, Toyo Ito diseñó para una exposición en Tokio el *Mobiliario para la mujer nómada de Tokio*, este mobiliario formó parte más tarde de *Pao II*, mostrado en la Exposición “Transfiguration”, en Bruselas en 1989.

Este proyecto de mobiliario—que Ito desarrolló también en colaboración con Sejima y con gran influencia de Teruaki Ohashi<sup>122</sup>—se llevó a cabo como parte una exposición patrocinada por uno de los fabricantes de muebles más grandes de Japón que hace uso de la madera contrachapada moldeada. Se trataba de una evolución del antiguo mobiliario creado para habitar *Pao*. Se evitó el material pesado y duro. En cambio, se utilizaron materiales suaves y delgados con la suavidad que envuelve los cuerpos de las chicas, para expresar una libre

<sup>118</sup> Toyo Ito: “Simple lines for Le Corbusier”, en Adrea Maffei: *Toyo Ito. Works, projects, writings*, p. 340.

<sup>119</sup> Toyo Ito: Conferencia Círculo de Bellas Artes de Madrid (CBAM), Madrid, 12 de Noviembre de 2009.

<sup>120</sup> Toyo Ito: “Toyo Ito 1970-2001”, en GA Architect 17, p. 36.

<sup>121</sup> Toyo Ito: “Toyo Ito 1970-2001”, en GA Architect 17, p. 36.

<sup>122</sup> En concreto con gran influencia del mobiliario que Teruaki Ohashi diseñó para *Silver Hut* en 1984.

flotación de su imagen. Por ejemplo en una silla de comedor con asiento de madera contrachapada prefabricada apoyada en una fina armadura, la superficie del asiento estaba terminada con tela o láminas de aluminio. Los asientos de las sillas de comedor de madera contrachapada moldeada se hicieron tan delgados como fue posible mediante la adición de resina de carbono y eran compatibles con las patas hechas de tubos de acero estrecho. "El mobiliario fue diseñado con el objetivo de llamar la atención únicamente en la mesa y los asientos de las sillas, de modo que todos ellos parecían flotar suavemente en el espacio"<sup>123</sup>.

*El Mobiliario para la Mujer Nómada de Tokio* (1986) nos recuerda diseños de Shiro Kuramata, en particular su sillón *How High The Moon*, que hizo en el mismo año. Todos ellos compartían la desmaterialización y utilizaban la malla de acero. Como era el caso de la chaise longue que Toyo Ito diseñaría en 1986 utilizando un único material que se petrifica. El nombre que recibió fue *Suki* (1986). También diseñó, con la misma materialidad y concepción formal un sillón, cuyo nombre fue *Uki* (1986).

#### **Pao I. Embrión de Arquitectura petite**

*El objeto así entendido unifica en entidades espaciales mínimas lo maquinico, lo mueble y lo decorativo, de manera que a través suyo podemos establecer una correspondencia biunívoca que asocia espacio doméstico a sistema de objetos*<sup>124</sup>.

Los *Paos* de Ito fueron configurados con marcos ligeros, paneles metálicos perforados, pantallas y tejido sintético translúcido, para proporcionar áreas y casi-muebles para las actividades más importantes de una persona que pasa a través de un 'hogar': tiempos de descanso, aseo personal, refrigerios, luz y comunicación. Botond Bognar se hace la pregunta que es parte de la esencia de la arquitectura *petite*:

*Después de todo, ¿cuál es la esencia de la casa, en la era de los teléfonos móviles y muchos otros dispositivos digitales portátiles?*<sup>125</sup>

Las obras de Toyo Ito han alcanzado una cierta simplicidad, convirtiéndose en refugios temporales para los miembros de una nueva sociedad integrada por *nómadas urbanos*. Ito, toma prestado el término *nómada* y su nueva interpretación a partir de los escritos de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, como *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, y lo aplica a las condiciones urbanas japonesas. Actuando como un enorme *desiring machine*<sup>126</sup>.

Ideado para el disfrute del tiempo libre del individuo urbano consumidor y a través de la exaltación del consumo como acción liberadora en la velocidad de la nueva ciudad, *Pao I* favorecía la rapidez a la hora de estar preparado para ir de compras, la idea es disfrutar de la ciudad, lo más posible. *Pao I*, ¿casa, mueble o máquina? ¿o ropa? Se denomina *Prototipo de instalaciones compactas para la mujer nómada*.

<sup>123</sup> Adrea Maffei: *Toyo Ito. Works, projects, writings*, p. 58.

<sup>124</sup> Juan Herreros: "Espacio doméstico y sistema de objetos", *Exit*, pp. 83-99.

<sup>125</sup> Botond Bognar: *Beyond the Bubble*, p. 39.

<sup>126</sup> Botond Bognar: *Beyond the Bubble*, p. 39.

También se trata de un edificio sin lugar, sin solar. Igual que la mujer nómada puede situarse en cualquier parte de la ciudad. Se trata de un espacio mínimo para subsistir en una ciudad que ofrece todo lo necesario. Esta mujer soltera no necesita una cocina, una biblioteca o un armario, su casa estalló en la ciudad. "Su existencia, como un collage, está hecha de experiencias fragmentarias del espacio ciudadano". Va a comer en un restaurante, a reunirse con los amigos en un café, pasea o compra en las tiendas o va a lavar su ropa en una lavandería. Su nomadismo es absolutamente urbano. No necesita un hogar establecido. Pao no es más que un simple refugio temporal para las funciones básicas de la vida, funciones simbolizadas por el *mobiliario inteligente*.

Se trata de un espacio individual. ¿Es una casa, una tienda de campaña, un mueble o una máquina inteligente? Pao I es un proyecto de arquitectura ligera, móvil y desmontable, una casa vestido, que se construye con tubo de acero y tela. Como un traje de moda o un objeto de deseo para la Mujer Liberada japonesa. ¿Es *Pao I* una casa, un conjunto de muebles o ropa?, en realidad encierra en sí mismo el germen de la nueva arquitectura *petite* que poco después desarrollaría Kazuyo Sejima.

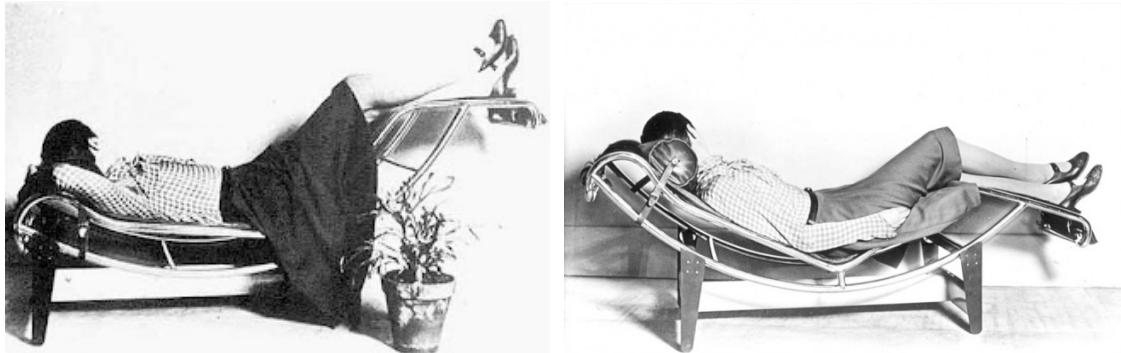
Pao es una máquina-mueble-casa objeto de deseo (móvil y desmontable). Únicamente es mínima unidad arquitectónica, concebida para atender a la individualidad, lo que evita que la consideremos arquitectura *petite*. El embrión de *petite* se convierte en la única casa necesaria en la sociedad contemporánea. Ya tenemos una sensación corporal como la de un androide. Para curar el cuerpo, caído en un autismo esquizofrénico, ¿no es necesario que quitemos la pared que separa el interior del exterior?<sup>127</sup>. La arquitectura desaparece y se convierte en mobiliario, "¡ya todo es mueble!".

Al igual que su mentor, Sejima estaba interesada en el trabajo de Perriand, lo cual es particularmente evidente en las tempranas casas de fin de semana, *Platforms I y II*, diseñadas a finales de 1980. Como mobiliario habitable tecnológico, eran prototipos de una nueva ola de arquitectura *petite*.

---

<sup>127</sup> Toyo Ito: "Una arquitectura que pide un cuerpo androide", en *Toyo Ito, Escritos*, p. 65.

CAPÍTULO 3 CHAISE LONGUE (1928) Y PAO I (1985)  
Imágenes

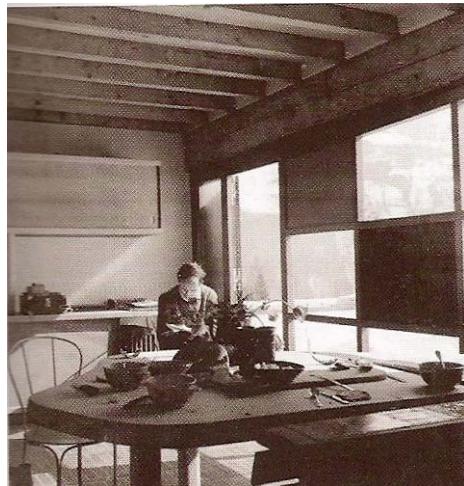
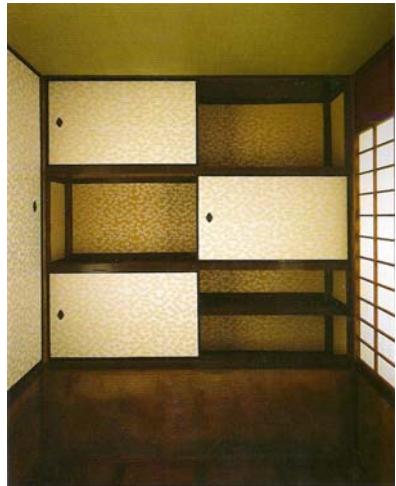


Charlotte Perriand en la *Chaise Longue*, 1929.

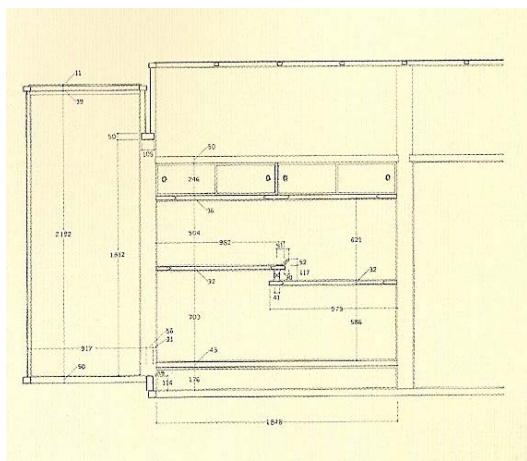


Kazuyo Sejima en *Pao I* (*Premobiliario para el Aperitivo* y *Premobiliario para la Inteligencia*), 1986.

CAPÍTULO 3 CHAISE LONGUE (1928) Y PAO I (1985)  
Imágenes

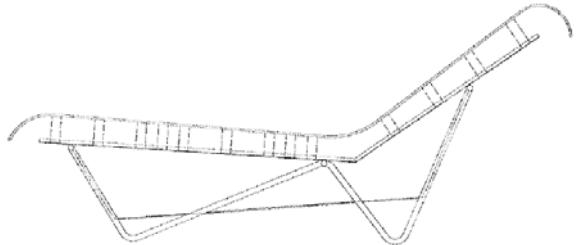
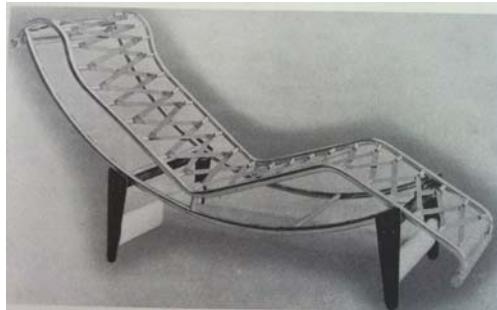


Villa Imperial Katsura, 1589-1643; Saint Nicolas de Verone, 1938 Charlotte Perriand.

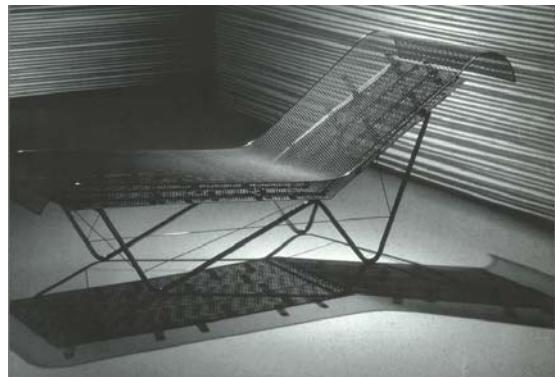


Villa Imperial Katsura, 1589-1643; Saint Nicolas de Verone, 1938 Charlotte Perriand.

CAPÍTULO 3 CHAISE LONGUE (1928) Y PAO I (1985)  
Imágenes

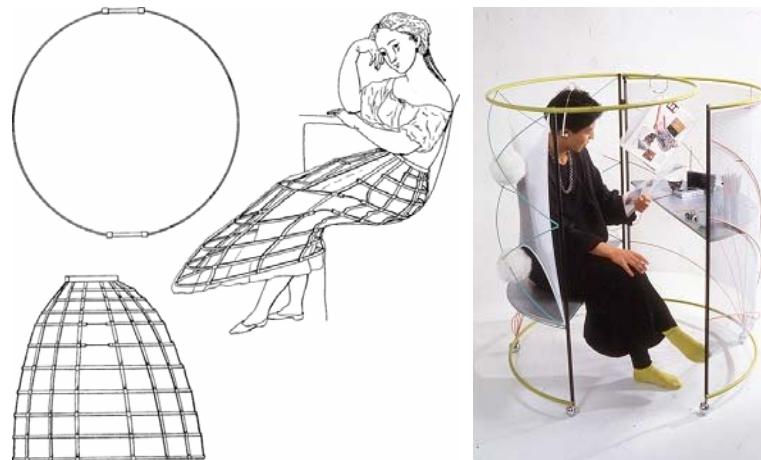


*Chaise Longe, marco tubular de acero, 1928, Le Corbusier, Jeanneret & Perriand; Dibujo de mobiliario, 1986, Toyo Ito.*



*Chaise Longue basculante reinterpretación en bambú, 1941, Charlotte Perriand; Suki, 1986, Toyo Ito.*

CAPÍTULO 3 CHAISE LONGUE (1928) Y PAO I (1985)  
Imágenes

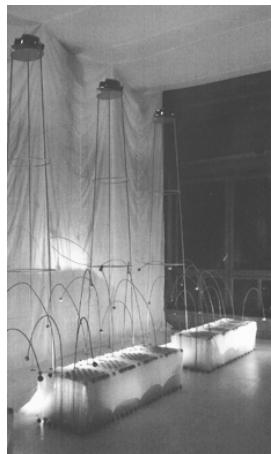


Dibujo de mujer sentada en crinolina, París, 1858; Kazuyo Sejima en *Pao I*, 1986.

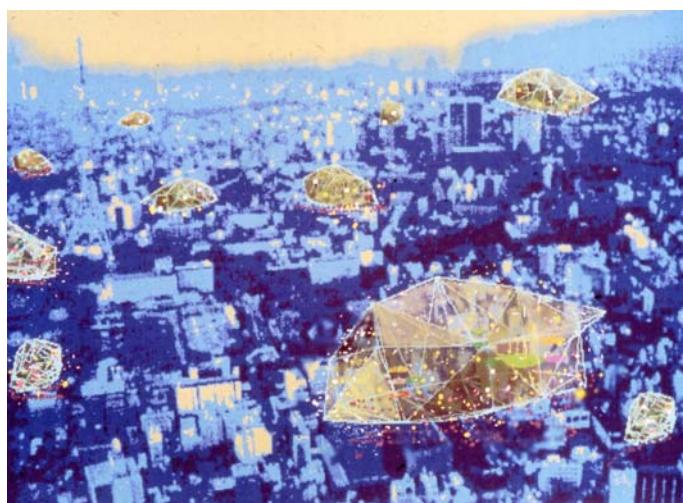
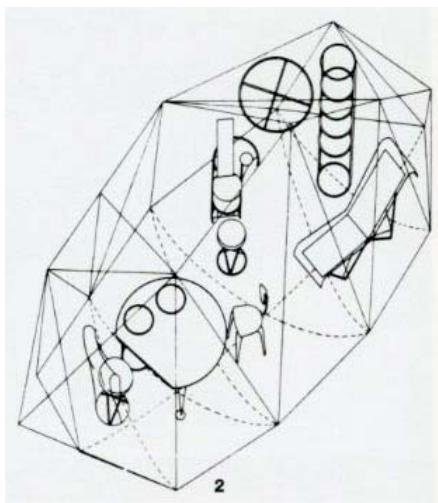


*Urban PAO*, 1989, Kazuyo Sejima.

CAPÍTULO 3 CHAISE LONGUE (1928) Y PAO I (1985)  
Imágenes



*Move*, 1989, Kazuyo Sejima.

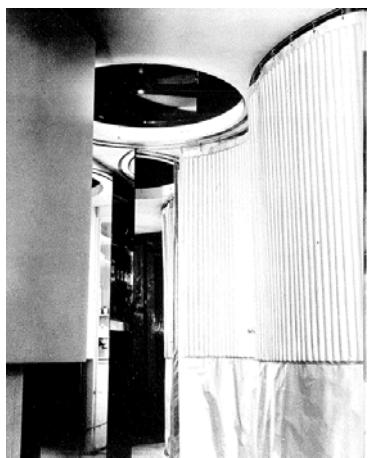


*Pao II*, 1989, Toyo Ito; *Flying Pao*, 1989, Toyo Ito.

CAPÍTULO 3 CHAISE LONGUE (1928) Y PAO I (1985)  
Imágenes

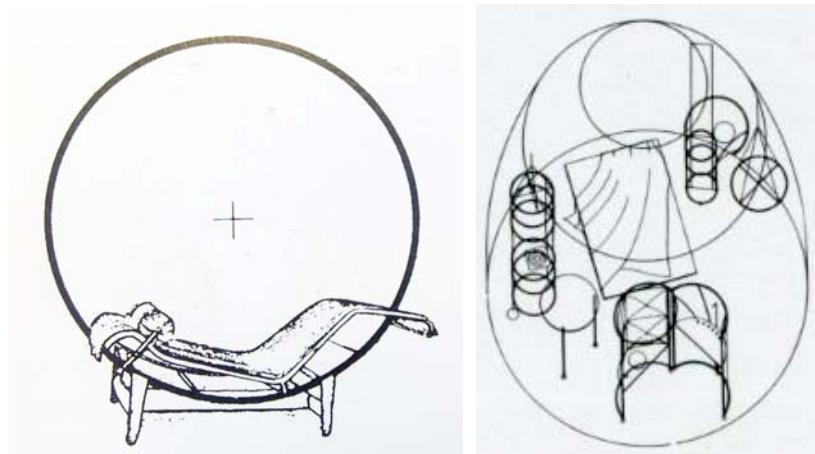


Kunio Maekawa & Charlotte Perriand, Atelier Le Corbusier, 1930; *Charlotte Perriand en Fotomontaje Pabellón Japonés en París*, 1936, Junzo Sakakura.

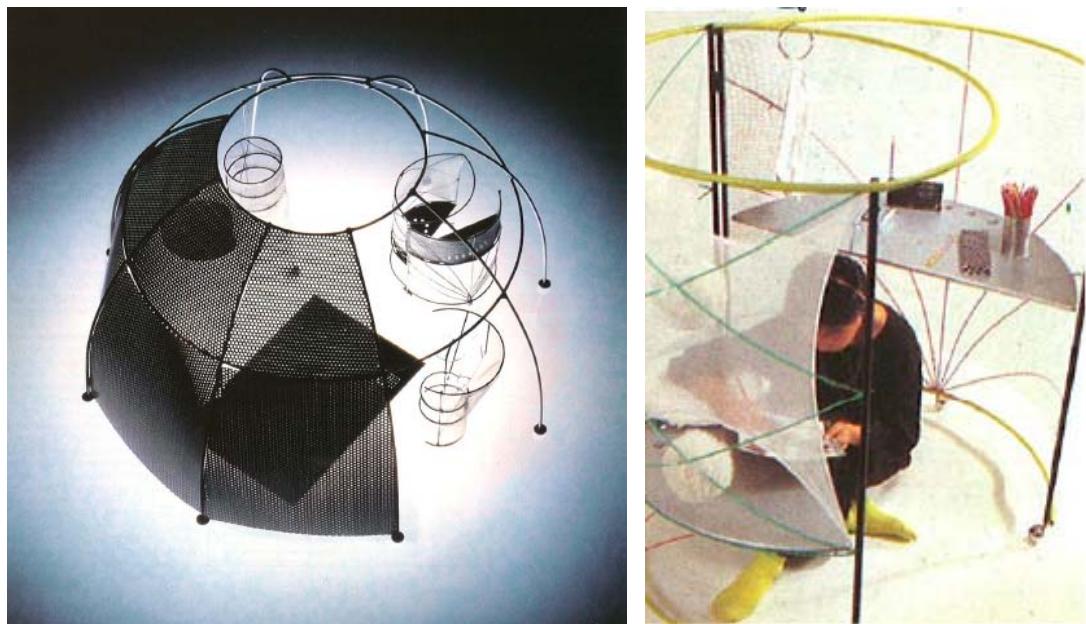


*Apartamento Rue Châteaubriand*, 1929-1931, Eileen Gray; *Casa Platform II*, 1988-1990, Kazuyo Sejima.

CAPÍTULO 3 CHAISE LONGUE (1928) Y PAO I (1985)  
Imágenes



*Chaise Longue*, 1929; *Pao I*, 1985,



*Pao I*, 1985, Toyo Ito, Kazuyo Sejima & Kazumichi Iimura.



CAPÍTULO 4  
**ARQUITECTURA MUEBLE**

## CHARLOTTE PERRIAND: REFUGIOS Y CASA SAHARA

Tras la *Exposición de Artes Decorativas* de París de 1925, la creación de la *Union des Artistes Modernes* (UAM) en 1929 fue otro de los momentos cruciales en la historia de diseño interior en Francia. El hito decisivo que favorecería el nacimiento de la arquitectura *petite*, sería la legislación de una política del ocio por parte del Frente Popular en 1936, que coincidía con una época de fuerte crisis en Francia, la cual fue aprovechada por arquitectos y diseñadores para la experimentación.

La UAM fue el laboratorio idóneo, por la integración de distintas disciplinas. Uno de sus miembros fundadores fue Eileen Gray, quien incluso antes de 1936 había propuesto prototipos de vivienda temporal, los cuales seguían manteniendo las condiciones de hábitat mínimo, pero incorporaban un inusual lujo en el diseño liberada de las condiciones de racionalidad moderna. Sus viviendas desmontables anticipaban un componente lúdico que a finales de la década daría lugar al nacimiento de la arquitectura *petite* de la mano de Charlotte Perriand.

Charlotte Perriand, cofundadora también de la UAM, había participado con éxito en los concursos de *Casa de Fin de Semana* organizados por la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* entre 1934 y 1935. Sin embargo, sería a raíz de la *Ley de Vacaciones Pagadas* (1936) y aprovechando su libertad con respecto del monasterio corbusiano, que comenzó a investigar sobre el concepto de refugio, no con fines de vivienda de emergencia, sino como vivienda para el disfrute del tiempo libre. La experimentación formal, material y técnica, mezclada con una particular sensualidad de sus prototipos-refugios ha conducido a la definición de lo que denominamos arquitectura *petite*.

El placer en la incorporación de la tecnología sofisticada en la obra experimental desmontable de pequeña escala estuvo patente a lo largo de toda la obra de Charlotte Perriand. A su vez, esta condición fue independiente de sus colaboradores y se retroalimentó especialmente en su colaboración con Jean Prouvé. La *Casa Sahara* (1958) evidencia este hecho, dos décadas después de sus primeros refugios *petite*.

### La *Union des Artistes Modernes*, arquitectura doméstica y ocio

La generalización del acero tubular en el diseño de muebles en Francia en los años 1927 y 1928 aumentaron las diferencias ideológicas entre los miembros de SAD. Las deserciones de René Herbst y Charlotte Perriand provocó más de una treintena de imitaciones. En noviembre de 1929 varios de estos disidentes se unieron a Herbst y Perriand para formar la *Union des Artistes Modernes* (UAM)<sup>1</sup>. Entre los miembros fundadores destacaron Eileen Gray, los diseñadores de interiores Sonia Delaunay y Henry Hélène, escultores Gustav Miklos y Jan y Joël Martel, y diseñadores joyas Puiforcat y Templier, el arquitecto Mallet-Stevens presidió el grupo de renegados.

<sup>1</sup> Entre 1929 y 1939 el grupo representó un centro de actividad para una amplia gama de tendencias dentro de la vanguardia francesa y de tecnología avanzada para la artesanía fina.

Para lograr la unidad entre las artes y la integración de nuevos métodos de producción con la artesanía tradicional, la UAM incluyó una serie de diseñadores—joyeros, encuadernadores, diseñadores de tejido, escultores y especialistas en iluminación, así como fabricantes de muebles y arquitectos—entre sus miembros. Los miembros se unieron para hacer frente a las necesidades que impone la vida moderna. Este enfoque combina higiene, comodidad y utilidad. Esto era suficiente, para garantizar una cierta cohesión en el trabajo<sup>2</sup>.

La UAM buscaba superar el estilo asociado a la Exposición Internacional de París de 1925, donde la obra de la SAD había sido muy influyente, y proponer un foro internacional de las artes decorativas a través de una serie de exposiciones. Artes decorativas que debían ser respuesta a los nuevos estilos de vida moderna. Una visión de diseño moderna implicaba la apuesta por la fabricación en serie, frente a la producción individual de lujo y productos hechos a mano, mayoritarios en la Exposición Internacional de Artes Decorativas y Modernas de París en 1925. El Pabellón de Le Corbusier para la Exposición era un emblema es este sentido, estaba en consonancia con los objetivos de la UAM, dada su pretensión de ser una vivienda prototípico de diseño para la producción masiva. El Pabellón de *L'Esprit Nouveau* (1925) había representado la nota discordante de la Exposición de 1925, acorde con la era de la Máquina y el Hombre Moderno, de acuerdo con el Espíritu Nuevo.

Le Corbusier y Pierre Jeanneret formaron parte de la iniciativa para romper con la SAD, y sus ideas estuvieron presentes en la UAM desde el principio a través de Charlotte Perriand, pero no fueron miembros activos de la UAM hasta 1931. Precisamente el año que marcaba el final de los *locos años veinte* en Francia. La caída de Wall Street de 1929 se convirtió en una crisis económica mundial que llegó a Europa en 1930 y a Francia en 1931, donde venía a unirse a su inestable situación política.

La tendencia de salir de la ciudad en breves excursiones de fin de semana, había comenzado en Alemania. Este desarrollo, inicialmente reservado a una pequeña minoría, indujo a las primeras experiencias en la industria manufacturera de pequeñas construcciones prefabricadas en serie, destinados a una clientela acomodada. En Francia, la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*<sup>3</sup> alentó la producción de instalaciones de ocio individuales a través de un par de concursos de casa de *fin de semana* entre 1934 y 1935.

En 1936 el Frente Popular llegó al poder en Francia y ese mismo año legisló el concepto de vacaciones pagadas para los trabajadores franceses. Con el lema *disfrute de tiempo libre para todos*, ampliaría la asequibilidad del concepto de ocio de la élite a la masa popular. Este hecho propició que arquitectos e industria comenzaran a pensar en *la casa de fin de semana*, como *arquitectura desmontable* para una “vida móvil”<sup>4</sup>.

La Legislación de 1936 supuso el primer paso para la transformación del concepto de ocio, de un privilegio de élite a una preocupación política de masas, con el objeto de favorecer la libertad y la individualidad de las clases trabajadoras. Esto se tradujo en la posibilidad de experimentación para arquitectos y diseñadores acerca de proyectos de casas privadas de

<sup>2</sup> Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 133.

<sup>3</sup> *L'Architecture d'Aujourd'hui* es la revista de arquitectura francesa creada durante la crisis económica, en noviembre de 1930, por el arquitecto, escultor, pintor y publicista André Bloc.

<sup>4</sup> Marta Rodríguez: “Arquitectura Metabolista petite: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan”, en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

vacaciones o casas de fin de semana. Estructuras desmontables y móviles para disfrutar del tiempo libre, que reflejaban el argumento de Friedrich Engels: Para nuestros trabajadores en las grandes ciudades la libertad de movimiento es la primera condición de la existencia y la propiedad de la tierra no puede ser una traba<sup>5</sup>.

A continuación el quinto congreso CIAM fue dedicado al tema Vivienda y Ocio y se celebró en París en 1937 para coincidir con la Exposición Internacional de Artes y Artesanía. Un evento para el que Le Corbusier, que había invitado a los arquitectos a *aprender a ver* coches, aviones y barcos de pasajeros como respuesta de la industria a la demanda de una vida móvil, tenía grandes expectativas.

### **La arquitectura desmontable de Eileen Gray, antecedente de *petite***

*En la Francia de pre-guerra, Ch. Perriand y la diseñadora irlandesa Eileen Gray fueron las únicas mujeres trabajando en arquitectura*<sup>6</sup>.

Fueron los arquitectos y diseñadores miembros de la UAM, los primeros implicados en los proyectos de ocio y comenzaron a dar respuesta al nuevo concepto de casas de fin de semana en Francia, entre ellos Eileen Gray. Gray nació en Irlanda, se crió allí y, aunque estudió en Londres, emigró a Francia en 1908, donde vivió y trabajó como diseñadora y arquitecta. Se formó en la *Slade School of Fine Art* como artista, y se convirtió en arquitecta y diseñadora autodidacta—especialmente gracias a su colaboración con Badovici—with un intenso interés en los materiales y las técnicas de construcción. En la década de 1920, Gray fue alentada por JPP Oud y Le Corbusier, entre otros, a ocuparse de la arquitectura. Era un avance natural desde la pintura a las artes aplicadas. Gray pasó la Primera Guerra Mundial en Londres, pero en la década de 1920 volvió de nuevo a París, diseñó y construyó casas en el sur de Francia, en colaboración con Badovici, como su conocida *casa de vacaciones E.1027* (1924) en Roquebrune, que fueron concebidas con el mejor espíritu del Movimiento Moderno, experimental e inteligente, y además más característico de Gray: centrado en el usuario<sup>7</sup>.

*Una casa no es una máquina para vivir, es la cáscara del hombre, su extensión, su libertad, su emanación espiritual*<sup>8</sup>. Eileen Gray.

Cuestiones de economía y producción en masa se habían impuesto sobre la preocupación acerca de la experiencia corporal. Así Gray se refería a la pobreza de la arquitectura moderna. Todo está dominado por la razón con el fin de crear asombro sin la debida investigación. El arte del ingeniero no es suficiente si no se guía por las necesidades de los hombres primitivos<sup>9</sup>.

De hecho, en su descripción de la E.1027, ella y Badovici utilizaron una afirmación relacionada con el valor de *juego* y no con la forma en sí misma: Así, en esta casa muy pequeña, se ha concentrado en un espacio muy pequeño todo lo que pueda ser útil para la comodidad y para ayudar en la *joie de vivre*. En ninguna parte se ha buscado una línea o una forma en sí misma,

<sup>5</sup> Friedrich Engels: *El problema de la vivienda*, citado en Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 168.

<sup>6</sup> Jaques Barsac: "The Life and Work of Charlotte Perriand", en *Charlotte Perriand et le Japon*, 264-265.

<sup>7</sup> Lynne Walker: "Golden Age or False Dawn? Women Architects in the Early 20th century", en *English-heritage.org*.

<sup>8</sup> Peter Adam: *Eileen Gray. Architect/Designer*, p. 216.

<sup>9</sup> Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 113.

en todas partes se ha pensado en el hombre, sus sensibilidades y necesidades. La atención al bienestar físico del hombre era algo en principio ajeno a los postulados de la racionalidad del Movimiento Moderno. Gray inauguró sus experimentos en relación con la arquitectura y ocio con propuestas destinadas a *la masa individual*. La primera fue una *Tienda de Campaña* que desarrolló con Badovici en 1930. Ella había llamado al mobiliario móvil que creó para E.I027 *le style camping*, el cual era adaptable y se apoyaba en un estilo de vida provisional. Concibió su *Tienda de Campaña* de forma análoga, como un entorno de vida mínimo que debía ser flexible y contingente<sup>10</sup>.

*En 1936, Eileen Gray proyectó su Ellipse House, una cápsula prefabricada, de rápida construcción y sin necesidad de cimentación. Pensada para una familia de cuatro personas, combinaba el concepto de vivienda provisional o refugio de emergencia con el hecho de ser una casa para el goce del tiempo libre. Su actitud experimental hacia la forma y la materialidad denotaba cierto placer sensual, que junto a su ligereza y facilidad de movilidad la convertían en precursora de la arquitectura petite (...) El aire de glamour de la Ellipse House perseguía el ideal del escape -la aspiración de vivir por un instante la vida anhelada- como una manera de huir de la situación de profunda crisis en la Francia de entreguerras. Sólo el hecho de arrastrar la condición de ser una célula habitable mínima<sup>11</sup> nos impide considerarla una temprana cápsula petite<sup>12</sup>.*

La *Ellipse House* (1936) fue la primera unidad vivienda de bajo coste que Gray desarrolló en detalle. Buscó una estructura que fuese al mismo tiempo variable y temporal, apta para ser vivienda de trabajadores, refugio para indigentes o casa de vacaciones<sup>13</sup>.

Varios contemporáneos de Gray, incluidos sus compañeros miembros de la UAM—Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand y Jean Prouvé—estaban diseñando prototipos relacionados con vivienda móvil durante aquel período. Esta arquitectura experimental, en cuanto a materiales y técnicas, en relación con la vivienda desmontable y móvil fue impulsada por las legislaciones que limitaban las horas de trabajo que el Frente Popular inició en junio de 1936. Uno de los ejemplos fue la *Casa de Vacaciones* de Jeanneret (1936), que podría ser plegada en forma de remolque y se transportaba a diferentes lugares. Prouvé fue responsable de numerosas estructuras de este tipo especialmente a finales de la década.

Pero los proyectos de Gray, al igual que los de Jeanneret o Prouvé, continuaban inmersos en las teorías de vivienda mínima y de bajo coste. Fue Charlotte Perriand quien introduciría aspectos de lujo, sensualidad y confort, que haría evolucionar a la arquitectura provisional desde el concepto de emergencia al de objeto de deseo asociado al disfrute del tiempo libre. En 1938 la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* publicó su *Refugio Bivouac* (1937)—diseñado en colaboración con el ingeniero A. Tounon—junto a un artículo que llevaba por título “Petite Maisons de week-end”<sup>14</sup>. Este refugio marca el inicio de lo que denomino arquitectura *petite*.

<sup>10</sup> Eileen Gray, en Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 172.

<sup>11</sup> Fiel a lo enunciado en el segundo CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), celebrado en Frankfurt en 1929, con el lema Vivienda Mínima para la Subsistencia.

<sup>12</sup> Marta Rodríguez: “Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan”, en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

<sup>13</sup> Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 172.

<sup>14</sup> “Petites maisons de weekend”, en A. Hermant: “Habitations 1937”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui* 9, no. I, p.65.

### Charlotte Perriand y sus Refugios de Montaña: Arquitectura *petite*

Se denomina arquitectura *petite* a los objetos híbridos entre casa, mueble y máquina<sup>15</sup> con la sensualidad como característica distintiva<sup>16</sup>.

En febrero de 1937 Perriand rompe con el Atelier *Rue de Sèvres* tras diez años de trabajó con Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Durante una década, ella fue la responsable del diseño de interiores para todos los edificios concebidos en el Atelier. En 1934, coincidiendo con el diseño de su *Casa en el Lago*—atendiendo a uno de los concursos promovidos por la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*—comenzaron las desavenencias con Le Corbusier que fueron más evidentes desde 1936 cuando Perriand mostró en el Salón de Artes Ménageers su *Silla Plegable y Apilable*. Perriand comenzó a mostrarse más partidaria del mobiliario y arquitectura asequibles—de acuerdo a las necesidades de la sociedad en crisis y al margen de la modernidad defendida por Le Corbusier—y alejada de sus muebles elitistas de finales de los años 20.

*El término francés luxe implica voluptuosidad y erotismo, así como alto precio, tiene que ver con el deseo*<sup>17</sup>.

“Petite Maisons” fue justo el título del artículo publicado en 1938 en relación con el *Refugio Bivouac* (1937). A continuación Perriand diseñaría el *Refugio Barril* (1938), un objeto no construido. En ambos casos la experimentación material y formal, funcionalidad para el tiempo libre, confort, superación de lo mínimo, líneas sensuales propias de un lujo asociado al diseño y al mundo de la moda, nos hace diferenciarlo de otros objetos similares.

*Gray compartió el interés por el desarrollo de prototipos de vivienda móvil con sus compañeros de la UAM (Unión de Artistas Modernos) desde principios de los 30, entre ellos con Charlotte Perriand*<sup>18</sup>. Perriand, al igual que Gray, participó en una serie de concursos de casa de fin de semana promovidos por la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* entre 1934 y 1935. Sin embargo, será a finales de la década cuando comienza a experimentar con el concepto de refugio de montaña prefabricado. El primero de ellos, diseñado en colaboración con el ingeniero André Tournon, lo mostró en la Exposición Internacional de París de 1937: el *Refugio Bivouac*. Se trataba de una cápsula económica y ligera para el retiro de vacaciones de una familia de seis miembros. La elegancia del aluminio, así como el detalle voluptuoso paralelo a la puerta de acceso o la poderosa presencia femenina, potenciaban la sensualidad de la cápsula y la convertían en un objeto de deseo. Una ligera estructura la elevaba del suelo con delicadeza y vigor. En definitiva, lo que habían sido refugios de emergencia se estaban transformando en objetos para el placer, diseñados con minuciosa selección y control, emergiendo así la arquitectura *petite*<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Marta Rodriguez: “Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan”, en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

<sup>16</sup> Marta Rodriguez: “Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan”, en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

<sup>17</sup> Caroline Constant: *Eileen Gray*, p. 7.

<sup>18</sup> Charlotte Perriand fue miembro fundador de la UAM desde 1929.

<sup>19</sup> Marta Rodriguez: “Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan”, en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

Eileen Gray continuaba interesada en *la más pequeña célula habitable*, siguiendo los supuestos del segundo Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM)<sup>20</sup>. Condición que acercaba sus diseños de arquitectura desmontable al concepto de la individualidad. En cambio los refugios o prototipos experimentales que Perriand diseñó a finales de los años 30 estaban concebidos para albergar a un grupo de personas.

El *Refugio Bivouac* (1937)—casa de fin de semana ligera y provisional—podía acomodar hasta seis personas y ser transportada en la parte trasera de un vehículo. Perriand y el ingeniero André Tournon colaboraron e idearon una estructura de marco metálico tubular de acero o duraluminio—una aleación de aluminio resistente a la corrosión desarrollado por la industria aeronáutica—, con paneles de pared aislantes acabados en aluminio<sup>21</sup>. Lo amueblaron con camas literas plegables, una mesa, y taburetes. El diseño preveía aislamiento térmico suficiente para poder adaptarse a cualquier sitio<sup>22</sup>.

*En el mismo periodo, Perriand y Pierre Jeanneret diseñaron tres versiones de un refugio no construido: el Refugio Barrel (1938). Elementos prefabricados de aluminio se ensamblaban en un periodo corto de tiempo para construir una cápsula de peso minimizado. Perriand y Jeanneret estudiaron las condiciones térmicas y de ventilación, resistencia al viento, durabilidad de los materiales y mobiliario adaptable, lo cual denotaba sofisticación tecnológica. El Barrel era ante todo una joya que se posaría elegante sobre la nieve con la ayuda de una esbelta estructura. Perriand volvió a utilizar su propia imagen, en esta ocasión en unos fotomontajes que denotaban cierto deleite. El corte sensual de su puerta, la escalera de barco o los óculos de la parte superior, evidenciaban su condición de arquitectura petite, como nave venida de otro mundo o de otro tiempo<sup>23</sup>.*

Los muebles prefabricados para sus refugios de montaña podían plegarse o desmontarse para el transporte, eran móviles porque la vida nunca es estática. Sus mesas se deslizaban, dentro y fuera, y podían ser apiladas o yuxtapuestas. Las mesas bajas se podían usar para sentarse y los taburetes podían ser utilizados como mesas. Respaldos inclinados hacia atrás, asientos reclinables y sillas que se giraban<sup>24</sup>. Mobiliario y arquitectura eran una misma cosa. Se trata de mobiliario tecnológico habitable: *arquitectura petite*.

### Vivienda Sahara (1958)

*Perriand y Jeanneret, coincidieron a su vez en el UAM con Jean Prouvé, con quien colaborarían desde mediados de los años 30. El trío compartía los ideales de preeminencia de la libertad sobre la propiedad, y la prioridad de lo móvil y nómada*

<sup>20</sup> Reunido en Frankfurt en 1929, titulado The Subsistence Minimum Dwelling.

<sup>21</sup> Una característica especial de la industria del aluminio después de sus inicios en el siglo XIX fue que rápidamente se constituyó en un oligopolio, tanto en Francia como en el extranjero. Al mismo tiempo, el trabajo de Aluminum Français y su filial Studal es fundamental para la comprensión de las condiciones para el desarrollo de la prefabricación ligera en Francia. Fue en cierto modo el campo de pruebas para una posible alianza entre arquitectos e industriales.

<sup>22</sup> "Petites maisons de weekend", en A. Hermant: "Habitations 1937", en *L'Architecture d'Aujourd'hui* 9, no. I, p.65.

<sup>23</sup> Marta Rodriguez: "Arquitectura Metabolista petite: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan", en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

<sup>24</sup> Jaques Barsac: "The Life and Work of Charlotte Perriand", en *Charlotte Perriand et le Japon*, 264-265.

sobre lo estático y sedentario<sup>25</sup>.

Perriand y Prouvé se conocieron bajo los auspicios de al menos dos instituciones dedicadas a la reflexión sobre la arquitectura moderna: *Unión des Artistes Modernes* (UAM) y el *Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM). Ambos habían comenzado sus carreras con el Art Deco y ambos participaron en la *Exposición Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925 en París. A finales de los años 20, sin embargo, los dos estaban colaborando con arquitectos que rechazaron las convenciones dominantes en las artes decorativas y trataban de expresar la idea de la modernidad a través de nuevas formas, materiales y técnicas. Sus caminos finalmente se cruzaron en la formación de la UAM. Sin embargo, su colaboración real comenzó en el Atelier de Le Corbusier en 1937, donde Perriand, Prouvé y Jeanneret produjeron un *Prototipo de Cuarto de Baño* (1937). Se trataba de un módulo prefabricado en chapa de acero esmaltado vítreo, que se mostró en el Pabellón de la UAM en la Exposición Universal de París de 1937.

*Prouvé y Jeanneret, por su parte, diseñaron a finales de la década un Prototipo de Caravana (1939). Con una materialidad propia de la industria aeronáutica, confeccionaron una cápsula petite cuya cáscara se abría lúdica y sensualmente. Su Caravana era una especie de mueble-móvil habitado<sup>26</sup>.*

A finales de los años 30, el interés común por las estructuras ligeras unió nuevamente a Perriand, Jeanneret y Prouvé en el diseño de edificios industriales prefabricados temporales. Cuando Perriand viajó por primera vez a Japón en 1940—invitada por el gobierno para trabajar—llevó consigo planos de estos proyectos de arquitectura desmontable para mostrárselas a Junzo Sakakura.

Uno de los momentos álgidos de la colaboración entre Prouvé y Perriand fue el año 1957, cuando diseñaron la *Casa del Sahara*. Llevada a cabo por LWD, Jean Prouvé y Charlotte Perriand, fue diseñada para los trabajadores de la industria petrolera. A partir de un kit de piezas estandarizadas, proyectaron dos módulos de camarote, uno para dormir y otro para vivir, donde los trabajadores se congregaban. Éstos tenían aire acondicionado durante el día y por la noche las puertas se abrían a la frescura del desierto. Estaban protegidos por una cubierta parasol que proporcionaba un espacio de vida tipo-beduino y protegía contra el sol y aseguraba la ventilación. El prototipo fue construido fuera del Gran Palais de París en marzo de 1958 para el *Salon des Arts Ménagers*. La casa ofrecía una solución moderna al problema de vivienda en condiciones climáticas extremas. El *módulo de día* disponía de almacenamiento a lo largo de las paredes y una unidad polivalente dispuesta diagonalmente a través de la habitación y el *módulo de noche* con las instalaciones sanitarias bordeadas por un armario y una estantería que también formó el cabecero.

*La relación principal entre los dos (módulos) fue en las dimensiones. Yo comencé con el cuerpo en acción, y la cáscara se diseñó en torno a sus movimientos. Por ejemplo, para la cabina-salón pensé en todas las cosas que haces durante el día: cocinar, planchar, lavar los platos, lavar la ropa, comer los alimentos. Se encontró la mejor solución posible de acuerdo a las necesidades. Si se hubieran puesto las cosas*

<sup>25</sup> Hélène Bauchet-Cauquil: "Pierre Jeanneret", en Jean Prouvé. *The poetics of the technical object*, p. 202.

<sup>26</sup> Marta Rodríguez: "Arquitectura Metabolista petite: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan", en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

*a lo largo de las paredes, no habría funcionado, pero en la diagonal funcionó<sup>27</sup>. Charlotte Perriand.*

Todos los componentes de la casa se podían transportar en un solo camión y con un equipo de cuatro hombres ensamblarlo. Se tardaban cuatro días, dos para la estructura y dos para las cabinas. Para Prouvé, el hecho de que en esta casa se utilizase el mismo equipo industrial que para el montaje de grúas, automóviles, camiones, aviones era una señal de esperanza técnica: Quizás el desarrollo del desierto dará lugar a la creación de un hábitat humano en armonía con los demás elementos de mecanización<sup>28</sup>

*La Casa del Sahara se adaptaba muy bien a climas desérticos extremos. Producida usando un sistema de fabricación sofisticada, formada por dos cabinas protegidas del sol por un techo sombrilla, fácil de transportar en camión o avión. Las dos celdas—una para día y otra para la noche—fueron construidas con dimensiones mínimas, de materiales ligeros, bien aisladas con baja inercia térmica (...) En esta casa, hecha en fábrica para los nómadas modernos del desierto, el confort se consigue a través de las instalaciones interiores más avanzadas, un alto rendimiento térmico de la cáscara exterior muy parecido al de un refrigerador, combinado con un concepto global, basado en células independientes rodeadas, de una tienda de campaña. Una reinterpretación del refugio beduino en aluminio, la casa era un arquetipo, totalmente integrado en el contexto geográfico y cultural del Sahara.<sup>29</sup>*

Paneles curvados de aluminio en puertas, ventanas y recortes con las esquinas redondeadas por razones de resistencia estructural proporcionaban confort sensorial al individuo. La Casa del Sahara (1958) era un prototipo desmontable para una existencia nómada, esto es un proyecto de arquitectura *petite*. Se trataba de una estructura de límites precisos, a medio camino entre casa, mueble y máquina; con cualidades de confort a través de la incorporación de tecnología sofisticada; y con una calidad sensual proveniente de las propias condiciones del material, tanto por su brillo como de su forma, de acuerdo a unas condiciones de eficiencia que utilizaba el doblado y los cortes curvos. Una mujer habita el proyecto en una de las famosas fotografías difundidas, donde un mueble es cama, armario, habitación y casa en sí mismo.

*La arquitectura petite es mobiliario tecnológico habitable cuya calidad específica es la sensualidad<sup>30</sup>.*

La Casa Sahara (1958) fue arquitectura experimental próxima al mundo industrial, que tomó del mobiliario su condición (des)montable y del mundo de la moda su sensualidad. Cuando el mobiliario crece y se equipa tecnológicamente para hacerse habitable y con cualidades de confort incluso sensual se convierte en arquitectura *petite*, este fue el caso de la Casa Sahara.

<sup>27</sup> Joseph Abram: "African Experimentation", en Jean Prouvé. *The Poetics of the Technical Object*, p. 216.

<sup>28</sup> Jean Prouvé. *La Maison du Désert* citado en J. Abram. African Experimentation in Jean Prouvé. *The Poetics of the Technical Object*. Vitra Design Museum, 2006, p. 219.

<sup>29</sup> F. Graf: "Factoried Houses are Comfortable Houses", en Jean Prouvé. *The Poetics of the Technical Object*, pp. 290-301.

<sup>30</sup> Marta Rodríguez: "petite architecture", en *Architecture: The Whole Story* (Thames & Hudson, London, anticipada publicación en 2014).

Le Corbusier con frecuencia se apropió de las formas estéticas de las máquinas por su valor simbólico, emblemas de eficiencia, como la libertad inherente a la aviación. Charlotte Perriand trascendió tales apropiaciones simbólicas y literales de imágenes de la máquina al subsumir las referencias tecnológicas dentro de su enfoque más experimental. Se inspiró en la eficiencia de la ingeniería industrial y su capacidad para atender las necesidades corporales, incorporando por ejemplo la movilidad a escala del ocupante como generador de proyecto.

## ARQUITECTURA METABOLISTA PETITE

*El Metabolismo no fue sólo un movimiento de propaganda japonés de posguerra, sino un movimiento transnacional que incluía componentes europeas y en particular francesas<sup>31</sup>.*

### Premetabolismo (1930s-1960s)

Los diseños de arquitectura experimental desmontable de Charlotte Perriand, a finales de los 30 en Francia, tuvieron un papel específico en la gestación de la arquitectura Metabolista capsular móvil. No sólo el mobiliario metabolista es deudor del legado perriandiano, también ciertas cápsulas móviles del metabolismo—diseñadas primero por Kenji Ekuan y más tarde por Kisho Kurokawa—tienen raíces tanto formales, como conceptuales y materiales en los refugios de montaña que Perriand proyectó en torno al año 1938. Además de Perriand, varios de sus contemporáneos—incluyendo sus compañeros miembros de la *Union des Artistes Moderne* (UAM)—también estaban diseñando prototipos de vivienda móvil, entre ellos, Eileen Gray, Pierre Jeanneret y Jean Prouvé.

*En París, a principios del año 1940, Jeanneret, Perriand y Prouvé habían elaborado un programa de arquitectura desmontable<sup>32</sup>, que poco después viajaría a Japón de la mano de Perriand<sup>33</sup> y que más tarde impulsaría la creación del Centro de Investigación en Arquitectura Desmontable Prefabricada por parte del propio Sakakura. Perriand, Sakakura y Prouvé habían comenzado su colaboración en los años 30, continuaron trabajando juntos después de la Guerra y durante la década de los 50, evidenciando la transnacionalidad de aquel momento<sup>34</sup>.*

Como ya hemos visto, fue gracias a Junzo Sakakura que Perriand viajó a Japón en 1940, como asesora de arte industrial, designada por el Ministerio japonés de Comercio e Industria. Perriand fue el vínculo transnacional entre aquellos diseños franceses de arquitectura desmontable y la arquitectura móvil del Movimiento Metabolista en la década de 1960 en Japón. Ella trabajó en Japón desde 1940 a 1942, momento en que colaboró con Sakakura en una exposición de muebles y diseño de interiores en Tokio y Osaka, que llevaba por título *Contribution à l'Equipement de l'Habitation. Japon 2601 – Sélection, Tradition, Crédation*.

*En 1955, Tange visitó la exposición Proposición Synthèse dune des Arts, París 1955: Le Corbusier, Fernand Léger, Charlotte Perriand en Tokio, y escribió una reseña donde concluía que Perriand había conseguido fusionar el estilo industrial europeo con el artesanal japonés, y por tanto intuir el futuro arquitectónico japonés. Aquella*

<sup>31</sup> Marta Rodriguez: "Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan", en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

<sup>32</sup> Basado en estudios previos del Atelier Prouvé para le Ministerio del Aire en 1938 o para el ejército francés en 1939.

<sup>33</sup> Charlotte Perriand llegó a Japón por primera vez en agosto de 1940, como *Consejera Técnica en Artes Industriales*, contratada por el Ministerio de Comercio en Industria japonés, a través de su colaborador e inseparable amigo Junzo Sakakura.

<sup>34</sup> Marta Rodriguez: "Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan", en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

*admiración hacia la diseñadora francesa, le conduciría a colaborar con ella en varios proyectos, entre ellos el Sôgetsu Hall (1958), para el que Tange diseñaría las sillas<sup>35</sup>.*

En el período previo a la Conferencia Mundial del Diseño World Design Conference (WoDeCo), un sistema de complejo liderazgo cristalizó, con Kenzo Tange como clave catalizadora. Tange fue la única figura capaz de movilizar a la arquitectura de Japón y los círculos de diseño para la Conferencia Mundial, al darse cuenta de que un escenario internacional estaba preparado para el anuncio de un Movimiento japonés. Al final de los años 50 el Comité Japonés de Diseño Internacional—el círculo de jóvenes arquitectos, diseñadores y artistas en torno a Tange, con el apoyo del Ministerio de Comercio Internacional e Industria—proporcionó una plataforma para la organización de la *Conferencia Mundial de Diseño de 1960*<sup>36</sup>. Perriand fue invitada a participar en aquellas reuniones previas en la Casa Internacional de Tokio, miembros incluidos también fueron Junzo Sakakura y Kunio Maekawa. Coincidieron allí con los arquitectos y diseñadores que más tarde se convertirían en metabolistas, entre ellos Kenji Ekuan y Kisho Kurokawa. En última instancia, Ekuan primero y Kurokawa más tarde, también diseñarían casas de fin de semana móviles y tecnológicamente sofisticadas para la nueva familia urbana japonesa: arquitectura metabolista *petite*.

#### ***Postmetabolismo (1960s-1990s)***

A pesar de que Kenji Ekuan fue el primero en diseñar una cápsula, fue Kisho Kurokawa el impulsor del concepto de cápsula, en especial a través de su Capsule Declaration (1969). Por otro lado, Kurokawa no proyectó cápsulas móviles hasta principios de los años 70. A diferencia de Ekuan, quien describía el origen de la cápsula en la casa de té japonesa, Kurokawa establecía su procedencia en las *kago* o sillas móviles y en las casas prefabricadas de los años 50, las cuales habían sido promovidas fundamentalmente por Sakakura y Maekawa. Las cápsulas que Kurokawa desarrolló en los 60 fueron más deudoras de ideas corbuserianas, en cambio las de los 70—tras su Capsule Declaration—introducían ideas de movilidad, procedían más de aspectos desarrollados por Ekuan y antes por Perriand y algunos de sus compañeros de la UAM.

Toyo Ito se graduó en 1965, tras formarse e en plena efervescencia del Metabolismo, y trabajó con Kikutake—arquitecto al que sigue admirando—de 1965 a 1969. En 1971, coincidiendo con lo que él consideraba el momento de fracaso del Movimiento Metabolista, Ito abrió su oficina Urban Robot, nombre utilizado años atrás por Tange para denominar un programa informático desarrollado por él mismo. En 1979 Ito cambió el nombre de su estudio a Toyo Ito & Associates. La nueva década impulsó su interés—compartido con Arata Isozaki—por el nomadismo. Kikutake, Tange e Isozaki fueron nexos, por tanto, de Toyo Ito con el Metabolismo. Ito además formó parte de la Escuela de Shinohara, considerada *anti-metabolista*.

A pesar del espíritu de fuerte crítica de la generación de jóvenes arquitectos—entre ellos Toyo Ito—a lo largo de la década de 1970, ciertas ideas metabolistas asociadas a la pequeña escala perduraron. La denominada Generación Superficial se desmarcó de los ambiciosos planes urbanos así como de los proyectos de megaestructuras, pero mantuvo su interés en la

<sup>35</sup> Marta Rodríguez: “Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan”, en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

<sup>36</sup> Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, pp. 474-505.

arquitectura metabolista capsular móvil o desmontable. Según Kikutake, *pao*—versión mongol de la yurta—estaba en el origen del metabolismo. Ito eligió proyectar un *pao* o cápsula móvil/desmontable, a mediados de la década de los 80; a la vez que su concepto de Mujer Nómada tenía sus raíces en el *Homo Movens* de Kurokawa. Todo ello demuestra la influencia ideológica de Kurokawa en Ito, sobre todo en cuanto a la concepción de la arquitectura temporal para un sujeto hedonista.

La relación de Kazuyo Sejima—responsable de *Pao I* (1985)—con el metabolismo fue transversal: a través de su admiración por Kikutake y su *Sky House* (1957); a través de su trabajo con Isozaki<sup>37</sup>, sucesor directo de Tange; y a través su colaboración con Toyo Ito. Sejima también se dejó influir fuertemente por Shinohara y sus ideas contrarias al Metabolismo. La *Casa Pequeña* (1999), confeccionada por Sejima como cápsula futurista y temporal, es deudora de ciertas ideas metabolistas. A su vez, como objeto cargado de sensualidad, es parte de la nueva ola de arquitectura *petite* desarrollada por Sejima. Donde, una vez más, son evidentes los guiños formales y conceptuales a aquellos refugios diseñados por Perriand a finales de la década de 1930 que inspiraron el origen del concepto de arquitectura *petite*. Por otro lado, la arquitectura *petite* de Sejima de alguna manera reconcilia los conceptos de cápsulas de Ekuan y Kurokawa.

### **Charlotte Perriand, embajadora de arquitectura desmontable de Francia a Japón en 1940**

*Perriand y Jeanneret, coincidieron a su vez en al UAM con Jean Prouvé, con quien colaborarían desde mediados de los años 30. La condición de movilidad en la obra de Prouvé había sido muy temprana, desde los años 20 había proyectado Cabinas de Ascensor, cajas metálicas vacías que sugerían multifuncionalidad e irradiaban precisión técnica y elegancia a través de un diseño exquisito. Estas primitivas células espaciales independientes o habitaciones móviles las consideramos germen de la arquitectura capsular petite. Incluso, en algunos casos, las piezas tenían sus esquinas redondeadas, al igual que la primera cápsula metabolista: la Cabina Telefónica de Ekuan<sup>38</sup>.*

Aquellas cabinas de ascensor diseñadas por Prouvé—quien había establecido su taller en Nancy en 1924—fueron un símbolo de modernidad, en cuanto a su movilidad y contribución a la prefabricación. Sus células de reducidas dimensiones fueron un ensayo para las de grandes dimensiones<sup>39</sup>. Uno de los primeros arquitectos japoneses en entender la importancia de la obra de Jean Prouvé fue Junzo Sakakura. Durante su estancia de cinco años en París, trabajando en el Atelier de Le Corbusier, Sakakura se hizo buen amigo de Perriand, de Jeanneret y también de Prouvé. Perriand había colaborado con Jeanneret y Prouvé en el diseño de una serie de proyectos de arquitectura desmontable a finales de la década de 1930 y principios del año 1940, junto antes de su partida hacia tierras niponas.

<sup>37</sup> Defensor de las ideas metabolistas pero consciente de que debía mantenerse al margen del Grupo para ocupar un lugar triunfante a posteriori.

<sup>38</sup> Marta Rodríguez: “Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan”, en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

<sup>39</sup> A. Stiller: “Dismountable and Mobile Construction. Lightness and Prefabrication as a Solution, Standardization as a Necessity”, en *Jean Prouvé. The Poetics of the Technical Object*, pp. 260-65.

Sakakura le había pedido a Perriand que reuniese toda la información posible acerca de lo que estaba sucediendo en París. Entre el material que Perriand llevó a Japón, estaban los planos de 1939 para los *edificios Issoire*, con su pórtico central, los cuales dejaron muy impresionado a Sakakura. Además, en un Japón también en guerra, esta arquitectura desmontable era de particular interés. Aquellos planos de arquitectura desmontable, desarrollados por Prouvé en colaboración con Jeanneret y la propia Perriand, servirían como un catalizador para la propia investigación de Sakakura sobre arquitectura desmontable entre 1940 y 1944, en colaboración con la armada, y jugaría un papel central en su actividad profesional durante toda la posterior guerra.

*Me había convertido en una especie de embajadora cultural francesa<sup>40</sup>.*  
Charlotte Perriand

En 1941, en respuesta a una orden de pedido de la marina de guerra, Sakakura produjo el primer prototipo prefabricado y construcciones desmontables en Tsukishima en Tokio, desarrolló un marco de *arquitectura ensamblada* (*kumitate kenchiku*). Al año siguiente, él creó el Centro de Investigaciones sobre la Arquitectura Prefabricada Desmontable como parte de su propia práctica, y construyó el segundo prototipo en Yushima, Tokio<sup>41</sup>.

*Sakakura basó su sistema (de arquitectura prefabricada) en un enfoque desarrollado por el diseñador francés Jean Prouvé. Lo aprendió a través de Charlotte Perriand<sup>42</sup>.*

En el Japón de posguerra, tales métodos racionales de construcción facilitaron la construcción de viviendas prefabricadas para paliar un déficit habitacional de 4,2 millones de unidades. Los primeros ejemplos fueron principalmente estructuras de tipo barraca. No sólo Sakakura, sino también Kunio Maekawa—otro de los discípulos de Le Corbusier y amigo de Perriand—buscó activamente realizar los ideales de su maestro. Maekawa inventó el primer sistema de viviendas prefabricadas japonés, al que nombró *Premos*, y produjo más que 1.000 unidades entre 1945 y 1952.

*Estos estudios de pequeña escala, casas prefabricadas, en Japón despegaron como industria en 1959 (...) Durante la década de 1960 y principios de 1970 los arquitectos del Metabolismo abrazaron la prefabricación a través de su adhesión a elementos manufacturados que podrían ser insertados y reemplazados orgánicamente<sup>43</sup>.*

Junzo Sakakura y Kunio Maekawa—maestros de Kenzo Tange—tendrían un protagonismo evidente en la gestación del Movimiento Metabolista. Sakakura inspiró al joven Tange a la vez que fue director de la *World Design Conference de 1960*<sup>44</sup>. Tange, y más tarde Otaka, trabajaron en la oficina de Maekawa. En la década de 1960, el crecimiento económico había

<sup>40</sup> Charlotte Perriand: *Charlotte Perriand. A life of creation*, p. 122.

<sup>41</sup> Y. Ota: "Junzo Sakakura: Exchanges with Jean Prouvé", en in *Jean Prouvé. The Poetics of the Technical Object*, pp. 354-55.

<sup>42</sup> Fujiki Tadayoshi: "Kumitate Kenchiku kara saishogen Jukyo", en *Oki na koe : Sakakura Junzo no Shogai*, ed *Oki na koe Kankokai*, pp 88-89, citado en J. M. Reynolds. *Maekawa Kunio and the emergence of modernism in Japanese architecture*. 1998. p.145.

<sup>43</sup> Ken Tadashi Oshima: "Postulating the potential of Prefab. The case of Japan", en B. Bergdoll & P. Christensen: *Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling*, p. 34.

<sup>44</sup> Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 718

provocado la concentración de la población en las ciudades y la fragmentación de la extensa familia tradicional<sup>45</sup>, lo cual provocó la necesidad de prefabricación o la construcción industrializada. Sakakura y Maekawa fueron un referente en aquel momento.

### Charlotte Perriand & Kenzo Tange

Charlotte Perriand estableció un *diálogo* con Japón, que fue un verdadero intercambio, durante y después de la guerra, no sólo con Maekawa y Sakakura, sino también con Sori Yanagi, su asistente durante su primera visita a Japón; Ren Suzuki<sup>46</sup>, su colaborador después de la guerra, y a finales de los años 50 con Kenzo Tange, quien fue influenciado directamente por Perriand.

Si bien la evaluación de los trabajos de Tange hasta ahora se había centrado principalmente en los grandes proyectos urbanísticos, sus enlaces con campos artísticos como la pintura y la escultura, así como el diseño industrial y de interiores fue amplio. Saikaku Toyokawa en su artículo “Kenzo Tange and Charlotte Perriand – Establishment and Demonic Integration of Art in Japan” (2011), publicado en el catálogo de la última exposición sobre la obra de Perriand en Japón en 2011, hace referencia a la influencia de Perriand sobre muchos diseñadores japoneses, en particular sobre Kenzo Tange. Toyokawa descubre el impacto de Perriand en el enfoque de Tange hacia el diseño de mobiliario, así como en su trayectoria de esfuerzos comunes hacia una integración demoníaca de la arquitectura y las artes en Japón. Cuando se miran los logros de Tange en detalle, se hace evidente que se apoyó en gran medida en Perriand<sup>47</sup>, y le pidió prestado sus ideas para crear algo único, en colaboración con los diseñadores de interiores japoneses.

Perriand regresó a Japón en 1953, y la exposición *Propuesta de una síntesis de las artes, París 1955. Le Corbusier, Fernand Léger, Charlotte Perriand* se celebró en los almacenes Takashimaya de Tokio en abril de 1955. La exposición, diseñada en colaboración con Junzo Sakakura y Martha Villiger, se centró en las artes visuales y el hábitat. En realidad, en esta exposición se muestran las tendencias y las preocupaciones de Occidente, en cuanto a las artes plásticas y el hábitat. Expresando la colaboración entre artistas y productores industriales y reafirmando la relación de unidad entre la arquitectura, pintura y escultura<sup>48</sup>. Le Corbusier y Fernand Léger contribuyeron con sus tapices, esculturas y pinturas, y Perriand creó una serie de muebles nuevos, entre ellos sillas y mesas apilables<sup>49</sup>.

Tras visitar la exposición *Propuesta de una Síntesis de las Artes* (1955), el arquitecto Kenzo Tange—líder de Movimiento Metabolista—escribió una reseña, utilizando imágenes tomadas por el fotógrafo Yasuhiro Ishimoto, en la que discute explícitamente el papel de Perriand en el curso de la arquitectura moderna. De acuerdo con Tange, Perriand había centrado su atención selectiva en ambos métodos industriales (metal y madera) y el legado de la artesanía, con una

<sup>45</sup> Y. Yamana: “Reception in Japan”, en Jean Prouvé. *The Poetics of the Technical Object*, p. 350-53.

<sup>46</sup> Ren Suzuki se graduó de la Universidad de Tokio en 1950. Suzuki trabajó para Kunio Mayekawa antes de partir a Francia en 1955. Allí trabajó para Georges Candilis, Le Corbusier, Jean Prouvé y Charlotte Perriand. Al regresar a Japón en 1963, abrió una oficina en Tokio.

<sup>47</sup> Saikaku Toyokawa: “Kenzo Tange and Charlotte Perriand – Establishment and Demonic Integration of Art in Japan”, en *Charlotte Perriand et le Japon*, pp. 273-275.

<sup>48</sup> Jaques Barsac: *Charlotte Perriand et le Japon*. París, p. 232.

<sup>49</sup> Marta Rodríguez: “Charlotte Perriand. Un mestizaje Europa-Japón”, en Pilar Garcés & Lourdes Terrón: *Itinerarios, Viajes y Contactos Japón-Europa*, pp. 775-785.

magnífica y peculiar síntesis entre producción mecánica y manual<sup>50</sup>. Tange concluyó que Perriand había logrado la fusión del estilo industrial europeo y del estilo Japonés tradicional; lo cual ejerció un efecto magnífico como indicador del futuro establecimiento e integración de la vivienda y el mobiliario en Japón<sup>51</sup>.

Aquella manifiesta admiración por la diseñadora francesa condujo a Tange a colaborar con ella en diseño industrial y de interiores en una serie de proyectos entre 1958 y 1960. Tange y Perriand hicieron varios intentos para lograr su propia idea de integración de la arquitectura, la escultura y los productos básicos diarios. En el *Edificio del Gobierno Metropolitano de Tokio* (1958), donde Tange también colaboró con Okamoto Taro, la oficina del gobernador fue equipada con los *muebles de partición* de Perriand, que habían sido exhibidos en la Exposición de 1955. A continuación, el diseño de la Delegación del Gobierno de Kagawa (1958) fue una colaboración entre Tange, Inokuma Genichiro y Kenmichi Isamu, muestra una fuerte influencia de Perriand. Tange fue encargado de la construcción de la *Sala de Sogetsu* (1958) por Sofu Teshigahara, con base en un plan que incluyó el diseño del jardín Teshigahara, la combinación de alfombras y mesas diseñadas por Perriand, y las sillas diseñadas por Tange. Al mirar *dakkochan* en el contexto de la orientación de Tange en aquel momento, puede ser visto como un resultado de prueba y error y, en el proceso de aplicación en su propio diseño, de la fusión de la fabricación industrial y artesanal que había descubierto en los muebles de Perriand. En 1960 Tange y Perriand también colaboraron en el *Detsu Inc. Osaka Branch*.

Tange, que describía a Perriand como un notable aprendiz de Le Corbusier y su buen socio en la decoración de interiores, tomó la colaboración con la diseñadora francesa como modelo para su futuro trabajo con artistas y diseñadores japoneses. Esta cooperación de Tange y Perriand, inspirada en el trabajo de Le Corbusier y Perriand, se convirtió a su vez en paradigma de las futuras asociaciones entre diseñadores y arquitectos en Japón. Los diseñadores entorno a Tange estaban muy al tanto de Perriand a finales de la década de los 1950, y de alguna forma lucharon por superarla<sup>52</sup>, entre ellos el diseñador industrial Kenji Ekuan.

Sin Tange, NO METABOLISMO<sup>53</sup>. Rem Koolhaas

En 1960, Charlotte Perriand terminó *Lagence Air France* de Tokio, su primer y último trabajo real realizado en colaboración con Junzo Sakakura. Fue el año en que Kenzo Tange elaboró su *Plan para Tokio* y también el año en que un grupo de jóvenes arquitectos y diseñadores se unieron para publicar sus conceptos vanguardistas en un manuscrito titulado *Metabolismo 1960*. El grupo Metabolista era una extensión del esfuerzo Tange para encontrar una representación formal y espacial de la cultura japonesa<sup>54</sup>, así lo describen Hajime Yatsuka y Hideki Yoshimatsu en una artículo titulado “Metabolismo: Movimiento arquitectónico de vanguardia japonés de la década de 1960” (1997). Tange, que había trabajado para Kunio Maekawa y pasado sus tardes en la oficina Sakakura en Tokio<sup>55</sup>, se convirtió en 1960 en una figura central en el debate entre una tradición puramente japonesa y el estilo internacional que llega desde el Oeste. Charlotte

<sup>50</sup> “Los elementos de madera estaban manufacturados en Japón, los elementos metálicos en los talleres de Jean Prouvé en Nancy”, en J. Barsac: *Charlotte Perriand et le Japon*, p. 232.

<sup>51</sup> Kenzo Tange, 1955, citado en Saikaku Toyokawa: “Kenzo Tange and Charlotte Perriand – Establishment and Demonic Integration of Art in Japan”, en *Charlotte Perriand et le Japon*, pp. 273-275.

<sup>52</sup> Saikaku Toyokawa: “Kenzo Tange and Charlotte Perriand – Establishment and Demonic Integration of Art in Japan”, en *Charlotte Perriand et le Japon*, pp. 273-275.

<sup>53</sup> Rem Koolhaas: *Project Japan: Metabolism Talks...*, p. 12.

<sup>54</sup> Hajime Yatsuka & Hideki Yoshimatsu: *Metaborizumu. 1960 nendai no Nihon Kenchiku avangaruto*, p. 10.

<sup>55</sup> Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan: Metabolism Talks...*, p. 72.

Perriand, quien fue invitada por Tange a su casa, fue una fuente de continua inspiración para él en este sentido.

*Japón comenzó a gestar su primer movimiento arquitectónico de vanguardia, con el pretexto de que Tokio acogería la Conferencia Mundial de Diseño (WoDeCo) en 1960. El Metabolismo emergió en sintonía con una ola de tendencias en la arquitectura de aquel momento—Yona Friedman, Cedric Price o Archigram—que iba más allá del legado del CIAM; y coincidiendo con un momento de reafirmación nacional japonés tras la postguerra. Los metabolistas eran un grupo ideológicamente heterogéneo: los arquitectos Kikutake, Kurokawa, Otaka, Maki, el crítico Kawazoe, el diseñador industrial Ekuan y el diseñador gráfico Kiyoshi, con un líder común: Tange. Juntos, redactaron un Manifiesto Metabolism 1960: Proposals for a New Urbanism, como suma de artículos independientes acerca del futuro de la ciudad y la arquitectura. En la WoDeCo, Tange fue el único que uso la palabra metabolismo y Ekuan habló de Tecnología y Masas.*

*Kenzo Tange representaba el nexo entre tradición y vanguardia, entre Japón y Occidente; con Sakakura y Maekawa como maestros y Kurokawa, Maki o Isozaki como discípulos. A la manera de su alter ego Le Corbusier, Tange ideo el Movimiento Metabolista Japonés<sup>56</sup>.*

Para Tange, Le Corbusier fue el único arquitecto occidental moderno que adoptó un enfoque revolucionario hacia la arquitectura, llena de inspiración poética<sup>57</sup>. Tange se benefició de sus relaciones con dos de los antiguos discípulos de Le Corbusier: Maekawa y Sakakura. Conoció a Sakakura en la Universidad Imperial y trabajó con él en proyectos en Manchuria. Tras su graduación en 1938, Tange optó por unirse a la firma Maekawa, donde podría permanecer en contacto con la obra de Le Corbusier. Tange trabajó para Maekawa durante cuatro años, lo cual amplió su conocimiento de las ideas de Le Corbusier y de los principios del Estilo Internacional. Antes de colaborar durante cinco años con Antonin Raymond<sup>58</sup>, Maekawa pasó varios años en París, donde colaboró e inició su amistad con Perriand, en la oficina de Le Corbusier. Tange y su círculo de jóvenes arquitectos, diseñadores y artistas constituyeron el Japan Committee on International Design con el apoyo del Ministerio de Comercio Internacioal e Industria para facilitar la participación de Japón en 1954 en la Triennale de Milán. Al final de los años 50 el Comité proporcionó la plataforma para organizar la WoDeCo de 1960<sup>59</sup>. Charlotte Perriand fue invitada, junto con Sakakura y Maekawa, a participar en las reuniones previas a la organización de la WoDeCo que tuvieron lugar en la Tokyos International House entre 1958 y 1960<sup>60</sup>. Aquellas reuniones, donde Perriand fue la única mujer y lo que es más importante la única occidental invitada, fueron el punto crucial de conexión de Perriand con los futuros diseñadores artífices de la arquitectura capsular metabolista.

Además de Tange, Sakakura y Maekawa, hubo otros dos importantes lazos de Perriand con el

<sup>56</sup> Marta Rodríguez: "Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan", en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

<sup>57</sup> Zhongjie Lin: *Kenzo Tange and the Metabolist Movement. Urban Utopias of Modern Japan*, p. 47.

<sup>58</sup> Después de la conclusión del Hotel Imperial diseñado por Frank Lloyd Wright, Raymond abrió su propio estudio en Azabu, Tokio en 1921, que "se convirtió en la única fuente de la arquitectura occidental en Japón durante muchos años", en palabras de M. Ross. Él participó activamente en la práctica de la arquitectura en Tokio hasta su muerte el 25 de octubre de 1976. Raymond es considerado el discípulo transnacional de Wright en Japón.

<sup>59</sup> Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan: Metabolism Talks...*, p. 116.

<sup>60</sup> "Miembros incluidos fueron el artista Taro Okamoto, el diseñador industrial Isamu Kenmochi, el diseñador y crítico Masaru Katsuni, y el director de Japan Housing Corporation y el responsable de construcción del ministerio Hisaakira Kano", en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 116.

Movimiento Metabolista Japonés: los diseñadores Sori Yanagi e Isamu Kenmochi<sup>61</sup>. Yanagi<sup>62</sup> había recibido a Perriand en Japón en 1940 y la había acompañado en sus visitas a lo largo del país, así como mostrado el movimiento de artesanía popular Mingei<sup>63</sup>. Isamu Kenmochi, muy influenciado por la exposición *Proposición de una Síntesis de las Artes* (1955), se convirtió en una figura destacada en el diseño de la posguerra japonesa.

La Conferencia de Diseño Mundial de Tokio (WoDeCo) tuvo sus raíces en la Conferencia Internacional de Diseño de 1956 en Aspen (IDCA). Isamu Kenmochi, diseñador de interiores, y Sori Yanagi, diseñador industrial, visitaron Aspen como representantes del Comité de Japón sobre Diseño Internacional (del que Tange y Okamoto eran miembros)<sup>64</sup>. Allí los diseñadores japoneses propusieron que la siguiente Conferencia Mundial de Diseño se celebrase en Tokio. El grupo Metabolista surgió de la preparación de la WoDeCo, desde 1958, en virtud de un comité ejecutivo encabezado por Sakakura, Maekawa, y Tange.

*El programa de la conferencia fue concebido por Kenzo Tange<sup>65</sup>.*

En el período previo a la WoDeCo en 1960, un sistema de liderazgo complejo cristaliza, con Tange como catalizador y la única figura clave capaz de movilizar a la arquitectura de Japón y los círculos del diseño para la Conferencia<sup>66</sup>. La Conferencia Mundial de Diseño en Tokio, cuyo tema central fue la comunicación visual, fue una ocasión para la presentación pública del Manifiesto del Metabolismo y la etapa final de reuniones oficiales celebradas por los miembros del grupo desde 1958<sup>67</sup>.

En el Movimiento Metabolista no sólo participaron sus miembros iniciales, sino también un importante arquitecto urbanista que ocupó un lugar destacado: Arata Isozaki, quien se convertiría en líder de la arquitectura japonesa tras el Metabolismo.

La influencia de Tange sobre los Metabolistas fue evidente en tres aspectos de su obra: la definición de una *nueva tradición*, el enfoque integral de la planificación de la ciudad, y el uso expresivo de la tecnología. La máquina—como modelo mecánico del movimiento moderno—fue reemplazada por un modelo biológico en el que las partes, al igual que las células vivas, podrían llegar a vivir y morir mientras el organismo siga vivo. Este equipamiento consistía en unidades espaciales modulares prefabricados e intercambiables (cápsulas) que pueden ser enchufadas y desenchufadas en un marco estructural según sea necesario.

<sup>61</sup> Isamu Kenmochi fue uno de los contemporáneos de Perriand que tuvo una comprensión profunda de todo su trabajo, y se convirtió en una figura destacada en el diseño de la posguerra japonesa. Después de la Exposición de Perriand en 1955, él puso en marcha su propio estudio de diseño y comenzó a trabajar de forma independiente.

<sup>62</sup> Sori Yanagi y Perriand permanecieron como buenos amigos durante casi sesenta años, y en 1993 él le recomendó participar en el diseño del *Pabellón de Té* para la exposición en la plaza UNESCO en París.

<sup>63</sup> Soetsu Yanagi, padre de Sori Yanagi fue el creador del movimiento de promoción del arte y artesanía popular japonés Mingei durante la década de 1920.

<sup>64</sup> Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p.180.

<sup>65</sup> Stanley Russell: "Metabolism Revisited. Prefabrication and Modularity", en *21st Century Urbanism, Conference Without a Hitch: New Directions in Prefabricated Architecture*, pp. 247-254.

<sup>66</sup> Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p.182

<sup>67</sup> Raffaele Pernice: *Metabolist Movement between Tokyo Bay Planning and Urban Utopias in the Years of Rapid Economic Growth 1958-1964*, p. 6.

*La cápsula fue la unidad básica de pequeña escala de la arquitectura Metabolista, autónoma o enchufada, capaz de reunir tradición y vanguardia, fue vínculo entre Occidente y Japón<sup>68</sup>.*

Con la idea de la autonomía del individuo vino la expresión de “la arquitectura capsular”, donde cada casa tiene una identidad independiente. La arquitectura capsular no se destinó a la producción en masa, fue en realidad arquitectura deconstruida y trató de crear una serie de nuevas posibilidades de combinación<sup>69</sup>. La modularidad inherente al concepto cápsula se prestaba a la prefabricación e inició una ola de interés e investigación en la vivienda prefabricada modular en Japón en los años 1960 y 1970.

### **Premetabolismo, Charlotte Perriand**

La huella de Charlotte Perriand en el Movimiento Metabolista no sólo fue en materia de mobiliario y diseño interior. Hay otra influencia velada que proviene de los prototipos de arquitectura *petite* diseñados—primero por ella y más tarde por otros de sus compañeros de la UAM (Gray, Prouvé y Jeanneret)—en Francia a finales de los años 30, que tuvieron un calado en el desarrollo de la arquitectura metabolista capsular y móvil (*petite*).

Hay dos líneas de influencia de lo francés—además de la que procede de Yona Friedman—en la arquitectura metabolista capsular: la que proveniente de Le Corbusier, ejemplar en el plan urbano de Tange o las megaestructuras metabolistas y en particular la Torre Nakagin (1972) de Kurokawa; y la que tiene su origen en los refugios que Perriand diseñó finales de los años 30 para el disfrute del tiempo libre. Perriand coincidió con Kenji Ekuan y con Kisho Kurokawa en las reuniones previas a la WoDeCo, así como en encuentros en casa de Tange y también a través de Yanagi. Ekuan estuvo envuelto en la definición del concepto de diseño del Ministerio de Industria y Comercio Internacional donde Perriand había trabajado. El protagonismo de Perriand en la historia de la arquitectura doméstica de Japón fue crucial, hasta el punto de fomentar el nacimiento de la arquitectura metabolista *petite*—nuevamente para el disfrute del tiempo libre—a principios de los años 60 en Japón.

*Se atribuye a Kurokawa ser el impulsor del concepto de cápsula. Él se refirió a las nociones de unidad espacial y célula por primera vez a finales de la década de los años 50, y proyectó sus primeras cápsulas Tipo-Caja en 1962. Sería en su texto “Capsule Declaration”, cuando habla por primera vez de arquitectura móvil y define la cápsula como una herramienta o extensión tecnológica del cuerpo humano: la cápsula es arquitectura ciborg<sup>70</sup>.*

*La gran apuesta capsular de Kurokawa fue la Torre Nakagin (1972), donde reinterpretó el gesto corbusierano de la Unidad de Habitación: células enchufadas<sup>71</sup> a una estructura de la cual dependen y que incapacita su movimiento. Las cápsulas de*

<sup>68</sup> Marta Rodríguez: “Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan”, en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

<sup>69</sup> Kisho Kurokawa: *From Metabolism to Symbiosis* , p. 32.

<sup>70</sup> Kisho Kurokawa: “Capsule Declaration”. Este capítulo apareció por primera vez como artículo en la revista SD (Space Design), en marzo de 1969, consultado en Kisho Kurokawa: *Metabolism in Architecture* pp. 75-85.

<sup>71</sup> Despues de la *Unidad de Habitación* de Marsella de Le Corbusier y antes de la *Torre Nagakin* de Kurokawa, Peter Cook diseñaría *Plug-in-City* (1964), una mega-estructura o armazón en la cual podían encajarse habitaciones-celda, como parte de las propuestas utópicas de Archigram.

*Nakagin son unidades de vivienda unipersonales, pensadas para el nómada urbano hedonista: el homo-movens<sup>72</sup>. Concebidas inicialmente para ser reemplazadas cada 25 años, las 144 unidades prefabricadas de Nakagin son en realidad inmóviles.*

Otro de los emblemas de la arquitectura Metabolista, la *Sky House* (1958) de Kikutake, también portaría cápsulas. Tres años después de su construcción, Kikutake añadió una de las tres cápsulas colgadas, a las que denomina *Move-nets*, con motivo de la llegada de su primer hijo. En este caso fue una célula de quita y pon, temporal y desmontable, propia de un estilo de vida nómada; pero en todo caso—al igual que las cápsulas Nagakin—inmóvil por su falta de autonomía.

A diferencia de Kurokawa y Kikutake, Kenji Ekuan sería el primero en intuir la relevancia de la cápsula como una pieza híbrida entre objeto industrial y arquitectura. En una reciente entrevista<sup>73</sup>, él mismo confiesa que su ambición ha sido aportar movilidad a la arquitectura a través del diseño industrial. Ekuan reconoce que proyectó cápsulas antes que Kurokawa, en concreto se refiere a su *Cabina Telefónica* (1953) para la NTT. Este habitáculo, omnipresente a lo largo de todo Japón fue, sin lugar a dudas, la primera cápsula metabólica. Y por su independencia, ligereza, facilidad de movimiento y sensualidad, la *Cabina de Ekuan* poseía las cualidades germinales de la arquitectura Metabolista *petite*.

Pasarían diez años hasta que Ekuan construyese la que consideramos la primaria cápsula metabólica *petite*, la *Plastic Ski Lodge* (1963). Se trata de una cápsula móvil equipada para el disfrute del tiempo libre por parte de una familia de cuatro miembros. Su tecnología sofisticada la hace autónoma y la dota de confort: preparada para cambios térmicos e impermeable. Es un refugio portátil y ligero que, transportado por un camión, se posa limpiamente en la nieve sin necesidad de cimentación. El suelo continúa en la pared, la pared en el suelo<sup>74</sup>; la *Plastic Ski Lodge* tiene una superficie que no parece tener ni principio ni fin, el fin es la sensualidad. El glamour modula sus formas biomórficas y embrionarias, con una línea aerodinámica, gracias al uso de materiales lúdicamente doblados o plegados. Es voluptuosa, brillante y naranja; como una joya que se auto exhibe los días de ocio, gracias a la liberación que la tecnología ofrecería al nuevo urbanita japonés. Su naturaleza es la de *petite*.

Sólo un año después, Ekuan diseña su *Pumpkin House*, una segunda cápsula móvil pensada para una pareja y ampliable para incluir una mini-cápsula. Su mobiliario es adaptable para flexibilizar el uso del espacio y forma parte de la cáscara. Como una máquina perfecta, la *Pumpkin House* está equipada con lo necesario para disfrutar, es una especie de mueble tecnológico que ha crecido hasta transformarse en equipamiento<sup>75</sup> habitable: es arquitectura Metabolista *petite*<sup>76</sup>.

(...) La cápsula fue la unidad básica de pequeña escala de la arquitectura Metabolista, autónoma o enchufada, capaz de reunir tradición y vanguardia, fue vínculo entre Occidente y Japón. A diferencia de las primeras cápsulas diseñadas por

<sup>72</sup> But today we live in the society of *homo movens*, Kurokawa introducía de esta manera a su *hombre en movimiento*, más tarde incluso se presenta a sí mismo como paradigma de *homo movens*. KUROKAWA, K., Intercultural Architecture: The Philosophy of Symbiosis (New York, Edizioni Press, 1991) Pág. 41.

<sup>73</sup> Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, pp. 474-505.

<sup>74</sup> Reutilizamos las palabras que el propio F. Kiesler usó para describir su *Space House* (1933). Fuente: <http://www.kiesler.org/cms/index.php?lang=3&idcat=18>.

<sup>75</sup> In 1924 Le Corbusier escribió su famoso *Vers une architecture*, donde defendía el concepto de *equipamiento* frente a mobiliario, una apología de la máquina con el fin de proyectar para el *hombre moderno*.

<sup>76</sup> Marta Rodríguez: "Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan", en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

*Kurokawa y Kikutake, las cápsulas móviles de Ekuan fueron autosuficientes y diseñadas para la libertad de una familia; en ellas la nostalgia y la promesa de la tecnología conviven para una compleja visión del futuro, son arquitectura Metabolista petite: objetos híbridos entre casa, máquina y mueble*<sup>77</sup>.

El reconocimiento de las cualidades de *petite*—movilidad, experimentación formal y material, sensualidad y *luxe* francés, e influencia de lo industrial en lo arquitectónico—evidencian el papel de Perriand como embajadora de lo que denominamos *arquitectura petite* de Francia a Japón. La influencia sin duda fue multiple—también a través del trabajo de Prouvé, Gray o Jeanneret—pero Perriand fue el nexo real. En un momento donde la comunicación era difícil, ella llevó a Japón en 1940 los planos de aquellos proyectos de arquitectura temporal francesa que influyeron directamente en Sakakura y en Maekawa. Fue el diseñador industrial Kenji Ekuan quien a principios de los 60 diseñó los primeros proyectos de *arquitectura metabolista petite*.

En su reciente y aclamado libro *Project Japan. Metabolism Talks...* (2011), Rem Koolhaas y Hans Ulrich Obrist hablan de la Historia Alternativa de la Cápsula. Afirmando que Ekuan—no Kurokawa—es el primero en intuir el significado de la capsula como pieza híbrida entre diseño industrial y arquitectura<sup>78</sup>. Es más completo hablar de las capsulas móviles de Ekuan como objetos híbridos entre arquitectura, diseño industrial y mobiliario. Él se refiere al origen de la cápsula en la casa de té japonesa, la cual está precisamente en el origen del concepto de arquitectura *petite*.

*Japón en la década de 1950 era todavía un lugar de arquitectura de madera. Una mirada a los datos estadísticos muestra que fue en torno a 1963, el año antes de los Juegos Olímpicos de Tokio en 1964, que Japón dejó de ser un país de casas de madera*<sup>79</sup>

A pesar de que el concepto de capsula del metabolismo es el asociado a la *Torre Nakagin* de Kurokawa, nos interesan las otras cápsulas: las pequeñas y móviles, más acordes con el verdadero espíritu que defendía el Metabolismo. A su vez mientras que la idea de *Nakagin* procede de Le Corbusier, en el diseño de las cápsulas móviles del Metabolismo se reconoce la influencia de Perriand y su arquitectura desmontable desarrollada junto a sus socios de la UAM.

Los vínculos de Perriand con Ekuan fueron a través de Tange y Yanagi fundamentalmente. Ellos<sup>80</sup> coincidieron en casa de Tange y en las reuniones previas a la WoDeCo. Aunque Ekuan fue el primero en diseñar cápsulas móviles. Más adelante sería Kurokawa quien populizaría el término cápsula con su Capsule Declaration a finales de los años 69, y diseñaría sus primeras cápsulas móviles (*petite*) a principios de los años 70. Curiosamente en aquellas primeras cápsulas que Kurokawa diseñó, como elementos independientes, incorporan el círculo, según

<sup>77</sup> Marta Rodriguez: "Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan", en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

<sup>78</sup> Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 486.

<sup>79</sup> Teijiro Muramatsu: *Nihon kindai kenchiku no rekishi* (The History of Japanese Modern Architecture), citado en Hiroshi Matsukuma: "Expectations in Modern Architecture – Things that Crystallized through the Exchange between Charlotte Perriand and Postwar Japanese Architecture", en *Charlotte Perriand et le Japon*, pp. 269-272.

<sup>80</sup> En 1984 Charlotte Perriand y Kenji Ekuan coincidieron en París, como jurado de un concurso titulado "Le Triomphe du Bureau", 1984.

él, de la tradición japonesa, pero lo cierto es que aquellos círculos eran similares a los que Perriand utilizó en su *Refugio Barrel* (1938).

### Kisho Kurokawa y la cápsula

*La unidad básica del metabolismo, la cápsula, tiene multitud de orígenes en Japón: arquetipos nacionales en forma de kago sillas móviles (citado por Kurokawa) y la cabaña del té (Ekuan); el estudio de Kurokawa de viviendas prefabricadas a finales de la década de 1950; una obsesión moderna con la movilidad en forma de aviones y coches; y la fuerte presión sobre el espacio urbano<sup>81</sup>.*

En la Universidad de Tokio, Tange enseñó y tutoró a los futuros metabolistas Maki, Kurokawa e Isozaki, lo hizo en su Laboratorio (Tange Lab) y también en su propia casa. Entre los jóvenes arquitectos que respaldaron el manifiesto *Metabolism 1960*, Kisho Kurokawa fue el discípulo más aventajado de Tange. Kurokawa entró a formar parte del Laboratorio de Tange en la Universidad de Tokio en 1957; en 1959 Tange le asignó colaborar con Asada y Kawazoe en la organización de la WoDeCo; publicó *Prefabricated House* en 1961 y en 1962 dejó el estudio de Tange para establecer su propia práctica profesional independiente.

Kurokawa estaba particularmente fascinado por la idea de la arquitectura cápsula, que él consideraba que encajaba perfectamente con el espíritu del Metabolismo. Tras dejar el estudio de Tange, Kurokawa comenzó con la realización de algunos pequeños proyectos, aplicando el concepto de cápsula en esos edificios. Desarrolló módulos habitables prototípicos que podrían ser fabricados a un precio competitivo con los métodos de construcción de viviendas existentes. Trabajó con los fabricantes de contenedores de transporte para descubrir los métodos más económicos para la fabricación, transporte y montaje de unidades caja en entornos para la gente<sup>82</sup>. Las experiencias de *Apartamentos Tipo-Caja* (1962), después de publicar su libro *Prefabricated House* con Kawazoe en 1960, denotan raíces francesas que tienen que ver directamente con Le Corbusier y sus ideas de *Células Prefabricadas de la Unité* (1947)<sup>83</sup>.

No sería hasta 1969, transcurrido más de una década desde la primera cápsula proyectada por Kenji Ekuan, cuando Kurokawa publicó su manifiesto *Capsule Declaration*. Recordamos que Ekuan fue el primero en diseñar una cápsula a mediados de los años 50 y también el primero en proyectar una cápsula móvil a mediados de los 60. Kurokawa no defendió el uso de cápsulas móviles y tecnología industrializada hasta finales de los años 60. En concreto sería a raíz de su manifiesto sobre la cápsula donde mostraría como referencia una Kago, una cápsula tradicional para el transporte de personas<sup>84</sup>.

<sup>81</sup> Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 336.

<sup>82</sup> Michael F. Ross: *Beyond Metabolism: The New Japanese Architecture*, p. 21.

<sup>83</sup> Michael F. Ross reconoce las raíces de la Torre Nakagin en relación con las Células prefabricadas de la Unité, Le Corbusier, 1947: "Este modelo conceptual profético de células habitables prefabricadas, como Corbu las llamó, nunca se puso en práctica en su obra maestra en Marsella, pero ha sido reencarnado y está prosperando en una amplia variedad de formas hoy en Japón", en Michael F. Ross, *Beyond Metabolism: The New Japanese Architecture* (AIA. Architectural Record Books. New York, 1978).

<sup>84</sup> Kisho Kurokawa: "Capsule Declaration". Este capítulo apareció por primera vez como artículo en la revista SD (Space Design), en marzo de 1969, consultado en Kisho Kurokawa: *Metabolism in Architecture* pp. 75-85.

*Existen dos formas de capsulización. En una, una vivienda se convierte en herramienta y está encapsulada. En los otros, herramientas o dispositivos, tales como automóviles, trenes y aviones, se convierten en viviendas y están encapsuladas (...)*

*Al igual que la producción en masa fue revolucionada por el Modelo T de Ford, la cápsula hará posible la conversión cualitativa de la producción industrial de los edificios (...) Por ejemplo un coche puede ser considerado una habitación (...)*

*El ciclo de nuestra vida puede dividirse en dos, y nosotros pasaremos la semana en una casa estacionaria, y montaremos en una capsula móvil el fin de semana e iremos a la playa, a la montaña o al campo<sup>85</sup>. Kisho Kurokawa*

La década de 1970 comenzó con la Exposición Internacional de Osaka, *Expo 70*<sup>86</sup>, para la que Kurokawa, Kawazoe y Maki diseñaron cápsulas experimentales instaladas en el techo sobre la plaza, proyectado por Tange. La *Expo 70* de Osaka (1970) apareció como la gran oportunidad para el lanzamiento de las ideas de arquitectura capsular de Kurokawa. Se presentó como *El Hombre, Creador de la Expo*<sup>87</sup>. Para la *Expo* proyectó su *Cápsula para Vivir Flotando en el Aire* (1970) en el Pabellón Temático. Se trataba de un prototipo de capsula donde dormitorio, cocina y baño se situaban en abanico desde un núcleo central. El interior se revistió con piel, inspirado en la película *Barbarella* (Roger Vadim 1968), introduciendo un material primitivo y mostrando una sensualidad extrema. Pero la única cápsula proyectada por Kurokawa verdaderamente portátil fue su *Cápsula Móvil* (1970), una especie de auto-caravana o casa remolcada, una casa instantánea *montada a mano*. Huyendo de materiales o técnicas sofisticadas o lujosas, con techo de lona desmontable, la *Cápsula Móvil* de Kurokawa creaba un cobijo o refugio temporal para el nuevo sujeto urbano.

Los 70 también fue el momento en que el propio Kurokawa se presenta a si mismo como paradigma de *Homo movens*<sup>88</sup>, sujeto hedonista, libre y que valora su individualidad. Kurokawa basaba su arquitectura capsular en un revolucionario sistema familiar basado en el individuo. Dado que el *Homo movens* tenía que ver con una condición dinámica de la ciudad asociada a los nuevos estilos de vida, su casa debía ser móvil o nómada.

*Una cápsula es la casa del Homo movens*<sup>89</sup>. Kisho Kurokawa

Partió de la idea de cápsula de Ekuan, más próxima a los refugios de Perriand, e introdujo un componente más individualista. La arquitectura capsular móvil que Kurokawa diseñó en los 70 seguía sin responder a las características de *petite*. A pesar de que sus cápsulas estaban cargadas de sensualidad, no las consideramos arquitectura *petite* por el hecho de que estaban concebidas para expresar la individualidad de un individuo. Eran refugios independientes donde el habitante podía desarrollar su individualidad totalmente. En cierta medida las cápsulas de Kurokawa, al igual que más tarde *Pao* de Ito, eran mínimas en cierto sentido, estaban

<sup>85</sup> Kisho Kurokawa: "Capsule Declaration". Este capítulo apareció por primera vez como artículo en la revista SD (Space Design), en marzo de 1969, consultado en Kisho Kurokawa: *Metabolism in Architecture* pp. 75-85.

<sup>86</sup> La primera Exposición Internacional en Japón y en Asia.

<sup>87</sup> "The Man: Kisho Kurokawa, Creator of the Expo", en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 456.

<sup>88</sup> Kurokawa aparece en la edición japonesa de Playboy en febrero de 1974, en un artículo bajo el título *Fashion Life*, donde muestra los accesorios del homo movens, en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 462-465.

<sup>89</sup> Kisho Kurokawa: "Capsule Declaration". Este capítulo apareció por primera vez como artículo en la revista SD (Space Design), en marzo de 1969, consultado en Kisho Kurokawa: *Metabolism in Architecture* pp. 75-85.

concebidas para un sujeto aislado, no para un grupo de individuos, una de las condiciones esenciales de *petite*.

El hecho de concebir la casa pensado en el estilo de vida del sujeto libre, individualista, hedonista, consumidor, con una cualidad de impermanencia, será recogida por Toyo Ito para concebir su particular casa nómada. A su vez Kurokawa describió su propio pensamiento como un intento de entender el cambio de la era de la mecánica a la edad biodinámica. De hecho él define la cápsula como una herramienta o extensión tecnológica del cuerpo humano: *la cápsula es arquitectura ciborg*<sup>90</sup>. Éste concepto también inspiró más tarde a Ito a la hora de desarrollar su nueva arquitectura en la era de la electrónica y su *Pao* o *Casa para la Chica Nómada de Tokio* en los años 80.

La Expo de Osaka se presentó como la oportunidad para el Grupo Metabolista de dar el do de pecho, suponía una ocasión para la exaltación de la tecnología japonesa, así como del Movimiento Metabolista, basado a su vez en los avances tecnológicos del país nipón. Por el contrario, aquella exposición internacional mostró su debilidad, evidenciaban el fracaso de la puesta en práctica de las ideas teóricas del Metabolismo en cuanto a la ligereza de su arquitectura, así como su movilidad o temporalidad, en definitiva el fracaso de la utopía, especialmente en lo que respecta a su arquitectura de gran escala. Sin embargo La Expo 70 representó la culminación de las utopías urbanas metabolistas, así como la quiebra de sus proyectos utópicos, especialmente sus megaestructuras. Inmediatamente después de este festival espectacular de tecnología moderna y diseño, la crisis de la arquitectura se precipitó, en paralelo con la crisis económica que se iniciaría en 1973. Aun así, las ideas metabolistas asociadas a la pequeña escala—temporalidad, inmaterialidad, ligereza, sensualidad, tecnología—perduraron en el tiempo, en particular en la obra de Toyo Ito y más adelante resurgirían con Kazuyo Sejima.

### Toyo Ito y el Metabolismo

*Mi admiración por las visiones de las magníficas las ciudades del futuro representadas por un grupo de jóvenes arquitectos conocido como los Metabolistas, con Kenzo Tange en la cabeza, me inspiró para convertirme en arquitecto*<sup>91</sup>. Toyo Ito

Según Koji Taki, los tres arquitectos de la generación previa que más influyentes en la manera de pensar de Toyo Ito fueron: Kiyonori Kikutake, Arata Isozaki y Kazuo Shinohara<sup>92</sup>. La presente tesis reconoce, a su vez la influencia *velada* de Kisho Kurokawa, la estrella mediática del metabolismo, en la obra de Toyo Ito, en particular en el desarrollo de su proyecto *Pao*; a su vez desvela una conexión con Kenzo Tange a través de Tsukio Yoshio, lo cual le influyó en la creación de su oficina *Urban Robot* (1971)<sup>93</sup>.

Toyo Ito se formó en plena efervescencia del Movimiento Metabolista. Ito terminaba su etapa

<sup>90</sup> Kisho Kurokawa: "Capsule Declaration". Este capítulo apareció por primera vez como artículo en la revista SD (Space Design), en marzo de 1969, consultado en Kisho Kurokawa: *Metabolism in Architecture* pp. 75-85.

<sup>91</sup> Toyo Ito: *Tarzans in the Media Forest*, p. 178.

<sup>92</sup> Koji Taki: "Towards an open text. On the work and thought of Toyo Ito", en Sophie Roulet & Sophie Soulié: *Toyo Ito: architecture of the ephemeral*, pp. 6-17.

<sup>93</sup> Hajime Yatsuka: Entrevista con la autora de la tesis, Shibaura Institute of Technology, Tokio, diciembre de 2012.

universitaria cuando fueron las Olimpiadas de Japón, Tange estaba de moda entonces<sup>94</sup>. Tras graduarse en el Laboratorio de Kazuo Shinohara del Instituto de Tecnología de Tokio en 1965, trabajó con Kiyonori Kikutake hasta 1969. Inició su trayectoria profesional independiente en 1971, tras la Expo 70, como una crítica al fracaso de las ideas metabolistas. No tardaría en posicionarse ideológicamente del lado de Shinohara, considerado el *anti-metabolista*.

*A lo largo de la transición desde la década de 1970 a los 80, se produjo un fuerte sentido de resistencia (o incluso antagonismo) a los trabajos de los Metabolistas entre la generación más joven. Ito no fue la excepción. No dudo de su respeto por Kikutake, pero era bastante limitado en su alcance. En este período, fue más influenciado por Isozaki y Shinohara que por su antiguo mentor<sup>95</sup>. Hajime Yatsuka*

Desde principios de los 70 se posicionó próximo a su maestro Kazuo Shinohara. Shinohara emergió justo cuando las condiciones empezaron a cambiar en la sociedad japonesa, en los albores de la década de 1970. Sus actividades llegaron a ser conocidos como anti-metabolistas. Él estaba diseñando casas individuales<sup>96</sup>. De hecho el propio Noboru Kawazoe—ideólogo del Metabolismo—se refería a las casas de Shinohara diciendo que no las entiendo como lugares para vivir. No son más que cajas. Kikutake es un verdadero maestro de diseño de casa<sup>97</sup>.

Ito describe su etapa de trabajo con Kikutake de la siguiente manera: En 1965, con veinticuatro años, empecé a trabajar en el estudio del arquitecto Kikutake. Fue una época laboralmente intensísima, trabajé más que nunca en mi vida. Uno de cada tres días incluso me quedaba a dormir en la oficina. En esa época, la segunda mitad de los años sesenta, se vivió en nuestro país un auge del vanguardismo arquitectónico. Constantemente se hacían planes con la mirada puesta en un futuro renovador en el que el pasado quedaría subvertido. Al principio, cuando daba mis primeros pasos como arquitecto, me sumé con entusiasmo a este movimiento, tenía la ilusión de poder seguir la senda vanguardista. Pero, por diversos motivos, a medida que nos acercábamos a la década de los setenta me fui decepcionando<sup>98</sup>.

*La Exposición de Osaka fue una desilusión, yo imaginaba la ciudad del futuro de otra manera muy diferente<sup>99</sup>. Toyo Ito*

Todos los proyectos del Grupo Metabolista, tanto las arquitecturas y las propuestas de nuevos modelos de ciudad, se caracterizan por la idea central del crecimiento y la reconstrucción, los mismos conceptos que eran inherentes a la construcción de las arquitecturas tradicionales japonesas de madera desde hace siglos. Según Ito el Movimiento japonés fue un fracaso porque su arquitectura no se correspondía con los propios ideales que el Metabolismo defendía<sup>100</sup>, en particular aquellos que tenían que ver con la ligereza, movilidad, impermanencia y temporalidad.

<sup>94</sup> Toyo Ito: Conferencia Círculo de Bellas Artes de Madrid, 12 de Noviembre de 2009.

<sup>95</sup> Hajime Katsuka: Correspondencia con la autora de la tesis, Berkeley-Tokio, noviembre y diciembre de 2012.

<sup>96</sup> Toyo Ito, en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 241.

<sup>97</sup> Noboru Kawazoe, en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 241.

<sup>98</sup> Toyo Ito: Conferencia Círculo de Bellas Artes de Madrid, 12 de Noviembre de 2009.

<sup>99</sup> Toyo Ito: Conferencia Círculo de Bellas Artes de Madrid, 12 de Noviembre de 2009.

<sup>100</sup> El lenguaje del pensamiento estético metabolismo puede estar relacionada con la influencia de seis factores principales: la aceptación de los conceptos de los ciclos de la existencia y permanencia de la realidad conectado con la filosofía budista, la herencia de la arquitectura japonesa tradicional de madera y su relación con el fin de modular los componentes del edificio y el sistema de proporciones (*kiwari*), así como la estandarización y prefabricación de elementos arquitectónicos, los modernos procesos de prefabricación industrial de elementos de construcción, los estudios sobre nuevos materiales de construcción, estructuras finales de ingeniería basados en las tecnologías

Toyo Ito comenzó su carrera<sup>101</sup> justo después de la Expo 70, la cual evidenciaba, según él, el fracaso de la puesta en práctica de las ideas del Movimiento Metabolista. En el año 1971 creó el despacho de arquitectura Urban Robot (URBOT). Era un robot que caminaba por el suelo, no adivinaba un futuro mejor. La palabra Urbot había sido utilizada previamente por Tange. En los años 60 Tange diseñó tres softwares. El que diseñaba plantas automáticamente fue llamado Urbot. Éste es el nombre que más tarde Ito eligió para su oficina. Uno de los socios de Ito en ese momento también estuvo implicado con Isozaki en el diseño de los pequeños robots de Isozaki para la Expo 70. Estaban interesados en los desarrollos informáticos. Aquel interés provenía de la etapa que Tange pasó en el MIT, durante la cual estaba muy interesado en los teléfonos móviles. También Kurokawa tenía una formación en matemáticas muy fuerte<sup>102</sup>.

*La persona de conexión entre Ito y Tange fue un hombre de ordenadores muy importante, Yoshio Tsukio<sup>103</sup>. Hajime Yatsuka*

Tange fue un arquitecto que supo tratar con los *media*, la mayoría de las revistas de arquitectura japonesas después de la guerra fueron editadas por los discípulos de Tange, del grupo de investigación de su Laboratorio en la Universidad de Tokio (To-Dai). La persona nexo entre Isozaki, Tange e Ito fue Yoshio Tsukio, quien fue estudiante de arquitectura en los 60 y uno de los primeros en hacerse experto en la infografía, conocido actualmente como especialista de la sociedad de la información.

El primer proyecto del equipo URBOT (Toyo Ito, Yoshiro Sofue y Midori Nada) fue *Urbot 001 (Aluminium House)* en 1971. El proyecto fue una reacción hacia la *Torre Cápsula Nakagin*, antes incluso de su construcción. El movimiento metabolista siguió profesando una imagen de máquina en sus proyectos, que Ito quiso abolir en la era de la Electrónica. *Aluminun House* (1971) fue un proyecto de crítica al metabolismo, pero que a la vez parte de él: “En lugar de ser capsulas flotando sobre el suelo, son capsulas CAIDAS en el suelo. Las capsulas metabolistas eran tecnología y función, y las mías estaban sin tecnología y entraba luz por la parte superior”<sup>104</sup>.

Una conexión más tardía con el Movimiento Metabolista se daría a principios de los 80, cuando Toyo Ito montó un grupo de investigación en su oficina con el objeto de investigar acerca de *nuevo estilo de vida y mobiliario*. Fruto de las investigaciones desarrolladas por aquel grupo Ito desarrollaría su concepto Pao<sup>105</sup>. Además de Ito, entre los participantes se encontraban Kijo Rokkaku y Osmu Ishiyama. Estos dos personajes muestran una conexión escondida o vínculo transversal entre Toyo Ito y el diseñador industrial Kenji Ekuan.

Kijo Rokkaku (n. 1941) se graduó en Bellas Artes y Música de la Universidad de Tokio en 1965 y ese año entró a formar parte de la oficina de Arata Isozaki donde trabajó hasta 1969,

---

modernas, la sensibilización sobre los personajes del entorno urbano japonés y la morfología del territorio japonés, la crítica a la tradición racionalista y la participación en la investigación de un nuevo (nacional) el lenguaje arquitectónico en paralelo con las sugerencias derivadas de la investigación del Team X.

<sup>101</sup> Hubo conflicto en la universidad japonesa en 1969 y Toyo Ito no pudo volver a la universidad tras su trabajo con Kikutake por lo que decidió comenzar su actividad profesional.

<sup>102</sup> Dana Buntrock: Conversaciones con la autora de la tesis, UC Berkeley, 2011-2012.

<sup>103</sup> Hajime Yatsuka: Entrevista con la autora de la tesis, Shibaura Institute of Technology, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>104</sup> Toyo Ito: “Aluminun House”, en JA *The Japan Architect, International Edition of Shinkenchiku*, nº 182 Houses, pp. 94-97.

<sup>105</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

momento en que se estableció por su cuenta. Desilusionado con gran parte de la arquitectura moderna, recurrió a otras fuentes, como la escultura o el diseño industrial; Kenji Ekuan fue uno de sus referentes en ese momento. Dentro de su espíritu de crítica de la arquitectura modernista, Rokkaku adoptó un enfoque de diseño más intuitivo, inspirándose en rituales premodernos como la geomancia. Utilizó formas lúdicas para una expresión más libre de la arquitectura. Un ejemplo significativo es un edificio con forma de cañón para una religión popular que incorpora la geometría simbólica del círculo.

Osamu Ishiyama (n. 1944), por su parte, se graduó en el Departamento de Arquitectura de la universidad de Waseda en 1966. Ishiyama fue un estudiante de Takamasa Yoshizaka, quien trabajó para Le Corbusier durante la década de 1950. Yoshizaka aportó su experiencia con las formas del expresionismo y lo vernáculo que definen el trabajo de Le Corbusier en la India. Ishiyama es el más importante de los antiguos empleados de la empresa GK de Ekuan. La serie de casas con tubos corrugados como Genan de Ishiyama fueron una especie de mezcla de las cápsulas de Ekuan y las cúpulas cónicas *Dymaxion* de Fuller<sup>106</sup>. Ishiyama también comparte con Ekuan su relación con el diseño a través del Budismo<sup>107</sup>.

En paralelo, Ito comienza a renunciar a las ideas de Shinohara hacia mediados de los 80—evidenciada en su casa *Silver Hut* (1984)—coincidiendo con las reuniones de este grupo de investigación privado. Si Ito renuncia a Shinohara, se convierte en anti-Shinohara. Si Shinohara se considera el *anti-metabolista*, Ito por tanto se transforma en *anti-anti-metabolista*, lo cual implica que a lo largo de la primera mitad de la década de los 80 Ito experimentó un acercamiento al Metabolismo

### Pao, cápsula Metabolista

*Pao* (...) es el origen del Metabolismo<sup>108</sup>. Kiyonori Kikutake.

Hablando de *Pao*, la versión mongol de la yurta (yurt), Kikutake en su entrevista con Rem Koolhaas para *Project Japan* (2011) defiende que hablando de arquitectura, lo que llegó a Japón fue el *pao*, es decir, una estructura que usted puede montar y desmontar en repetidas ocasiones. Debido a su vida nómada, tenía que ser ligera, ellos tenían que construir muy rápidamente, y llevársela aparte y reconstruirlo una y otra vez. Es posible decir que este es el origen del metabolismo. En 1985 Toyo Ito llamó *Pao* a su proyecto de Casa para la Chica Nómada de Tokio. Retoma los anhelos de desvinculación del solar, así como el carácter temporal, de las propuestas metabolistas y diseña una especie de casa-mobiliario móvil.

El concepto de *Pao* de Toyo Ito también conecta con las teorías de Kurokawa acerca del origen de la cápsula. Según Kurokawa, la unidad básica del metabolismo, la cápsula, tenía su origen en arquetipos nacionales en forma de *kago* o sillas móviles. El *kago* era una silla tradicional japonesa para el transporte de personas, donde la persona iba recostada. La silla tenía una cubierta para proteger a la persona—normalmente una mujer—del sol y la lluvia, en algunos casos la cubierta era de tela.

<sup>106</sup> Hajime Yatsuka: Correspondencia con la autora de la tesis, Berkeley-Tokio, noviembre y diciembre de 2012.

<sup>107</sup> Ishiyama menciona a Ekuan en una conferencia con el título Budismo y Diseño: [http://www.gk-design.co.jp/jfda/symposium/4th/OI\\_presen\\_am.html](http://www.gk-design.co.jp/jfda/symposium/4th/OI_presen_am.html)

<sup>108</sup> Kiyonori Kikutake, en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 143

Pao—a medio camino entre casa nómada y silla móvil pensada para la individualidad—tiene mucho que ver con la arquitectura metabolista capsular de pequeña escala. Sin llegar a ser *petite*, como hemos visto en el apartado anterior, Pao es un objeto embrionario de la tercera ola de arquitectura *petite*.

Pao no sólo utiliza el concepto de nomadismo de Kikutake, es un mueble transportable o cápsula fiel a la definición de Kurokawa, sino que además es una cabaña primitiva leal a la definición de cápsula de Ekuan. De hecho, Toyo Ito en su artículo “Una Arquitectura que pide un cuerpo androide” (1988) habla de la cabaña primitiva en la ciudad contemporánea, y afirma, Me parece significativo que volvemos a pensar, una vez más en la cabaña primitiva. Sin embargo, los habitantes urbanos de hoy en día disponen ya de una sensación corporal androide<sup>109</sup>. Así, Pao como sumatorio de artefactos tecnológicos (o arquitectura como ropa inteligente) para servir a las funciones diarias de la Mujer Nómada de Tokio, enlaza con la definición de Kurokawa de la cápsula como *arquitectura ciborg*, herramienta o extensión tecnológica del cuerpo humano. Concluimos que, de la era de la Máquina de Le Corbusier evolucionó hacia la era del Metabolismo—que Kurokawa defiende como era de la biodinámica<sup>110</sup>—y luego a la era de la Electrónica de Toyo Ito.

Igualmente, se deduce que el Homo Movens de Kurokawa es el nexo de unión entre el Hombre Moderno y la Mujer Nómada. De hecho Tomas Daniell advierte algo similar en su artículo “The Fugitive” (2011) al afirmar que los escritos de Ito en los 80 no era una celebración incondicional de las cualidades artificiales, simuladas e inestables de los estilos de vida en la era de la burbuja de Tokio. Más bien la noción del nómada urbano parece hacerse eco de la temprana celebración de Kurokawa acerca de la emergencia del Homo movens (hombre móvil)<sup>111</sup>.

Mientras que Ito proyectó su *Casa de Aluminio* (1971) como crítica al Metabolismo, Pao, parece simular *un retorno* a las ideas de la arquitectura metabolista capsular. Su precedente inmediato fue la casa de Ito *Silver Hut* (1984), acerca de la cual, él mismo escribe: Soñaba que estas cápsulas, al igual que las barracas, crecían por todos lados, por mucho que las quitaran, como si fueran hongos, y que llenaban no sólo las calles y las plazas sino también las azoteas de los edificios. Me gustaría pensar que este sueño se plasmó en *Silver Hut* aunque con algunas modificaciones<sup>112</sup>. Aquellas cápsulas con las que Ito soñaba fueron sus *Paos*. Su proyecto *Pao II* (1989) sobrevuela Tokio y la ciudad que Ito compone con todos sus edificios, donde *Pao II* se muestra como cápsula voladora denominada *Flying Pao*.

<sup>109</sup> Toyo Ito: “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”, en *Toyo Ito, Escritos*, p. 45.

<sup>110</sup> “Kurokawa nos describió su propio pensamiento en su momento como un intento de comprender el cambio de la era mecánica a la de la biodinámica. CIAM no ofreció ninguna respuesta a esto. A partir de 1953, el grupo de Team 10, disidente CIAM, incluyendo a Peter y Alison Smithson Aldo Van Eyck en Holanda y Giancarlo De Carlo en Italia impugnó la homogeneidad y escala a menudo inhumanas de Le Corbusier y el Estilo Internacional. Basado en los estudios antropológicos, proyectos como la *Casa del Futuro* (1956) de los Smithson anticipó una arquitectura más humana que podría responder a las distintas necesidades individuales”, Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 19.

<sup>111</sup> Thomas Daniell: “The Fugitive”, en *Toyo Ito: Tarzans in the Media Forest*, pp. 3-18.

<sup>112</sup> Toyo Ito: “Hacia una arquitectura del viento”, en *Toyo Ito, Escritos*, p. 24.

### ***Postmetabolismo, Kazuyo Sejima***

*En Japón, como yo lo veo, hay una continuidad clara, un verdadero milagro arquitectónico japonés, pasando de Tange, a través del metabolismo y de los ambivalentes compañeros de viaje, Isozaki en adelante, a la anarquía progresista de la Casa Uehara (1976) de Kazuo Shinohara y el Centenario Hall de Tokio (1987), y luego a la Escuela de Shinohara, de Toyo Ito, para quien toda la arquitectura es una extensión y epidermis de la naturaleza, y hacia adelante de nuevo a SANAA, más tarde a Junya Ishigami, a Sou Fujimoto. Los japoneses, al parecer, no matan al padre/madre<sup>113</sup>.*

La motivación inicial de Sejima para dedicarse a la arquitectura—según ella ha narrado en repetidas ocasiones—fue una imagen de la *Sky House* (1957) de Kiyonori Kikutake que vio en su infancia: “Cuando era pequeña, debía de tener ocho años, mis padres decidieron hacerse una casa. Y compraron revistas para buscar ideas. Por casualidad un día vi una que mostraba una fotografía de la casa de Kiyonari Kikutake, un arquitecto metabolista, el maestro del que luego sería mi maestro, Toyo Ito. Yo no tenía ni idea de que la casa era famosa, pero me sorprendió y me fascinó. Tanto, que me involucré mucho en la construcción de nuestra casa. Cuando con 15 años tuve que decidir qué estudiar, recordé los dos momentos y pensé que quería hacer casas. Así es que me apunté a arquitectura. Nada más empezar fui a la biblioteca y busqué la casa que tanto me había gustado de niña. Y descubrí que era de Kikutake y que era un arquitecto muy famoso”<sup>114</sup>.

*Cuando hice la Casa de los Ciruelos me llamó Kikutake me pidió verla. Se la mostré y así lo conocí. Sus comentarios eran extraños. Decía que era una casa transparente. Y no lo era. Pero por transparencia él quería decir que era una casa comunicada, limpia<sup>115</sup>. Kazuyo Sejima*

En 1979 Sejima comenzó su curso de master, mientras hacia su master, ella trabajó a tiempo parcial en la Oficina de Arata Isozaki durante un periodo breve de tiempo. Isozaki se graduó en la Universidad de Tokio en 1954 y se unió al Laboratorio de Tange, con quien colaboraría hasta 1963. Isozaki colaboró en el Plan para Tokio de Tange en 1960. Isozaki nunca se desvinculó de su mentor, continuando colaborando ocasionalmente con Tange en la década de 1970. Mantuvo una relación de ambivalencia con el Metabólico, a pesar de que no se unió al manifiesto *Metabolismo 1960*, él participó en la exposición de los metabolistas *This will be your city* (1962), compartió muchas de sus ideas durante los 60, y trabajó con ellos en la Expo 70 en Osaka. Sin embargo él se refirió al Grupo Metabolista como eran demasiado optimistas<sup>116</sup>.

Entrevisté al arquitecto y crítico Hajime Yatsuka—antiguo alumno de Kenzo Tange y más tarde un discípulo y colaborador de Arata Isozaki—en diciembre de 2012. Él es un escritor prolífico en revistas japonesas y libros de arquitectura<sup>117</sup>, a su vez fue comisario de la exposición *Metabolism, the City of the Future* (2011-2012) que tuvo lugar en el Museo de Arte Mori de Tokio. Yatsuka me confesó que fue él mismo—entonces colaborador de Isozaki—quien

<sup>113</sup> Hans Ulrich Obrist: “Movement (2)”, en *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 21.

<sup>114</sup> Kazuyo Sejima: Entrevista con Anaxtu Zubalbeascoa, en *El País*, Barcelona, 16 de noviembre de 2008.

<sup>115</sup> Kazuyo Sejima: Entrevista con Anaxtu Zubalbeascoa, en *El País*, Barcelona, 16 de noviembre de 2008.

<sup>116</sup> Arata Isozaki, en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 25.

<sup>117</sup> Hajime Yatsuka, en Rem Koolhaas & Hans Ulrich Obrist: *Project Japan. Metabolism Talks...*, p. 143

presentó a Sejima y a Ito hacia finales de 1979<sup>118</sup>. Sejima visitaría por entonces, junto a Hajime, la Casa *White U*<sup>119</sup> (1976) de Toyo Ito en el centro de Tokio.

Al terminar sus estudios entraría a formar parte de estudio de Ito como colaboradora. Tras colaborar durante seis meses como becaria en la oficina de Toyo Ito durante 1980 en 1985, le encargó ser la responsable del proyecto *Pao I* (1985), una cápsula metabolista.

Más de una década más tarde Sejima construye su *Casa Pequeña* (1999-2001). Es una vivienda mínima, mueble, que utiliza la tela a modo de cabaña primitiva, sensual, con una escalera propia de nave futurista. La *Casa Pequeña* es un mueble tecnológico o joya para el disfrute temporal de una familia urbana potsmoderna.

La idea de la impermanencia y temporalidad están presentes en la *Casa Pequeña* (1999) de Sejima. La *Casa Pequeña* es decididamente temporal, proyectada para un rico diseñador de Sony, sólo para el tiempo antes de que la hija se hiciese adolescente, no está preparada para vivir en la adolescencia. A su vez se concibió para cambiar de situación respecto del solar<sup>120</sup>. Estos conceptos propios del metabolismo que derivaban de la construcción tradicional japonesa, así como de la influencia de la filosofía budista, tan arraigado en la cultura japonesa, se manifiesta a través de las formas materiales de las cápsulas y los elementos arquitectónicos como expresión de la tecnología moderna. La *Casa Pequeña* mezcla el concepto de capsula futurista con el de cabaña primitiva de aluminio. Se posa de manera elegante en un tranquilo barrio de Tokio, como las cápsulas *petite* de Ekuan lo hacían sobre la nieve o la hierba. Pensada para el placer y con un diseño tecnológico, que conecta formalmente con el *Refugio Barril* (1938) de Perriand. La propia Sejima, en nuestra entrevista en su oficina SANAA en Tokio reconoció estas conexiones formales e ideológicas. La *Casa Pequeña*, al igual que *Pao* es una cápsula metabolista, la diferencia es que en este caso vuelve a ser *petite*, como antes las de Ekuan—previamente las de Perriand—por el hecho de ser concebidas para un grupo de personas. Es ligera y elegante, con una materialidad propia de la industria y una forma lúdica: es una especie de estantería o mueble habitado.

<sup>118</sup> Hajime Yatsuka: Correspondencia con la autora de la tesis, Berkeley-Tokio, noviembre y diciembre de 2012.

<sup>119</sup> Toyo Ito construyó esta casa para su hermana. En 1997 la casa fue demolida.

<sup>120</sup> Dana Buntrock: Conversaciones con la autora de la tesis, Berkeley, 2011-2012.

## KAZUYO SEJIMA: PLATFORMS Y CASA EN UN HUERTO DE CIRUELOS

Fue gracias a Kazuo Shinohara que el diseño de casas comenzó a considerarse arquitectura en Japón. La generación de arquitectos denominada Generación Superficial—Shinohara y sus discípulos—comenzaron a idear pequeña arquitectura doméstica experimental fiel a los nuevos modos de vida que la sociedad japonesa cada vez más individualista. El aumento del consumo acompañó a la nueva riqueza de la vida urbana, asociada con la renovación constante de las pantallas comerciales, bajo el estímulo de las tendencias de la moda y los medios de comunicación. La economía orientada al consumo aceleró el desarrollo del interior doméstico a lo largo de la primera mitad de la década de 1980. Hacia mediados de la década, el consumo favorecía el desarrollo de una nueva arquitectura doméstica, que terminó asociándose al disfrute del tiempo libre. Este impulso del espacio doméstico en Japón comenzó por el consumo de interiorismo. Eran los diseñadores de interiores los que adquirieron una creciente relevancia por su proximidad a los círculos de poder económico.

Kazuyo Sejima, con Kazuo Shinohara como referente ideológico, Koji Taki como profesor y Toyo Ito como jefe—formada para proyectar casas y diseñar mobiliario—diseñó a finales de los 80 arquitectura para el disfrute del tiempo libre a medio camino entre casa, máquina y mobiliario que incorporaba la sensualidad como cualidad diferenciadora proveniente de su interés por el mundo de la moda. Sus *Platforms* y en particular su Platform II (1988-1990) fueron los referentes de la nueva ola de arquitectura *petite* en Japón.

### Generación Superficial, arquitectura doméstica y consumo

*Antes de la generación de Toyo Ito, en Japón no había encargos para casas unifamiliares. Se podía aspirar a hacer la casa de tus padres o de un primo, pero no la de un cliente desconocido. Con Ito eso se rompió. Y en los setenta, los arquitectos comenzaron a hacer pequeñas viviendas de nueva planta. Por eso cuando estaba en los últimos cursos de mis estudios supe que Ito buscaba becarios y me postulé<sup>121</sup>.*

Kazuyo Sejima

Kazuo Shinohara ya había construido nuevas casas a lo largo de la década de 1970, a la vez que había vaticinado una revolución en la arquitectura doméstica en Japón. El viraje de la arquitectura hacia la pequeña escala fue motivado en un principio por la crisis económica, no había dinero para la construcción y los arquitectos debían “volver al laboratorio”. El consumismo de los 80, en cambio, favoreció la verdadera revolución de la arquitectura doméstica desde el interior. Serían los discípulos de Shinohara—entre ellos Toyo Ito, Riken Yamamoto o Itsuko Hasegawa—los que harían una aproximación novedosa hacia lo doméstico en arquitectura, influenciados por el desarrollo del diseño interior. Sería ellos, la Escuela de Shinohara, quienes cambiarían definitivamente la manera de diseñar casas en Japón.

*A pesar de que los arquitectos en los años 1950 y 1960 pretendieron llegar a nivel internacional, dos diseñadores principales, Kiyonori Kikutake (nacido en 1928) y Kazuo Shinohara (nacido en 1925), abogaron por un enfoque más individual. Su*

<sup>121</sup> Kazuyo Sejima: Entrevista con Anaxu Zabalbeascoa, en El País, Barcelona, 16 de noviembre de 2008.

*influencia se hizo evidente en los arquitectos educados y entrenados que emergieron, incluyendo Toyo Ito (n. 1941) y Itsuko Hasegawa (n. 1941). El arquitecto y crítico Hajime Yatsuka (n. 1948) se ha referido a este grupo como la Generación Superficial; sus primeros trabajos, sobre todo residenciales, exploraron un lenguaje independiente de la arquitectura no relacionado con las tendencias de casa o del extranjero y destinado a ser influido por vanidades personales en lugar de preocupaciones profesionales<sup>122</sup>.*

Dana Buntrock

El arquitecto y crítico Hajime Yatsuka—antiguo alumno de Kenzo Tange y más tarde discípulo y colaborador de Arata Isozaki—, ideólogo según Dana Buntrock del concepto Superficial Generation se refiere al concepto de Generación Superficial de la siguiente manera:

*Es cierto que la superficialidad es una de las palabras clave de algún aspecto de la cultura post-moderna más sofisticada de Japón, e Ito, sobre todo, habló sobre la idea de lo efímero en aquel momento. (...)*

*La verdad es que ahora odio actuar como un genealogista para poner una etiqueta como la de Generación Superficial, después de haber dejado de seguir la genealogía de mis contemporáneos. En su lugar, decidí trabajar en dos cuestiones, una la genealogía moderna (como el Metabolismo Nexus) y la otra las ciudades contemporáneas.*

*Sin embargo para satisfacer su curiosidad, voy a tratar de situarme a mi mismo, por un momento, en la situación de la genealogía postmoderna.*

*Fue Koji Taki, el crítico contemporáneo de Shinohara e Isozaki, quien influyó de manera seria sobre esta Generación Superficial. Fue un mentor informal tanto de Ito como de Hasegawa. Alrededor de 1980, impartió un seminario informal en el Instituto de Tecnología de Tokio, donde Shinohara fue profesor. Ito y Hasegawa lo siguieron. Estos arquitectos se denominarían la Escuela de Shinohara. Taki influyó incluso en Shinohara mismo. En aquel tiempo, después del Metabolismo, Shinohara e Isozaki eran dos líderes de la generación más joven, y Taki estaba cerca de ambos. Como crítico, Taki ocupaba el polo opuesto de Noboru Kawazoe, el miembro fundador del Metabolismo, a pesar del hecho de que eran contemporáneos. Mientras Kawazoe estuvo muy activo durante los años 50 y 60, Taki comenzó su carrera a finales de los 70. Al parecer, buscaba otra forma de inquietud metabolista por el enfoque abiertamente social, basado en las teorías de la filosofía postestructuralista en occidente.*

*Ninguna de esas personas, a excepción de Isozaki, eran muy teóricos, tanto que ellos (incluyendo a Shinohara) tuvieron que depender de la orientación de Taki, supongo (...)*

*En los años 70, Taki estaba tratando de dar un marco teórico para la emergente cultura japonesa bajo la hegemonía del capitalismo japonés, de forma sofisticada. Al igual que sus contemporáneos, Taki estaba, sin duda, bajo la influencia del marxismo, este punto de partida le dio una complejidad ambigua que nunca fue, creo, entendida por Ito y Hasegawa. Ellos tomaron la revelación de Taki demasiado literalmente, en la forma superficial, porque carecían del entendimiento de la*

---

<sup>122</sup> Dana Buntrock: "Architecture-Modern Japan", en *Encyclopedia of Modern Asia*, pp. 145-148.

*preocupación general de Taki acerca de la teoría postestructuralista, la fenomenología, el arte contemporáneo, la sociología, geografía, etc<sup>123</sup>.* Hajimae Yatsuka

La generación de arquitectos japoneses, representada por Zazuo Shinohara y su Escuela—Toyo Ito, Kazunari Sakamoto y Itsuko Hasegawa—negó la posibilidad o la eficacia de una intervención integral en las ciudades, a medida que se retiró de la esfera pública a la esfera privada para su práctica. Esta Generación Superficial se centró en el desarrollo de pequeña arquitectura doméstica experimental. Pequeñas casas diseñadas como prototipos de *alta costura* para un sujeto consumidor, por arquitectos que ahora como Toyo Ito en lugar de proyectar para la sociedad proyectaban para las personas<sup>124</sup>. De hecho, Toyo Ito se refirió a Shinohara como el líder de los 70 junto a Isozaki. Ambos le influyeron fuertemente y de manera complementaria.

*Kazuo Shinohara, apareció en la década de 1960 como un creador de casas distante. Desde el principio, no tenía ningún interés en la ciudad futura. O tal vez sería mejor decir que a través de la publicación de una serie de pequeñas casas, altamente autónomas, intentó antagonizar directamente con Kenzo Tange y los metabolistas. Su House in White, publicada en 1967, tuvo un impacto particularmente importante en mí<sup>125</sup>.* Toyo Ito

Kazuyo Sejima eligió trabajar con Toyo Ito, se decantó por la *Generación Superficial*. Ella había sido alumna de Koji Taki en la universidad de Tokyo Zokei en 1980 asistiendo al curso sobre Historia del Mueble Occidental. El interés de Sejima en Taki derivaba del hecho de que él había fotografiado proyectos residenciales de Shinohara cuyo trabajo Sejima había admirado desde sus días de estudiante<sup>126</sup>. Como comisaria de la Bienal de Venecia 2010, Kazuyo Sejima rindió honor a Shinohara, reconociéndolo como una figura de gran influencia, tanto para ella como para la totalidad del panorama arquitectónico contemporáneo japonés. Ella ni estudió ni practicó con él, y sin embargo Shinohara—figura prominente en la arquitectura japonesa desde mediados de los 60—define en gran parte el enfoque de la Generación, incluyendo a Toyo Ito, con el que Sejima fue aprendiz.

*Decidí trabajar con Ito porque él estaba haciendo casas (viviendas) experimentales nuevas, como Silver Hut.* Kazuyo Sejima

El contexto profesional de la segunda mitad de los 70 y la primera mitad de los 80, en la que los jóvenes arquitectos japoneses de la Generación Superficial comenzaban sus carreras construyendo pequeñas casas privadas, sufrió un nuevo impulso hacia mediados de la década. Sejima comenzó su carrera de manera independiente en 1987, en pleno despegue de una arquitectura experimental doméstica asociada a un nuevo estilo de vida que demandaba vías para *el disfrute del tiempo libre*. Dado que el consumo creció, la inversión también comenzó a aumentar, especialmente entre 1987 y 1990<sup>127</sup>. Por tanto se comenzaron a diseñar casas de *fin de semana* para el ocio del nuevo urbanita japonés, que abandonaba la ciudad por cortos

<sup>123</sup> Hajime Yatsuka: Correspondencia con la autora de la tesis, Berkeley-Tokio, noviembre y diciembre de 2012. En respuesta a mi pregunta acerca del concepto de *Generación Superficial*, referido a un grupo de arquitectos postmodernos, incluidos Ito y Hasegawa (Riken Yamamoto).

<sup>124</sup> Hajime Yatsuka: Entrevista con la autora de la tesis, Shibaura Institute of Technology, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>125</sup> Toyo Ito: *Tarzans in the Media Forest*, p. 179.

<sup>126</sup> Kazuaki Hattori: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>127</sup> Botond Bognar: *Beyond the Bubble*, p. 9.

periodos de tiempo, especialmente en fin de semana. Esta práctica había comenzado a finales de la década de 1960, favorecida por el gobierno con el objeto de potenciar el uso del tren de alta velocidad que se había construido a raíz de las Olimpiadas de 1964.

A mediados de la década de 1960 nació en Japón el concepto de disfrute del fin de semana. Las familias urbanas por vez primera comenzaban a liberarse del concepto de *Oyome*, que había mantenido a la joven esposa subyugada al poder de su suegra. La nueva sociedad, cada vez más urbanizada, así como el desarrollo del tren de alta velocidad, hizo al gobierno promocionar los viajes de fin de semana para rentabilizar el uso del tren. Esto dio lugar al gusto de los urbanitas japoneses por el disfrute del fin de semana en lugares alejados de la ciudad. Acabó teniendo su momento de esplendor en los 80, con la confianza en la economía y una sociedad cada vez más individual. Con la postindustrialización, la nueva familia japonesa de ciudad, comenzó a pasar el fin de semana fuera de la urbe. No hay nueva arquitectura que no esté sumergida en el mar del consumo<sup>128</sup>, afirmaba Toyo Ito al final de la década de los 80.

La revolución de la arquitectura doméstica impulsada por los arquitectos de la llamada Generación Superficial en Japón llegó al ámbito del diseño interior. El consumo de diseño interior se había potenciado vertiginosamente desde principios de los 80. Los arquitectos de la Generación Superficial comenzaron a pensar en el interior doméstico y en nuevos estilos de vida, colaboraron con poderosos diseñadores de interiores y hasta fueron contactados por ellos.

#### ***Marco del nacimiento de una nueva ola de arquitectura petite***

*En la época de la Burbuja Económica los diseñadores de interiores tuvieron mucho poder en Japón e incluso tomaron decisiones acerca del desarrollo de las ciudades. Tenían muchos contactos con la gente adinerada. Japón en aquel momento estaba lleno de gente emprendedora, con dinero y con no tanta formación. Esa gente no conocía a arquitectos y en cambio conocían a los diseñadores industriales, muy famosos en aquel momento. Fueron éstos los que dieron trabajo a los arquitectos. Hubo tres actores realmente importantes en la historia del diseño interior de Japón en los 80: Shiro Kuramata, Shigeru Uchida y Takashi Sugimoto. Los tres diseñadores tuvieron una influencia muy amplia. Kuramata fue el más influyente de los tres, Uchida colaboró con la compañía de coches Nisan, y Sugimoto fue responsable del encargo del Restaurante Nómada Toyo Ito. Todos ellos, a su vez, tenían fuertes conexiones con los diseñadores de moda, Shiro Kuramata por ejemplo con Issey Miyake o Shigeru Uchida con Yoji Yamamoto.*

*Todos los japoneses ricos estaban muy interesados en consumir mobiliario y moda occidentales. Pero ocurrió que el mobiliario occidental era demasiado grande para los espacios japoneses, con lo cual decidieron que necesitaban diseñar nuevas casas.*

*El interés de los japoneses en la época de la Burbuja fue, por orden de importancia: primero buenas máquinas, luego coches, a continuación mobiliario y para terminar la casa<sup>129</sup>. Kiyoshi Sey Takeyama*

<sup>128</sup> Toyo Ito: *Tarzans in the Media Forest*, p. 181.

<sup>129</sup> Kiyoshi Sey Takeyama: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

De la descripción del profesor Takeyama del panorama del diseño interior en Japón en la época de la Burbuja, se deduce que los arquitectos japoneses, especialmente los de la Generación Superficial, se asociaron con diseñadores de interiores para afrontar el proyecto de su arquitectura experimental doméstica desde el interior. A su vez reciben a través de ellos encargos, son los diseñadores los que contratan a los arquitectos.

Kazuyo Sejima, representa un caso muy particular. Comienza su trayectoria profesional independiente en pleno apogeo de la Burbuja, formada en el diseño casas y de mobiliario a la vez. Sejima trabajó como becaria en la oficina de Toyo Ito durante 6 meses, comenzando en diciembre de 1980. En paralelo desarrolló su tesis fin de master. Ito le aconsejó tomar una clase sobre mobiliario en la Universidad Zokei. Sejima asistió a clase de Historia de Mobiliario Occidental Koji Taki impartía. Como parte de aquel curso diseñó muebles. Coincidiendo con la asistencia de Sejima a la Universidad de Zokei, Taki invitó a Toyo Ito y a Shiro Kuramata, entre otros, a dar clases de diseño en la universidad. Gracias a ello, Sejima conoció entonces a Shiro Kuramata. Más tarde el propio Ito colaboraría con Kuramata. Los espacios interiores que Kuramata<sup>130</sup> diseñó eran experimentales como su mobiliario, como por ejemplo una serie de tiendas que creó para el diseñador de moda Issey Miyake.

Además de Taki y Kuramata, el diseñador más influyente en Sejima fue Teruaki Ohashi. Ohashi estudió arquitectura y fue investigador en el Laboratorio de Arquitectura de Shinohara, en el Instituto de Tecnología de Tokio. Tras esta experiencia cambio su profesión de la arquitectura al diseño de mobiliario y comenzó a enseñar en la universidad de Zokei en 1969. Ohashi principalmente trabajó para Toyo Ito y Kazunari Sakamoto. Sejima coincidió y colaboró con él en múltiples ocasiones. Ohashi trabajó con Ito cuando Sejima formaba parte de su estudio. El mobiliario de la *Casa Hanakoganei* o de *Silver Hut* fueron parte de su trabajo. El uso del círculo, los aros, y sobre todo cierta calidad barroca presente en el trabajo de Sejima parecen provenir de su estrecha colaboración con Ohashi. La obra de Sejima, descrita muy a menudo como minimalista, comparte con la de Ohashi el hecho de ser en realidad todo lo contrario: su trabajo es extremo y sofisticado en el diseño, más cercano a lo barroco donde *más es más*. Ambos llevan los materiales al límite en cuanto a su espesor, una mezcla de extrema finura, delicadeza y elegancia, en búsqueda de sensualidad; utilizan círculos y curvas voluptuosas en sí mismas; refinamiento y feminidad, hedonismo e individualismo, más próximo al estilo Luis XV que al minimalismo de Mies van der Rohe, siendo, eso sí, la arquitectura y mobiliario de Sejima más efímera que la de Ohashi.

Sejima, arquitecta de casas y diseñadora de mobiliario, influenciada por las teorías de la Era de la Electrónica, desarrolló una nueva ola de arquitectura *petite* a finales de los 80 en Japón.

#### ***Kazuyo Sejima y sus Platforms: Arquitectura petite.***

*Para mi es lo mismo diseñar una casa que diseñar mobiliario*<sup>131</sup>. Kazuyo Sejima

Kazuyo Sejima, tras abandonar el estudio de Toyo Ito, hace su debut como arquitecta y diseñadora independiente con dos pequeñas casas, *Platform I* (1987-1988) y *Platform II* (1988-

<sup>130</sup> En 1988 Kuramata se instaló en París donde creó su propio taller de diseño.

<sup>131</sup> Kazuyo Sejima: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

1990), también diseñó *Platform III*, un proyecto no construido. De hecho, Botond Bognar en su libro *Beyond the Bubble* (2009), se refiere a Sejima y a sus *Platforms* de la siguiente manera: La más radical entre los arquitectos jóvenes fue una diseñadora ex asistente de Ito, Kazuyo Sejima. En sus primeros trabajos, la serie *Platform House*, se esforzó en una concepción y construcción totalmente inmaterial. La segunda de ellas, *Platform House II* (1988), un retiro de fin de semana para un fotógrafo, está interrelacionada con el medio ambiente natural como una tienda de campaña o un refugio abierto simple<sup>132</sup>.

Las *Platforms* son refugios transitorios para las actividades humanas, donde la relación con la naturaleza es de apertura, a modo de sumatorio de objetos desmontables bajo una cubierta ligera. Se trata de casas-mobiliario temporales para el disfrute del tiempo libre. *Platforms* son, por tanto, prototipos de arquitectura *petite*: muebles equipados, desmontables con sensualidad impregnando todo el proyecto. Su lujo en el diseño es inusual y evidencia un cierto *gusto francés*, asociado a la idea de *casa de fin de semana*, que las convierte en objetos de deseo. Estos prototipos tempranos de Sejima son arquitectura desmontable de límites precisos pero para nada mínima(lista); se trata de joyas que se posan elegantes en un solar alejado del ámbito urbano, para el disfrute del paisaje.

Estos proyectos comparten el hecho de ser mobiliario tecnológico que ha crecido hasta ser habitado, coincidiendo con la definición de la arquitectura *petite*. De hecho en la memoria del proyecto *Platform II*, la propia Sejma describe el proyecto como un objeto híbrido entre mobiliario y estructura, incluso utiliza el término *equipamiento*:

*Comenzamos el diseño teniendo en cuenta la unidad de relación entre el equipamiento y el sistema estructural. Pensamos en un mueble de instalaciones como unidad independiente, y en el sistema estructural como otra unidad*<sup>133</sup>. Kazuyo Sejima

La serie *Platforms* comparte a su vez, una sensualidad como característica distintiva, que parece proceder del interés manifiesto de Sejima por el mundo de la moda. En ellas Sejima dibuja—al igual que Rei Kawakubo lo hace con la ropa—formas que se distancian del cuerpo a la vez que parten de él. En *Platform II*, por ejemplo, utilizó la curva sinuosa como una evolución del círculo purista, configurando un espacio dinámico y fluido. De hecho la curva presente en *Platform II* es de naturaleza similar a las curvas *ameboides* tan características de la arquitectura posterior de Sejima y de SANAA, como por ejemplo la de la cubierta del *Pabellón Serpentine Gallery*, que Sejima proyecta junto a Ryue Nishizawa en 2009.

*Platform II representa el intento de Sejima de llenar completamente un espacio con los elementos más pequeños posibles, los cuales transmiten un sentido de la realidad tangible, basada en la relación de ella misma y los muebles que la rodean*<sup>134</sup>.

Para confeccionar sus *Platforms*, como prototipos de la nueva ola de arquitectura *petite*, Sejima toma al mobiliario, la moda y a la industria como punto de partida. A su vez, aquellos pequeños objetos—híbridos de casa, mueble y máquina—encierran la esencia del enfoque que ella utilizará en su trabajo posterior. Toda su arquitectura experimental doméstica de pequeña

<sup>132</sup> Botond Bognar: *Beyond the Bubble*, p. 40.

<sup>133</sup> Kazuyo Sejima: "Platform II", en *Kazuyo Sejima 1988-1996 El Croquis*, n. 77 (I), p. 30.

<sup>134</sup> Kazuaki Hattori: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

escala deriva de la misma concepción de mobiliario e interiores. En paralelo, se ha encontrado más cómoda desenvolviéndose en un ámbito de sofisticación tecnológica, donde ha llevado al límite las cualidades de los materiales, ha aprendido de fabricantes e industria y ha investigado en colaboración con ingenieros. Cada uno de sus proyectos experimentales ha introducido un avance. Esta condición, propia de la arquitectura *petite*, se observa a lo largo de toda su carrera, como por ejemplo la incorporación de técnicas de la industria naval en su *Casa en el Huerto de los Ciruelos* (2001-2003).

*Las empresas pueden proporcionar mucho conocimiento y tecnología. Nosotros nos reunimos con ellos constantemente a lo largo del proyecto y aprendemos de su experiencia. Todo el mundo se involucra en su particular campo de especialización. El productor de vidrio no tiene conocimiento de las posibilidades de producción del acero y viceversa. Pero el arquitecto es el que conecta los diferentes campos para obtener nuevas soluciones*<sup>135</sup>. Kazuyo Sejima

#### ***Casa en el Huerto de Ciruelos (2001- 2003)***

*Todas las viviendas que he hecho ilustran mi biografía arquitectónica, mi evolución como arquitecta*<sup>136</sup>. Kazuyo Sejima.

Sejima había colaborado con Ryue Nishizawa (n. 1966) desde el principio de su trayectoria profesional independiente a finales de los 80. En 1995 se asocia con él y constituyen SANAA. “Cuando monté mi propia oficina en 1987, Nishizawa era todavía un estudiante universitario. Él vino y trabajó a tiempo parcial. Cuando terminó sus estudios en 1990 comenzó a trabajar a tiempo completo. Después de un tiempo, cuando él comenzó a pensar en dejar la oficina para abrir la suya propia, le pregunté si iba a trabajar conmigo. Entonces empezamos SANAA”<sup>137</sup>. La oficina conjunta se creó con la idea de abordar los trabajos en el extranjero, así como los proyectos de gran escala. Ambos por su parte, han mantenido sus propias oficinas particulares para los proyectos de pequeña escala, sobre todo casas e interiores.

A principios del nuevo siglo, tras más de una década de colaboración con Nishizawa, Sejima proyecta de manera independiente la *Casa en el Huerto de Ciruelos* (2001-2003), un proyecto de arquitectura *petite*.

*Magia Blanca*<sup>138</sup>

*Se trata de una casa para una familia de cinco miembros. Se encuentra situada en un barrio de la periferia de Tokio, con manzanas divididas en pequeños solares, donde las construcciones germinan al antojo de los propietarios dejando huecos entre los edificios.*

<sup>135</sup> Dana Buntrock: “Sejima's Shoopping Bag”, en *Japanese Architecture as a Collaborative Process. Opportunities in a Flexible Construction Culture*, pp. 81-83.

<sup>136</sup> Kazuyo Sejima: Entrevista con Anaxtua Zabalbeascoa, en *El País*, Barcelona, 16 de noviembre de 2008.

<sup>137</sup> Kazuyo Sejima: Entrevista con Edan Corkill, en *The Japan Times*, 6 de enero de 2008.

<sup>138</sup> Marta Rodríguez: “Casa entre ciruelos: magia blanca”, en Gabriel Ruiz Cabrero: *Casas en Japón*, p.73.

*El solar, un jardín con ciruelos, de existencia previa a la vivienda, se convierte en punto de partida del proyecto, que acaba configurando su “envolvente” y dándole un soplo de vida a la casa.*

*Son la posición y tamaño de los ciruelos los que dibujan la planta trapezoidal de la edificación, que “se coloca” centrada en la parcela aunque ligeramente desplazada para recibir al coche en uno de sus costados.*

*La ocupación en planta es inferior a la mitad de la parcela, el resto es jardín. La casa intenta atrapar esa presencia mínima de “naturaleza” a través de recortes en su fachada, en busca de la construcción de un universo propio.*

*La relación de ambigüedad que existe entre vivienda y exterior se traslada también a las estancias interiores. Un volumen de espacio único fluido, donde conviven 17 habitáculos, en torno al vacío central que genera la escalera. Todos los espacios se conectan sin necesidad de puertas. Moverse por el edificio significa pasar directamente de una estancia a otra. Los umbrales se reducen a recortes en la chapa. Dependiendo de la altura y proporciones de estos “lienzo suspendidos”, se consiguen distintos grados de privacidad e intimidad.*

*Es la estructura quien dibuja los espacios y define su imagen. Estructura, subestructura, cerramiento y divisiones interiores se resuelven de igual forma, mediante paneles de acero de 16mm. Su pequeño espesor contribuye a dar sensación de ligereza y continuidad espacial, son finos planos de “cartulina” listos para recortar y soldar.*

*Con una modulación que tiene como base el tatami, cada habitación tiene la dimensión estricta que corresponde a su función, y en concreto, a su mobiliario. La solución responde a investigaciones sobre la fragmentación del programa, que se traduce en la miniaturización de este y la multiplicación de los espacios.*

*En cuanto al confort, en un clima mediterráneo con elevada humedad como el de Tokio, la arquitectura busca protegerse preferentemente de las altas temperaturas. En este sentido, la casa afronta sus problemas térmicos sabiamente. El acero activa mecanismos de convección, dada su capacidad disipativa, que fomentan el movimiento del aire en el interior. A ello contribuye la conectividad interior de la vivienda y la posición estratégica de sushuecos practicables, que hacen posible su ventilación.*

*El blanco reflectante de la fachada la protege de las radiaciones de calor de alta frecuencia. Todo ello permite una cierta estabilidad térmica, pero aun así, la vivienda con una construcción de tipo naval, resulta deliberadamente sensible a las condiciones ambientales exteriores, posibilitando que sus habitantes vivan en cierta armonía con la naturaleza.*

*Abstracción blanca y magia espacial, en un proyecto que experimenta sobre la intimidad, como culminación de una investigación sobre el intersticio que había comenzado en el teatro de Almere. Multiplicidad de relaciones espaciales y complejas conexiones visuales que hacen posible diversidad de iteraciones humanas y la coexistencia de distintas individualidades. Numerosos espacios con proporciones diversas que permiten encontrar refugios de intimidad sin necesidad de aislarlos. El resultado final responde a un diagrama funcional estricto. Sin pasillos y con una única puerta, la de acceso, es posible la convivencia de cinco personas, en un proyecto “hecho a medida”<sup>139</sup>.*

---

<sup>139</sup> Marta Rodríguez: “Casa entre ciruelos: magia blanca”, en Gabriel Ruiz Cabrero: Casas en Japón, p.73.

La *Casa en un Huerto de Ciruelos* (2003) es un mueble tecnológico habitable. Es como la *Japanese Lunchbox* de Kenji Ekuan<sup>140</sup> y encaja en la definición que Ekuan hace del diseño japonés. La Casa de Sejima comparte con la *Lunchbox* de Ekuan una geometría dividida en cuatro partes que evoca la disposición en forma de *campo de arroz*<sup>141</sup>.

En su trabajo, Sejima replantea la estructura de cada edificio y mezcla materiales inusuales para crear finalmente un carácter inesperado. En realidad toda su obra doméstica de pequeña escala es experimental y arquitectura *petite*. En particular, este experimento de estilo, donde una cama se transforma en habitación y un escritorio es una oficina, es en realidad un mueble que crecido hasta hacerse habitable. La *Casa en un Huerto de Ciruelos* (2003) es además desmontable y por tanto temporal. Las particiones son de chapa de acero extremadamente fina, montada en poco tiempo con la ayuda de una grúa. Su materialidad, importada de la industria naval, transforma por completo la relación entre espacios adyacentes. Quizás un caso extremo, pero por lo general persigo la delgadez en muchos componentes de construcción<sup>142</sup>.

La sensualidad ahora se encuentra en los recortes de la chapa como ventanas, donde el espacio fluye. A modo de patrones de cartulina, con técnicas similares a la confección del kimono, que suscita una interacción entre cuerpo tridimensional y superficie plana que en realidad diseña el aire alrededor del cuerpo. La relación del individuo con el objeto requiere una nueva conciencia del cuerpo, donde para pasar de una habitación a otra por ejemplo es necesario saltar.

La *Casa en el Huerto de Ciruelos*, es un prototipo de arquitectura *petite* que además muestra de manera ejemplar la influencia de Ryue Nishizawa en la obra de Sejima. La curva desaparece en favor de un juego de “mobilario tipo caja” que se apila y se monta en un único objeto. La casa también incorpora conceptos lúdicos propios también de la arquitectura de Nishizawa.

<sup>140</sup> Kenji Ekuan: *The Aesthetics of the Japanese Lunchbox* (The MIT Press, 2000).

<sup>141</sup> P. Luis Gallego: “La Casa en Campo de arroz. Un ideograma de interacción en el hábitat japonés contemporáneo”, en Proyecto, progreso, arquitectura. Nº 8, Sevilla, 2013.

<sup>142</sup> Kazuyo Sejima: “Invisible Architecture”, en Blaine Brownell: *Matter in the Floating World. Conversations with Leading Japanese Architects and Designers*, pp. 99-109.

## PETITES MAISONS DE WEEK-END

Ce refuge démontable de haute montagne répond aux conditions suivantes: Isolation thermique très efficace. — Très grande légèreté des éléments permettant leur transport à dos d'homme. — Construction adaptable à tous les emplacements. — Prix de revient peu élevé.

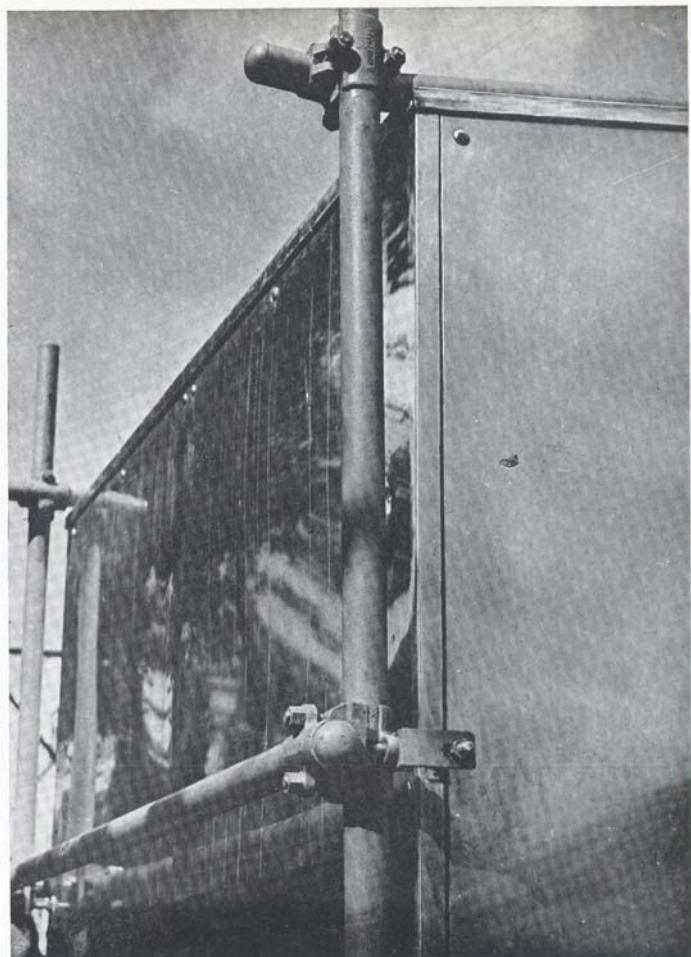
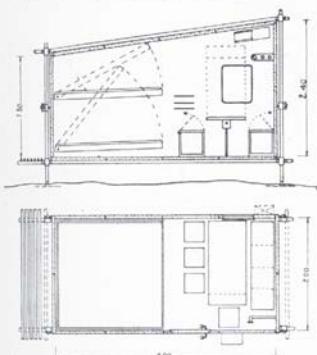
Capacité normale: 6 personnes. Poids total avec mobilier: 750 kgr. divisible en 26 charges de 24 kgr. et 4 charges de 36 kgr.

De l'extérieur à l'intérieur, les panneaux des murs et du toit comprennent: 0,6 mm. aluminium poli, 8 mm air, 12 mm Isorel, 12 mm air, 6 mm Isorel dur ou contreplaqué. Les panneaux du plancher comprennent: 0,6 mm Aluminium, 6 mm air, 12 mm Isorel, 26 mm Plancher Sapin.

Ces différentes couches sont fixées sur un cadre en sapin. Au montage, les panneaux sont assemblés sur des cornières formant les 4 arêtes du plancher et maintenus serrés les uns contre les autres par une ossature métallique tubulaire (en acier ou en duralumin suivant l'altitude) qui enserre la « caisse » de toute part. (« Ossature presse-panneaux »). Les tubes sont fixés entre eux par des colliers de serrage permettant de faire varier la hauteur du point d'attache et de placer ainsi le refuge sur un terrain en pente (jusqu'à 25 %) la fixation au sol se fait par quatre plaques que l'on peut charger de pierres sur place ou noyer dans le béton.

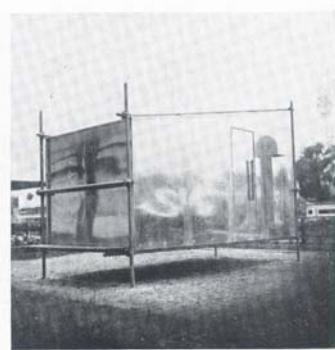
Pour éviter l'obstruction par la neige, prise et évacuation d'air s'ouvrent au point le plus haut du refuge. Une gaine en chicane conduit l'air frais au niveau du plancher.

Les joints entre panneaux sont constitués par: 1<sup>o</sup> le contact des deux feuilles de métal repliées; 2<sup>o</sup> une cavité de 5 mm remplie de mastic de carrosserie ne séchant pas; 3<sup>o</sup> une baguette cylindrique de bois formant fausse languette entre les chevrons du cadre; 4<sup>o</sup> serrage de ces chevrons sur 20 mm. Pour les planchers, la rigidité est assurée par une cornière et la baguette de bois est supprimée. Le réglage du serrage des panneaux par l'ossature se fait par quatre vis extérieures.



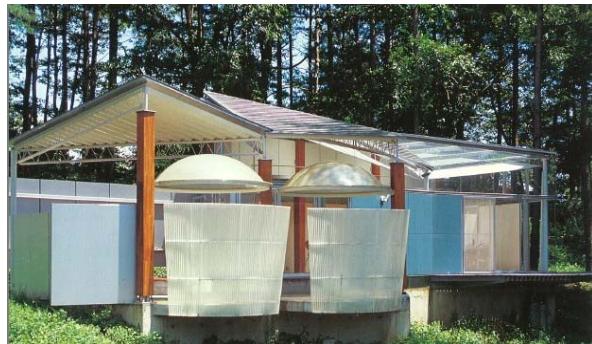
## REFUGE LÉGER D'ALTITUDE

CHARLOTTE PERRIAND, ARCHITECTE — A. TOURNON, INGÉNIEUR



65

*Refugio Bivouac, 1937, Ch. Perriand & A. Tounon.*



*Casa Sahara*, 1958, Jean Prouve & Charlotte Perriand; *Platform II*, 1990, Kazuyo Sejima.





**JA House 6th Yoshioka Award to Kazuyo Sejima's "Platform"**



The Japan Architect Co., Ltd. has announced the winner of the 6th Yoshioka Award. All of the eligible works for the award have been published in JA House since July 1988. Each jurist recommended 5 works and 12 finalists were nominated. After the open and published discussion, the jury consisting of Kisho Kurokawa, Yasufumi Kijima and Riken Yamamoto selected "Plat-

form" (JA8811/12) designed by Kazuyo Sejima as the winner. Sejima is a young female architect who worked for Toyo Ito before she started her own practice.

At first glance, "Platform" appears to be a simple design executed in one of the recently fashionable styles, belying the hard struggle it must have taken to resolve several issues, such as the details. The vocabulary of this weekend house is derived from that of Toyo Ito, Itsuko Hasegawa and Bernard Tschumi. Sejima was obviously aware of this pastiche. Her manipulation of design motifs was a conscious effort beyond mere mimicry. The jury considered this is a rare example of an architect's initial intention being vividly realized in its final form.

Four of the six Yoshioka Awards have gone to weekend or country houses devoid of urban

context. Both Norihiko Dan's "Villa Morii" (JA8607, 8811-12) and Amorphe's "Villa in Karui-zawa" (JA8808) are country houses. "House on the Lake" by Yoko Kinoshita (JA8905) also stands in the suburbs. All sit on considerably large sites, relieving the architect of many design constraints. The fact that most of the Yoshioka Award winners were country houses suggests there is a new experimental genre for young architects, and that the struggle with urban contexts, found less rewarding, has abated.

**Correction**

The title of the Hikosaka's work described in the September issue (p. 52) should read Clown Hut.

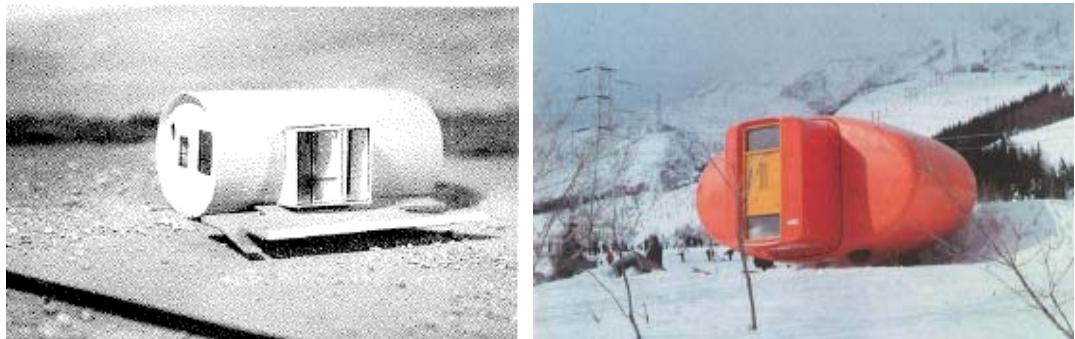
*Premio JA 6th Yoshioka a Platform I*, 1988, Kazuyo Sejima.



*Refugio Tonneau*, 1938, Charlotte Perriand & Pierre Jeanneret; *Maqueta de la Casa Pequeña*, 1999, Kazuyo Sejima.



Reconstrucción *Refugio Tonneau*, Cassina, 2012; Kisho Kurokawa en el *Jardín Moss* de Kioto, 1972.

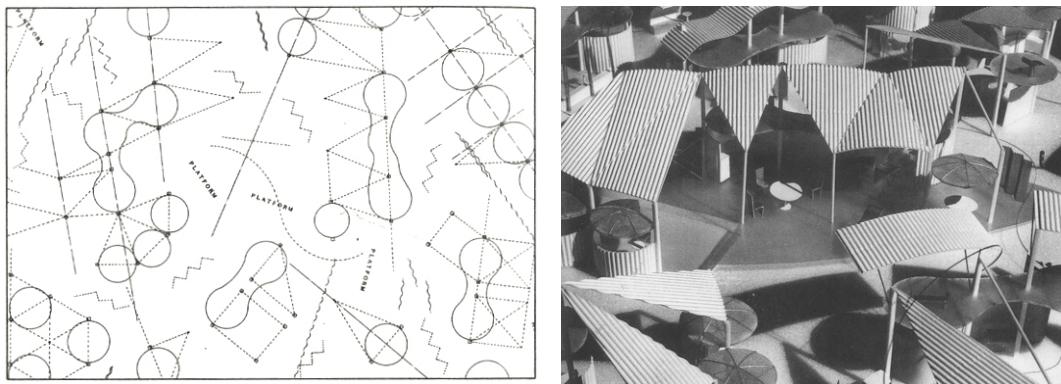


*Ellipse House*, 1936, Eileen Gray; *Plastic Ski Lodge*, 1963, Kenji Ekuan.

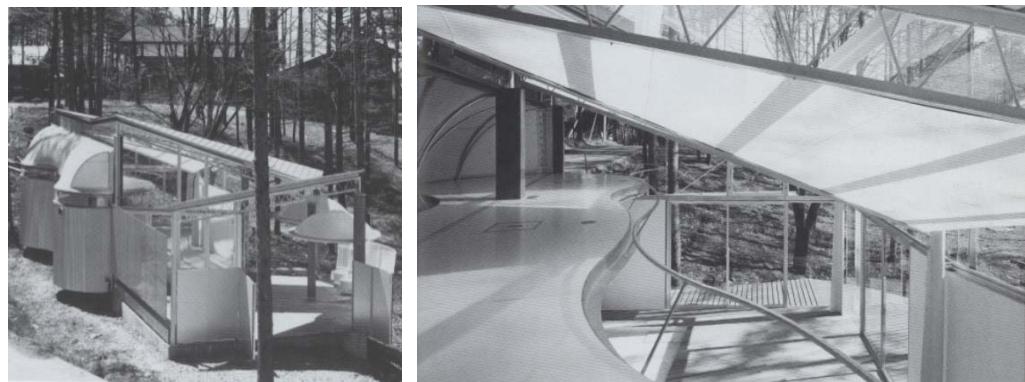


*Kago, cápsula tradicional japonesa para transportar gente; Pao II, 1989, Toyo Ito.*

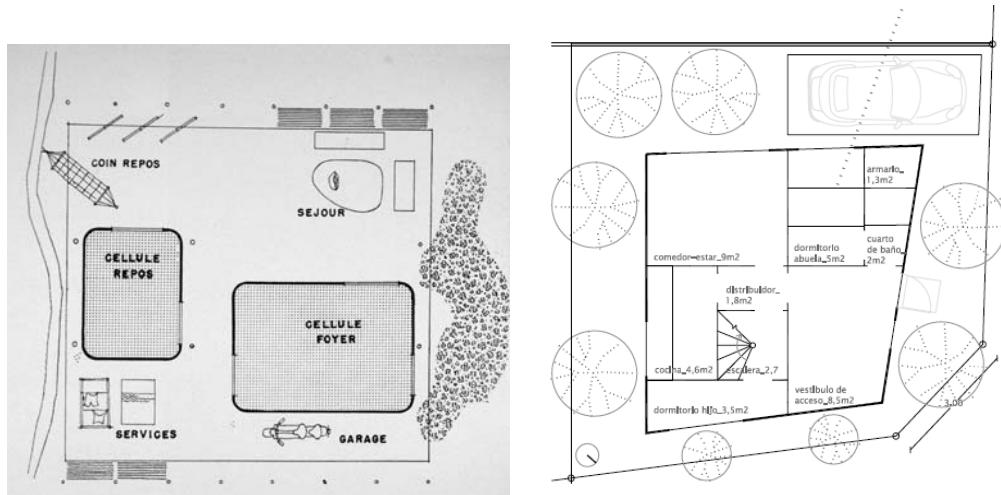
CAPÍTULO 4 ARQUITECTURA MUEBLE  
Imágenes



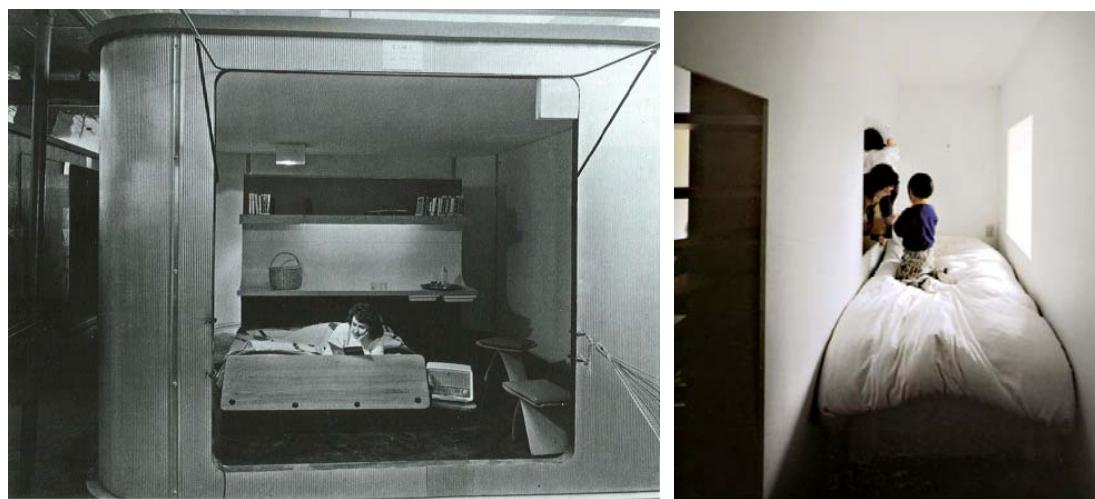
*Serie Platforms*, 1988, Kazuyo Sejima.



*Platform II*, 1990, Kazuyo Sejima.



Casa Sahara, 1957, Charlotte Perriand & Jean Prouvé; Casa en un Huerto de Ciruelos, 2003, Kazuyo Sejima.



Casa Sahara, 1958, Charlotte Perriand & Jean Prouvé; Casa en un Huerto de Ciruelos, 2003, Kazuyo Sejima.



Casa Sahara, 1958, Charlotte Perriand & Jean Prouvé; Casa en un Huerto de Ciruelos, 2003, Kazuyo Sejima.

## **CONCLUSIONES**

## ARQUITECTURA *PETITE*

La tesis concluye que la arquitectura *petite*—mobiliario tecnológico habitable—es la depositaria de los manifiestos de una época, cuyo contexto social, cultural, económico, industrial y transnacional favoreció que importantes arquitectos concentraran sus ideas de “nueva arquitectura” en la pequeña escala. Las características de *petite* se resumen en el hecho de ser: arquitectura de límites precisos, desmontable y por tanto temporal, que explora el potencial técnico y formal de nuevos materiales importados de otras industrias, incorpora condiciones sensuales propias de su escala antropométrica, y está destinada al ocio de un grupo de personas.

### El término “petite”

El *Refugio Bivouac* (1937)—que consideramos el inicio del concepto de arquitectura *petite*— fue publicado junto a un artículo que llevaba por título “Petites Maisons de week-end”<sup>1</sup> en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1938<sup>2</sup>. El refugio desmontable se denominaba *Refuge Léger D'Altitude*, y se mencionaba a Charlotte Perriand como arquitecta del proyecto y a A. Tournon como ingeniero.

La palabra “petite”, de origen francés, se asocia comúnmente a un tipo de talla de ropa femenina<sup>3</sup>. “petite” existe en francés, inglés y japonés ( プチ )<sup>4</sup>, pero no en español<sup>5</sup>.

Si en la arquitectura mueble analizada confluyen la naturaleza de la casa japonesa con el luxe francés, *petite* es un término adecuado para catalogar estos proyectos de arquitectura de pequeña escala, en los que Charlotte Perriand y Kazuyo Sejima fueron pioneras como arquitectas y diseñadoras de mobiliario.

### Arquitectura *petite*. Definición

*Cuando el mobiliario crece y se equipa tecnológicamente para hacerse habitable por un grupo o grupos de personas con cualidades suficientes de confort sensorial es arquitectura petite. Se denomina arquitectura petite al mobiliario tecnológico habitable, o dicho de otro modo a los objetos híbridos entre casa, mueble y máquina con la sensualidad como característica distintiva. Se trata de arquitectura experimental próxima al mundo industrial, que toma del mobiliario su condición montable y desmontable y toma del mundo de la moda su sensualidad antropomórfica*<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> “Petites maisons de weekend”, en A. Hermant: “Habitations 1937”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui* 9, no. I, p.65.

<sup>2</sup> Tiempo después, Le Corbusier publicó el libro *Une petite maison* (Editions Girsberger, Zurich, 1954), que narra la historia de la pequeña casa que Le Corbusier construyó en 1923 sobre el borde del Lago Lemán, para su madre.

<sup>3</sup> petite: femenino de petit: De faible dimensión / small in size / delicate, fragile, fine petite [pe'ti:t]. adj (of a woman) small, delicate, and dainty. [from French, feminine of petit small]. n. A clothing size for short slender women.

<sup>4</sup> Arquitectura petite: 建築 プチ

<sup>5</sup> Existe en catalán: petit (petita).

<sup>6</sup> Marta Rodríguez: “petite architecture”, en *Architecture: The Whole Story* (Thames & Hudson, London, anticipada publicación en 2014).

## Características de *petite*

La arquitectura *petite* reivindica la figura del carpintero como arquitecto—que no como artesano—, del diseño interior y del mobiliario como arquitectura, e incorpora la condición tecnológica a la que la arquitectura debe aspirar. Se denomina arquitectura *petite* a los objetos híbridos entre CASA, MUEBLE Y MÁQUINA con la SENSUALIDAD—proveniente del mundo de la moda—como cualidad diferenciadora. *petite* posee una serie de cualidades entrelazadas: es arquitectura precisa, (des)montable, tecnológica, sensual y destinada al ocio.

### (1) Arquitectura de límites precisos:

*El hombre es pequeño, por eso lo pequeño es hermoso*<sup>7</sup>. E. F. Schumacher

*petite* no es sólo una cuestión de pequeña escala, sino de límites precisos, donde nada sobra y nada falta, es joven, elegante y sin artificios, de líneas sencillas, sin excesos, ligera pero no etérea, sin residuos. Sus sinónimos como arquitectura precisa son: exacta, idónea, ponderada, concisa, suficiente, reducida, sostenible, acotada<sup>8</sup>.

*Petite* es arquitectura doméstica de límites precisos, no sólo en cuanto a dimesión, sino también en tiempo, energía, residuos o material. Es precisa pero no mínima. *Petite* está asociado a la sostenibilidad, algo importante en momentos de crisis, como lo fue a finales de la década de los treinta en Francia. En momentos de crisis, como el actual, es momento de volver al laboratorio, en este sentido *petite*, como prototipos con capacidad de ser analizados y desarrollados a escala real, favorece la experimentación. Las olas de *petite* que esta tesis analiza tienen su origen en periodos de acelerado crecimiento económico, pero su gestación coincide con sucesivos periodos de fuerte crisis. *Petite* es hipo-arquitectura, porque lo pequeño es posible, y de lo pequeño extraeremos conclusiones para lo grande

### (2) Arquitectura (des)montable:

*No hay ninguna diferencia entre la construcción de muebles y la construcción de una casa*<sup>9</sup>. Jean Prouvé

*Para mi no hay diferencia entre el diseño de arquitectura y el diseño de mobiliario*<sup>10</sup>. Kazuyo Sejima

<sup>7</sup> I have no doubt that it is possible to give a new direction to technological development, a direction that shall lead it back to the real needs of man, and that also means: to the actual size of man. Man is small, and, therefore, small is beautiful. To go for giantism is to go for self-destruction. Este es el argumento principal de E. F. Schumacher en su famoso libro "Lo pequeño es hermoso". SCHUMACHER, F. Small is Beautiful. Economics as if People Mattered (New York, Harper & Row, 1973) Pág. 150.

<sup>8</sup> Marta Rodríguez: "Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan", en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

<sup>9</sup> Jean Prouvé: Jean Prouvé. Industrial Architecture, citado en B. Reichlin: "Technical Thought, Techniques of Thinking", en Jean Prouvé. *The Poetics of the Technical Object*, p. 42.

<sup>10</sup> Kazuyo Sejima: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

*Es evidente que la arquitectura como monumento se está quedando reducida a un vestigio<sup>11</sup>. Toyo Ito*

Se trata de arquitectura móvil, (des)montable, temporal y ligera; que reivindica "lo mueble" frente a "lo inmueble".

*Mis casas representan mi trayectoria como arquitecta.*

*Es cierto que mis proyectos de viviendas tienen más que ver con el concepto de arquitectura petite<sup>12</sup>. Kazuyo Sejima*

La naturaleza de la casa tradicional japonesa es la de *petite*. La casa japonesa es en realidad un lugar donde sentarse a contemplar el paisaje, es en sí misma una silla. *Petite* toma de la casa japonesa sus características de *impermanencia* o temporalidad, así como inmaterialidad.

*La casa japonesa, su ligereza, su flexibilidad y líneas agradables me impresionó profundamente. (...) Los elementos de prefabricación industrial de hoy en día parecen ser inherentes a esta antigua concepción modular, que al mismo tiempo deja libertad para una gran variedad de composiciones, evitando la monotonía<sup>13</sup>.* Walter Gropius

*(En Japón) los edificios han sido diseñados con la esperanza de que no van a resistir el paso del tiempo, sino que van a ser derribados, más temprano que tarde y sustituidos por algo más adecuado a las exigencias económicas y tecnológicas del futuro. (...) La década de 1980 y principios de 1990 reforzó esas experiencias en extremo. La actividad de construcción fue más amplia que nunca, mientras que la variedad de diseño abarcó un espectro antes nunca visto<sup>14</sup>.*

La residencia japonesa tradicional se concebía como una simple morada temporal. La ligereza y un aura de insustancialidad siguen siendo los puntos de conexión entre la arquitectura doméstica japonesa tradicional y postmoderna. La construcción tradicional japonesa de pilares y vigas podría ser considerada intrínsecamente un sistema de prefabricación. Construir en Japón ha dependido, desde tiempos antiguos, de los principios de estandarización en los gremios de construcción que existían, siendo cada uno responsable de piezas específicas que serían fabricadas antes y montadas en el lugar.

Aunque la figura del arquitecto, como sabemos, llegó a Japón de la mano de Josiah Conder a finales del siglo XIX, la construcción de casas no se consideró arquitectura hasta la década de 1970. Hasta entonces la arquitectura estaba asociada a lo público y a la construcción de edificios institucionales. Fue el arquitecto Kazuo Shinohara y su *Escuela* quienes cambiaron esto, apoyándose en la crisis del Movimiento Metabolista—abanderado de las megaestructuras y los grandes planes urbanos—. Shinohara y los arquitectos entorno a él —entre ellos Koji Taki, Toyo Ito o Itsuko Hasegawa— contribuyeron a las críticas de su tiempo en favor de la arquitectura residencial asociada a la pequeña escala y a la individualidad. "Este era el mundo de la década de 1970, un período en el que la noción de "público" en sí mismo comenzó a ser

<sup>11</sup> Toyo Ito: "Una Cortina del Siglo XXI. Teoría de la Arquitectura Fluida", *Toyo Ito, Escritos*, p. 91.

<sup>12</sup> Kazuyo Sejima: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>13</sup> Walter Gropius, 1950, en Koyama Masakazu: *Walter Gropius*, p. 4.

<sup>14</sup> John Thackara: "In Tokyo The Shimmer, Chatter and Vanish", en *The independent* p. 1.

cuestionada. Fueron Shinohara y sus compañeros quienes perpetraron inicialmente la rebelión contra una arquitectura de tiempos atrás y que entonces dejaba de ser relevante<sup>15</sup>. Esto condujo a la arquitectura experimental doméstica de la década de 1980, que “recuperó” la atención y admiración desde Occidente. Toyo Ito representó el cambio. De esta manera, Japón se convirtió en el óptimo laboratorio urbano en el mundo y por definición, experimental<sup>16</sup>. Había un mercado compartido entre el desarrollo de nuevas ideas y experimentos y la estandarización<sup>17</sup>. Los fabricantes también confiaban en los arquitectos para promocionar sus nuevos productos. Por ejemplo, la industria del aluminio le propuso a Toyo Ito el desarrollo de una estructura toda de aluminio para una casa construida en Tokio al final de 1999.

*Okakura se refirió en su libro a la noción de ku(void) del taoísmo no kukan (espacio) y esa noción de espacio en sí mismo apenas se conocía en aquel momento, ni tan siquiera entre los japoneses, cuanto menos entre los occidentales. A pesar de esta reserva, la nada física del salón de té y la imagen más arcaica de Kamo Chomei de Hojoki, el ensayo del monje budista que vivió en la casa hojo viejo (Diez pies cuadrados de Tienda), podría ser tomada como popular imagen arquetípica del carácter sustancial de vida de los japoneses y sus contenedores. Es posible asociar esto con la noción de muebles similares a edificios (petite)*<sup>18</sup>. Hajime Yatsuka

La arquitectura doméstica japonesa de los 80 fue experimental, y al igual que la tradicional, poseía una de las características cruciales de la arquitectura *petite*: “la impermanencia”. Ésta derivaba del pensamiento budista, que concibía una arquitectura no estática y proyectos compuestos por elementos móviles y flexibles, a esto se unió la práctica de demoler y construir de nuevo, que se convirtió en casi una forma de vida en el Japón de los años ochenta<sup>19</sup>.

### (3) Arquitectura tecnológica:

*Petite* es arquitectura experimental o experimentos de estilo que buscan responder a nuevos estilos de vida. *Petite* ha explorado el potencial técnico y formal de nuevos materiales, como por ejemplo el uso del aluminio y el vidrio como materiales estructurales, o la chapa como cerramiento y estructura.

*La filosofía del metabolismo se oponía al dualismo occidental de oposición entre el hombre y la tecnología y comenzó con la suposición de que el hombre y la máquina puedían vivir en simbiosis*<sup>20</sup>. Kisho Kurokawa

*Petite* incluye sofisticación tecnológica—la cual le confiere autonomía—así como el equipamiento necesario para el confort del habitante. Uno de sus ideales es “la industrialización

<sup>15</sup> Kazuaki Hattori: Conversación con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>16</sup> Eleni Gigantes: “Lifestyle Superpower: Urban Japan as Laboratory of the Limits of Reality”, en *Teslescope* (Winter, 1993), p. 165.

<sup>17</sup> Dana Buntrock: *Japanese Architecture as a Collaborative Process. Opportunities in a Flexible Construction Culture*, p. 113.

<sup>18</sup> Hajime Katsuka: Correspondencia con la autora de la tesis, Berkeley-Tokio, noviembre y diciembre de 2012.

<sup>19</sup> Botond Bognar: *Beyond the Bubble*, p. 10.

<sup>20</sup> Kisho Kurokawa: *From Metabolism to Symbiosis*, p. 32. “La arquitectura del metabolismo planteaba un desafío a la edad de la máquina y proclamó una edad de la vida. La imagen de la célula viva, en la que se basaba abarca las nociones de crecimiento, división, intercambio, transformación, autonomía de las partes, deconstrucción, el reciclaje, ciclos y estabilidad dinámica”.

de la arquitectura". Como mobiliario equipado, es la tecnología la que facilita su independencia y movilidad, de acuerdo a lo que podríamos denominar tecno-nomadismo.

**(4) Arquitectura sensual:**

La Real Academia Española define "sensualidad" como la capacidad para provocar o satisfacer los placeres de los sentidos. Tiene que ver con un aspecto corporal: lo sensorial define la percepción del cuerpo humano. La ropa, al ser la capa protectora más en contacto con el cuerpo, toma y responde a sus formas; el siguiente paso, en el mobiliario, sería la silla; y sucesivamente desde ahí a la casa, que como el kimono, se distancia del cuerpo permitiendo su movimiento. Materiales, métodos, formas, relación con el cuerpo humano, tecnología, cristalizan en *petite*. La arquitectura *petite* se relaciona con el cuerpo humano de modo similar a como lo hace la ropa, de ahí su sensualidad o capacidad de satisfacer los sentidos de manera placentera, por el hecho de facilitar el movimiento del cuerpo o acomodarse a su forma.

*petite nace con la imposibilidad congénita de ser productos de fabricación en serie. Estos revelan exceso en la forma, materialidad y brillo. Es arquitectura refinada, confeccionada por diseñadores que apuestan por la espontaneidad, sinónimo de libertad desenfadada pero sin dejar de evocar un cierto aire burgués transformado por la búsqueda de la eficiencia y el confort. El culto a la diferencia basado en la exclusividad, sofisticación y por qué no en el lujo, harán a la arquitectura petite accesible a un mercado de gusto exquisito que transformará la necesidad en deleite<sup>21</sup>.*

**(5) Arquitectura doméstica para el ocio:**

Relacionado con el nomadismo, son casas para una existencia itinerante. Es arquitectura diseñada para el nómada urbano, y en principio para el disfrute del tiempo libre. Es un nomadismo relacionado con el ocio o ligado al concepto de "casa de fin de semana". A modo de *casas de bolsillo*, diseñadas para la libertad de movimiento de "la nueva unidad familiar", *petite* no tienen conexión con el lugar o solar en propiedad.

**Historia transnacional de la arquitectura *petite*  
de Charlotte Perriand y Kazuyo Sejima**

En Japón, antes de que la arquitectura como profesión fuese introducida desde Occidente en la segunda mitad del siglo XIX, el carpintero era a la vez constructor y diseñador<sup>22</sup>. La casa japonesa tradicional era en sí misma mobiliario—un objeto *ensamblable* donde sentarse y contemplar la naturaleza—, prevista para la "impermanencia" (la casa japonesa era una silla). Este enfoque japonés hacia la temporalidad de la arquitectura inspiró la aparición de la arquitectura *petite* a principios del siglo XX en Francia, para el disfrute del tiempo libre. A su

<sup>21</sup> Marta Rodriguez: "Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan", en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

<sup>22</sup> "La palabra comúnmente usada para la arquitectura "kenchiku" es ambigua. Su traducción es tanto arquitectura como construcción y el título kenchikushi se refiere no exclusivamente a quiere ofrece servicios de diseño sino también de construcción", Dana Buntrock: Conversaciones con la autora de la tesis, UC Berkeley, 2011-2012.

vez, esta arquitectura desmontable viajó a Japón, e influyó en el surgimiento de la arquitectura metabolista *petite* en la década de 1960, como casas de fin de semana móviles para la nueva familia urbana japonesa. Dos décadas más tarde, la *Generación Superficial* inició una tercera ola de arquitectura *petite*, con el fin de posibilitar la independencia de la nómada contemporánea. El enfoque experimental hacia la forma y los materiales de los prototipos de arquitectura desmontable de pequeña escala diseñados por Charlotte Perriand y Kazuyo Sejima revelan esta historia transnacional que vincula a la Francia de finales de la década de los 20 con el Japón de finales de los 80, y revela que ya ¡todo es mueble!

Todo comenzó en Europa, durante la Era de la Máquina, y en particular en Francia. En pleno crecimiento económico e industrial, de revolución social y en particular del nuevo poder femenino en auge—incentivado por los medios de comunicación—. La revolución doméstica era necesaria y el diseño de la silla moderna una preocupación relacionada. Le Corbusier a principios de la década de los 20 sugería que la arquitectura debía tornar su mirada hacia la industria y habló de su “máquina de habitar” y de sustituir la palabra “mobiliario” por “equipamiento”. La seducción de Le Corbusier por la industria—en particular la aerodinámica—en principio fue solamente formal.

Gracias a su colaboradora para el “equipamiento interior”, Charlotte Perriand, fue capaz de crear objetos donde lo tecnológico no sólo era una cuestión formal. Juntos, y en colaboración con Pierre Jeanneret, diseñaron la *Chaise Longue* (1928), un prototipo de mínima arquitectónica móvil para una existencia nómada. Éste objeto “diseñado para el disfrute de la Nueva Mujer Francesa” poseía las cualidades germinales de la arquitectura *petite* (objetos híbridos entre casa, máquina y mueble, con la sensualidad como calidad diferenciadora) y surgía en un ambiente transnacional (llamado entonces internacional)—el *Atelier* de Le Corbusier en París donde Kunio Maekawa trabajaba y más tarde Junzo Sakakura le sustituiría—.

A finales de los años 30, dentro de una profunda crisis política y social, el Frente Popular aprobaría el concepto de “vacaciones pagadas”, y un grupo de arquitectos, formando parte de la UAM, empezaron a diseñar proyectos de “casas de fin de semana”. Jean Prouvé, Eileen Gray, Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand, entre otros, transformaron la arquitectura móvil destinada a las necesidades de la guerra en prototipos para el disfrute del tiempo de ocio. Tras una década de colaboración en el *Atelier Rue 35S*, junto a arquitectos japoneses, fueron los refugios de montaña de Perriand (muebles tecnológicos que han crecido hasta ser habitables) los que consideramos las primeras cápsulas de arquitectura *petite*.

En torno a 1939, Perriand, Prouvé y Jeanneret diseñaron prototipos de arquitectura desmontable que en 1940, por deseo expreso de Sakakura, viajaron a Japón de la mano de Perriand, convirtiéndola en embajadora de arquitectura *petite*. Aquellos proyectos impulsaron poco después la creación del Instituto de Arquitectura Desmontable por parte de Sakakura, justo en el país donde la religión sintoísta se refiere a la definición de “lo eterno en el continuo cambio” y donde el *Templo de Ise* se desmonta cada 20 años.

A finales de la década de los 50 cuando Japón estaba pensando en ofrecer al mundo un movimiento de vanguardia aprovechando la WoDeCo, Tokio miró a París. Kenzo Tange—líder del Metabolismo—tras visitar la exposición organizada por Perriand en 1955, inició su

colaboración con la arquitecta francesa en el diseño de mobiliario. Reconoció a Perriand como el personaje “capaz de intuir el futuro de Japón en cuanto a la mezcla de lo industrial y lo artesanal” y la invitó a formar parte de las reuniones previas a la WoDeCo. Más tarde Prouvé participaría también con su conferencia “La industrialización de la arquitectura”.

En un momento de crecimiento industrial de Japón, pero aún de pobreza—a principios de la década de los 60—, el diseñador industrial encargado del mobiliario del Metabolismo, Kenji Ekuan, diseñó capsules móviles: arquitectura *petite* para el disfrute del tiempo libre. Estas cápsulas compartían cualidades formales, materiales y conceptuales con los Refugios de Perriand, siendo las de Ekuan destinadas a la independencia de la nueva familia urbana japonesa durante el fin de semana. Se desvela así una línea de conexión de arquitectura capsular móvil que va de Perriand a Ekuan—paralela a la ya detectada de Le Corbusier a Kurokawa—, demostrando que el Metabolismo fue un movimiento transnacional y en particular, en cuanto a sus cápsulas móviles, con evidentes raíces francesas.

La generación posterior al Metabolismo, la Generación Superficial, y sobre todo Toyo Ito—discípulo de Tange, Kurokawa y Kitutake—, a la manera de su alter ego Le Corbusier, buscó a principios de los años 80 diseñar una nueva arquitectura en la Era de la Electrónica. Era un momento de crecimiento económico e industrial de Japón, de revolución social, en particular de liberación de la mujer y de poder de ésta en los medios de comunicación en la nueva sociedad de consumo. Toyo Ito defendió la movilidad de la arquitectura y hasta su desaparición, criticando la rigidez de la arquitectura de los metabolistas. Para “superar al Metabolismo” se fijó de nuevo en Le Corbusier.

En la primera mitad de la década de 1980, un grupo de arquitectos japoneses se reunieron en el estudio de Ito con el objeto de reflexionar acerca de nuevos estilos de vida y mobiliario. Crearon la fantasía de Adèle, una diseñadora francesa próxima a Le Corbusier que recogía sus diseños en un diario, “a imagen y semejanza de Perriand”. Trataron de diseñar nuevo mobiliario a partir de los imaginarios dibujos de la chica francesa. El proyecto quedó inconcluso, según el propio Toyo Ito, pero en 1984 él mismo publicó un artículo con el título “Adèle's Dream” acompañando a imágenes y planes de la Casa Hanakoganei—la casa de los padres de Sejima—proyecto en el que Sejima había colaborado.

Tras la fantasía de Adèle, Ito situó a Sejima a cargo del diseño de *Pao I para la chica nómada de Tokio* (1985), el cual—al igual que la *Chaise Longue* con una diferencia de más de medio siglo—poseía las cualidades germinales de la nueva ola de arquitectura *petite*, al tratarse de un intento de integración de mobiliario, tecnología y vestido en un cabaña (des)montable. *Pao* se diseñó en un contexto transnacional, la ciudad de Tokio, donde múltiples arquitectos occidentales estaban construyendo sus proyectos gracias a la aceleración de la burbuja inmobiliaria, una situación que no se ha vuelto a repetirse en Japón hasta el momento.

Sería Sejima, tras independizarse profesionalmente, la responsable del diseño de los primeros prototipos de la nueva ola de arquitectura *petite*, nuevamente experimentos de estilo próximos a lo industrial. La publicidad de su serie *Platforms*, de finales de la década de 1980, convirtieron a Sejima en embajadora de la nueva ola arquitectura *petite* de Japón a Occidente. Las casas-mueble combinaban precisión y sensualidad, unas características que mantuvieron otros proyectos como la *Casa Pequeña* (1999) o la *Casa en el Huerto de los Ciruelos* (2003),

demonstrando que la arquitectura *petite* ha sido una constante que ha caracterizado toda su trayectoria profesional.

### En resumen

*Cuando la búsqueda de placer utilizó la forma y los materiales como un juego que los diseñadores industriales se permitieron—quizá poco serio para arquitectos—surgió la arquitectura petite. Despojadas de toda idea de refugio de emergencia, y con la elegancia de la simplicidad, las cápsulas petite de Perriand, Jeanneret o Prouvé—y también las de Ekuan—se posaban de manera impoluta sobre la nieve o la hierba. Y así gracias a la libertad de la autoconstrucción, una familia o un grupo de amigos podían disfrutar del tiempo de ocio en la naturaleza, a pesar de las condiciones de pobreza del país<sup>23</sup>.*

La tesis concluye que la arquitectura *petite* es la depositaria de los manifiestos de una época, la que sigue a la Era de la Máquina enunciada por Le Corbusier y a la Era de la Electrónica descrita por Toyo Ito. En este sentido, esta investigación evidencia la forma en la que importantes arquitectos han experimentado sus ambiciosas teorías en la pequeña escala. *petite* es arquitectura exacta, móvil y efímera, que toma del mobiliario su condición montable y desmontable; en su aproximación a la industria, experimenta con las propiedades técnicas y formales de nuevos materiales; incorpora del mundo de la moda una sensualidad antropomórfica y está destinada al disfrute del tiempo libre de un grupo de personas.

Kazuyo Sejima inició su trayectoria profesional a principios de los ochenta coincidiendo con el redescubrimiento de la obra de Charlotte Perriand en Japón. La referencia de Perriand le llegó a Sejima a través de tres maestros: Yuzuro Tominaga, Koji Taki y Toyo Ito. A su vez, lo que un día viajó de Japón a Occidente, al estudio internacional Rue 35S, de la mano de Maekawa y Sakakura, vuelve a Japón gracias Perriand y reinterpretado por ciertos diseñadores del Movimiento Metabolista influye más tarde en Ito y en Sejima, reflejando una condición transnacional en la arquitectura que se hace hoy en Japón. Se demuestra, por tanto, que las “vidas de arte” de Perriand y Sejima no sólo son semejantes, sino que se conectan, a través de la arquitectura *petite* de un movimiento arquitectónico utópico y través del legado académico de tres maestros.

Tanto Perriand en los años 20 en Francia, como Sejima en los 80 en Japón, aprovecharon su condición de Nuevas Mujeres, para tener éxito profesional en la prensa del momento, antes incluso de ser contratadas por Le Corbusier y Toyo Ito respectivamente. Fueron precursoras a la hora de diseñar objetos para sí mismas y a medida de su cuerpo, así como promocionarlos usando su propia imagen. Fue su formación inicial en diseño de mobiliario, su fascinación por la moda, y su intenso interés en las propiedades físicas de los materiales lo que condujo a Perriand y a Sejima a diseñar un tipo de arquitectura de una talla precisa, a medio camino entre casa, mueble y máquina, que la presente tesis define y caracteriza. Las dos arquitectas han proyectado prototipos *petite* a lo largo de toda su carrera, constatando que se han movido más

<sup>23</sup> Marta Rodríguez: “Arquitectura Metabolista *petite*: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan”, en *Pasajes Arquitectura y Crítica*, no. 124, pp. 74-77.

cómodamente en un mundo de sofisticación tecnológica que acerca la arquitectura a la industria, a la vez que la aleja de toda connotación minimalista.

La presente tesis pone el acento en el protagonismo arquitectónico de la mujer como consumidora, pero no forzosamente como diseñadora. De hecho, a pesar de que lo femenino se encuentra en el origen de *petite*, por ser sus antecedentes la *Chaise Longue* y *Pao* objetos diseñados para ellas, la arquitectura *petite* no fue necesariamente proyectada por mujeres, ni para la mujer. Jean Prouvé, Pierre Jeanneret o Kenji Ekuan son algunos de los diseñadores que han concebido arquitectura *petite* y que esta tesis menciona.

En última instancia la tesis ofrece datos para una mejor comprensión de la arquitectura doméstica que se hace hoy en Japón. En definitiva, en *petite* confluyen la esencia de la casa tradicional japonesa, junto al luxe francés. Las cualidades de *petite* evidencian rasgos propios de la arquitectura doméstica contemporánea japonesa y es en sí misma transnacional.

## ***petite architecture***<sup>24</sup>

### **definition**

*petite architecture* is defined as habitable technological furniture, with sensuality as a hallmark. *petite* refers to objects that conflate residence, machine and furniture, and have sensuality as a distinctive feature. It is experimental architecture connected to the industrial world. It combines the capacity of assembly and disassembly of furniture with the anthropomorphic sensuality of fashion. When furniture expands and it is technologically equipped to a point where it becomes inhabitable by a group or groups of people providing its occupants with sensorial comfort, it is *petite* architecture.

### **axioms**

(1) *petite* is the architecture that pampers the scale, where nothing is lacking or in excess. It is young, elegant without any artificial enhancements, light but not ethereal. “Man is small, and, therefore, small is beautiful”<sup>25</sup> claimed E. F. Schumacher in the early 1970s. Architecture can be called petite when it remains within specific limits of dimension, time, energy, economy, material consumption, environmental impacts. It is precise architecture: accurate, exact, adjusted, concise, sufficient, reduced, suitable, sustainable, bounded.

(2) *petite* is (dis)mountable architecture which foretells a revolution in connection with the idea that “architecture will become infinite and transient”<sup>26</sup>, as announced by Peter Cook at the end of the 1960s, but petite architecture is not limited to one time or place. Its quality of impermanence is similar to Japanese domestic architecture. The traditional Japanese house was a piece of furniture itself: a place to sit and gaze at the landscape, an assembly in continuous renewal to adapt to the changing conditions of each period of time. *petite* = furniture vs. architecture.

(3) *petite* is architecture that approaches the industrial and technological world, and revives some of Jean Prouvé ideals, which appealed to *industrialization of architecture*. *petite architecture* has explored the formal and technical potential of novel materials and techniques from other industries which makes it more efficient and sustainable. The inclusion of sophisticated technology gives *petite* its autonomy and provides the necessary comfort to its inhabitants.

(4) *petite*, in connection with Charlotte Perriand (1903-1999) designs, uses tangible material conditions that invoke a sense of eroticism. It is an optimistic and seductive architecture thanks to its corporeity, form and colour. In spite of its simplicity, *petite* is far from minimalistic. It is closer to baroque. The *petite* prototypes are, above all, objects of desire, like jewels: precious, select and finely detailed.

<sup>24</sup> Marta Rodríguez: “petite architecture”, in *Architecture: The Whole Story* (Thames & Hudson, London, publication anticipated, 2014).

<sup>25</sup> E.F Schumacher: *Small is Beautiful. Economics as if People Mattered*, p. 150.

<sup>26</sup> Peter Cook: *Architecture: action and plan*, p. 95.

(5) *petite* has tried to give an answer to new urban lifestyles through experimentalism. This approach was common in the early work of Toyo Ito, who began to pursue an architecture focused on small temporary shelters for the urban nomad. The immediate historical precedent of Ito's urban *nomad (woman)* was Kisho Kurokawa's *Homo movens* (1969). His Nakagin Capsule Building (1972) was an emblematic realization for that individual hedonist. As an evolution of these principles, *petite architecture* is conceived for the leisure of a group of people. Like *pockethouses*, designed for the freedom of movement of the new household, it has no connection with a particular site.

### **beginning**

At the beginning of the 1920s Le Corbusier proposed a revolution in the design of domestic space: “dwelling machines” and “equipment” instead of homes and furniture. The *Chaise Longue* (1928), designed by Charlotte Perriand, Le Corbusier and Pierre Jeanneret in the international environment of Le Corbusier's atelier in París was a critical icon from this period. Its technical precision, luxurious materials and approach to relaxation suggested a playful, modern nomadism, anticipating the tendency in France at the end of the 1930s to enjoy weekend excursions in prefabricated small mobile dwellings. By 1938, Perriand produced mountain shelters reflecting this experimental approach to form and materials, blended with an eroticism that caused her (experimental) demountable architecture to stand out from the work of her cohort. Thus *petite* emerged, for first time in the early XX century in France, for the enjoyment of leisure time.

Perriand's *Bivouac shelter* (1937-38)—designed in collaboration with the engineer André Tournon—was a lightweight prototype for the holiday retreat of a six-member family. It was designed with careful selection and control. The elegance of the aluminum, the voluptuous detail parallel to the entrance door and the fine structure that lifted the construction from the ground with finesse and vigor, transformed the concept of emergency shelter to an object for pleasure. In the same period, Charlotte Perriand and Pierre Jeanneret designed three versions of the unbuilt *Barrel shelter* (1938). This was a kind of architecture of precise limits, made of prefabricated aluminum assembled in a short period of time to build a light weight capsule. The anthropomorphic cut of the entrance door, the futuristic stair or the eye-oculus at the top, make evident its *petite* condition. Two decades later, Perriand and Prouvé collaborated in the design of *Maison du Sahara* (1958), a prototypical *petite* transportable residence for a nomadic existence. The *Maison du Sahara* combined a superb technical display designed to fight extreme weather, with an exquisite design according to the human body's movement.

### **synchronization**

Half a century after the emergence of *petite* in France, Toyo Ito proposed architecture for the era of liberation. With the aim of overcoming the *machine era* of Le Corbusier, Ito developed *Pao I: Dwellings for a Tokyo Nomad Woman*, in 1985. *Pao I*, designed by Toyo Ito, Kazuyo Sejima and Kazumichi Imura, in Tokyo's transnational context, was the embryonic capsule of a new wave of *petite architecture* in Japan. The search of pleasure—associated to consumerism—used form and materials as a playful system, and it became a foretaste of a

nomadic urban tendency in contemporary Japan. In 1988 Kazuyo Sejima (b. 1956) designed her *Platform Houses* series. Those early residential works of Sejima, as weekend houses, were paradigmatic projects of *petite architecture*.

Sejima's *Platform Houses* were units that integrated furniture, dwelling and technology and their design was based on their relationship to the moving body and the architecture that surrounds it. Sejima, for whom “it is the same to design a house than to design a piece of furniture”<sup>27</sup>, incorporated a refinement and luxury that was unusual in the design of this type of temporary dwellings. *Platform II* (1988-1990) can be seen as technological furniture set under a light cover. In its design, Sejima introduced circles and sinuous curves, using new lightweight industrial materials and products. At the end of this same decade, Sejima designed the *Small House* (1999), a technological furniture dwelling, where sheet metal patterns shaped a jewel understood as futuristic clothing for the temporary enjoyment of an urban family. The form that wiggles playfully, the sensibility of details or the sensual gestures of its stairs, make it *petite architecture*. From the anthropomorphic character of the *Small House*, Sejima moves over to the abstract cuts of the *House in a Plum Grove* (2003). Like a kimono, it dissociates itself from the human body. This experiment of style, in which a bed turns into a bedroom and a desk turns into an office, is in reality a piece of furniture that has expanded to become inhabitable.

Following Sejima's approach, other young Japanese architects have also designed paradigmatic *petite architecture* projects, among which Sou Fujimoto (b. 1971) stands out. His *Final Wooden House* (2006-2008) is a hybrid between architecture, furniture, and the body. This project shows that when designers stand up for spontaneity and casual freedom, without forgetting efficiency and comfort, *petite architecture* arises. Parallel to this, some projects by Junya Ishigami (b.1974), disciple of Sejima, introduce a new ingredient in the definition of *petite*: the use of nature as construction material. His concern for defining a different scale for architecture based on nature is manifest in *Row House* (2005), where architecture is diluted in a magma of furniture and vegetation.

## now

The global environmental and financial crisis challenges professionals to think about efficient, environmentally friendly buildings and construction processes, and challenges architecture to turn its attention to industrial and technological development. *petite* is an option to address our contemporary concerns. *petite architecture* takes advantage of the most advanced methods of construction in order to provide a new and immediate architecture adapted to the needs of the modern economy. It cares about sustainability as a new sensibility.

In spite of being hypo-architecture, *petite* is not looking for confrontation with *Bigness*<sup>28</sup> (1994), although it offers a different approach to the architectural process: from the interior, “from the spoon to the city”<sup>29</sup>. *petite* faces the dismantling and disappearance of the architecture detected by Rem Koolhass through its precise limits. *petite* is the reflection of the crisis of monumentality

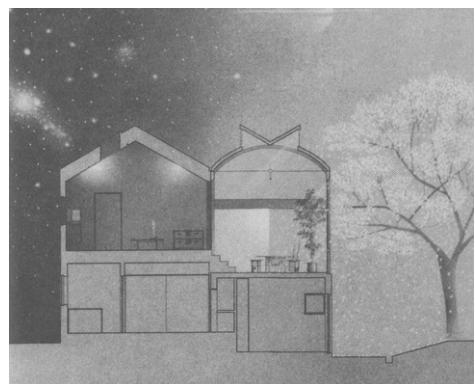
<sup>27</sup> Kazuyo Sejima: Interview with the author of this essay at SANAA Office, Tokyo, December 2012.

<sup>28</sup> Rem Koolhaas: "Bigness or the Problem of Large", in S, M, L, XL, pp. 495–516

<sup>29</sup> Reinterpretation of the words used by Charlotte Perriand: “from urban planning to teaspoons” quoted by Jaques Barsac: “The Life and Work of Charlotte Perriand”, en *Charlotte Perriand et le Japon*, 264-265.

of architecture, ¡everything is furniture!, because small is possible, and from small we draw conclusions for big.

*petite* is optimistic architecture and it is proposed as an antidote to the crisis. It is precise, sensuality is its distinctive feature. Sensuality motivates, attracts, moves, awakens and influences us, because it is a small moment of excess. The worship of the difference based on exclusivity, sophistication and why not, luxury, will make *petite architecture* accessible to a market of exquisite taste that will transform necessity into delight. *petite* will tone up the architecture industry.



EL DIARIO DE ADÈLE

## EL DIARIO DE ADÈLE

*El interés por Charlotte Perriand resurgió en Japón en los años 80<sup>1</sup>. Yasushi Zenno*

El interés de la sociedad japonesa hacia el interior doméstico en la década de 1980—fruto del despegue del consumismo del arte de la vida—en combinación con el nuevo poder femenino, motivó el redescubrimiento de la figura de Charlotte Perriand entre los arquitectos y diseñadores en Japón. Los arquitectos japoneses buscaban referentes para afrontar el diseño del interior doméstico. La aportación de Perriand había sido crucial en la historia de diseño interior en Japón desde antes de la Segunda Guerra Mundial. Su papel de arquitecta/diseñadora francesa transnacional, colaboradora de Le Corbusier, vínculo entre Occidente y Japón y su “vida de arte” se presentaba en los 80 en Japón como nicho de inspiración para la creación de mobiliario, nuevos modos de vida y arquitectura.

### **Grupo de Investigación en Toyo Ito & Associates (1983-1985): Reunión Adèle**

Tras trabajar durante un año en Arata Isozaki & Associates, Nagisa Kidosaki entró a formar parte del estudio de Toyo Ito en 1985, donde colaboró e inició su amistad con Kazuyo Sejima. Fruto de mi doble entrevista con Nagisa Kidosaki<sup>2</sup> en agosto de 2012 se desvelaron una serie de datos en cuanto a la relación Ito/Perriand/Sejima hasta entonces desconocidos. Kidosaki me reveló que Toyo Ito inició un grupo de investigación, junto a otros arquitectos japoneses de su misma generación, a mediados de los años 80, con el objeto de explorar acerca de un “nuevo estilo de vida y mobiliario”. Kidosaki encontró unas notas en 1985 sobre una diseñadora de interiores francesa que había trabajado con Le Corbusier en París. A raíz de aquellas investigaciones, según Kidosaki, Ito desarrolló su concepto de *Pao para la Chica Nómada de Tokio* en 1985.

*Entiendo que aquella chica era Perriand<sup>3</sup>.* Nagisa Kidosaki

Fruto de la referencia que Kidosaki me aportó, en mis entrevistas contrasté su versión, primero con Toyo Ito y a continuación con Kazuyo Sejima en diciembre de 2012. Ambos me ofrecieron una versión de lo que denomino “La fantasía de Adèle”: hablaron de Adèle, como el link entre Perriand y Sejima, entre Tokio y París, y de manera implícita entre Le Corbusier e Ito. A continuación muestro las versiones, fruto de las tres entrevistas, según su orden:

#### **- Según Nagisa Kidosaki (entrevista, Berkeley, agosto 2012):**

Nagisa Kidosaki, arquitecta ex colaboradora de Ito y Sejima y amiga de ambos, fue la primera en referirse la existencia de un grupo de investigación en la oficina de Ito entre 1983 y 1984:

<sup>1</sup> Yasushi Zenno: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, diciembre de 2012.

<sup>2</sup> Coincidí con Nagisa Kidosaki en el Workshop "Architecture Energy Japan 2012", organizado por la Prof. Dana Buntrock en el College of Environmental Design, UC Berkeley en agosto de 2012, durante mi estancia como Visiting Scholar en el Centro de Estudios Japoneses, UC Berkeley (julio de 2011 - junio 2013).

<sup>3</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, diciembre de 2012.

*Entre 1983 y 1984 un grupo de arquitectos tuvo reuniones en la oficina de Toyo Ito. Además de Ito, Itsuko Hasegawa, Kijo Rokkaku y Osmu Ishiyama se reunieron en repetidas ocasiones con el objeto de investigar acerca de mobiliario y “nuevos estilos de vida” en la ciudad de Tokio; incluso hicieron una o dos exposiciones (en todo caso, era algo más bien de carácter privado). En 1985 yo encontré un archivo de notas (o informe) sobre una chica que vivía en Francia, diseñadora de interiores y mobiliario y que trabajaba con Le Corbusier en París. “Yo creo que era Perriand”. A partir de aquellas reuniones Ito desarrolló su concepto de Pao y nomadismo. La idea de Ito sobre Pao para la Chica Nómada de Tokio proviene de “la historia de aquella chica francesa”, que yo pienso que era Charlotte Perriand. Por tanto creo que tienes razón en cuanto la hipótesis de tu tesis!*

*Me sigue interesando mucho la vida de Perriand<sup>4</sup>.*

- **Según Toyo Ito (entrevista, Tokio, diciembre 2012):**

*Nosotros estábamos intentando publicar un libro en aquel momento; finalmente no lo publicamos. Ishiyama, Rokkaku—profesor de la Universidad de Arte de Tokio—y Rinken Yamamoto también estaban allí, estoy seguro!. Estuvimos hablando a modo de broma, al principio no fuimos serios.*

*En los años 30 Le Corbusier solía ir a un café en París, donde se reunía con Picasso y otros, y allí hablaban acerca de diseño y arquitectura y nuevo estilo de vida. A aquel café también acudía habitualmente una mujer diseñadora francesa. Ella era estudiante de diseño o acababa de terminar sus estudios hacia poco tiempo. No recuerdo su nombre con exactitud. Ella visitaba el café de vez en cuando y allí abocetaba sus diseños. Cada día planteaba un proyecto y dibujaba sus proyectos (...) Era alguien como Perriand. (...) Su diario fue descubierto. Nosotros encontramos su diario, y a partir de su diario creamos. (Inventamos la historia acerca de su diario, era ficción). A partir de los bocetos del diario que inventamos, intentamos diseñar mobiliario a partir de sus dibujos. Pensábamos hacer un libro y vender el libro y el mobiliario juntos. La razón fue que si nosotros tratábamos de vender nuestro mobiliario diciendo que estaba “diseñado por Ishiyama”, nadie se habría interesado por él. Sin embargo, si nosotros vendíamos el mobiliario diciendo que había sido diseñado por una mujer como Perriand, incentivaría a la gente en Japón a comprar los muebles, fue un truco publicitario. (...) Por tanto, nos reunimos varias veces e hicimos bocetos imaginarios. Imaginamos qué tipos de diseño podría haber dibujado ella en aquel diario. ¡Quizá diseñaría este tipo de mobiliario!..., y entonces discutíamos acerca de ello, pero nadie era bueno en aquello. Si lo hubiéramos hecho con Sejima, nosotros lo habríamos hecho mejor. Por tanto, después de cinco o seis reuniones, abandonamos. (...) En aquel tiempo estuvimos pensando acerca de Perriand. (...). En aquel momento estuve interesado en el hecho de que Perriand vino a Japón justo antes de la Segunda Guerra Mundial, cuando el país era tan pobre. Fue a las zonas rurales y estudió los trabajo de artesanía, vio una cesta de mimbre en sentido positivo (...)<sup>5</sup>.*

<sup>4</sup> Nagisa Kidosaki: Entrevista con la autora de la tesis, UC Berkeley, agosto de 2012.

<sup>5</sup> Toyo Ito: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, 20 de diciembre de 2012.

- **Según Kazuyo Sejima (entrevista, Tokio, diciembre 2012):**

*Cuando trabajaba para Toyo Ito, él y otros hacían un proyecto ficticio llamado Casa de Adèle (Aderu no ie). ¿Quienes participaban? Osamu Ishiyama? tal vez. Itsuko Hasegawa, Riken Yamamoto, 6 o 7 personas imaginando el París de los años 20. Ito insistía en que aquel momento es cuando empezaba a desarrollarse una tendencia más refrescante. Una chica francesa imaginaria llamada Adèle, que hacía dibujos y... bueno tal vez Ito se acuerde más de este proyecto. Yo era meramente una empleada que hacía de secretaria, sirviéndoles té o preparando cosas para la reunión. Una reunión llamada Reunión Adèle (Aderu no kai). Justo cuando la burbuja económica subía hacia su clímax, Ito ya era reconocido pero todavía no podía realizar proyectos públicos grandes. Se pretendía hacer un nuevo tipo de diseño, algo como un movimiento. ¿Cuántos años tendría Ito entonces? ¿40 y poco...? Antes de ser una gran estrella como arquitecto. Solamente hacía viviendas y poco más. Tu pregunta me ha hecho recordar ese proyecto. Querían fingir que hubiesen aparecido unos apuntes y dibujos de una chica francesa de los años 20 o algo así. Se quedó inconcluso, sin ser publicado ni nada<sup>6</sup>.*

**“Adèle’s Dream”**

En el año 1984, Toyo Ito publicó un artículo con el título *Adèle's dream*<sup>7</sup> junto a los planos e imágenes de la Casa Hanakoganei (1982-1983).

Ito no reveló el nombre de aquella chica francesa, colaboradora de Le Corbusier, a lo largo del transcurso de nuestra entrevista. Sería días después la propia Sejima quien menciona su nombre: Adèle, “la fantasía de la chica francesa”. Y “El sueño de Adèle” (1984) es el título que Toyo Ito utilizó a la hora de publicar su *Casa en Hanakoganei* (1982-1983), Kodaira, en la revista *The Japan Architect*, que transcribo a continuación:

*Hace algún tiempo, un amigo que había vivido en París, me mostró el croquis del interior de una habitación. El croquis, según el amigo, estaba acompañado por la nota de una chica de nombre Adèle quien estudiaba diseño en París en los años 20. Si esta chica finalmente se convirtió en diseñadora o cómo vivió en la ciudad en la época en la que los diseñadores estaban inmensamente estimulados por las artes, se desconoce. El croquis, casi un garabato, cúpula bóveda simplemente mostraba una cúpula de curva suave con un amplio hueco bajo ella. El único indicio que insinuaba era que la habitación pertenecía a una casa, nada más.*

*Los materiales empleados así como la forma global de la casa no eran revelados. Aun así, estaba claro viendo la nota, que el croquis había sido garabateado en un apartamento en París en un sombrío día de invierno. Un fuerte deseo de un resplandeciente sol y aire fresco debió haber ocupado la mente de Adèle. Mi imaginación comenzó a estimulares. ¿Conocería a Le Corbusier? La sensación provocada por el croquis originó otra similar a la deslumbrante frescura que debió de*

<sup>6</sup> Kazuyo Sejima: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, 25 de diciembre de 2012.

<sup>7</sup> Toyo Ito: “Adèle's dream; architects: Toyo Ito, Architect and Associates”, en *Japan architect*, 1984 Mar., v.59, no.323, p. 49-54.

*haber tenido la Maison La Roche de Le Corbusier al concluirse. El croquis, después de todo, expresaba de forma ingenua, la vivacidad y la sencillez las expectativas de una edad, sobre una nueva vida en un nuevo espacio urbano.*

*Hoy día, Tokio está lleno de señales del deseo de la denominada “vida deliciosa” (‘tasty’ life). La totalidad de productos materiales, muebles y viviendas, que deberían garantizar la realización de la vida material soñada, nunca parece reducir el deseo de más placeres. Sin embargo, estás alegres expectativas sobre un entorno de los muebles, como Adèle ingenuamente deseó, parece que ha abandonado la mente de arquitectos y ocupantes hoy día. Pensando en el hecho de que a pesar de las dificultades, viviendas blancas y cúbicas se extendieron a través de las conservadoras ciudades Europeas así como a lo largo del resto del mundo, no puedo dejar de pensar que existe una proto-imagen de un nuevo entorno urbano, comúnmente compartido en esa época, similar al que Adèle ansió. Y, sobra decir que, una imagen así, no debería haber sido confinada a la mera forma, estilo o lógica de la estructura arquitectónica. Desde que diseñé la “Koganei House” basada en casi el mismo principio que los croquis de “Dominó” de Le Corbusier, he estado interesado en un espacio compuesto por columnas y la forma de emplear este espacio. Tratando de crear un espacio abierto, un espacio como el que soñó Adèle, donde fluye abundantemente los rayos de sol y el viento sopla a través como si se tratará del exterior (...)*<sup>8</sup>.

“El interior de la habitación” había sido justo el cometido de Charlotte Perriand en el estudio de Le Corbusier. Entre 1920 y 1925 Perriand estudió diseño de muebles en la *Ecole de L'Union Centrale de las Artes Decorativas* de París y asistió las clases de la *Academia Grande Chaumière* de 1924 a 1925. El círculo ya fue utilizado por Perriand en su *Bar Bajo el Tejado* (1927), antes incluso de formar parte del Atelier de Le Corbusier. Perriand hizo sus primeros diseños para su apartamento en *Place Saint Sulpice* en París, donde concibió un interior doméstico propio de un nuevo estilo de vida urbano. Uno de los primeros trabajos de Perriand al llegar al Atelier de Le Corbusier fue el espacio interior de la *villa La Roche*. En febrero de 1928, Charlotte Perriand inició la transformación del espacio de la galería de la *villa La Roche*<sup>9</sup>. Posteriormente la *Chaise Longue* fue expuesta por primera vez como mobiliario de la *Maison La Roche* de Le Corbusier en París en el año 1928.

La *Casa HanaKoganei* (1982-83) tenía ventanas circulares en su fachada, al igual que el *Refugio Barril* (1938) de Perriand. Se trataba de una construcción metálica en su parte superior, con una estructura propia de invernadero que anticipaba el diseño de la casa de Ito, *Silver Hut* (1984), pero seguía en este caso bajo la poderosa influencia de Kazuo Shinohara.

<sup>8</sup> El artículo continúa describiendo los dos espacios de la casa:  
We gave this open space a provisional name, ‘Space A.’ It can be an ordinary living room, entrance hall, sun room, housewife’s utility room, or semi-open corridor, and yet, by definition, none of these. We gave this name lest we fix a certain image to the space. It would be perfect as a warm sunny spot in winter, and a place to enjoy the evening cool in summer, but not suitable for winter evenings and the daytime in summer. Therefore, we needed to attach ‘Space B,’ a small living or dining room, to complement Space A. Proper use of these two spaces would, we thought, make the living quite enjoyable. Now, half a year has passed since completion and our intention has been fulfilled out by the owners. Located in the suburbs of Tokyo, the fragrance of nature pours into Space A.

Space A of this house is composed mainly of wooden columns and beams, with a steel frame used only for the vault. However, had the financial conditions allowed, I wanted to have the entire space composed of steel frames, as they would better match with interior fittings, sashes and walls, and altogether give a more metallic impression. Such an impression would correspond with today’s sensibility in urban living and would evoke a sense of novelty. To me, the sensation of novelty is an essential factor in creating a contemporary living system for urban life. Toyo Ito: Toyo Ito: “Adèle’s dream; architects: Toyo Ito, Architect and Associates”, en *Japan architect*, 1984 Mar., v.59, no.323, p. 49-54.

<sup>9</sup> María Melgarejo: *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*, p. 95.

## La fantasía de Adèle hecha realidad en Kazuyo Sejima

*Sejima no estuvo en esas reuniones, si hubiese estado, lo habríamos conseguido!*<sup>10</sup> Toyo Ito

Lo que el artículo de Toyo Ito no menciona es que la Casa Hanakoganei, construida en el año 1983, era para los padres de Kazuyo Sejima.

*Sejima fue responsable del proyecto de la Casa Hana-Koganei—la casa para sus padres—in la oficina de Ito*<sup>11</sup>.

La chica francesa diseñadora de muebles “con la que Ito soñaba” se hizo realidad en la figura de Kazuyo Sejima. Antes de incorporarse como colaboradora en Toyo Ito & Associates, Sejima trabajó como becaria en el proyecto Dom-ino (1980) de Ito. Tuvo la oportunidad de poner en práctica todo su conocimiento de la obra de Le Corbusier, la cual había sido su tema de investigación final en la universidad. Fascinada por el mundo de la moda y por París, joven, urbanita, independiente y universitaria, con formación no sólo como arquitecta sino también como diseñadora de mobiliario—siguiendo precisamente los consejos de su maestro—, Ito “la había moldeado a imagen y semejanza de Perriand”, a quien precisamente ella redescubre gracias a él.

La Casa Hanakoganei era parte de la culminación del “sueño de Adèle/Perriand”: un refugio ahora para los padres de Sejima, una combinación entre el prototipo *Dom-ino* de Le Corbusier y el *Refugio Barril* de Perriand. La fantasía se “hacía así realidad”.

A continuación, Pao supondría la culminación de aquella investigación de mediados de la década de 1980. El *Pao de la Chica Nómada de Tokio* (1985) se inspiró en la chica francesa Adèle y la fantasía de Perriand y su colaboración con Le Corbusier, así como en el gran éxito de su colaboración, la *Chaise Longue*.

A través de la foto de Sejima habitando *Pao*—germen de las hipótesis de esta tesis—Ito hace realidad “El Sueño de Adèle”, conecta con su alter ego Le Corbusier y “utiliza a Sejima como modelo” al igual que medio siglo antes Le Corbusier mostraría a Perriand posando sobre la *Chaise Longue*. Cierto es que Sejima, “modelada como Perriand”, sigue el camino de su predecesora francesa y se independiza, triunfa profesionalmente y comienza haciendo arquitectura *petite* a finales de los años 80 en Japón, lo cual la impulsa a su éxito internacional.

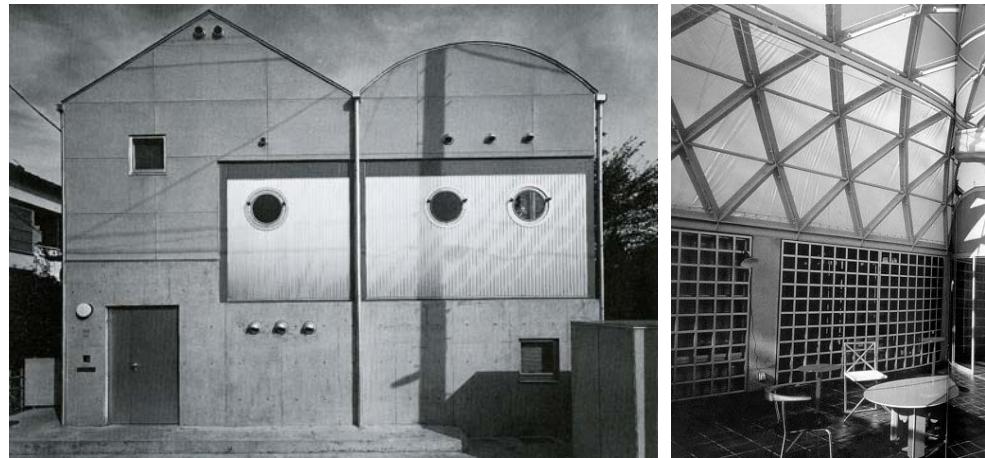
Perriand realizó su última visita a Japón coincidiendo con la independencia profesional de Sejima, en el año 1987, se solaparía con la imagen de “su doble Adèle” en la persona de Sejima. Estas dos mujeres arquitectas/diseñadoras, que han vivido al mismo tiempo en momentos diferentes de la historia, no sólo han tenido trayectorias paralelas y se han conectado, sino que de alguna manera Sejima es la “reencarnación transnacional” de Perriand.

---

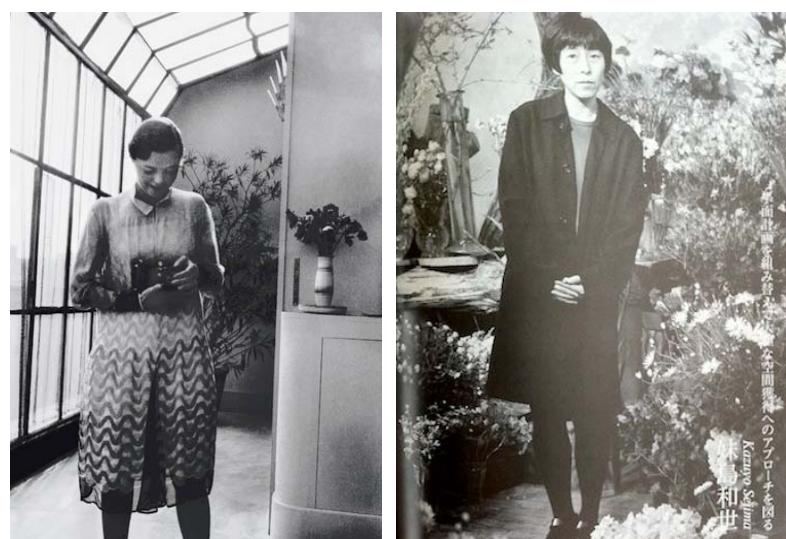
<sup>10</sup> Toyo Ito: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, 20 de diciembre de 2012.

<sup>11</sup> Kazuaki Hattori: Entrevista con la autora de la tesis, Tokio, 28 de diciembre de 2012.

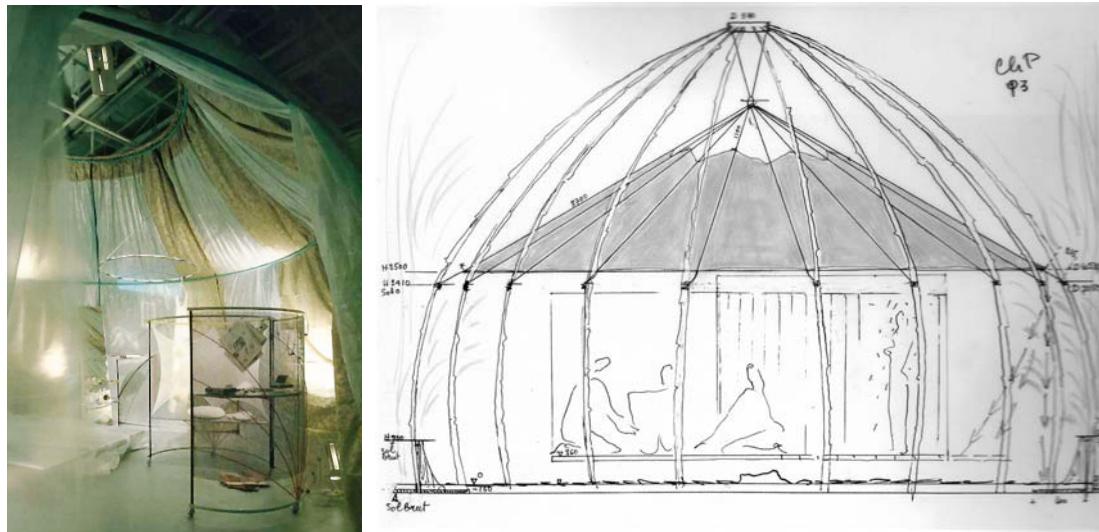
El resurgimiento del interés japonés por la obra de Perriand en los años ochenta culminó con su conferencia el 16 de noviembre de 1987, seguida de la exposición "Le Corbusier's Architectural Models" (2-15 noviembre 1987), que marcó el centenario del nacimiento de Le Corbusier. En 1988, fue publicitado el video "Charlotte Perriand" por Jacques Barsac, en una edición japonesa. El impacto de su reencuentro con la cultura japonesa se ilustra con una mezcla de comentarios de la propia Perriand, material filmico de la década de 1940, así como el sonido de un koto, y se complementa con un texto introductorio en el que Yuri Sakakura retrata vívidamente al personaje de Perriand, mientras hace referencia a su estilo de vida básico: "La vida misma de Perriand se puede considerar como una obra de arte". Lo cual coincide con el comentario de Kidosaki acerca de su interés, compartido con Sejima, hacia la diseñadora francesa: "Nos interesó mucho la vida de Perriand" (una vida transnacional).



Casa Hanakoganei, 1983, Toyo Ito; Silver Hut, 1994, Toyo Ito.



Charlotte Perriand, 1927; Kazuyo Sejima, 1989.



Pao I, 1985, Toyo Ito; Croquis Casa de Té, 1993, Charlotte Perriand.

**ENTREVISTA KAZUYO SEJIMA**

## ENTREVISTA A KAZUYO SEJIMA

La entrevista con Kazuyo Sejima tuvo lugar en el estudio SANAA (1-5-27, Tatsumi, Koto-ku, Tokio, 135-0053, Japón) el día 25 de diciembre de 2012, comenzando a las 16:00 horas. La entrevista se realizó en inglés y japonés—siendo el traductor de la parte japonesa el doctor arquitecto Yoshihiko Ito—y fue grabada en archivo de audio “wma”. Este texto recoge la transcripción de las respuestas de Kazuyo Sejima en japonés como aporte documental.

**Tokio, 25 de diciembre de 2012, 16:00 horas**

Departamento de Vivienda / Ropa de la Universidad de Mujeres de Japón

[minuto 06.09]

妹島和世：確かにね、被服学科とか食物学科とかはあったんだけど、もともとそういう人と一緒では全くなかった。私も友達全然いないけど、どうも被服とか食物とかいうのは、そんなに夢が無く、食物はたぶん栄養とかそういう感じだし、被服も繊維とか、そんなんだからあんまり、もっと美大だったら楽しそうなんだけど、そういう感じは全く無かったですね。

ただ、私が入った住居学科って言うのは、そういう意味では、モードの人とかとはぜんぜん接点もないし、学科もそんな夢のある感じではなかったんだけど、住居学科自体は、ふつう建築学科だと、日本だったら大学三年生になったら、はいじゃあ美術館つぎは博物館とか研修施設とかそういうの課題でやるじゃないですか。それがわりと住宅だったり集合住宅だったり、まあ一番大きくて、ちっちゃな地域の美術館とかコミュニティーセンターみたいのはちょっとやったけど、まあわりとその、スケールが小さい建築の設計とか。やっぱそういう意味では一応建築の勉強するんだけど、歴史でも、建築史もちょっとやるけど、住居史とか。あと友達なんかは、ステンドグラスをやった人とか、家具に進んだ人とか、今の建築学科もそういうことあるのかもしれないけど、そのときはもう少し、みんなが建築に進むわけではなくて、そういうことを勉強した結果、デザインに関係するけどちょっと建築じゃない方向に進んだ人もたぶんいましたね。

Juventud / interés en la moda

[09.52]

モードっていうのは洋服とか？あ、それはね、専門的な知識は何にもないんだけど、小さい頃は結構、興味を持っていました。わたしは茨城県の日立というところで育ったので、まずその当時の日本では、建築の設計の人なんていうのは、まあいたんだけど、ほとんど情報として入ってこない。今だったら一般誌でいろいろ、誰々が設計した家とかいうけど、そんなことは身近な情報としてはなかった。建築の設計っていうことなんかはすごい遠い世界だから、一番身近なデザインってことで、やっぱり洋服があって、中学生の頃はファッショニエ・デザイナーになりたいなあ、と思いました。だけど、それも、そんなに情報を調べないから、たとえば、普通に考えたら中学校行って高校行って大学行くぐらいがいちばん当たり前だとすると、ファッション学科なんてやっぱり無かったんじゃないかな、そのころ…。やっぱりもっと、ファッションの専門学校みたいなものに特化しないと。そうなると、普通に考えると、中学・高校・大学となるので、なんとなく自分がとてもファッションの学校のようなところに行けるとは思わないし、特別な人たち、と思っていました。ただ、中学校の頃は、ファッションっていうものに興味はありました。すごい身近なものとして。自分の興味として。

たぶん、ファッションに興味があるってことと、建築に興味があるってことが、わりと重なってるところもあったんじゃないですかね。たぶん昔の建築家像だと、ファッションなんてのは、

そんなに建築の設計と重なってないかもしれない。でも、わたしにとってはわりと繋がりがあるようなことであったような気がします。自分の興味の対象として。自分がいいなあと思う洋服を着るってことと、いいなあと思う建築について考えることっていうのが、まあどっかでつながっているところもあるってことです。

### Kawakubo

[14.32]

まずひとつ、誤解を受けているんだけど、川久保さんの展覧会の会場構成は、川久保さんに頼まれたわけではないんですね。美術館から頼まれて、川久保さんは、じゃあわかりましたからどうぞ、と、美術館を通しておっしゃってこられた。川久保さんとは一切接点はないんです。ま、長いファンですので、面識がないってことはなくて、川久保さんも私のことを一応は知つていて、だけれども、川久保さんはやっぱり自分の展覧会やるとき自分でやりたいんだと思うんですよ。だから、私が会場構成をやるって聞いたら、じゃありスペクトしてくれて、やってくださいと。ただし、コラボレーションは無理だと思う。だから、自分で100%やるか、じゃああなたに任せますからあなたが100%やってください、私はなんにもいいませんからどうぞ、という、そういう感じですね。だから、川久保さんが私に頼んでくれたわけでもないし、私が積極的にやりたいっていったわけでもなくて、私も好きだけど、それとまた仕事っていうのは別だから。ただ美術館の人、東京都現代美術館の長谷川祐子さんですが、が間に入ったのでそういうことになりました。そんなに親しいわけじゃないんですよ。

[1641]

で、川久保さんの好きなところですね。さっき、「体から考えたりするけど、体とまた違う」というようなことをおっしゃってましたが、それに関して言うと、以前はヨーロッパのデザインていうのは、今はちょっと違ってきてるかもしれないんだけど、この今ある体の形をより綺麗に見せるための、つまり体から離れない、っていうのかな、そういうデザインをしていましたね。まあずっと歴史があるから、ここをぎゅっと締めて…昔こう着てたのをこうやって…というような。それに対して川久保さんていうのはやっぱり、まあ日本人の体型が良くないっていうのもあると思うんだけど、あと着物の伝統もあるかもしれないけど、体のことを考えながら、理想的な体型がこうだっていうこととちょっと違った体の考え方をしていますよね。着るものとしてはすごい着やすい。あと、デザインの考え方と、テクスチャーとかファブリックとかの関係ですね。洋服なんかも本当にペランペランな安っぽいものを使ってみたり、ビニールで作ってみたり、いろんな形を…。そういう意味ではこう、三次元的なフォルムってあまりやらないような。やったとしても、優美な三次元じゃなくて、それをどうやってつないだかっていうのを見せちゃうとか、体を強調しようしたらどうやって強調しようとしたってどこまで見せるとか。非常にコンセプチュアルなんだけど、コンセプチュアルなところと素材のバランスっていうのが私は好きだし、日本人には着やすい。非常に快適に着れますね。

### Influencia del diseño de moda en su arquitectura

[23.40]

今まであんまりそんなに考えたことはなかったですね。けど今ある劇場をやっていて、日本の北の鶴岡というところの劇場で、コンペに勝ってやっているんだけど、まだちょっと形がね。小さな城下町に、突然こう大きなもの、シアターなのでフライタワーが大きくなっちゃうんだけど、それをどうやって周りに馴染ませていくかっていうときに、あんまりこう三次元カーブじゃなくて二次元くらいのものをちょっとだけやって、包んでいってっていう、まさしく洋服なんかをカットして、つないでいっているやり方が気になっています。それが屋根材なんだけ

ど、なかでも見えるようなことができないかっていうんで、はじめてギャルソンの、こうカットして膨らましたりして、それが使えないかな、とか思っているところです。

[25.27]

それと昔の作品だと、チープなマテリアル、ポリカとか、プラスチックとか、そういうものつて、川久保さんも使ってたかもしれないけど、別にコムデギャルソンに限らず、やっぱりファッションなんかから来ていたかもしれない。日本のいわゆる巷の、ストリート・ファッショングみたいな、若い子たちがこぞってディヴィエロップしていくた雰囲気から、いろんな感覚を学んだりしているかもしれませんね。学ぶっていうより、こっちもそれが、すごく綺麗だな、とかおもしろいな、とかいう感覚だけど、そういうところからは影響を受けているかもしれない。

[27.26]

私はそんなにファッション・デザイナーには詳しくないんですね。たまたま、川久保さんは日本のデザイナーで近くにいたし、自分の着るものとして興味をもって。ファッションには興味はあるけど、それはアカデミックな知識があるわけではなくて。あと買い物が好きなんですよ。だからヨーロッパいったときも時間があつたらちょっと買い物であれが買いたいなあとか。その程度のことだから、全然体系立ってません。

Lo pequeño

[28.38]

ものすごい好きですね。がらくたみたいのを集めるのは。小さいことにこだわっているわけでもないですが、まあコップ、お皿、箱、お菓子の缶とか、そういうのが好きなんですね。趣味っていうかただそれは集めて並べるってだけ。

[29.33]

(大きいプロジェクトの実験としての小さなプロジェクト?) それはあんまり関係無いですね。実際、たまたま同時にやっていて、展覧会でやったあれは面白かったからじゃあ、こっちでもやってみようか、ということもあるけれども、わりとちっちゃくても大きくても、テンポラリーでも家具でも、なんか「でかい」ものでも、こっちでなんか考えてそれをこっちで展開しようとか、そういうことは全く無いです。でも、たまたま重なってくることはある。これ面白いからあっちでもやってみようかとか。(フラワー・ハウスは展覧会から実作というより) むしろ逆で... (実作で試したパーティションなどを展覧会のための 1/2 模型に活かした...) あ、でも、どっちが先だったかな...? 同じスケールでアクリルのギャラリーみたいのを、一個作っていて、今二個目作ってるんだけど、それはまあ同じようなスケールでやってます。

Eileen Gray y Charlotte Perriand

[37.25]

あとね、伊東(豊雄)さんたちが、それはわたしがスタッフだったときに、この年代のパリっていうことに関して仮説を立てて「アドルの家」っていうのを考え出したんですね。伊東さんは時々今でも何か言ってますが、何人かで...石山修武さんもいたかな?...長谷川逸子さん、山本理顕さん...6-7人で、1920年代くらいのパリというのを想像して、その頃がやっぱり非常にいろんなことがフレッシュに出てきた時代じゃないかと。で、アドルっていう女の子が、いろんなスケッチを描いて、架空のですよ、アドルも架空。...これ難しいね、伊東さんに聞いて(笑)。わたしは、そのときスタッフだからそんなこと考えてもいなかつたけど、スタッフとして、お茶だしとか記録取りをちょっとやったり...っていうのは大げさかな、準備係だったんですけど。その「アドルの会」っていう会で、伊東さんたちは、なんとなく時期が似ているんじゃないかなって言っていた。日本のバブルのピークに向かう頃ですよね。だからそういう意味じ

や、経済的にも、伊東さんの年代的にもわーっと。そうはいってもまだ公共建築とかいっぱいやれなくて、なんか新しいことできないかなと模索していた。伊東さんが40ちょっとぐらいの頃かなあ。伊東さんたちグループで、なんか新しいデザインを考えようとしてたんですね。ムーヴメントでもないけれど…。これ書かれるときは、伊東さんに確認してほしいんですけど、間違ったら困るから（笑）。ただ、なんとなくいま聞いた、私が始めたころっていうのと、その頃っていうのが、デザインもそうだけど時期も似ているんじゃないかなっていう話を聞いて、それを思い出しました。伊東さんたちはその時期、まだ大建築家になる直前ですね。有名だけど、仕事は住宅しかないようなときに、みんなたぶん新しいことを考えられるはずだってことで、そのデザインを出すのに、ちょっと複雑なんだけど、1920年代の頃にいた女の子が残したスケッチが出てきたっていう想定を、なんか作ろうとしてたんですよ。彼らがそのときに考えたことを、埋もれていた20年代のものが出てきたってかたちで、世の中に本として出そうとしてた、たぶん。最終的に、そういう風にいかなかつたし、結局本にもならなかつたんだけど。

[42.29]

（パオは）伊東さん個人のプロジェクトだけど、ちょうど時代的には同じですね。でもパオよりもうちょっと、アイリーン・グレイとかそういう人のデザインに着目していたんじゃないかな。つまりコルビュジエがすごい有名になったけど、その周辺にもっと別の才能の人がいたっていう想定なんじゃないかな。だから、自分たちで考えるんだけど、そういうストーリーの上で出すと。

パオは伊東さんのプロジェクトで、まあでも確かに、「パオ」を伊東さんが描いたのも、そのころの東京の女の子たちっていうのが、「家」って言っても街を家として使っていて、自分のいわゆる家っていうのは帰ってきて寝る最低限のものだっていうようなことから、新しい家とか新しい建築っていうものについて考えられるんじゃないかなってことで展覧会でやった。まあだから、プロジェクトとしてはグループと個人の違いはあるけど、どっちも、これから新しい建築を考えようという伊東さんの試みだと思います。

Perriand

[50.23]

知らなかつたってことはたぶんなくて、伊東さんの「アデルの会」でグレイとかペリアンとかコルビュジエのまわりのひとつで出てきてて、知ってたんだけど、そういうことにに関して特別勉強したということは無いですね。だから今見ても魅力的だな、と思うけど、それと自分が若くて始めるときに、いいなあと思ってもそんなに…。

Mobiliario

[52.23]

興味はあるし、建築についてもわりと自分の体との関係から考えたりするから、そういう意味では家具も重要なことですよね。ただし、今でも覚えているけど、一番最初に家具を展覧会かなんかで作ってくれって言われたときは、家具の勉強をちゃんとしていないからね、建築だったらやっぱり、どう組んでいくかとか、いろいろ建築なりのディテールとかありますよね？そういうのがやっぱり素人だなあ、というふうに思った記憶があります。でもそのあとだんだんいろんな機会に恵まれて…。

だからさっきの質問にも関連しますが、ちっちゃいのもおっきいのも、とか、家具もなんとかも、とか、ほとんど何も変わりなくアプローチしますね。考えるときにどういうことを考えたら面白いかなとか。建築とあまり差別はないですね。建築作るときに機会があれば家具も作りますが、家具も建築の中で重要な要素だとは思います。

Bigness / petite

[55.27]

さっきのプティっていうのはちっちゃいっていうだけじゃなくて、いろんなことにつながってくるってことですよね。まあ、ジェスチャーが大きいっていうのは、なかなかどうかなあと思うけど、サイズで言えば、まあちっちゃいものはちっちゃいことで考えるし、おつきいものはおつきいもので、それはエネルギーとかいろんなことを考えても、そんなに否定されるものでもないと思いますけどね。大きい建物をつくるときにどういうことが考えることができるかとか。レムのビジネスっていったのも、正確には理解してないから（笑）。

[57.09]

大きいことも興味があるけど、やっぱり住宅の方がより生活に具体的に結びついているので分かりやすいと思います。

## **BIBLIOGRAFÍA**

## BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, P. 1987. *Eileen Gray: Architect/Designer*, Harry N. Abrams.
- ADDISS, S., BRÜDERLIN, M., W., K. & LÜTGENS, A. 2007. *Japan and the West: the filled void*, Kunstmuseum Wolfsburg.
- ALMAZÁN, J. & YOSHINORI, N. 2011. *Urban Micro-spatiality in Tokyo: Case Study on Six Yokochō Bar District*, J. Burian. Advances in Spatial Planning.
- ALTHERR, A. 1968. *Three Japanese Architects Mayekawa-Tange-Sakakura*, Arthur Niggli.
- BARSAC, J. 2005. *Charlotte Perriand: un art d'habiter*, 1903-1959, Norma.
- BARSAC, J. 2008. *Charlotte Perriand et le Japon*, Norma.
- BARSAC, J., PAQUEMENT, A., CHEVAL, F. & CHAZAL, G. 2011. *Charlotte Perriand and Photography: A Wide-Angle Eye*, 5 Continents Editions.
- BAYER, P. & HARDY, A.-R. 1990. *Art deco interiors: decoration and design classics of the 1920s and 1930s*, Thames and Hudson.
- BENTON, T. 1984. *Les Villas de Le Corbusier 1920-1930*, Phillippe Sers.
- BESSET, M. 1967. *New French architecture*, F. A. Praeger.
- BIRD, A. 2002. *Encyclopedia of Japanese business and management*, Routledge.
- BOGNAR, B. 2008. *Beyond the bubble. The new Japanese architecture*, Phaidon Press.
- BOGNAR, B. & ISOZAKI, A. 1985. *Contemporary Japanese Architecture: Its Development and Challenge*, Van Nostrand Reinhold.
- BOROWITZ, H. O. 1975. *Japonisme: Japanese influence on French art 1854-1910*, Cleveland Museum of Art.
- BOYD, M. B. S. 1918. *The woman citizen: a general handbook of civics, with special consideration of women's citizenship*, Frederick A. Stokes company.
- BOYD, R. 1969. *Nuevos caminos de la arquitectura Japonesa*, Editorial Blumo.
- BROWNELL, B. E. & ABE, H. 2011. *Matter in the Floating World: Conversations with Leading Japanese Architects and Designers*, Princeton Architectural Press.
- BUNTROCK, D. 2002. *Japanese Architecture as a Collaborative Process. Opportunities in a flexible construction culture*, Taylor & Francis Group.
- BUNTROCK, D. 2010. *Materials and meaning in contemporary Japanese architecture: Tradition and today*, Routledge.
- CHERMAYEFT, S. 2007. *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa: casas*, Actar.
- COLOMINA, B. 1994. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, M.I.T. Press.
- COLOMINA, B. & BLOOMER, J. 1992. *Sexuality & space*, Princeton Architectural Press.
- CONOR, L. 2004. *The spectacular modern woman: feminine visibility in the 1920s*, Indiana University Press.

- CONSTANT, C. 2000. *Eileen Gray*, Phaidon Press.
- COOK, P. 1967. *Architecture: action and plan*, Studio Vista.
- CORBUSIER, L. 1930. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Crès et Cie.
- CORBUSIER, L. 1960. *Towards a new architecture*, Praeger Publishers.
- CORTÉS, J. A. 2003. *Nueva consistencia: estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*, Universidad de Valladolid.
- CRAM, R. A. 1905. *Impressions of Japanese architecture and the allied arts*, The Baker & Taylor company.
- CRAM, R. A. & LOCHER, M. 2010. *Impressions of Japanese Architecture*, Tuttle Publishing.
- CURTIS, W. J. 2006. *La arquitectura moderna desde 1900*, Phaidon Press Limited.
- DACHS, S., MUGA, P. D., PERRIAND, C. & HINTZE, L. 2011. *Charlotte Perriand: Objects and Furniture Design*, Ediciones Poligrafa.
- DE DAMPIERRE, F. 2006. *Chairs: a history*, Abrams.
- DREXLER, A. 1955. *The architecture of Japan*, Published for the Museum of Modern Art by Arno Press.
- DREXLER, A. 1979. *Transformations in modern architecture*, Museum of Modern Art.
- DUNN, C. J. 1969. *Every Life in Traditional Japan*, Charles E. Tuttle Company.
- ELISABETH FROLET, N. P., SOETSU YANAGI AND SORI YANAGI 1991. *Mingei: the living tradition in Japanese arts*, Kodansha International.
- ENGEL, H. 1964. *The Japanese house: A tradition for contemporary architecture*, CE Tuttle Company.
- ESPEGEL, C. 2007. *Charlotte Perriand 1903-1999. Heroínas del Espacio*, Nobuko.
- FERNÁNDEZ VILLALOBOS, N. 2007. *La casa del futuro: utopías domésticas en la arquitectura de Alison & Peter Smithson*. Fundación Caja de Arquitectos.
- FINDLING, J. E. & PELLE, K. D. 2008. *Encyclopaedia of World's Fairs and Expositions*, McFarland.
- FISCHER, V. 1999. *The LC4 Chaise Longue by Le Corbusier, Pierre Jeanneret and Charlotte Perriand*, Verlag form.
- FRAMPTON, K. 2001. *Le Corbusier*, Ediciones Akal.
- FRAMPTON, K. 2009. *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili.
- FRAMPTON, K. & SCHEZEN, R. 2002. *Le Corbusier: architect of the twentieth century*, H.N. Abrams.
- FUTAGAWA, Y. 1987. *Modern architecture: 1851-1919*, A.D.A. EDITA Tokyo.
- GUTIERREZ, L. A. 1985. *Arquitectura moderna y cine: su estructura comparada como principio operativo para la comprensión y creación arquitectónica*, Universidad Politécnica de Madrid. ETSAM.
- HAGENBERG, R. 2009. *20 Japanese architects*, Garden City Publishers.
- HASEGAWA, Y. 2006. *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa: SANAA*, Electaarchitecture.
- HELFIRICH, K. & WHITAKER, W. 2006. *Crafting a modern world: the architecture and design of Antonin and Noémi Raymond*, Princeton Architectural Pr.

- HIESINGER, K. B., FISCHER, F. & ART, P. M. O. 1995. *Japanese design: a survey since 1950*, Philadelphia Museum of Art in association with H.N. Abrams.
- HUBER, B., PROUVÉ, J. & STEINEGGER, J. C. 1971. *Jean Prouvé: prefabrication: Structures and elements*, Praeger.
- HUIZINGA, J. & LUDENS, H. 1955. *Homo Ludens: A study of the play element in culture*, Beacon Press.
- INOGUCHI, T. & OKIMOTO, D. I. 1988. *The political economy of Japan*, Stanford University Press.
- ISHIMOTO, Y., TANGE, K., GROPIUS, W., TERRY, C. S. & BAYER, H. 1972. *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press.
- ISOZAKI, A. & STEWART, D. B. 2006. *Japan-ness in Architecture*, the MIT Press.
- ITO, T. 2010. Tarzan in the Media Forest. AA.
- IWAO, S. 1998. *Japanese Woman*, Free Press.
- KAKUZÓ, O. 1956. *El libro del Té*, Charles E. Tuttle.
- KIKUCHI, Y. 2004. *Japanese modernisation and Mingei Theory: cultural nationalism and oriental orientalism*, RoutledgeCurzon.
- KIKUCHI, Y. 2007. *Refracted modernity: visual culture and identity in colonial Taiwan*, University of Hawaii Press.
- KIRSCH, K. & KIRSCH, G. 1994. *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*, Deutsche Verlags-Anstalt.
- KOOLHAAS, R., MAU, B. & WERLEMANN, H. 1998. S, M, L, XL, Monacelli Press.
- KOOLHAAS, R., OBRIST, H.U. 2011. *Project Japan: Metabolism Talks*, TASCHEN.
- KULTERMANN, U. 1960. *New Japanese Architecture*, Praeger.
- KUROKAWA, K. 1977. *Metabolism in architecture*, Studio Vista.
- KUROKAWA, K. 1985. *Intercultural Architecture: The Philosophy of Symbiosis*, Van Nostrand Reinhold Company.
- KUROKAWA, K. 1993. *New wave Japanese architecture*, Academy Editions.
- LEMONS, J. S. 1973. *The woman citizen: social feminism in the 1920s*, University Press of Virginia.
- LIN, Z. 2010. *Kenzo Tange and the Metabolist movement: urban utopias of modern Japan*, Routledge.
- MAFFEI, A. 2006. *Toyo Ito: Works Projects Writing*, Phaidon Press.
- MARGOLIUS, I. & KOETTER, K. 2000. *Automobiles by architects*, Wiley-Academy Chichester.
- MASUDA, T. 1970. *Living Architecture: Japanese*, Grosset & Dunlap.
- MCLEOD, M. 2003. *Charlotte Perriand: an art of living*, H.N. Abrams in association with the Architectural League of New York.
- MEECH, J. & MEECH-PEKARIK, J. 2001. *Frank Lloyd Wright and the Art of Japan: The Architect's Other Passion*, Harry N. Abrams.

- MELGAREJO, M. 2011. *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*, Fundación Caja de Arquitectos.
- MONNIER, G. 2007. *Le Corbusier et le Japon*, Picard.
- MORRIS-SUZUKI, T. 1994. *The technological transformation of Japan: from the seventeenth to the twenty-first century*, Cambridge University Press.
- MORSE, E. S. 1885. *Japanese homes and their surroundings*, Harper.
- MUÑOZ, M. T. 1998. *La Desintegración Estilística de la Arquitectura Contemporánea*, Molly Editorial.
- NIEDERMAYR, W. & KÜNG, M. 2007. *Walter Niedermayr, Kazuyo Sejima+ Ryue Nishizawa, Sanaa*, Hatje Cantz Pub.
- NUTE, K. 2000. *Frank Lloyd Wright and Japan: the role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*, Routledge.
- NUTE, K. 2004. *Place, time, and being in Japanese architecture*, Routledge.
- OSTERGARD, D. E. & ALVERA, A. 1987. *Bent Wood and Metal Furniture, 1850-1946*, University of Washington Press.
- PEDLAR, N. 1990. *The Imported Pioneers: Westerners who Helped Build Modern Japan*, St. Martin's Press.
- PERNICE, R. 2007. *Metabolist Movement between Tokyo Bay Planning and Urban Utopias in the Years of Rapid Economic Growth 1958-1964*. Waseda University.
- PERRIAND, C. 1941. *Contact avec l'art japonais: Sélection, Tradition, Crédit*, Kujio Koyama.
- PERRIAND, C. 1942. *Influence sur l'art industriel japonais*, Bulletin de la Grande Masse.
- PERRIAND, C. 1985. *Charlotte Perriand: un art de vivre*, Musée des arts décoratifs (France).
- PERRIAND, C. 1999. *Charlotte Perriand, Fernand Léger, une connivence*, Musée national Fernand Léger.
- PERRIAND, C. 2003. *A Life of Creation: An Autobiography*, Monacelli Press.
- PERRIAND, C. & JOUSSET, M. L. 2005. *Charlotte Perriand*, Centre Pompidou.
- PERRIAND, C. & RÜEGG, A. 2004. *Charlotte Perriand: livre de bord, 1928-1933*, Birkhäuser.
- PLUTARCO, M. 1972. *Vidas Paralelas*, Salvat.
- POMMER, R. & OTTO, C. F. 1991. *Weissenhof 1927 and the modern movement in architecture*, University of Chicago Press.
- POPLE, N. 2000. *Experimental houses*, Laurence King.
- PRATT, J. 1942. *El Japón y el mundo moderno*, Oxford University Press.
- RAYMOND, A. 1999. *Antonin Raymond*, Shinkenchiku-sha.
- REN, X. 2011. *Building globalization: Transnational architecture production in urban China*, University of Chicago Press.
- REYNOLDS, J. M. 2001. *Maekawa Kunio and the Emergence of the Japanese Modernist Architecture*, Univ of California Press.
- RILEY, T. & ART, M. O. M. 1995. *Light construction*, Museum of Modern Art.

- ROSS, M. F. 1978. *Beyond metabolism: The new Japanese architecture*, Architectural record books.
- ROULET, S. & SOULIÉ, S. 1991. *Toyo Ito: architecture of the ephemeral*, Editions du Moniteur.
- RUIZ CABRERO, G. 2008. *Casas en Japón*, Mairea libros.
- RUPP, L. J. 1997. *Worlds of women: the making of an international women's movement*, Princeton University Press.
- RYDELL, R. W., GWINN, N. E. & GILBERT, J. B. 1994. *Fair representations: World's fairs and the modern world*, VU University Press Amsterdam, The Netherlands.
- SANAA 2007. *Casas, Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa*, Actar-MUSAC.
- SEJIMA, K. 2001. *Kazuyo Sejima in Gifu: Metropolitan Housing Studies: Metropolitan Housing Studies*, Actar.
- SEJIMA, K. 2006. *SANNA Works 1995-2003*, Toto Shuppan.
- SMITH, B. 1965. *Une Histoire Du Japon A Travers Son Art*, Paris, French & European Pubns.
- STEWART, D. B. 1987. *The making of a modern Japanese architecture: 1868 to the present*, Kodansha International Tokyo.
- SUZUKI, H., BANHAM, R. & KOBAYASHI, K. 1985. *Contemporary architecture of Japan 1958-1984*, Architectural Press.
- TAUT, B. 1936. *Fundamentals of Japanese architecture*, Kokusai bunka shinkokai (The Society for International Cultural Relations).
- TAUT, B. 1958. *Houses and people of Japan*, Sanseido Co.
- TEMPEL, E. 1969. *New japanese architecture*, Praeger.
- VAN VEGESACK, A. 2006. *Jean Prouvé. The poetics of the technical object*, Vitra Design Museum.
- VÉDRENNE, E. 2005. *Charlotte Perriand*, Assouline.
- VENTURI, R. 2006. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, GG.
- VOGEL, E. F. & VOGEL, E. 1979. *Japan as number one: Lessons for America*, Harvard University Press Cambridge, MA.
- WEBSTER, A. C. 1994. *Technological Advance in Japanese Building Design and Construction*, ASCE Press.
- WEISBERG, G. P., CATE, P. D., NEEDHAM, G., EIDELBERG, M. & JOHNSTON, W. R. 1976. *Japonisme: Japanese influence on French art, 1854-1910*, The Cleveland Museum of Art.
- WIEDENHOEFT, R. V. 1985. *Berlin's housing revolution: German reform in the 1920s*, UMI Research Press.
- WILLIS, D. B. & MURPHY-SHIGEMATSU, S. 2008. *Transcultural Japan: at the borderlands of race, gender and identity*, Routledge.
- YAMADA, C. 1976. *Dialogue in art: Japan and the West*, Kodansha International.
- ZEVI, B. & VERDAGUÉ, R. 1980. *Historia de la arquitectura moderna*.

**REVISTAS:**

- BELMANN, N. 1998. "Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Class, Ethnicity, and Nationalism Reconsidered". *American Ethnologist*, 25, 24-25.
- ALMAZÁN, J. 2004. "Lógica difusa: la casa en un huerto de ciruelos de Kazuyo Sejima". *Pasajes de Arquitectura y Crítica*. Madrid. 32
- ALMAZÁN, J. & YSUKAMOTO, Y. 2006. "Micro-Metabolismo contra rascacielos". *Pasajes de Arquitectura y Crítica*. Madrid. 20-23
- BASSANINI, G. 2005. "Charlotte Perriand (1903-1999)". *Parametro*, 30-35.
- BENTON, C. 1990. "Le Corbusier: furniture and the interior". *Journal of Design History*, 3, 103-124.
- BENTON, C. 1998. "From Tubular Steel to Bamboo: Charlotte Perriand, the Migrating Chaise-longue and Japan". *Journal of Design History*, 11, 31-58.
- BLANCO, M. C. 2007. "Transnacionalismo. Emergencia y fundamentos de una nueva perspectiva migratoria". *Papers: revista de sociología*, 13-29.
- BUNTROCK, D. 1997. "Collaborative Production: Building Opportunities in Japan". *Journal of Architectural Education*, 219-229.
- BURRELL, K. 2003. "Small-scale transnationalism: homeland connections and the Polish "community" in Leicester". *International Journal of Population Geography*, 9, 323-335.
- CAGLAR, A. S. 2001. "Constraining metaphors and the transnationalisation of spaces in Berlin". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 27, 601-613.
- CAMPBELL, M. 1999. "From cure chair to chaise longue: medical treatment and the form of the modern recliner". *Journal of Design History*, 12, 327-343.
- CASTRO NEIRA, Y. 2005. "Teoría transnacional: revisitando la comunidad de los antropólogos". *Política y cultura*, 181-194.
- CLARISSE, C. 2004. "Charlotte Perriand: au coeur de l'odyssée de la réduction de l'espace. Architecture intérieure-Créé", 112-117.
- CLIFFORD, M. 2003. Working with Fashion: The Role of Art, Taste, and Consumerism in Women's Professional Culture, 1920-1940. *American Studies*, 44, 59-84.
- COLOMINA, B. 1999. Collaborations: the private life of modern architecture. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 58, 462-471.
- CORTÉS, J. A. 2005. "Beyond modernism, beyond Sendai: Toyo Ito's search for a new organic architecture". *El Croquis*, 123, 16-43.
- CORTÉS, J. A. 2007. "Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa". *El Croquis*, 139. 6-31.
- CORTÉS, J. A. 2008. "Una indagación sobre la naturaleza del espacio contemporáneo". *El Croquis*, 139, 32-57.
- DANIEL, T. 2011. "The Fugitive". *Architectural Association School*, 62, 78-81.
- DÍAZ, C. & GARCÍA, E. 2004. "Campos de Juego Líquidos". *El Croquis*, 9-25.
- ELLIS, C. 2006. "Perriand at the Pompidou". *Architectural review*, 219, 80-80.

- ESPEGEL, C. 1996. "El arte de vivir: Charlotte Perriand y el habitat moderno". *Arquitectura viva*, 60-63.
- FAIST, T. 2000. "Transnationalization in international migration: implications for the study of citizenship and culture." *Ethnic and racial studies*, 23, 189-222.
- FROST, R. L. 1993. "Machine Liberation: Inventing housewives and home appliances in interwar France". *French Historical Studies*, 18, 109-130.
- FUTAGAWA, Y. 1984. "Charlotte Perriand. Apartment in Paris, France". *Global Architecture Houses*, 15.
- GALLEGOS, P. L. 2013. "La Casa en el Campo de Arroz. Un ideograma de interacción en el hábitat japonés contemporáneo". *ETSA de Sevilla*.
- GRESSER, C. 1997. "Charlotte Perriand: Modernist Pioneer". *Bauwelt*, 88, 187-187.
- GROPIUS, W. 1955. "Architecture in Japan". *Perspecta*, 9-80.
- GUARNIZO, L. E., PORTES, A. & HALLER, W. 2003. "Assimilation and Transnationalism: Determinants of Transnational Political Action among Contemporary Migrants". *American journal of sociology*, 108, 1211-1248.
- HERREROS, J. 1994. "Espacio doméstico y sistema de objetos". *Exit*.
- HARTOONIAN, G. 1986. "Poetics of Technology and the New Objectivity". *Journal of Architectural Education*, 14-19.
- HUMPHRYS, G. 1995. "Japanese industry at home". *Geography*, 15-22.
- ITO, T. 1984. "Adèle's dream; architects: Toyo Ito, Architect and Associates". *Japan Architect*, 59, 49-54.
- ITO, T. 1996. "Arquitectura diagrama". *El Croquis*, 1, 18-24.
- ITO, T. 2000. "Escritos". *Colección de Arquitectura*, 41.
- KAHN, E. M. 2006. "Top girl in a boys' club: a Perriand retrospective opens at the Pompidou". *ID: magazine of international design*, 53, 23.
- KAWAMURA, Y. 2008. "La arquitectura de Kazuyo Sejima", en *La mujer japonesa. Realidad y mito*, Universidad de Zaragoza, 271-293.
- KEARNEY, M. 1991. "Borders and Boundaries of State and Self at the End of Empire". *Journal of Historical Sociology*, 4, 52-74.
- KROHN, L. & MCCOY, M. 1989. "Beyond Beige: Interpretive Design for the Post-Industrial Age". *Design Issues*, 5, 112-123.
- LAVRENTIEV, A. 1989. "Experimental Furniture Design in the 1920s". *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 11, 142-167.
- LEVITT, P. 2001. "Transnational migration: taking stock and future directions". *Global Networks*, 1, 195-216.
- MCNEIL, P. 1992. "Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940". *Journal of Design History*, 5, 281-294.
- MOCTEZUMA, M. 2008. "Transnacionalidad y transnacionalismo". *Papeles de población*, 57, 39-64.
- PERRIAND, C. 1946. "Une habitation au Japon". *Techniques et architecture*, 6, 370-373.

- PORTEST, A., GUARNIZO, L. E. & HALLER, W. J. 2002. "Transnational entrepreneurs: An alternative form of immigrant economic adaptation". *American sociological review*, 278-298.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. 2012. "Arquitectura Metabolista petite: Las raíces francesas de las cápsulas móviles de Ekuan". *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, 74-77.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. 2008. "Casa entre ciruelos: magia blanca". *Casas en Japón*. Mairea Libros. 187-192, 73
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. "Charlotte Perriand. Un mestizaje Europa-Japón". *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*, 2013. Peter Lang publishing group, 775-786.
- RUBINO, S. 2010. "Bodies, chairs, necklaces: Charlotte Perriand and Lina Bo Bardi". *Cadernos Pagu*, 2, 0-0.
- SANDERSON, W. 1984. "Kazuo Shinohara's" Savage Machine" and the Place of Tradition in the Modern Japanese Residence". *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 109-118.
- TRENTMANN, F. 2004. "Beyond consumerism: new historical perspectives on consumption. *Journal of Contemporary History*", 39, 373-401.
- TURNER, N. 1997. "November Japanese Sense and Sensibility". *World Architecture*, 60.
- WALKER, L. 2012. "Golden Age or False Dawn? Women Architects in the Early 20th Century". English-heritage.org [Online]. [Accessed 18 Abril 2012].
- WERHANE, P. H. 2007. "Women leaders in a globalized World". *Journal of Business Ethics*, 74, 425-435.
- YOSHIMI, S. "The market of ruins, or the destruction of the cultural city". *Japan Forum*, 2011. Taylor & Francis, 287-300.