

## **STEVEN HOLL: LA ARQUITECTURA QUE HABLA.**

La historia de la arquitectura, desde sus orígenes hasta nuestros días incluyendo la más reciente, no ha sido ajena a esa concepción historiográfica, heredada del racionalismo enciclopédico y del mito del progreso, basada en una concepción lineal del tiempo: una concepción secuencial y consecutiva en la evolución del pensamiento, de los sistemas económicos, de las costumbres sociales, de las modas, de las corrientes artísticas, etc. Idea según la cual cada estadio, cada corte histórico encerraba el germen de su propia evolución hacia el siguiente, guiados por las leyes de un soterrado determinismo. Un flujo constante que discurre lento como un río en su curso alto y que se va acelerando a medida que se va acercando, a través de los rápidos, hacia la catarata de nuestros días. Por ejemplificar esto con la historia del Arte, se tardó tiempo para pasar del románico de la alta Edad Media al esplendoroso gótico del bajo medioevo, de éste al Renacimiento, que dura tres siglos; se aceleran los procesos con el Barroco; el rococó y el neoclasicismo que dan paso al Romanticismo, y ya la secuencia cronológica se agita en el siglo XX. Por referirnos sólo a las artes plásticas, de la Escuela de París pasamos rápidamente al fauvismo, al expresionismo, al cubismo, al futurismo, de ahí el arte abstracto con todas sus variantes, al Stijl y los constructivismos, al dadaísmo y la nueva objetividad, a la vanguardia rusa, al surrealismo, al realismo socialista y ya, a partir de los cuarenta, con el op-art, el pop-art, el minimalismo, etc. ya casi no quedan “istmos” en el casillero para ejercer cabalmente la profesión de historiador, precisamente por ejercerla mal. Con frecuencia, la historia del pensamiento, de las artes, de la cultura y, no digamos ya, la historia de la arquitectura, agrupaban los fenómenos históricos por su semejanza en géneros y especies a la manera de la historia natural y los métodos taxonómicos y clasificatorios de Linneo o Alexander von Humboldt. Este

método clasificatorio podía servir para ordenar libros en los anaqueles y para agradecer el celo de los bibliotecarios, pero no para comprender las corrientes, las interacciones, los entrelazamientos, los solapes o las simultaneidades que se dan entre las corrientes de pensamiento, las artes, las pautas de comportamiento social y, vuelvo a repetir, las que se dan en la historia de la arquitectura, que es a donde queremos ir a parar como un breve preámbulo antes de entrar en el análisis de la figura y la obra de Steven Holl.

Los que hemos ejercido la mayor parte de nuestra profesión en el último tercio del siglo XX hemos llegado a ser testigos directos de lo que ha ocurrido; y si no hemos vivido los hechos directamente, ahí fuera está la ciudad para saber leer en ella lo que ha ocurrido.

La aparición del llamado Movimiento Moderno en la Arquitectura, con sus dos conocidas vertientes, la racionalista y la orgánica es uno de los hechos más trascendentales en la historia de la Humanidad, al traducir objetualmente el mundo nuevo surgido de la revolución industrial, de las grandes concentraciones urbanas, de las nuevas relaciones sociales y de la irrupción de las masas como protagonistas de la historia, y, al mismo tiempo influir y determinar con su propia iconografía, con sus propio lenguaje, los aspectos más íntimos de nuestra vida cotidiana. En este sentido la irrupción del Movimiento Moderno puede parangonarse, salvando las distancias, con la transformación que, en todos los aspectos de la sociedad, ha producido en vuestras vidas la Revolución de las Tecnologías de la Información y la Comunicación.

El Movimiento Moderno surge, con la fuerza de unos líderes iluminados, como una reacción a una larga situación sin salida: el absoluto monopolio

que sobre la arquitectura ejercía el lenguaje del academicismo clasicista, con sus órdenes y cánones estrictos en las composiciones de las fachadas, absolutamente dissociadas del palpito vital, de las funciones y las nuevas formas de vida que empezaban a romper las costuras de ese anacrónico corsé. El academicismo clasicista, con sus proporciones de bajo con cochera y carruajes, entresuelo, “piano nobile”, principal y algarfa o ático para criados era la perpetuación de un mundo que ya no era de este mundo.

Ya sabemos que las dos corrientes del Movimiento Moderno mantenían diferencias irreconciliables especialmente en sus relaciones de sus respectivas arquitecturas con el contexto, con el lugar y con la historia. Ahí están, para ejemplificarlo, la abstracción del emplazamiento de la Villa Savoie frente a la fusión y porosidad casi panteísta de Villa Mairea o La Falling Water. Para los racionalistas, la arquitectura era una declaración de principios sobre el poder supremo de una funcionalidad a la que debían someterse unas formas simples. Para los orgánicos, la arquitectura era una fusión con el paisaje.

Pero había algo en que ambos estaban de acuerdo: en la Valoración del **espacio** como elemento esencial de la arquitectura. La arquitectura ERA el espacio, de manera que una historia de la arquitectura debiera haber sido una historia que nunca se escribió: “la historia del espacio”, si exceptuamos los textos del gran apóstol de esta teoría que fue Bruno Zevi. En realidad era sorprendente que esto fuera así: para oír música había que ir a la sala de conciertos, para aprender un texto había que comprar o leer un libro, y para disfrutar de una obra de arte plástica había que ir al museo o a la sala de exposiciones. Cualquier ciudadano medio podía tener nociones de música, pintura o literatura.

Pero no había que hacer nada excepcional para experimentar el espacio, tanto el doméstico como el urbano, pues es algo que nos envuelve, en el cual vivimos aunque lo consideremos como un medio inerte, carente de mensajes o significación precisamente porque nadie nos ha contado una historia del espacio, nadie nos ha educado en las cualidades visuales, sensoriales, psicológicas, **culturales**, que tiene el espacio que nos rodea.

El mundo de los arquitectos ha permanecido, de esta forma, absolutamente ensimismado, como actores de una película de esas que llamábamos en mis tiempos de arte y ensayo. Los puentes entre el lenguaje arquitectónico y el del ciudadano estaban rotos.

Como rechazo a las uniformidades del movimiento moderno, a su instrumentalización inmobiliaria y al agotamiento del llamado estilo internacional, surge ese bandazo de individualismo que fue la arquitectura postmoderna, un intento de dotar a la arquitectura de unos nexos lingüísticos entre el arquitecto y el público mediante la utilización de recursos estilísticos del pasado (y por tanto, reconocibles). Había un intento en ese movimiento de que las obras se enraizaran en el lugar y que, por tanto, pulsaran sentimientos de identificación con ellas en el ciudadano. Ya sabemos que esos objetivos fueron totalmente desmentidos por la práctica, entre otras cosas porque los arquitectos postmodernos cayeron en aquello que criticaban: criticaban del movimiento moderno que un mismo edificio pudiera valer para Madrid, Sao Paulo, Copenhague o Shanghai. Pero ellos acabaron siendo esclavos de su propio estilo, de su propio lenguaje, de manera que a un Botta, a un Bofill o a un Meier se le pedía que en cada sitio se comportaran como se esperaba de ellos, esto es, haciendo el mismo edificio marca de la casa. El deconstruivismo que vino tras los excesos del

postmodernismo, como dice Hans Ibelings, no era más que el reverso manierista de las nociones postmodernas de lugar, identidad y significado.

Y así estamos en la situación de hoy: cuando podíamos haber empezado a desarrollar una cultura del espacio, el postmodernismo lo anula con un collage confuso de referencias epidérmicas de la propia historia de la arquitectura, con un relativismo del “todo vale” (como el “Piazzale Roma” de.... ), y el deconstructivismo espanta al personal con una histeria espacial, trasunto de un narcisismo atroz, absolutamente refractario a cualquier pretensión de integrarse en el lugar, ni siquiera con la capacidad (harto arrogante, por cierto), de IMPONERSE al lugar por su propia calidad arquitectónica (véase el caso del edificio de Hans Hollein enfrente de la catedral de San Esteban, en la Kartnerstrasse de Viena).

El mundo actual vive una contradicción palpable. Sabido es que la hipertrofia de una cosa acaba arruinando la cosa misma. Hoy en la sociedad de la información, un exceso de ésta acaba atrofiando la posibilidad del conocimiento. En la Sociedad de la información se vive en dos planos, el virtual y el real, pero en éste último se ha atrofiado de una manera extraordinaria la capacidad de la experiencia fenomenológica. Estamos viviendo un mundo de playstation en el que la realidad de las cosas se sustituye por la representación de las cosas, reduciendo la experiencia a algo banal, lábil, que nos resbala, a una desoladora incapacidad de profundización en la esencia de las cosas.

Nuestra cotidianeidad está llena de ventanas abiertas al mundo exterior, pero se nos han cerrado las minúsculas ventanas de nuestros poros, reduciendo nuestra experiencia sensorial a algo, como digo, banal, ambiguo, intrascendente, carente de significados.

El mundo de la arquitectura, hoy, no es ajeno a esto evidentemente. La arquitectura, como todo, queda **reducida** a un FLASH, a un fogonazo, a una pulsión mediática, a un espectáculo, a un manierismo lingüístico, a una imagen de marca. La arquitectura, hoy, incluso la de “qualité” es un instrumento de alineación: un valor de cambio sobrepuesto a un valor de uso como piezas en el escaparate de una ciudad, sometido al mercado de producciones y consumos. (Ejemplo del Auditórium de Málaga: cuando se habla del Auditórium lo primero que aparece es su capacidad de conferirle a la ciudad valor icónico: pero muy pocos han tenido en cuenta que se trataba de un lugar para hacer música. La música parece ser un valor secundario en toda esta historia del auditórium. Espero que, por lo menos, los asesores acústicos hagan tan bien su trabajo como el que se espera de los arquitectos).

El valor icónico, mediático, de la arquitectura contemporánea frente a la arquitectura “moderna” mantiene con ésta dos diferencias sustanciales, como señala Rafael Moneo en un interesante trabajo sobre La Casa de la Música de Renzo Piano: no es la indiferencia frente al lugar, concepto éste que siempre ha tenido un profundo significado para los arquitectos. (Ejemplos de Alvaro Siza y el mismo Piano). La otra es que el **espacio** ha dejado de ser la esencia, el origen del proyecto, para ser un “objet trouvé”, a la manera de Duchamp, no una idea motriz, sino el resultado, casi casual, azaroso, del desarrollo de unas formas, de unas texturas, de unos materiales que son los elementos que ahora sustituyen al espacio como objeto de preocupación inicial del proyecto.

Estas son las intenciones de algunos de los arquitectos-estrella que han sido estudiados en este ciclo. Lo que ocurre es que, aún siendo esclavos de sus

estilemas, del lenguaje en que ellos mismos han caído como el que se ata con unos grilletes, su talento es tal que, al final les acaba saliendo en la mayoría de los casos la presencia envolvente, irresistible, mágica del espacio. (A unos más que otros).

Y de todos los arquitectos del firmamento estelar hay tres que, a mi juicio, destacan sobre todos los demás por su profundidad, su resonancia con el entorno en el que trabajan y por esa capacidad –sólo reservada a los genios– de actuar como catalizadores del lugar, del espacio y del tiempo en el que les ha tocado vivir y en el que emplazan sus obras. Estos arquitectos son Rem Koolhaas (La Casa da Música), Herzog y de Meuron y el que vamos a tratar hoy, el arquitecto norteamericano afincado en Nueva York de 61 años, Steven Holl.

Steven Holl pertenecería a lo que Hans Ibellings con cierta guasa, llamaría “arquitecto filósofo”, frente al clan de los arquitectos “artistas” (Nouvel, Perrault, Gehry). Si no fuera porque Holl no utiliza a los filósofos para escribirles sus memorias, ni para hacer imposibles translaciones lineales de su filosofía como hacia Peter Eisenman con Jacques Derrida o Lyotard.

Para Steven Holl fue clave en su formación la lectura de Henri Bergson y, sobre todo, Merleau-Ponty, autor de “lo visible y lo invisible”, intérprete muy particular de una derivación de la fenomenología de Husserl.

No es cosa de profundizar en esta corriente porque ni esta es una clase de filosofía ni yo sería capaz de darla. Pero baste quedarnos con algunos conceptos básicos: la filosofía fenomenológica surgió inicialmente como una crítica a la racionalidad científica occidental. Ya hemos dicho que la respuesta arquitectónica a los rigores y excesos racionalistas del

Movimiento Moderno dio lugar a la insustancial patochada del post-modernismo.

El post-modernismo y su reverso manierista, el deconstructivismo, eran dos “ismos” más, los siguientes al modernismo racionalista. Era el movimiento pendular hacia otro manierismo lingüístico dentro de esa visión secuencial de las estanterías de la historia.

Pero el movimiento fenomenológico es otra cosa: lo que hace es reivindicar la EXPERIENCIA, los **sentidos como forma de conocimiento**, los POROS (luminosidad y porosidad serán términos del corpus teórico de Steven Holl) como la puerta, la membrana al exterior a través de la cual interpenetra en nosotros el mundo y viceversa. En la Experiencia fenomenológica se funde la ciencia, el arte, la poesía y la historia. En la experiencia hay racionalidad y corporeidad. Razón y cuerpo (la “carne” llamaba a esto Merlean-Ponty). Pensamiento y sentimiento, dos términos que el racionalismo moderno separó drásticamente.

Para Steven Holl, que basa su actitud frente al proyecto en estos postulados fenomenológicos, empíricos... lo que mantiene unidos la racionalidad propia de la teórica, las leyes de la estática, el comportamiento de los materiales, con los principios artísticos de la luz y del espacio es la IDEA, la idea expresada en un DIAGRAMA. El diagrama para Holl no es un simple croquis, no es material de trabajo (eso viene antes): el diagrama es la representación gráfica de un concepto que da sentido a toda la obra: ese punto en el que, tras una elaboración intensa, profunda, sensorial... pueden ponerse de acuerdo dos mundos aparentemente irreconciliables, la técnica (la técné griega y la póiesis). Holl dice que no puede hacer una obra que no pueda ser descrita en una frase. Pero esa frase, esa IDEA traducida en un diagrama, no es una **ocurrencia**, ni siquiera eso que algunos llaman

inspiración. Es algo que se nutre en la experiencia visual del lugar, de las costumbres de ese lugar, de sus sistemas constructivos, del modo en que la atmósfera es modulada por la luz, incluso de historias y leyendas que se han dado en ese lugar. Es, en el fondo, una experiencia táctil que lo expresa muy bien Jeffrey Kipnis<sup>1</sup> en una conversación que mantiene con Steven Holl:

“en esa era de alineación y distanciamiento, el contenido de la arquitectura es atarnos de nuevo al mundo mediante una experiencia reforzada de lo **real** y, en última instancia, de nosotros mismos”.

Es decir, frente a una realidad **real** que nos resbala, inabarcable, inaprensible por su propia extensión y una realidad **virtual** que nos suministra tanta información como falta de conocimiento, el ciudadano se encuentra colgado, aislado en un islote como un náufrago. La arquitectura, para Holl es quizás una de las pocas oportunidades en las que el individuo se encuentre consigo mismo, como parte de un mundo real, de un territorio... una arquitectura que LE HABLE (uno de los libros monográficos de Steven Holl se llama Architecture spoken) y resuenen en su interior sensaciones, vivencias, ataduras al mundo que creía olvidadas (en el fondo es una idea platónica, la de los dos planos de la existencia). Y eso ocurre aunque el espectador “no entienda o crea no entender“ la literalidad de lo que ve.

Volviendo al método del diagrama como resumen y esencia de la idea rectora del proyecto, Jeffrey Kipnis, refiriéndose a la vigencia (o a la

---

<sup>1</sup> Arquitecto urbanista, crítico de arquitectura. Director del Departamento de Arquitectura y Diseño del Centro Wexner de las Artes y profesor de arquitectura en la Universidad de Ohio.

presencia final del diagrama en el resultado arquitectónico), hace una magnífica observación:

[Como veremos, hasta que punto los diagramas de la ballena varada en la casa de Martha's Vineyard, el fenómeno del chiasma o entrelazamiento de Fibras ópticas en el Museo de Helsinki o la esponja de Menger en las oficinas de SARPHATISTRAAT por ejemplo están presentes en sus obras].

Kipnis dice que “es tan obvio señalar esto como lo es señalar que la historia particular que un poeta cuenta tiene, al final, muy poco que ver con la obra en cuanto POESIA, con sus efectos poéticos. Aunque, sin la historia, el poeta no podría haber logrado esos efectos”.

Esa es la clave: hay una idea motriz, compendio de todas las pulsiones que el arquitecto (poeta) ha recibido a la hora de enfrentarse con la obra (el poema). Hay una historia que contar pero esa historia, disuelta en el poema, es un algo interior, dinámico y constituyente, pero NO es una narración, ni una historia literal: el poema es una obra basada en una idea que recibe los afluentes de otras muchas ideas pero, precisamente por su lenguaje poético, es abierto a las múltiples resonancias que produce en el lector-espectador.

Para Steven Holl lo fundamental es ANCLAR la arquitectura en la historia del entorno. (su primer trabajo teórico, se titulaba, precisamente, “ANCHORING” “La noción de una arquitectura que se configura según una situación y un entorno determinados sigue siendo un tema esencial de nuestras obras – dice Holl. Mediante esta idea, la arquitectura condensa el significado de la historia particular de un entorno (el terreno, el escenario, la región...) en un programa funcional y social”.

“ANCHORING” abogaba por encontrar la dimensión universal en lo específico, lo absoluto en lo relativo”. Abogaba por una arquitectura del ENTRELAZAMIENTO (otro título de sus libros): entrelazar los mensajes del lugar, su historia, sus modos constructivos, los elementos subyacentes de la memoria... mezclarlos, entrelazarlos con las experiencias sensoriales, perceptivas, conceptuales y emocionales”.

Particularmente siempre he defendido la magia que se encuentra debajo de lo cotidiano. Un buen fotógrafo te dirá que todo es recuperable si se acierta con el ángulo de visión, con el encuadre, con la mirada. Holl va más lejos (como explica en sus conceptos de Luminosidad y Porosidad) y dice que no sólo disponemos de la vista, sino de los demás sentidos. La arquitectura es una experiencia completa, táctil, visual, emocional. “Cuando atravesamos un espacio envolviéndolo con la mirada, las misteriosas superficies superpuestas que se extienden gradualmente ante nuestros ojos se llenan de reflejos luminosos: desde las abruptas sombras del sol hasta la imagen traslúcida del ocaso. Una serie de olores, sonidos y materiales –desde la piedra y el acero hasta el libre aleteo de la seda- nos devuelven a las experiencias primordiales que enmarcan y penetran nuestra vida cotidiana”.

Es curioso, pero entre todas las obras y todos los textos que he tenido que leer sobre Steven Holl para esta charla jamás he encontrado una referencia a lo que esta frase está aludiendo: **la mejor descripción de lo que ha sido la arquitectura árabe:**

- Obras escogidas de Steven Holl, de entre su extensa producción, en el que faltan muchas y muy espectaculares, pero creo que esta selección reflejan una parte sustancial de su ideario y su metodología.

1.- **La Casa Berkowitz-Odgis**, también conocida como la Martha's Vineyard house (1984-88), que nos va a servir para dar un primer apunte de su metodología.

Se trata de una pequeña vivienda unifamiliar, situada en el estrecho de Vineyard, entre la isla de Martha's Vineyard y Nantucket y el estado de Massachusetts. Una casa muy condicionada por las ordenanzas que solo dejaban construir una planta hacia el Océano Atlántico y la playa, en una zona de playas y parras vírgenes.

Aquí la idea y el DIAGRAMA surgen de la fusión de dos instituciones: una la leyenda de los indios de Herman Melville (Moby Dick, contar) con la casa-esqueleto una ballena varada cubierta de pieles; la otra es una directa alusión a un sistema constructivo vernáculo procedente de Escandinavia y Canadá, muy utilizada por los pioneros americanos como una forma de autoconstrucción: el sistema del "balloon frame", a base de montantes muy próximos elevados sobre una plataforma, con dos niveles de altura. Una especie de esqueleto tupido apoyado y elevado sobre la tierra con ensamblajes de clavos (una casa de carpintería al alcance de cualquiera: ver la película "El último testigo" de Peter Weir). Las habitaciones están dentro del porche, del esqueleto circundante. Para Holl la materia de la que se nutre la idea son, básicamente esos elementos: un sistema vernáculo de construcción y una leyenda de Melville, pero la IDEA, el diagrama, **es la sombra, la profusión de sombras lineales cambiantes marcadas sobre las superficies interiores.**

Balloom frame, Melville, incluso la predicción de fenómenos cambiantes, como habría de ser el hecho de que las parras traspasen en el futuro por el tupido entramado de montantes o “studs” del sistema balloom frame.

El método, pues, es éste: un conjunto de ideas, de hilos sueltos, que forman la espina dorsal del proyecto. El significado del trabajo de arquitectura surge cuando se encuentra la manera de conectar todos esos hilos, ése es el momento más excitante: cuando la combinación de los argumentos pragmáticos (la construcción, el programa, la estructura, etc...) se encuentran con las percepciones subjetivas.

## **2.- La Stretto House (Dallas) 1990-1992,**

[Conjunto de ideas;

Aquí recibió el encargo de hacer una casa muy grande para una colección de arte y que podría hacer lo que quisiera. Esto situó a Steven Holl ante uno de los mayores problemas que le pueden sobrevenir a un arquitecto ¡la libertad absoluta!. Steven Holl tardó 6 meses en encontrar el diagrama, la idea.

Un solar maravilloso con un jardín espléndido adyacente a un curso de agua que iba saltando mansamente de presa en presa: una secuencia acuosa, no un río, una sucesión de planos de agua en movimiento de forma que cada plano resbalaba sobre el otro.

El problema de Steven Holl era como fragmentar espacialmente una casa inmensa sin un sentido determinado. Aquí el sentido le sobrevino de la fusión de una imagen del lugar con una imagen musical.

Hablando con un alumno surgió el tema de la “Musica para cuerda, percusión y celesta” de Bela Bartok. Esta composición es una forma de fuga contrapuntística en el que una voz entra, no cuando la anterior ha terminado, sino antes, seguida de otra, prediciendo un efecto de superposición de gran intensidad dramática.

La casa Stretto traduce en gran medida este “stretto” musical: cuatro piezas sólidas de hormigón entrelazadas por otras de cristal y metal ligero, cubiertas por tejados curvos de metal que deslizan, transplantan, te van llevando (prolongando) un espacio sobre el otro.

La pieza musical/arquitectónica es única, pero está estructurada entre lo pesado (las presas = la percusión) y lo ligero (el agua, la cuerda).

### **3.- Viviendas Nexos, Fukuoka. Japón (1989-1991).**

Las intuiciones de Steven Holl aquí fueron dos: espacio-bisagra y espacio vacío. Quería generar un espacio flexible capaz de cambiar de una organización a otra interiormente, merced a los conceptos multifuncionales japoneses (fusuma) (tabiques deslizantes, el shoji y el josuna, etc.) acoplamiento de las viviendas a las necesidades, crecimiento, contracción de los espacios según el momento del día, etc.

No hace aquí un edificio, sino un verdadero fragmento urbano: una manera de meter la ciudad en el edificio, una manera de fundirse, de entrelazarse el edificio con la ciudad.

Cuatro patios abiertos al Sur con cinco núcleos de viviendas de 4 plantas unidos por un cuerpo transversal en las dos últimas plantas. Los patios, al nivel de la planta 1ª están cubiertos por una lámina de agua (un estanque), como zona en la que la ciudad se remansa: cada estanque, hacia el otro lado, da a un espacio cubierto de triple altura destinada a juego de niños y terrazas de los cafés de planta baja.

Todas las viviendas son distintas, como distintos e individuales son sus corredores de acceso. Cada vivienda tiene tres fachadas. El comedor de la planta primera discurre bordeando las láminas de agua; el de la planta segunda discurre bajo los patios cubiertos, y el de la planta 4ª se asoma a los patios, a cielo abierto.

“Los dedos” que conforman los patios son asimétricos en sus tratamientos: una cuidadosa fachada de hormigón, con huecos en una composición neoplástica hacia el Oeste y Norte y hacia el Este una no menos cuidadosa fachada ligera de aluminio y cristal que deja traslucir al exterior la sección del edificio.

Hay una clara vocación, no de construir un objeto arquitectónico, sino de configurar espacios. Una clara vocación urbana.

#### **4.- Viviendas en Makuhari (1992-1996)**

(200 viviendas): se dio cuenta de que no podía hacer lo mismo que en Fukuoka.

Proyecto de una gran complejidad conceptual, a pesar de la primera impresión. Una manera original y profunda de abordar un tema áspero

con el que normalmente nos tenemos que enfrentar los arquitectos. La construcción masiva de bloques de viviendas en una zona de crecimiento como es, en este caso, la nueva ciudad de Makuhari, situada sobre un terreno artificial dragado en la costa de la Bahía de Tokio.

Se inspira en el poeta japonés Matsuo Basho, autor de un diario de viaje titulado “El estrecho camino a través del norte profundo”. Basho es recordado por elevar el **haiku** a su más alta expresión poética.

El viaje de Basho es, a fin de cuentas, un viaje de depuración interior en el que se aloja en casas diferentes, cada una de las cuales activa un aspecto nuevo y distinto de su espiritualidad interior. Lo que Holl quería era plasmar arquitectónicamente el camino del viaje interior del zen japonés.

Holl actúa de la siguiente forma: en una asimilación sensitiva asimila a los pesados bloques de vivienda que conforman la manzana (dejando una serie de espacios abiertos hacia unos jardines interiores) con el SILENCIO; y este silencio de la masa es activado, interrumpido, animado, por unas estructuras ligeras, singulares, atractivas... que mueven el desplazamiento, hacen girar la cabeza, llaman la atención, hacen que se produzcan vibraciones dentro del silencio envolvente de los bloques. Estos bloques monolíticos tienen unas inflexiones perspectivas, unas inclinaciones en sus fachadas de acuerdo con la máxima captación de la luz solar (En Japón es obligatorio que los apartamentos tengan al menos cuatro horas de luz solar al día).

Estas estructuras ligeras son casas con nombres poéticos: la Casa del Reflejo del Sol; la casa del Reflejo del Color; la Casa del Reflejo del

Agua; Centro de Reuniones o Casa de la Sombra Azul; Casa del Fruto Caído, Casa de la Puerta Sur, y un hermoso vacío apergolado de carácter escultórico que es la Casa de la Nada.

El proyecto es una serie de episodios en perspectiva en el cual las “follies” (como las follies de Bernard Tshumi en el Parque de la Villette, hacen de atractores.

Es una idea muy sugestiva; uno puede vivir en un apartamento seriado, indistinto, similar al de enfrente. Una supuesta colmena. Estoy convencido de que aún en los barrios más adocenados y ominosos de la ciudad la vida se abre paso y los vecinos marcan el territorio, más allá de la pretensión uniformadora de los promotores inmobiliarios y la indolencia o falta de imaginación de los arquitectos. El vecindario, aún, insisto -de los lugares más ominosos de la ciudad- acaba encontrando puntos de referencia, lugares de encuentro, espacios en donde sedimenta la vida y el anhelo de identidad que todo ser social lleva dentro.

Lo que hace Steven Holl con Makuhari es, en esencia, esto, sólo que no espera a que los factores de identificación sean derechos adquiridos por el vecindario de una manera instintiva, sino un deber del proyecto, un derecho reconocido a priori. Luego, los vecinos de Makuhari podrán hacer lo que quieran pero de entrada están instalados en un lugar que ya nace con una estimulante riqueza espacial y con la dignidad de unos puntos identitarios que singularizan la manzana en su contexto, favorecen los encuentros y las relaciones y, sobre todo, convierten en **paisaje**, lo que de otro modo no sería más que un objeto más de una sorda escena urbana.

## 5.- **Kiasma. Museo de Helsinki.**

Entrelazamiento de un **eje cultural** y **otro natural**.

El cultural es la forma curva que el edificio lleva en dirección con el Finlandia Hall de Alvar Aalto. El natural es el de la geografía que, por medio de un canal lleva a la bahía de Tölö. Este cruce en aspa es lo que da lugar al término “chiasma”, que Steven Holl adopta de su mentor el filósofo Merleau-Ponty: anatómicamente, un “chiasma” es “parte de las vías ópticas que corresponde a un entrecruzamiento en X de las fibras procedentes de las cintas ópticas”.

El edificio, longitudinal, tiene dos directrices: una en sentido Norte-Sur y otra curva y envolvente que va a apuntar hacia el Finlandia Hall de Alvar-Aalto.

La envolvente, en forma de uso, es un cuerpo de una enorme fuerza escultórica: se inicia delgado, casi al punto de confluir en una punta de lanza para abrirse como una especie de cuerno de caza abrigando el cuerpo recto en un gesto que parece no tener fin. Entremedio queda una caverna, una enorme hendidura con iluminación cenital que es utilizada por una rampa para una verdadera “promenade arquitectural” corbuseriana en el que se va desplegando el edificio metro a metro, con una fuerza plástica arrolladora. No hay aquí caprichos deconstructivistas, ni banalidades formales. Al contrario, sorprende como una riqueza tectónica y escultórica como la que se experimenta en esta “promenade” se corresponde con una extraordinaria precisión y adecuación en la ubicación de cada uso en su sitio. Dicen los críticos

autorizados que no existe aquí la “escala intermedia”. No sé muy bien a lo que se refieren pero intuyo a que aquí no existen concesiones al llamado interiorismo, al diseño manierista, al collage de materiales... a todo esa exhibición plástica, matérica, formal que necesita Gehry para fabricar ese asombro tectónico del Guggenheim o Norman Foster en la Facultad de Derecho de la Universidad de Cambridge, o en el Greater London Authority (la alcaldía de Londres), Renzo Piano en el aeropuerto de Kansai, o la Escuela de Arte Dramático de TEN arquitectos en México, la Domus de Isozaki y César Portela. Aquí hay una extraordinaria destreza técnica: unos muros de vidrio al chorro de arena con láminas interiores de Zinc, controlables para (el muro regular de luz; un sistema de Aire Acondicionado por “de hielo”) plenum absolutamente oculto entre los forjados y la doble bóveda estructural de zinc, forjados colgados mediante barras a tracción del entramado metálico que forma la bóveda.... (es decir, hay unos alardes técnicos a los que un Foster o un Rogers no hubieran podido resistirse a exhibir. Aquí Steven Holl los oculta para que sólo tengan protagonismo el espacio bañado por la luz horizontal de Helsinki y los cuadros.

La luz merece un capítulo aparte. Diríase que la luz se valora más cuando es escasa que cuando sobra. Estoy absolutamente convencido de que aquí Steven Holl fue siempre consciente de que estaba compitiendo con unos arquitectos caracterizados por el arraigo y la simbiosis con el lugar (Asplund Eliel Saarinen y, sobre todo Alvar Aalto) pero, sobre todo, por una total maestría en captar, en meter la luz en los edificios. Hay geografías en las que el arte consiste en defenderse de la luz, modulándola, templándola como un toro bravo. Hay otras cuyo arte consiste en robarle la luz a la naturaleza y crear una segunda naturaleza

bajo techado mediante esa luz robada a los dioses. Eso es Finlandia. Esto es Asplund, eso es Aalto.

En el Miasma el material más importante es la luz: 25 galerías se desarrollan a lo largo del edificio con luz natural. La luz “construye”, tanto como los muros, suelos y paredes, y es su modulación la que orienta y guía muchas decisiones por sí sola que, en circunstancias normales deberían estar encomendadas a la materia o, en último término, a la cartelística. Holl dice de su bóveda cóncava que es como la mano de un “catcher” de béisbol que en vez de atrapar la pelota atrapa la luz.

Y aquí surge otro de los elementos distintivos de Holl: la luz como materia, la materia de la que está hecha sueños que se convierten en realidad en la obra arquitectónica. “El espacio es el olvido sin la luz”. Un edificio habla a través del silencio de la percepción orquestado por la luz” “la luminosidad es tan esencial para la experiencia espacial como la POROSIDAD lo es para la experiencia URBANA. Profundizando en sus estudios sobre la penetración de la luz en los edificios. Holl se siente fascinado por la estructura de la esponja, por su porosidad a dos niveles. Internamente le lleva, como veremos a meter la luz en el interior del edificio de una manera original, impredecible, reflectante, con un desarrollo infinito de los juegos de reflexión y refracción, mezclados con los colores. Eso le permite explorar al máximo los efectos de la luz en el interior de un cuerpo, la transparencia dentro de la opacidad, como esas extrañas irisaciones que se producen en las cuevas y anfractuosidades (que fascinan a los espeleólogos)... En el segundo nivel, la POROSIDAD, como concepto aplicado a lo urbano le lleva a considerar los edificios como membranas interactivas entre lo externo y

lo interno, una porosidad que propicia la ósmosis entre el espacio urbano y el tectónico. La consecuencia es que sus edificios acaban resultando TROZOS, fragmentos de ciudad, en vez de objetos aislados. Normalmente, en un edificio el aire, la luz, la realidad externa choca con él y hace que esa realidad quede alterada. La arquitectura ha sido una materia generalmente opaca bañada por la luz, externamente o internamente a través de sus patios. Para Holl la arquitectura es **luz**, tamizada y modulada por unos planos, unas superficies que deben tener la virtud de enriquecerla, de modularla, de penetrarla. Esta inversión de los términos es clave para entender la obra de Holl y clave también para elaborar una epistemología del espacio y una metodología del proyecto.

#### 6.- Sarphatistrasse (oficinas).

Tal es el caso del conocidísimo edificio de las oficinas para la empresa constructora Het Oosten (dedicada a la construcción de viviendas sociales).

Ocupa la trasera de un sólido edificio de ladrillo en forma de “U” antiguamente destinado a Almacén Federal de Suministros Médicos, a través de cuyo patio se entra, dando directamente al Canal Singel, en el cual se refleja. Los 270 empleados de la Compañía ocupan el edificio de ladrillo, cuya textura contrasta con el cubo de malla de aluminio lacado (no es cobre), formalmente basado en la “Esponja de Menger” (ése es el DIAGRAMA de este proyecto. El edificio nuevo es un espacio vacío, multiuso, poroso y translucido destinado a actividades comunitarias. La esponja de Menger es un conjunto fractal que, dividido configurado mediante la evolución que expresa la figura. Dividiendo el cubo mediante este procedimiento (pasando en sus etapas por el cubo de

Rubik), aparte de conseguir un conjunto que es igual en plantas, alzados y secciones, se llega al vacío absoluto.

La membrana exterior es corpórea, compuesta por las láminas exteriores de aluminio perforado y otras interiores de madera. Entre ambas discurren las instalaciones y paneles cromáticos que, tanto durante el día como en la noche (especialmente en sus reflejos sobre el canal Snigel) dan unos reflejos mágicos. Este edificio es, en realidad, casi un experimento teórico sobre la porosidad y sus efectos ópticos. La luz, a través de los poros, no entra igual que a través de una ventana, ni siquiera una celosía. La atmósfera es distinta, lechosa, acuosa y envolvente, enormemente cambiante con los movimientos del sol, confiriendo a ese espacio un carácter inusualmente dinámico.

#### **7.- Simmons Hall: Residencia de Estudiantes en el MIT (Massachusetts Institute of Technology) (1992-2002).**

El encargo consistía en una residencia de diez plantas para 350 estudiantes a lo largo de Vassar Street, dando al Campus de Briggs Field y al Charles River. Todo parecía, pues, apuntar a una enorme pantalla de 10 plantas y 115 metros de longitud. Holl lleva aquí al extremo, a una escala urbana la esponja de Menger.

Deshace y fragmenta el muro en unos volúmenes alternativamente unidos e independientes –para no formar barrera- con una textura exterior de infinitos “poros”- en este caso ventanas a razón de nueve aberturas por apartamento, con la suficiente profundidad como para defenderse del sol alto en verano y caldearse con el sol bajo en invierno,

las jambas están coloreadas para individualizar los poros y producir juegos de reflejos. Las fachadas, como en la esponja de Menger, se airean con grandes aberturas, cinco en total, que se corresponden con las entradas principales, corredores panorámicos y las principales terrazas para actividades al aire libre.

El conjunto interior se anima con espacios comunitarios, restaurantes y un auditorium.

Pero lo más singular es, sin duda, cómo lleva el concepto de porosidad, no ya en una transferencia o perforación transversal, sino en los vacíos verticales, una interpretación esponjosa, casi telúrica de la idea de patio en el que la luz desciende desde los lucernarios superiores, se desliza hacia abajo en diagonales que la reflejan, se va haciendo cada vez más indirecta, envolvente y ambiental, recibiendo de vez en cuando la “ayuda” de las penetraciones de luz horizontales.

Es interesante también la experimentación con un sistema prefabricado de hormigón estructural denominado “Perfcon” que permite un máximo de flexibilidad e interacción. Es así como, integrando la estructura, la piel y el sistema de ventanas como el edificio en su totalidad deviene una membrana porosa.

## **8.- La capilla de San Ignacio en la Universidad de Seattle (1995-1997).**

Es un interesante experimento con la luz y algo que los arquitectos, aún los no creyentes, han tenido mucho interés en afrontar. Es como si la experiencia religiosa que esos edificios debieran albergar agudizaran en

ellos una especial voluntad de trascendencia, de misterio... y se sintieran obligados a ofrecer una visión casi metafísica de la arquitectura. Es como si la religión impregnara de religión la materia con la que el arquitecto ha de trabajar, y, a veces el resultado no es otro que pura escenografía. Al fin y al cabo, desde las basílicas romanas, las mezquitas otomanas, la espiritualidad pensante del románico o la espiritualidad ingrávida del gótico, pasando por la descarada y descarnada escenografía del barroco contrarreformista, nunca el arquitecto se ha visto más condicionado por el peso de tantos ilustres precedentes. (Los suficientes como para que Le Corbusier diera un giro completo a sus principios en Ronchamps, por ejemplo).

La capilla de San Ignacio no es ajena a estos experimentos de luz indirecta, difusa, mística con que todos los arquitectos han abordado el tema. Pero lo que personalmente me gusta de la actitud de Holl es la renuncia expresa a cualquier afectación mística. Aquí su IDEA, es una máxima ignaciana sacada de los ejercicios espirituales de San Ignacio: “métodos diferentes ayudan a gentes diferentes”: una unidad de diferencias reunidas en un todo. Y el DIAGRAMA de esa idea son cinco grandes lucernarios (que el autor llama curiosamente “botellas” de luz) que deslizan la luz sobre cinco sectores diferentes dentro de un mismo espacio, cada uno de ellos en correspondencia con el programa jesuita del culto católico: la procesión, la capilla del Santísimo Sacramento, el espacio de culto principal, el nártex, la nave y el coro.

La luz entra por unas incisiones hechas sobre paneles de hormigón armado a través de unas cristalerías de vidrio lechoso, tratado al chorro de arena; pero al penetrar dentro se encuentran con un segundo muro

teñido con colores brillantes. El feligrés sólo puede ver la luz reflejada que toma vida cuando una nube pasa por el sol.

**Para terminar**

## 9.- El macro proyecto de Linked Irbid (2003) en Pekín (Beijing, China).

Terminamos con una expresión, una extensión espectacular del Simmons Hall a una escala urbana mucho mayor, en un contexto constructivo histórico, como es el que se está produciendo actualmente en China y en el Sudeste asiático.

Como todos sabemos, allí se está produciendo (como en Dubai) una eclosión edificatoria que está dando lugar a una geografía de **objetos**, de torres cada vez más altas y enrevesadas, de los espacios del anonimato que hablaba Marc Augé, testimonio simbólico de una economía emergente con una clara vocación devoradora, de trastocar el orden económico mundial. China y, en general todo el sudeste asiático, tiene una imperiosa necesidad de demostrar que es su economía la que va a decidir los destinos del mundo en el siglo XXI. La lógica de estos edificios, de estos objetos arquitectónicos no es ya la del LUGAR, sino la del propio contenedor y la movilidad que generan. No deja de ser morbosamente interesante cómo un arquitecto que basa su obra en la fenomenología del lugar, en la experiencia del sitio y en la atención de los mensajes que éste le transmite, se enfrenta con un proyecto de gran escala para el que ha sido contratado, No por sus actitudes proyectuales, sino por el carácter icónico de arquitecto-estrella que hoy ya tiene.

Holl de alguna manera jugó aquí con las técnicas de las artes marciales, recogiendo la fuerza del encargo para doblégarla hacia otros derroteros. Convenció a los promotores de Linked Irbid de que la intervención fuera un microcosmos, una ciudad –POROSA- dentro de la ciudad, una metramoderna expresión de la forma de vida ecológica del siglo XXI.

Este complejo aloja 2.500 habitantes en 700 apartamentos con todo un equipamiento complementario que le hace ser, en gran medida autosuficiente (cines, cafés, restaurantes, lavanderías, etc...) Está compuesto por ocho torres como los cubos porosos de una muralla medieval, unidos, a la altura de la planta 20ª, por unos adarves transparentes, iluminados y con el trasdós de colores. Las torres son distintas, generan una gran variedad de tensiones perspectivas y albergan una gran multiplicidad de programas, de ahí que el recorrido por esos espectaculares adarves suspendidos generen un sinfín de encuentros y una gran variedad de relaciones ciudadanas.

El espacio de la planta baja es un patio permeable, con láminas de agua que reflejan los volúmenes, las luces y las imágenes de un cineplex flotante situado en el centro del conjunto.

Hay aquí una simbiosis de la porosidad del Simmons Hall y de los deslizamientos perspectivas, los “atractores” del conjunto Mahukari a una escala metropolitana. Las viviendas interiores están diseñadas con los principios del Fen-Shui. Cada vivienda dispone siempre de dos fachadas sin vestíbulos interiores.

-----

Esto es solo una pequeña muestra de la filosofía, la metodología y el trabajo de Steven Holl. Es imposible, al cabo de estudiar toda su obra, no encontrar elementos de un lenguaje significativo de su arquitectura. El ser identificado por tu propio lenguaje puede ser considerado por muchos un

valor, quizás al valor más grande al que puede aspirar un arquitecto, un artista. Ese valor es indudable en las artes plásticas, especialmente en aquellos artistas cuyo lenguaje evoluciona con su propia experiencia artística y vital.

Pero hoy día el “estilo”, el “lenguaje” en la arquitectura como seña de identidad de un arquitecto es menos una demostración de talento artístico que una esclavitud –una sumisión a las exigencias del mercado (una gloriosa y sustanciosa esclavitud, naturalmente).

Yo no quiero hablar de ética para no parecer un puritano. Steven Holl, como Herzog y de Meuron, como el mejor Koolhaas, como el Moneo de los mejores tiempos no han renunciado a su voluntad de estilo: solo que su estilo no es un manierismo iconográfico, una marca de la casa según la cual en cada sitio hay que hacer la misma obra porque es el nombre lo que te están pagando: el estilo de estos arquitectos es, como diría Machado, distinguir las voces de los ecos y, desde una actitud profesional que, como los viejos artesanos, indaga en las propiedades de la materia hasta expresar sus máximas capacidades expresivas, abren sus poros a los mensajes del lugar desde la sensibilidad que les proporciona su enorme cultura y, como resultado de todo ello, en cada lugar dejan el mensaje poético de su obra, en cada lugar tienden un puente entre la razón histórica y las exigencias de lo cotidiano. En definitiva, en cada lugar hacen lo que es debido.

Salvador Moreno Peralta