

**ARQUITECTURA Y ENTORNO COMO UNIDAD
UNA CONVERSACIÓN CON KAZUYO SEJIMA
Y RYUE NISHIZAWA**

MAKI ONISHI



ARCHITECTURE AND ENVIRONMENT AS ONE
A CONVERSATION WITH KAZUYO SEJIMA
AND RYUE NISHIZAWA

ARQUITECTURA Y ENTORNO COMO UN CONTINUO

Maki Onishi: Me gustaría que esta entrevista sirviera de ocasión para que ustedes mismos pudieran debatir sobre sus opiniones acerca de las posibilidades y perspectivas de la arquitectura. Y, por empezar por un tema que ambos han abordado en textos recientes, estoy particularmente interesada en saber a qué se refieren ustedes cuando abogan por "una arquitectura que es una con el entorno". En concreto, Sejima-san, usted ha dicho que ha estado reflexionando largo tiempo sobre cómo vincular los interiores y los exteriores —explorando diferentes estrategias, como la generación de espacios intermedios, o el trabajar desde la experiencia, etc.—, pero que últimamente ha llegado a sentir que pensar sobre los interiores y pensar sobre los exteriores es, en realidad, el mismo y único proceso. ¿Qué significaría hoy en día para usted la idea de que "la arquitectura y el entorno sean uno"?

Kazuyo Sejima: Me he dedicado mucho, hasta ahora, al ensayo de prueba y error. A querer diseñar una arquitectura vinculada tanto con su entorno como con aquello que se crea en su interior. Pero me ha resultado difícil encontrar un equilibrio satisfactorio entre ambos compromisos: mi obra tendía a priorizar o bien el exterior o bien el interior. Más tarde, mientras reflexionaba sobre cómo construir cosas que abordaran con el debido equilibrio ambos aspectos, me di cuenta que, al principio, en realidad, no hay ni interior ni exterior. Que era un error tratarlos, en el punto de partida, como entidades separadas para luego querer intentar unirlos.

Ahora, en este momento, estoy interesada en el 'puntillismo'. ¿Por qué el puntillismo? Porque si todo en el universo está hecho a base de puntos, una alta densidad de puntos podría entenderse como un muro, y reducir la densidad de puntos en ese muro podría convertirlo en un espacio. De modo que si se piensan las cosas así, el interior y el exterior no tienen por qué ser entidades separadas, pueden integrarse, armonizarse.

También, desde más o menos cuando diseñamos el Louvre-Lens, fue volviéndose para nosotros cada vez más importante considerar cómo la arquitectura puede convertirse en un elemento del paisaje. Yo quería que, tanto nuestro enfoque sobre la relación entre arquitectura y paisaje, como nuestro enfoque en relación al espacio interior, encajaran entre sí. Y entonces, reparé en la noción de puntillismo. Por ejemplo, en una pintura se puede dibujar enteramente un objeto, o una escena, a base de líneas; o bien, se puede dibujar sin contornos, simplemente con puntos de diferentes densidades y colores. De modo que me pregunté si existía alguna forma similar de dibujar como un continuo el interior de un edificio y su entorno.

Cuando usted habla de la arquitectura como un elemento del paisaje, entiendo que se refiere a algo distinto a, digamos, una granja integrada armoniosamente con los campos y bosques de su alrededor. ¿Cuál sería entonces su imagen de una arquitectura en la que, como en el caso de una pintura puntillista, el interior y el exterior constituyan una unidad?

KS: Una granja en una ladera ciertamente encaja en esa imagen de integración con el paisaje. Ése sería uno de los aspectos de lo que digo, pero mi pregunta es: ¿sería esta integración aplicable también al interior? Desde luego, uno puede siempre asumir este enfoque: integrarse en el paisaje empleando los mismos materiales y colores que el de otros edificios del entorno, etc. Pero me gustaría ir un paso más allá y crear nuevos espacios o lugares arquitectónicos que incluyan espacio interior. Por ejemplo, las condiciones de la luz de un espacio cambian constantemente, de un modo que recuerda las variaciones de luz y sombra que se dan en una pintura. Estoy dándole vueltas a cómo este tipo de variación pueda incorporarse a la arquitectura.



PABELLÓN DEL VIDRIO EN EL MUSEO DE ARTE DE TOLEDO
GLASS PAVILION AT THE TOLEDO MUSEUM OF ART
Ohio, USA. 2001/2006

He podido constatar su interés por este tipo de fenómenos al ver los edificios diseñados por SANAA. Lo percibo en el diseño de su fachada del Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo —o en los pilotis de la Universidad Bocconi—, al crear múltiples capas de espacio que acaban manifestándose como fenómenos que recuerdan nubes o arcoíris. ¿Son conscientes ustedes de este tipo de 'fenómenos' intangibles?

Ryue Nishizawa: Para nosotros, este tipo de fenómenos son parte consustancial de un edificio. Nunca hemos apuntado estrictamente a los 'fenómenos' per se. Se dan sólo como efecto y consecuencia del edificio. Es decir, cuando nos planteamos la fachada de un edificio, su apariencia —el aspecto que tendrá— lo normal es que estemos pensando en la estructura del edificio. ¿Tendrá capas? ¿Cómo se articularán las estancias? Siempre estamos atentos a las relaciones entre los distintos elementos, esto es, a su estructura, y será ésta la que determine la apariencia del edificio.

Tengo la impresión de que su concepto de fenómenos derivados de la estructura, y el concepto de puntillismo de Sejima-san, vienen a ser lo mismo.

RN: Quizás sí. Ambos conceptos obedecen a una forma de pensar que tiene que ver con cierta clase de transparencia o claridad.

ARCHITECTURE AND ENVIRONMENT AS A CONTINUUM

I'd like this interview to be an opportunity for the two of you to discuss your thoughts these days on the possibilities and prospects for architecture. I'm particularly interested in learning what you mean by "architecture that is one with the environment", a theme you have both addressed in recent writings. Sejima-san, you've said that you've been thinking for a long time about how to link interiors and exteriors, trying out various approaches such as creating in-between areas, working from experience and so on—but that lately, you've come to feel that thinking about interiors and thinking about exteriors are one and the same process. Nowadays, what does the idea of "architecture and the environment as one" mean to you?

Kazuyo Sejima: Up to now I've engaged in a lot of trial and error. I wanted to design architecture in terms of its relationship to its surroundings and also to what would be created inside. But I found it hard to find a balance between both considerations: my work would tend to prioritize either the outside or the inside. Then, as I thought about how to build things with both aspects in balance, it occurred to me that at the outset, there was really no interior and no exterior. It was a mistake to treat them as separate entities in the first place and then try to join them together.

Right now I'm interested in 'pointillism'. Why pointillism? Because if everything in the universe is made of points, a high density of points can be something like a wall, and reducing the density of the points in the wall can turn it into a space. If you think about things in this way, interior and exterior don't have to be separate entities, they can blend together, in harmony.

Since around the time we designed the Louvre-Lens, it's become more important to us to consider how architecture can be one element of a landscape. I wanted our approach to the relationship between architecture and landscape to dovetail with our approach to the interior of the structure. That's when the notion of pointillism occurred to me. In a painting, for example, you can draw an object or scene entirely with lines, or, alternatively, you can draw it using no outlines but simply with dots of varying densities and colours. I wondered if there was a way to draw the interior of a building and its surrounding environment like that, as a continuum.

When you talk about architecture as one element of a landscape, you mean something different from, say, a farmhouse blending harmoniously with the surrounding fields and woods, I think. What is your image of architecture where interior and exterior become one as in a pointillist painting?

KS: A farmhouse standing on a hillside certainly fits the image of blending with the landscape. That's one aspect of what I'm talking about, but my question is, does it apply to the interior as well? One can certainly take this approach—blending with the scenery, using the same materials or colors as other structures in the neighbourhood, and so on. But I'd like to take that a step further and create new architectural spaces or places that include interior space. For example, the conditions of light in a space constantly change in a way that resembles the variations of light and shade in a painting. I am thinking about how that kind of variation can be incorporated into architecture.

NUEVO CAMPUS DE LA UNIVERSIDAD BOCCONI
NEW URBAN CAMPUS, BOCCONI UNIVERSITY
Milan, Italy, 2012/2020



I can sense your interest in such phenomena when I view buildings designed by SANAA. I see it in your design of the façade of the Glass Pavilion at the Toledo Museum of Art, or in the pilotis of Università Bocconi, which create multiple layers of space that remind me of phenomena like clouds and rainbows. Do the two of you think in terms of intangible 'phenomena' of this sort?

Ryue Nishizawa: To us, those phenomena are part of the structure. We have never aimed strictly for 'phenomena' per se. They exist only as a result of the structure. For example, when we think about the appearance of a building's façade—how it will look—we are usually thinking about the structure of the building. Will it be layered? How will the rooms be laid out? We are always thinking about the relations among elements, i.e., their structure, and that is that determines the appearance of the building.

I get the impression that your concept of phenomena deriving from the structure and Sejima-san's concept of pointillism are one and the same thing.

RN: Maybe so. Both are a way of thinking about a certain kind of transparency or clarity.

SER UN MONUMENTO

Entiendo que las consideraciones acerca de los aspectos sugestivos de los fenómenos son parte del proceso de selección sobre qué es lo que funcionará, o no, al diseñar un edificio. En este sentido, usted, Nishizawa-san, con frecuencia ha mencionado que una de las cualidades esenciales que debería tener un edificio es la de "ser como un monumento". Y entiendo que esto significa que un edificio debería ser algo que ya con su sola presencia fuera capaz de apoyar y respaldar el paisaje urbano circundante. Aún así, ¿no tiende la palabra 'monumento' a connotar edificios masivos; edificios más bien escultóricos?

RN: No necesariamente, ¿verdad? La arquitectura 'monumental' no tiene por qué ser necesariamente escultórica. Una gran plaza, por ejemplo, es una cavidad, un espacio vacío, hueco, y aún así tener una presencia especial en una ciudad. No creo que nosotros nunca nos hayamos preocupado exclusivamente de la apariencia de nuestra arquitectura.

KS: ¡Aunque sí que nos preocupe esa apariencia; y mucho!

RN: Ah, por supuesto. Pero eso es porque nos preocupa su estructura... Creemos que, en arquitectura, la esencia y la apariencia son la misma cosa, es decir, que la estructura de una obra de arquitectura y su presencia son una sola pieza. Y, en cuanto a la cuestión de si los monumentos son escultóricos, mi opinión es que depende del contexto cultural. También puede que tenga algo que ver con las diferencias entre la cultura arquitectónica japonesa y la europea. Mientras la arquitectura europea versa sobre muros, la de Japón trata sobre pilares y vigas. Son muy diferentes

¿En el sentido de que los edificios japoneses no son cajas?

RN: Exacto. La arquitectura tipo caja es exactamente eso: su piel exterior incluye la estructura, dejando en su interior un espacio vacío, al igual que haría una caja. La arquitectura tradicional japonesa, por el contrario, desarrolla una estructura que se extiende por toda la planta; de ahí que sea una arquitectura esencialmente ilimitada. Quiero decir, que es una arquitectura sin un exterior definido, sin una fachada delimitada. La diferencia entre esta arquitectura ilimitada y una arquitectura tipo caja es elocuente en sus estructuras, tanto en el interior como en el exterior. Asia estaría llena de ejemplos de arquitecturas que aun siendo monumentales no son escultóricas, de edificios que son monumentales pese a no tener fachada.

¿Podría señalar un ejemplo de esto que dice?

RN: Pues en Japón, por ejemplo, y por citar uno, el Santuario de Ise.¹

Gran Santuario de Ise
Ise Grand Shrine
Mie Prefecture, Japan



Pero esos edificios tienen unas cubiertas impresionantes, enormes ¿no le parece?

RN: Sí, pero es que las cubiertas de Ise Jingu no son tan importantes como el hecho de que los edificios del santuario se hayan construido precisamente sobre unos espacios que previamente fueron desbrozados talando árboles en el bosque. Estos claros, que son algo así como cavidades en el bosque, son allí los únicos lugares luminosos. Las cubiertas son impresionantes, de acuerdo, pero en mi opinión, el mayor impacto de Ise Jingu procede de esa luminosidad.

El arquitecto Takamasa Yoshizaka habló sobre los mojones de montículos de piedras, las señales que los montañeros levantan a modo de indicadores a lo largo de sus rutas de escalada. Un montículo de este tipo, dispuesto en determinados puntos importantes para que destaque, viene a ser como una pequeña torre hecha a base de apilar piedras. Es una forma de crear marcas en territorios con buena visibilidad, como los Alpes, donde uno puede distinguir estas señales desde lejos. Pero en áreas boscosas como las que cubren Japón o Escandinavia, uno no podría distinguir esa marca desde la distancia, por eso la gente no levanta montículos en los bosques; en su lugar, dejan un espacio abierto, talando árboles y despejando todo. Esto permite que pase la luz y servir de guía en bosques oscuros. Además, todos los edificios de Ise Jingu se construyeron con madera de ciprés, una madera que cuando en mitad del bosque recibe la luz del sol brilla como el oro. Por eso uno puede ver esa madera de ciprés resplandeciente desde lejos. Es decir, los monumentos y los puntos de referencia varían su forma según el entorno. Por ejemplo, en las verdes regiones monzónicas de Asia, su propia cualidad de transparencia, por sí misma, sirve de referencia. Todo esto ilustra de qué forma los fenómenos son inherentes al edificio.

¹ Uno de los santuarios sintoístas más importantes de Japón, construido en el siglo VII. Durante más de 1.300 años, los edificios del santuario han sido reconstruidos cada 20 años.

TO BE A MONUMENT

It seems to me that considerations related to the intriguing aspects of phenomena are part of the process of choosing what will work and what won't as you design a building. In that regard, Nishizawa-san, you have often said that one of the essential qualities of a building is that it should "be like a monument". I understand that to mean that a building should be something that by its very presence supports and sustains the surrounding townscape. But doesn't the word 'monument' tend to connote massive, sculpture-like structures?

RN: It doesn't have to, does it? 'Monumental' architecture needn't necessarily be sculptural. A large plaza, for example, is a cavity, an empty space, yet it may be a special presence in a city. I don't believe that we have ever concerned ourselves exclusively with the appearance of our architecture.

KS: But we do concern ourselves with its appearance, a lot!

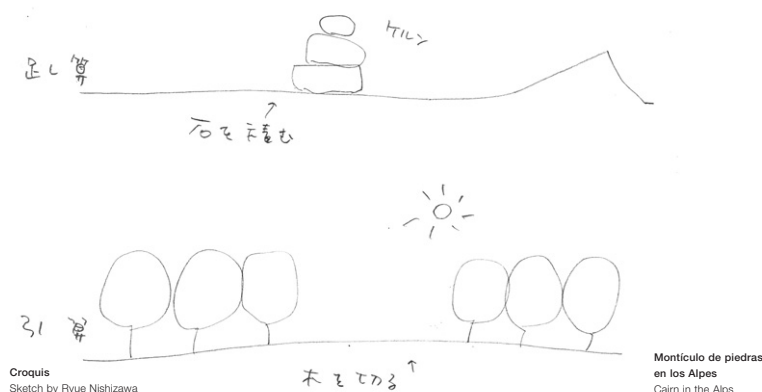
RN: Oh, very much so. But that's because we are concerned with its structure... We believe that in architecture, essence and appearance are the same. In other words, the structure of a work of architecture and its presence are of a piece. As for the question of whether monuments are sculptural, I think that depends on the cultural context. It may have something to do with the difference between Japanese and European architectural cultures. European architecture is about walls, whereas Japan's is about columns and beams. They're very different.

In the sense that Japanese buildings are not boxes?

RN: Right. Box-type architecture is exactly that—the outer skin provides the structure, forming an empty space inside, just like a box. Traditional Japanese architecture, on the other hand, has a structure that extends across the entire floor plan, and is therefore essentially endless—by which I mean it has no defined exterior, no façade. The difference between box-type architecture and this endless architecture is apparent in their structures, both interior and exterior. Asia is full of examples of architecture that is monumental, but not sculptural—structures that are monumental even though they have no facade.

What would be an example of that?

RN: In Japan, there's Ise Jingu,¹ for one.



But those buildings have large, impressive roofs, don't they?

RN: Yes, but the roofs at Ise Jingu are not as important as the fact that the shrine buildings are built in spaces cleared by felling trees in the forest. These clearings are like cavities in the forest, and they are the only bright places there. The roofs are impressive, granted, but I think the biggest impact comes from that brightness.

The architect Takamasa Yoshizaka spoke about cairns, the markers that mountaineers erect as guideposts along climbing routes. A cairn is a small tower made of a pile of stones. They are placed at important spots to distinguish them from other spots. It's a way of creating landmarks in regions with good visibility like the Alps, where you can see the cairns from some distance away. But in forested areas like those covering Japan or Scandinavia, you can't see a cairn from a distance, so people in the forests don't build cairns. Instead they cut down trees and clear out an open space. That lets in light, providing a guidepost in the dark forest. All the buildings at Ise Jingu are made of cypress, which gleams like gold when struck by sunlight in the midst of the forest. You can see that gleaming cypress wood from far away. In other words, monuments and landmarks vary in form with the environment. In the verdant monsoon regions of Asia, this quality of transparency itself serves as a landmark. It's also one example of how phenomena are inherent in the structure.

¹ Japan's preeminent Shinto shrine complex built in the 7th century AD. For the last 1,300 years, the sanctuary buildings have been rebuilt every two decades.

PENSAR EN TÉRMINOS DE TIEMPO Y ESPACIO

Nishizawa-san, usted parece pensar tanto en términos de tiempo como de espacio a la hora de crear 'lugares para estar'. Ha referido el proceso mediante el cual los seres humanos hacen suyo un determinado lugar con el paso del tiempo. ¿Estoy en lo cierto al decir que usted no piensa en términos de arquitectura autónoma, sino de arquitectura y entorno como una sola entidad; una entidad que también persiste en el tiempo?

RN: Nosotros hemos reflexionado sobre la unidad entre arquitectura y entorno desde hace tiempo. Es un tema de gran interés para nosotros, pero también supone un desafío. Una de las cosas interesantes en relación a la cuestión anterior sobre los mojones, es que aquello que consideramos monumental varía radicalmente en función del entorno. Al igual que es fascinante la diferencia que existe entre las señales de las que hablábamos, los montículos de los Alpes y los claros de un bosque: el que los montículos se construyan apilando piedras —que es un proceso de adición— y en cambio, los claros se generen cortando árboles —que es un proceso de sustracción—. O que los montículos sean como esculturas, con exteriores claramente definidos —por tanto, con límites—, y en cambio, los claros, que se hacen talando árboles, no sean en realidad más que un continuo en el bosque o, en todo caso, que la frontera entre ambos sea ambigua. Y esto es así porque, pese a que un claro se caracterice por su transparencia, algo que hace que su presencia en el bosque se perciba como algo especial, no hay una frontera precisa entre su luminosidad y la oscuridad propia de un bosque; de nuevo, su continuidad es ambigua. Con todo esto quiero apuntar que lo mismo puede decirse sobre la relación entre la arquitectura y su entorno: que son entidades continuas, y la frontera entre ambas es ambigua. Y eso es, esencialmente, lo que nosotros vemos en Ise Jingu.

¿Se refiere usted a la imagen que se nos presenta del recinto sagrado dentro del santuario?

RN: No hablo necesariamente del recinto sagrado. Me refiero a que incluso un objeto, como pueda ser una marca que destaque de su alrededor, en realidad se hace uno con su entorno.

Quisiera insistir un poco más sobre el tiempo y el espacio. ¿Cómo se relaciona la idea de identidad —que se procura entre la estructura de un edificio y su apariencia— con el tratamiento de su entorno como fenómeno, como manifestación consciente y perceptiva, tanto espacial como temporal?

KS: Se relaciona en el sentido de que debemos decidir si un edificio, tanto espacial como temporalmente, es apropiado para un lugar en particular: si aguantará allí en el tiempo, pese a que su función cambie y no vuelva a utilizarse más de la forma originalmente prevista.

RN: Le Corbusier, en sus comentarios sobre la Villa Savoye, comparaba la arquitectura barroca y la árabe. Decía que mientras la primera fue concebida sobre el papel, en una mesa de trabajo, sin pensar en la gente que pudiera pasear dentro del edificio, la segunda fue proyectada teniendo en mente a los usuarios de su interior. Y que él había extraído de todo ello una lección. Decía que en la arquitectura árabe uno ve cómo la estructura se despliega a medida que se atraviesa... Me parece una reflexión interesante: que no sea el escenario, sino la propia estructura la que se va desplegando a medida que se recorre. Es decir, que los seres humanos comprenden los edificios tanto espacial como temporalmente.

KS: Nosotros hemos procurado construir una arquitectura 'transparente' porque creemos que es un error que la estructura de un edificio quede incomprendible sin importar cuántas veces se recorra. Porque en el transcurso de esa experiencia, uno debería ser capaz de comprender cómo se ensambla el edificio —aunque el tiempo que pueda llevar alcanzar ese entendimiento varíe según la obra; cada una tiene su momento, que además, depende de su función, su escala, su ubicación, etc.—.

Por otro lado, y volviendo a lo anterior, pensar en términos de espacio y tiempo nos permite decidir cabalmente si un edificio es adecuado para su entorno. No es algo que se pueda decir sencillamente mirando un edificio y su contexto. Desde luego, se pueden hacer juicios puntuales —por ejemplo, acerca de la idoneidad de su atmósfera, de su densidad o su tamaño—, pero, para poder llegar a tener gradualmente una mejor comprensión de la visión global, el edificio se ha de analizar desde un punto de vista contextual (temporal y espacial). Y, tal y como usted apuntó antes, pensar en la arquitectura desde esta perspectiva global puede permitirnos crear una arquitectura que, a su vez, con el paso del tiempo cree un particular entorno.

RN: De hecho, la arquitectura es la tarea de crear un lugar, ¿no es cierto? Y para crearlo, se debe considerar el lugar tanto en términos espaciales como temporales, no meramente espaciales. Por poner otro ejemplo, cuando se empieza a pensar en el confort, el problema vuelve a ser espacio-temporal. Consideremos Japón, por ejemplo. Aquí, tenemos cuatro estaciones perfectamente definidas, con tradiciones y eventos ligados a cada una de ellas. Nuestro calendario está repleto de eventos que marcan cada temporada, como el Año Nuevo o las fiestas de contemplación de los cerezos en flor. El problema del confort está estrechamente ligado a estos cambios estacionales. Confort no significa poder encender el aire acondicionado. Confort es poder ver los fuegos artificiales de verano y beber una cerveza mientras uno disfruta del frescor de la noche en su jardín. Pero si uno intenta hacer lo mismo durante las vacaciones de Año Nuevo, no le va a resultar agradable en absoluto. De modo que para lograr ese deseado confort, uno ha de saber cómo posicionarse en su propio entorno. Y, en igual medida que los entornos cambian con el paso del tiempo, la arquitectura ha de ser capaz de cambiar también: es decir, debe ser de naturaleza espacio-temporal. Porque el confort no es algo que pueda afinarse simplemente retocando el diseño interior. Si no se aborda desde una visión global, no se puede garantizar el confort.

Louis Kahn dijo que la habitación es el principio de la arquitectura, el lugar de la mente. También, que una habitación es un mundo dentro de otro. Kahn entendió la continuidad entre el entorno y el lugar donde estamos como un sistema de cajas anidadas: un edificio dentro de un barrio; una habitación dentro de un edificio, un sofá dentro de una habitación... Me parece una idea hermosa, pese a que esta concepción de la habitación como unidad fundamental de la arquitectura sea en parte extremadamente escultórica y del todo diferente a nuestro enfoque. Diría que se ajusta más a una sensibilidad propia del desierto que a una del bosque.

THINKING IN TERMS OF TIME AND SPACE

Nishizawa-san, you seem to think about time as well as space in relationship to the creation of 'places to be'. You cite the process by which human beings make a certain place their own over time. Am I right in saying that you think in terms not of architecture standing alone, but of architecture and the environment as one entity, an entity that also exists in time?

RN: We've been thinking about the unity of architecture and environment for a long time. It's a theme that is of great interest to us, but it's also challenging. One of the things I find interesting about the issue of cairns that I mentioned before is that what we consider monumental varies dramatically with the environment. Another intriguing difference between cairns in the Alps and clearings in a forest is that cairns are made by piling up stones, a process of addition, whereas clearings are made by cutting down trees, a process of subtraction. Also, cairns are sculpture-like, with clearly defined exteriors and hence boundaries. A forest clearing, on the other hand, is made by felling trees, so it is really continuous with the forest—or, in any case, the boundary between the two is ambiguous. And that is so because although a clearing is characterized by its transparency, which gives it a special presence in the forest, there is no clearcut demarcation between the clarity of the clearing and the darkness of the forest; again, their continuity is ambiguous. With all of this, what I want to explain is that the same can be said of the relationship between architecture and the environment: they are continuous entities, and the boundary between them is ambiguous. That is essentially what we see at Ise Jingu.

Are you referring to the image of a sacred precinct within the shrine?

RN: I'm not necessarily talking about a sacred precinct. I'm referring to the fact that even an object such as a landmark that protrudes from its surroundings is actually one with its environment.

I'd like to ask you a bit more about time and space. How does the notion of identity between a building's structure and its appearance relate to the treatment of its environment as a phenomenon, a conscious, perceptive spatio-temporal manifestation?

KS: It is related in the sense that we have to determine if a structure is suitable for a particular place both spatially and temporally—whether the structure will hold up in that place over time, even if its function changes and it is no longer used in the manner originally envisioned.

RN: In his comments about the Villa Savoye, Le Corbusier compared Baroque and Arab architecture. He said that whereas the former was conceived on paper at a desk, without giving thought to the people who would walk around inside the building, the latter was designed with users of the interior in mind, and that he learned a lesson from that. He said that in Arab architecture, one sees how the structure unfolds as one walks through it. I thought that was an interesting expression—not the scenery, but the structure itself unfolding as one walks. In other words, human beings grasp structures both spatially and temporally.

KS: We try to build 'transparent' architecture because we think it's wrong for a building's structure to remain incomprehensible no matter how many times you walk through it. You should be able to gain an understanding of how it is assembled in the course of experiencing it. How long it takes to achieve that understanding varies with the building, I think—each has its own appropriate time. The time required to understand a building varies with its function, scale, location and so on.

One more thing we can say is that thinking in terms of both space and time enables us to determine whether a building is suited to its surrounding environment. We can't really tell simply by looking at the building and its surroundings. We can make certain fragmented judgments about, say, the suitability of its atmosphere, density, or size, but if we view it in its temporal as well as spatial context, we can gradually come to a better understanding of the big picture. And, as you suggested earlier, Onishi-san, thinking about architecture from this perspective may enable us to create architecture that also creates the environment over time.

RN: In fact, architecture is the work of creating a place, isn't it? And to create a place, you have to consider it in both space and time, not merely space. Particularly when you start thinking about comfort, that's a spatio-temporal issue. Here in Japan, for example, we have four clearly defined seasons, with traditions and events associated with each one. Our calendar is full of season-marking events like the New Year and cherry blossom viewing parties. The comfort issue is closely linked to these seasonal changes. Comfort doesn't mean you have the air conditioning on. Comfort is when you can watch summer fireworks and drink a beer while enjoying the cool of the evening in your garden. But try the same thing during the New Year holiday and it won't be very pleasant at all. So, to achieve that desirable comfort, you have to know how to position yourself in your own environment. And insofar as environments change over time, architecture must be able to change as well: in other words, it must be spatio-temporal in nature. Because comfort isn't something that can be finessed just by tweaking the interior design. If you don't address it from the perspective of the big picture, you can't ensure comfort.

Louis Kahn said that the room is the beginning of architecture, the place of the mind. He also said that a room is a world within a world. He saw the continuity between the environment and the place where we are as nested boxes—a building within a neighbourhood, a room within the building, a sofa within the room. I think that's a beautiful idea, although the notion of the room as the fundamental unit of architecture is extremely sculptural, and entirely different from our approach. I would say it's more of a desert-like sensibility than a forest-like one.

KS: En relación a esta cuestión, quiero señalar que una de las cosas asombrosas que hizo Mies fue el ser capaz de crear una habitación a partir de soportes y vigas en lugar de hacer uso de muros.

RN: Sí, es verdad, aunque, en mi opinión, fue en realidad Wright —quien influyó en Mies— el que de hecho empezó a explorar la idea de que las cosas fluyan. Su obra evoca una potente imagen de fluidez, en absoluto la de una arquitectura tipo caja. La suya es una arquitectura de la tierra, de la vida humana ocupando un pequeño rincón de una gran porción de tierra. El estilo de Wright puede resultar pasado de moda, pero yo me identifico absolutamente con el espíritu de su arquitectura.



PABELLONES EXPOSITIVOS EN INUJIMA
INUJIMA ART HOUSE PROJECT
Inujima, Okayama, Japan, 2008/2010

EL VECINDARIO COMO ARQUITECTURA

Sejima-san, ¿el proyecto Inujima Art House supuso para usted un momento clave, significativo, en cuanto a pensar en la creación de una arquitectura del todo de acuerdo con su entorno?

KS: Sí, así es. Al principio, no tenía ni idea de qué hacer. No había hecho nunca antes eso que se conoce como proyecto de rehabilitación... Al principio, cuando terminé las primeras tres galerías y expliqué en la inauguración mis intenciones tras el diseño de cada una de ellas —"Hice esto, hice lo otro..."— noté, por alguna razón, que aquello carecía de sentido. Me di cuenta que no había sido capaz de expresar el atractivo y el potencial de Inujima. Y eso me hizo reflexionar sobre todo tipo de cosas.

RN: Recuerdo a Sejima-san diciendo que estaba esforzándose por formular una imagen integral de ese proyecto de rehabilitación, involucrando en ello a varias casas, hasta que se le ocurrió pensar en el pueblo en su totalidad como una única obra de arquitectura. Y eso me pareció una estrategia interesante, una manera práctica y concreta de conseguir esa deseada armonía o unidad entre la arquitectura y su contexto.

KS: Cuando se pasea por la isla de Inujima, uno va viendo casas, un hueco entre ellas que resulta ser un campo; luego, algunos bosques, y después, de nuevo el mar: diferentes cosas van apareciendo como si fueran fluyendo al lado de uno. Pasa como en las escenas de las *Rakuchu-Rakugai-Zu*,² pinturas que ignoran por completo la cuadrícula real de Kyoto, la capital de entonces. Inujima tiene sus pequeños senderos y otras demarcaciones, pero uno apenas los percibe en el fluir del paisaje.

² 'Escenas en y alrededor de la capital', un género de pinturas panorámicas de Kyoto que datan del período Edo (1603-1867).

KS: In that respect I would like to say that one of the amazing things about Mies is that he was able to create a room from columns and beams, not walls.

RN: That's true, although I think it was actually Wright, who influenced Mies, who really started to explore the idea of things flowing. His work has a strong image of flow, very un-box-like architecture. It's an architecture of the land, of human life occupying a small corner of an expanse of land. Wright's style may be old-fashioned, but I completely relate to the spirit of his architecture.



NEIGHBORHOOD AS ARCHITECTURE

Sejima-san, was the Inujima Art House Project a significant watershed for you in terms of thinking about creating architecture at one with its environment?

KS: Yes, it was. At first I had no idea what to do. I had never done a so-called renovation project before... Initially I completed the first three galleries, and at the opening, I explained my thoughts behind the design of each one. But it felt meaningless somehow—"I did this, I did that...". I realized I hadn't been able to convey the appeal and potential of Inujima. That got me thinking about all kinds of things.

RN: I recall Sejima-san saying that she was struggling to form a comprehensive picture of this renovation project involving several houses in a small village, until it occurred to her to think of the entire village as a single work of architecture. I thought that was interesting as a concrete, practical way of achieving harmony or unity between architecture and its context.

KS: As you walk around the island of Inujima, you see houses, a gap between them that turns out to be a field, then some woods, then the sea again—different things appearing as if they are flowing by you. It's just like the *Rakuchu-Rakugai-zu*.² Those paintings completely ignore the actual grid layout of Kyoto, the capital back then. Inujima has its little paths and other demarcations, but one is barely aware of them in the flow of the landscape.

² 'Scenes in and around the Capital', a genre of panoramic screen paintings of Kyoto from the Edo period (1603–1867).

Pinturas *Rakuchu-Rakugai-Zu*
Rakuchu-Rakugai-Zu paintings
Uesugi version by Kano Eitoku
(Images courtesy of
Yonezawa City Uesugi Museum)



RN: Yo creo que las ciudades japonesas son más paisaje que ciudad. En las *Rakuchu-Rakugai-zu*, que representan tanto la ciudad de Kioto como sus alrededores desde una perspectiva a vista de pájaro, lo que resulta interesante es que no se puede afirmar exactamente dónde termina la ciudad y dónde empiezan las afueras. Se ve a los nobles y a los samuráis bebiendo sake en la ciudad, mientras los granjeros y los tejones retozan en el campo, pero todos ellos tienen el mismo aspecto. Tampoco hay una distinción clara entre 'dentro' y 'fuera' de la capital. Nosotros, intuitivamente, podemos ver la diferencia; pero a la gente del continente, acostumbrada a las ciudades amuralladas, imagino que todo aquello no les parecería una ciudad.

Es como si la arquitectura por sí misma pudiera ser el medio más apropiado para contemplar un entorno o un contexto en su totalidad.

KS: Eso es justamente lo que yo sentí durante el transcurso del proyecto Inujima. Y que, aun cuando los edificios estén algo separados entre sí, esos pequeños senderos podrían tratarse como pasillos, con los dormitorios pendiente abajo, un comedor pendiente arriba, y así sucesivamente. Al principio, no sabía cómo lidiar con estas ubicaciones tan dispersas, pero una vez que empecé a pensar en toda la isla como una única obra de arquitectura, me sentí capaz de crear obras que alentaran el disfrutar de tal diversidad. Cuando me di cuenta que podía aplicar al propio pueblo, o incluso a toda la isla, el mismo planteamiento utilizado para el diseño arquitectónico, descubrí que era libre de soñar con todo tipo de ideas. Al final, esta experiencia me ayudó a pensar que crear arquitectura es lo mismo que crear un entorno.

EL PODER DE LA ABSTRACCIÓN

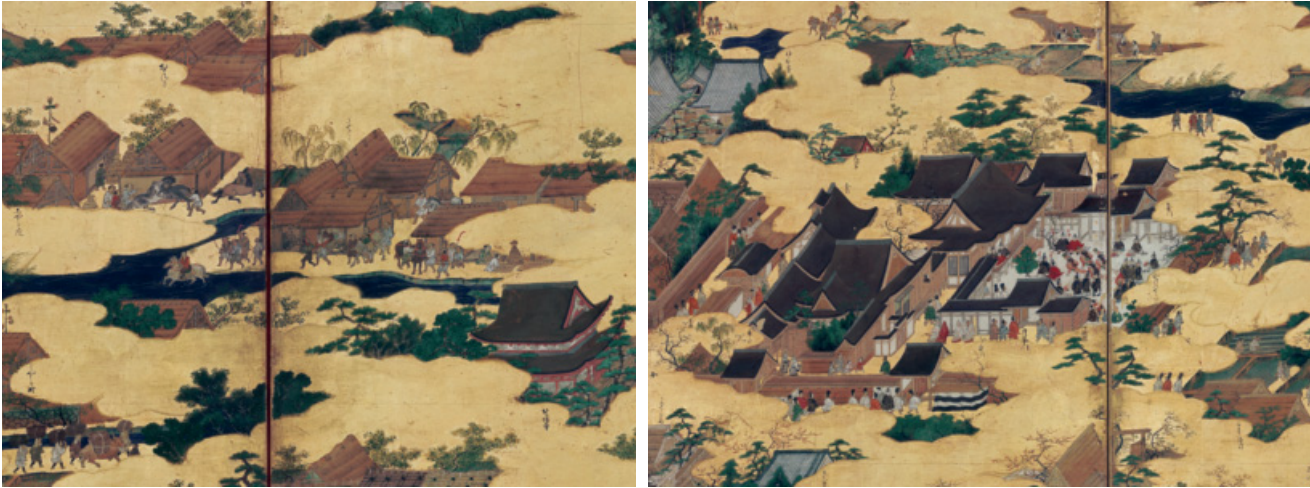
RN: Cuando uno quiere estudiar objetos muy grandes piensa en ellos a pequeña escala, ¿no es eso? Por ejemplo, cuando se quiere tratar sobre la Tierra, se echa mano de un mapa del mundo. Cuando pensamos sobre arquitectura, cuya escala es demasiado grande como para tratar de abarcarla en su totalidad, nos manejamos con escalas menores, 1:100 o 1:200. El problema es que cuando reducimos las cosas de esa manera, obviamente, omitimos los detalles más pequeños y dejamos sólo aquellos elementos que consideramos más esenciales. Reducir algo es hacerlo abstracto, algo que claramente distingue lo que es importante de lo que no. Una técnica necesaria para pensar algo en términos arquitectónicos. Y es gracias a este proceso de abstracción que somos capaces de imaginar un orden que vincule la arquitectura con las ciudades. Por eso la visión del mundo de las *Rakuchu-Rakugai-zu* tiene mucho en común con el proyecto Inujima, ¿no?

¿En el sentido de que el mismo punto de vista se puede aplicar también a las ciudades?

RN: En las ciudades europeas, los edificios se disponen en tiras apretadas, definiendo de un modo muy escultórico los espacios para las calles. Japón es menos ordenado: hay edificios, hay espacios, hay jardines repletos de follaje creciendo en todas direcciones. Las ciudades y los pueblos aquí también crecen cada cual a su manera. Carecen del rigor de una ciudad europea.

KS: Las ciudades japonesas están llenas de pequeños espacios muy curiosos. Es posible que nuestras ciudades, originalmente, se hayan ido constituyendo a partir de fragmentos y piezas, con huecos entre sí. Hace un tiempo intenté dibujar cuadros puntillistas. Estuve casi un mes dibujando puntos, algunas veces los pintaba grandes, otras, pequeños. Fue un trabajo arduo, pero me dio la clave de cómo los espacios japoneses parecen respirar al ritmo de su entorno. Estos curiosos huecos pueden entenderse por el modo en el que las particiones móviles se abren para conducir al interior de una casa, donde más particiones se abren de una habitación a la siguiente, y después al jardín, que se abre a las colinas en la distancia, finalmente devolviéndonos a los huecos de la ciudad. No es que esté ciertamente obsesionada con el puntillismo, pero dibujar todos esos puntos me dio a entender que se puede pensar en los edificios —en los huecos entre ellos, incluso en las malas hierbas que crecen en esos huecos— como en algo de una sola pieza.

RN: Yo creo que todavía se puede encontrar esa cualidad politeísta —o quizás más precisamente panteísta— en las ciudades japonesas.



RN: I think Japanese cities are more landscape than city. The *Rakuchu-Rakugai-zu* depict both the city of Kyoto and its environs from a bird's-eye perspective. What's interesting about them is that you can't tell exactly where the city ends and the outskirts begin. Nobles and samurai are seen drinking sake in the city, while farmers and badgers cavort in the country, but they all look the same. There is no distinction between 'inside' and 'outside' the capital. We can intuitively see the difference, but to people on the continent accustomed to walled cities, I imagine it would not look like a city.

In that sense it seems that architecture itself may be the most appropriate medium for contemplating an environment or neighborhood in its totality.

KS: That is certainly what I felt in the course of the Inujima project. Even with the buildings spaced some distance apart from each other, I thought the little paths could be treated as corridors, with bedrooms down the hill, a dining room further uphill, and so on. At first I didn't know how to deal with these scattered locations, but once I began thinking of the entire island as a single work of architecture, I was able to create works that encourage one to take pleasure in the diversity of locations. When I realized that I could apply the same approach I used for architectural design to the village, or even the whole island, I found that it freed me to dream up all kinds of ideas. Ultimately that experience helped me think of creating architecture as one and the same as creating an environment.

THE POWER OF ABSTRACTION

RN: In order to contemplate very large objects, we think of them on a small scale, don't we. For instance, when we think about the Earth we rely on a map of the world. When we think about architecture, it's too large to grasp at full size, so we deal with it at scales of 1:100 or 1:200. When we reduce things in this manner, we naturally have to omit the smaller details, leaving only the most essential elements. To reduce something is to make it abstract, which clearly identifies what's important and what's not. It's a technique that is necessary for thinking about something in architectural terms. Thanks to this abstracting process, we are able to envision an order that links architecture with cities. The worldview of the *Rakuchu-Rakugai-zu* has much in common with the Inujima project, doesn't it.

In the sense that the same way of thinking can be applied to cities as well?

RN: In European cities the buildings stand in tight rows, defining the spaces for streets in a very sculptural manner. Japan is less orderly—you have buildings, you have spaces, you have gardens full of foliage growing every which way. Cities and villages here grow like that as well. They lack the rigor of a European city.

KS: Japanese cities are full of very curious little spaces. Our towns may originally have been composed of bits and pieces with gaps in between them. A while ago I actually tried my hand at drawing pointillist pictures. For about a month I drew dots, sometimes making them large, sometimes small. It was very hard work. But it gave me an insight into how Japanese spaces somehow seem to breathe in rhythm with their surroundings. These curious gaps can be seen in the way that movable partitions open into a house, where more partitions open from one room to the next, then to the garden, which opens out to the hills in the distance, eventually bringing us back to the gaps in the city. I'm not really fixated on pointillism, but drawing all those dots did give me the idea that you can think of buildings, the gaps between them, even the weeds growing in those gaps, as all of a piece.

RN: I think you can still find that polytheistic, or perhaps more precisely pantheistic, quality in Japanese cities.

Si se enseña en una universidad en Japón, se comprobará que los estudiantes dibujan las unidades de aire acondicionado y los postes de servicios públicos con el mismo esmero que los edificios que proyectan. ¿No cree que esto reflejaría una sensibilidad similar?

RN: Puede. No hay un centro de atención claramente definido, así que se puede asignar el mismo nivel de importancia a cualquier cosa.

KS: Cuando pensamos las cosas en abstracto, ¿cómo las volvemos abstractas? Nishizawa-san empleó antes la palabra 'técnica'. Pero estoy pensando que puede que necesitemos alejarnos de las técnicas y de los métodos del pasado; que debemos encontrar una manera de hacer que resulte apropiada para nuestros días, un enfoque diferente al de los métodos de abstracción del pasado.

Sejima-san, usted ha comentado que cuando piensa en el público en general, en abstracto, se ve incapaz de imaginar para quién está diseñando una obra de arquitectura. Yo diría que el cómo percibimos el entorno de un barrio estaría ligado a la idea de poder evocar imágenes específicas de la gente y al procurar una arquitectura adecuada para cada cual. Un entorno está compuesto de elementos diversos —algunos buenos, otros malos— pero todos son parte integral de él. Cuando hablamos de que la arquitectura se hace una con su entorno, ¿significaría esto considerar la arquitectura como algo que repercutirá en todos esos elementos?

KS: Sí, pero eso no es tan fácil. Yo creo que la arquitectura debería poseer un cierto carácter de totalidad, pero al mismo tiempo debería conjugarse con toda clase de elementos diversos. Yo quiero que armonice con su entorno, pero no que se sumerja en él. Ahí es donde radica el problema de nuestro método de abstracción.



MUSEO LOUVRE-LENS
LOUVRE-LENS MUSEUM
Lens, France. 2005/2012

Siempre he pensado que los arquitectos tienen una singular capacidad crítica para intuir qué es lo importante de entre todos los diversos elementos de una comunidad, y subrayarlo con su arquitectura. Cuando vi el Louvre-Lens, me llamó la atención la forma en la que parecía reflejar el paisaje que reside en los corazones de la gente que vive allí, pero de un modo del todo distinto al que pudiera hacerlo una granja integrada en su contexto.

KS: Sí, siento que el Louvre-Lens tiene justo la escala correcta que demanda su entorno. Y podría decir lo mismo de la Escuela de Diseño Zollverein en Essen, que encaja con las fábricas y demás edificios que hay a su alrededor. Es como si se hubiera dejado caer justo en medio de todo aquello y, aun así, armonizase de algún modo con su entorno.

RN: Cuando Sejima-san proyecta un edificio, ella aborda el edificio y su entorno como una relación. Parece contemplar las relaciones entre los objetos y el fluir de la gente como una sola entidad.

Es verdad que, cuando en la Universidad tenemos tutorías conjuntas con los estudiantes de nuestro departamento, Sejima-san se fija siempre en la relación existente entre el edificio y el paisaje en sus maquetas.

KS: Es difícil traducirlo en palabras, pero creo que hay ciertas formas que expresan relaciones con varios fenómenos —formas relacionales, por así decirlo—. Estas formas incluyen las estructuras y también materiales.

IDEAS SÓLIDAS

En esa parte de su obra que abarca desde el Teatro Kunstlinie Almere Flevoland, en Almere, y el Museo de Arte Contemporáneo del siglo XXI, en Kanazawa, hasta el Louvre-Lens, percibo un cambio en su manera de hacer: desde un interés por convertir las ideas en arquitectura, hasta un centrar la atención sobre los propios objetos allí creados. ¿Qué es lo que ustedes considerarían 'ideas'?

RN: Una idea es cuando concibes el Centro de Aprendizaje Rolex como una única habitación, aunque dividida; o la Casa Moriyama como la de unos cuantos elementos sueltos aquí y allá. Las ideas son extremadamente importantes para nosotros. Pero también es un hecho que la misma idea puede dar a luz edificios brillantes o desafortunados. Los Cinco Puntos de la Arquitectura Moderna de Le Corbusier describen cinco buenas ideas, y la *Unité d'Habitation* es ciertamente impresionante, pero alrededor de la *Unité* de Marsella hay varios complejos de apartamentos espantosos, construidos básicamente de la misma manera y en base a esos mismos Cinco Puntos. Tener una buena idea no es garantía de que un edificio salga bien. Una idea ha de tener continuidad en la aún más crucial labor de convertirla en un buen edificio. No obstante, las ideas son importantes. Nadie se impresiona ya por la idea de la fachada libre, pero a mí me sigue pareciendo una idea fascinante.

If you teach at a university in Japan, you'll find that the students draw the outdoor air conditioning units and utility poles with the same care as the buildings they are designing. That reflects a similar sensibility, don't you think?

RN: Perhaps so. There's no clearly defined center, so the same level of importance might be assigned to anything.

KS: When we think about things in abstract, how do we render them abstract? Nishizawa-san used the word 'technique' earlier, and I'm thinking that we may need to depart from the techniques and methods of past eras and find a way that's appropriate for the present day, a different approach from the abstracting methods of the past.

Sejima-san, you said that when you think of an abstraction like the general public, you find yourself unable to picture who you are designing a work of architecture for. I would think that how we perceive a neighbourhood environment is linked to the notion that we can call up specific images of many people and that there is a suitable architecture for each one of them. An environment is composed of diverse elements, some good, some bad, but they are all an integral part of it. When we talk about architecture becoming one with its environment, does that mean contemplating architecture as something that will resonate with all those elements?

KS: Yes, but it isn't easy. I believe that architecture should possess a certain totality, but at the same time it should conjugate with all kinds of diverse elements. I want it to harmonize with its environment, but not be submerged in it. That is where the problem of our method of abstraction comes in.

ESCUELA DE DISEÑO ZOLLVEREIN
ZOLLVEREIN SCHOOL OF DESIGN
Essen, Germany, 2003/2006



I have always thought that architects have a special critical ability to intuit what is special among all the diverse elements of a community and foreground it through their architecture. When I saw the Louvre-Lens, I was struck by the way it seemed to reflect the landscape that resides in the hearts of people living in the area, but in a form completely unlike that of a farmhouse blending in with its surroundings.

KS: Yes, I did feel that the Louvre-Lens had just the right scale for its environment. You might say that the Zollverein Design School in Essen similarly highlights the factories and other structures around it. It's sort of plopped down right in the middle of everything, and yet somehow it harmonizes with its surroundings.

RN: When Sejima-san designs a building, she views it and its environment as a relationship. She seems to be looking at the relations among objects and the flow of people as one entity.

It's certainly true that when we give advice to students together at our university studio, Sejima-san looks at the relationship between the building and the landscape in their models.

KS: It's hard to put in words, but I think there are forms that express relations with various phenomena—relational forms, if you will. Those forms include structures and materials as well.

TOUGH IDEAS

In your work from the Kunstlinie Almere Flevoland in Almere and the 21st Century Museum of Contemporary Art in Kanazawa up to the Louvre-Lens, I sense a shift in the way you create your architecture—from a focus on turning ideas into architecture toward a focus on the actual objects created there. What do the two of you consider 'ideas' to be?

RN: An idea is when you envision the Rolex Learning Center as one room, but divided up, or Moriyama House as a scattering of elements. Ideas are extremely important to us. But it's also a fact that the same idea can give birth to inspiring and uninspiring buildings. Le Corbusier's Five Points of Modern Architecture represent five good ideas, and the Unité d'habitation is certainly impressive, but around the one in Marseilles, there are several hideous apartment complexes built in basically the same way as Unité, and based on the same Five Points. Having a good idea is no guarantee that a building will turn out well. The idea has to be followed up by the even more crucial labor of turning the idea into a good building. Nevertheless, ideas are important. No-one is impressed by free facades any more, but I still think it's a fascinating idea.

KS: Yo creo que las ideas son absolutamente esenciales. Pero, efectivamente, sería un error pensar que con tener una idea ya es suficiente; o pensar que las ideas siempre han de ser nuevas.

RN: Mejor, en lugar de preguntarnos si una idea es lo suficientemente nueva, necesitaríamos preguntarnos si es lo suficientemente sólida. Una de las grandes cosas de las ideas es que cualquiera puede hacer uso de ellas. Son abiertas y gratuitas, accesibles para cualquiera y en cualquier lugar. Y es un hecho que algo que sea universalmente accesible ha de ser sólido. Hubo un momento en que ambos creíamos tanto en las ideas que sentíamos la necesidad de hacer algo perfecto a partir de ellas. Nos volvimos más y más radicales —puede que, en algún momento, hasta un poco locos—.

KS: Por aquel entonces, estábamos demasiado obsesionados por encontrar la mejor manera de hacer realidad una idea, hasta el punto de que en ocasiones ignorábamos cosas tales como la relación de la obra con su entorno. Tener ideas es importante, aunque puede que nos hayamos centrado demasiado en el objetivo de hacer realidad esas ideas de forma clara y precisa. Aun así, creo que hay ideas que son gratificantes y apropiadas para hoy. Lo que necesitamos no son ideas que destaquen a expensas de todo lo demás, sino ideas sólidas que puedan defenderse en un entorno caótico, incluso si no tienen un aspecto excesivamente bello.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DEL SIGLO XXI EN KANAZAWA
21st CENTURY MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, KANAZAWA
Japan. 1999/2004



CASA MORIYAMA
MORIYAMA HOUSE
Ohta-ku, Tokyo, Japan. 2002/2005



LO QUE CAMBIÓ DESPUÉS DEL 3.11

Esto puede parecer un poco digresivo, pero recuerdo el efecto que el Gran Terremoto del Este de Japón tuvo sobre nosotros.³ Aprendimos la lección brutal de que nuestro mundo encierra una fuerza, la Naturaleza, más poderosa que nosotros. Que vivimos inmersos en una red de relaciones con animales, plantas y toda suerte de seres vivos. Aunque para nada sea un punto de vista que hayamos adoptado sólo tras aquel desastre del 3.11, el vivir aquello nos dejó a todos muy claro cuán importantes son esos valores.

RN: Aquel desastre nos sometió a todos los japoneses a un tremendo estrés. Creo que fue una prueba clave para todos nosotros. Ver ese devastador *tsunami* nos hizo sentir que Dios, la Naturaleza, o como quieras llamarlo, ni siquiera es consciente de que estamos aquí. Justo después de ese desastre, viajamos al norte, a Miyatojima, una isla de la costa del Pacífico. El mar parecía muerto; gris, cubierto de desechos. Pero cuando volvimos, un año después, aquel mar ya estaba resurgiendo a la vida, las aves habían regresado y se podían ver jóvenes parejas dando un paseo. Después de otro año, la gente nadaba de nuevo allí. Sentí una tremenda energía con todo aquel proceso de renacimiento.

KS: Por allí había un puerto famoso por el cultivo de ostras. No mucho después del *tsunami*, alguien del lugar nos contó que el mar necesita para mantenerse fértil ser continuamente reabastecido por la tierra, y que el *tsunami* lo había enriquecido al agitar el fondo marino.

RN: Aparentemente, el *tsunami* condujo al fondo marino ingentes cantidades de oxígeno, y eso hizo que las ostras supieran mejor que nunca. Resulta que la horrible destrucción que todos presenciamos también trajo consigo una forma de regeneración.

KS: Aprendimos mucho de aquella experiencia. Ya en aquella primera visita, casi un mes después del desastre, la gente de la comunidad que lo había perdido todo por el *tsunami* nos decía: “Todo aquí ha quedado reducido a la nada, así que queremos aprovechar esta oportunidad para construir una ciudad mejor para nuestros hijos”. Todos se dieron cuenta de que necesitaban a su comunidad; de que era un activo compartido por todos. Entendimos que la reconstrucción de una comunidad alienta de manera natural a las personas, porque les da esperanza de futuro, descubren que juntas de nuevo pueden lograr algo.

RN: Incluso en Tokio, donde todo el mundo es individualista, pareció como si el desastre repentinamente hubiera recordado a la gente que la comunidad y las relaciones humanas cuentan algo (*risas*).

KS: Hace casi 30 años, justo el día en el que un tifón que batió récords golpeó Kumamoto, ambos estábamos allí, participando en la inspección anual del edificio del Dormitorio de Mujeres Saishunkan Seiyaku. Fue un tifón verdaderamente terrible, que hizo volar cubiertas, derribando a su paso todas las señales de tráfico. Pero al día siguiente, la ciudad ya estaba funcionando de nuevo. Los conductores se las arreglaron sin las señales, cediéndose el paso los unos a los otros. Las cosas se habían venido abajo, o el tifón se las había llevado por delante, pero el día después fue hermoso y claro. Una vista que nunca olvidaré.

RN: Sí, claro y soleado, y con una sensación de liberación que uno asociaría con el fin de una guerra.

³ El terremoto masivo que azotó el noreste de Japón en marzo de 2011, y el consiguiente *tsunami* y el accidente de la planta nuclear, causaron terribles daños en la región.

KS: I think ideas are absolutely essential. But it certainly is a mistake to think that having an idea is enough, or to think that ideas must always be new.

RN: Instead of asking if an idea is new enough, I think we need to ask if it's tough enough. One of the great things about ideas is that anyone can use them. They are open and free, accessible to anyone anywhere. And it's a given that something that's universally accessible has to be tough. There was a time when both of us believed so much in ideas that we felt we had to make something perfect from them. We grew more and more radical, maybe a little crazy at one point.

KS: Back then we were too obsessed with figuring out the best method for realizing an idea, to the extent that we sometimes ignored things like the work's relationship with its surroundings. Having ideas is important, but we may have focused too much on the goal of realizing our ideas in a clear, concrete form. I do think, though, that there are ideas that are gratifying and appropriate for today. What we need are not ideas that stand out at the expense of everything else, but tough ones that can hold their own in a chaotic environment, even if they don't look terribly pretty.



CENTRO UNIVERSITARIO ROLEX DE LA EPFL
ROLEX LEARNING CENTER EPFL
Lausanne, Switzerland. 2005/2010

WHAT CHANGED AFTER 3.11

This may seem like a bit of a digression, but I'm reminded of the effect the Great East Japan Earthquake had on us.³ It was a brutal lesson that our world contains a force, Nature, more powerful than we are, and that we survive within a web of relationships with animals, plants, and all manner of living things. This was certainly not a point of view that we only acquired after 3.11, but living through the disaster made it vividly clear to us how important such values are.

RN: The disaster put all Japanese under tremendous stress. I think it was a major test for us. When we saw that devastating tsunami, it made us feel that God, or Nature, or whatever you wish to call it, is not even aware that we are here.

Just after the disaster hit, we travelled up north to Miyatojima, an island on the Pacific coast. The sea looked dead—grey and covered with debris. But when we returned a year later, the sea was coming back to life. Birds had returned, and young couples could be seen out on a date. After another year people were swimming there again. I sensed tremendous power in all that process of revival.

KS: There was a harbour that was famous for its oyster cultivation. Not long after the tsunami, someone there told us that to keep the sea fertile, it always had to be replenished by the land, and that the tsunami had enriched it by churning up the seabed.

RN: Apparently the tsunami brought huge amounts of oxygen to the seabed, making the oysters taste better than ever. It turns out that the horrible destruction we witnessed was also a form of creation.

KS: We learned a lot from that experience. When we first visited the area it was about a month after the disaster, but already people who had lost their entire community to the tsunami were saying, "Everything here has been reduced to zero, so we want to use the opportunity to build a good town for our children". Everyone realized they needed their community. It was an asset shared by all. We saw that rebuilding a community naturally encourages people and gives them hope for the future because they find that they can achieve something together again.

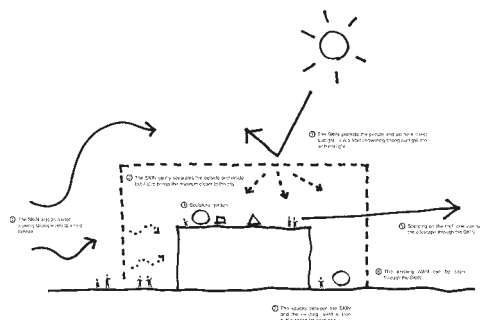
RN: Even in Tokyo, where everyone is an individualist, it seemed as if the disaster suddenly reminded people that community and human relationships count for something (laughs).

KS: Nearly 30 years ago, right on the day that a record-breaking typhoon struck Kumamoto, we were both there for our annual inspection of the Saishunkan Seiyaku Women's Dormitory. It was a truly awful typhoon, with roofs blown off and all the traffic signs knocked down. But the next day, the town was already functioning again. Drivers made do without the signals by yielding the right of way to each other. Things had toppled over or been swept away, but the day after the typhoon was beautiful and clear. It's a sight I'll never forget.

RN: Yes, clear and sunny, and with a sense of liberation you'd associate with the end of a war.

³ The massive earthquake that struck northeastern Japan in March 2011, and the ensuing tsunami and nuclear plant accident, inflicted terrible damage on the region.

AMPLIACIÓN DEL INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO
EXTENSION OF THE IVAM [VALENCIA INSTITUTE OF MODERN ART]
Valencia, Spain. 2002



ARQUITECTURA QUE SÓLO PODÍA SURGIR EN ESTA ERA

RN: Esta conversación me trae a la memoria otro proyecto en el que trabajamos, la Ampliación del Instituto Valenciano de Arte Moderno. Recuerdo el pasear desde el hotel hasta el solar como una experiencia inolvidable. Una experiencia del todo contraria a las que tuvimos cuando hacíamos las visitas de obra al Museo de Arte de Toledo en los EEUU, donde teníamos que desplazarnos a todas partes en coche —desde el aeropuerto al hotel, desde el hotel a la obra— porque allí las condiciones no invitaban precisamente a caminar, a diferencia de Valencia, donde podíamos caminar desde el hotel hasta el museo, lo que nos brindó el poder tener un sentido físico cabal de la situación del museo en la ciudad; incluso de la atmósfera de la propia ciudad.

Yukio Futagawa,⁴ de GA, decía: "Cuando vayas a ver una obra de arquitectura, no vayas en avión. Debes llegar hasta allí en coche, por las calles". Y creo que tenía razón. Cuando vuelas, te plantas de pronto en un lugar y el hecho del encuentro se vuelve muy brusco. Por ejemplo, cuando fui por primera vez a ver el Museo Guggenheim de Bilbao, viajé en avión, vi el edificio y me marché. Aunque uno se da cuenta de que aquello es un edificio bastante asombroso, en realidad, no sabe si eso, en sí mismo, es extraordinario o no. En cambio, si llegas en coche, puedes cruzar los Pirineos, entrar en España y conducir a través del País Vasco antes de llegar a Bilbao, donde, además, tendrás que pasar por el casco viejo. De modo que para entonces, cuando llegas al Guggenheim, ya tienes una idea sensata de la situación del edificio en su entorno. Es a todo esto a lo que nos referimos cuando hablamos de que la arquitectura forme parte de la ciudad, que sea una unidad con su entorno.

KS: Cuando he ido a ver el Nuevo Campus para la Universidad Bocconi, justo antes de que se termine, me ha resultado interesante el comprobar que no es sólo que sea grande, sino que genera perspectivas, que crea sensación de distancia —el Louvre-Lens también, crea sensación de distancia con sus volúmenes escalonados—. Esta impresión es algo que, sólo de una vez, no se puede pretender tener del todo, como pasa con otros edificios. Quizás esto signifique que no tiene una 'forma'; o quizás, quiera decir que algunas formas permiten que el tiempo pase a ser parte de la arquitectura.

Por supuesto, como apuntábamos antes, la arquitectura necesita de una cierta claridad; un edificio necesita dar a entender las ideas, las técnicas, que hay detrás de su creación. Si no es así, no se da la necesaria comunicación entre nosotros y el edificio. Yo no quiero crear una arquitectura que por muchas veces que se vea no se pueda entender —aunque, por otra parte, el que un edificio se pueda 'captar' viéndolo sólo una vez resulta aburrido—.

Aún así, no tenemos ni idea de lo que podría suceder en el futuro. La apariencia de una obra puede cambiar por los cambios que se den en su entorno; o la experiencia de la gente dentro del edificio puede cambiar. Algunos edificios simplemente cambian cuando transcurre un período de tiempo largo e ininterrumpido.

RN: En todo caso, la noción de que se pueda comprender la estructura de una obra en su totalidad es algo esencial para nosotros. La arquitectura, tal como nosotros la concebimos, debe tener un cierto grado de transparencia, de claridad.

KS: Mi opinión es que, según el programa, se puede lograr un equilibrio entre la sencillez y la complejidad. La totalidad de una obra es importante, pero queremos crear una arquitectura que pueda ser entendida no de forma aislada, sino en el contexto de su relación con sus alrededores, o con el entorno —como cuando nuestros paseos por la ciudad de Valencia nos ayudaron a entender lo que significa proyectar una obra allí—. Queremos crear cosas cuya totalidad no pueda ser comprendida sin tener en cuenta esa relación. En el fondo, lo que queremos es descubrir qué clase de arquitectura se supone debe surgir de esta particular época en la que vivimos. Si los arquitectos no persiguen ese fin, su trabajo no tendrá ninguna utilidad para la sociedad. Creo que necesitamos, a través de la arquitectura, seguir poniendo de manifiesto que la arquitectura tiene algo que sólo ella puede ofrecer.

⁴ Fotógrafo de arquitectura y fundador/editor del Grupo Editorial Arquitectura Global (GA); 1932-2013.

Maki Onishi se graduó como arquitecta en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Kyoto y completó el programa de doctorado en la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Tokio. Fue profesora invitada en la Universidad de Kyoto Seika y en la Universidad de Artes de Nagoya en 2013, y ha ejercido como profesora asociada en la Universidad Nacional de Yokohama desde 2017. Es codirectora de onishimaki + hyakudayuki architects/o+h, con Yuki Hyakuda, desde 2008. La oficina ha participado en una amplia gama de actividades centradas en el diseño arquitectónico, entre las que se incluyen instalaciones y proyectos de edificios comunitarios.

NUEVO CAMPUS DE LA UNIVERSIDAD BOCCONI
NEW URBAN CAMPUS, BOCCONI UNIVERSITY
Milan, Italy, 2012/2020



ARCHITECTURE THAT COULD ONLY EMERGE IN THIS ERA

RN: This conversation reminds me of another project we worked on, the Extension of the Valencia Institute of Modern Art. We would walk from the hotel to the site, and that turned out to be an invaluable experience. By contrast, when we worked on the Toledo Museum of Art in the USA, we travelled by car everywhere—from the airport to the hotel, from the hotel to the museum—because conditions were not exactly conducive to walking there, unlike Valencia, where we could walk from the hotel to the museum, which allowed us to get a physical feel for its position in the city, and the atmosphere of the city itself.

Yukio Futagawa⁴ of GA said, "When you go to see a work of architecture, don't go by plane. You must drive there in a car, on the streets". I think he's right. When you fly, you're suddenly deposited in a place, so it's a very abrupt encounter. When I first went to see the Guggenheim Museum in Bilbao, I traveled by plane, just saw the building and left. You realize this is a pretty amazing structure, but you really don't know if that in itself is amazing or not. But if you travel there by car, you might cross the Pyrenees, enter Spain, and drive deep into the Basque Country before you arrive in Bilbao, where you pass through the old city. By the time you reach the Guggenheim, you have a real sense of the building's position amidst its surroundings. That's what we mean when we talk about architecture being part of a city, of being one with its environment.

KS: When I went to look at the New Urban Campus for Bocconi University just before its completion, what I found interesting was that it was not just big, but that it created perspective, a sense of distance. The Louvre-Lens created a sense of distance as well with its staggered volumes. That impression is something you cannot grasp all at once, as in the case with some structures. Perhaps that means it doesn't have a 'form'. Or perhaps it means that some forms allow time to be a part of the architecture.

Of course, as we discussed earlier, architecture needs a certain clarity; a building needs to afford understanding of what ideas, what methods, went into its creation. If it doesn't, no communication can occur between us and the building. I don't want to create architecture that you can't understand however many times you see it. But at the same time, a building you can 'get' by seeing it only once is boring.

But one still has no idea what might happen in the future. A work's appearance may change with changes that happen in its surroundings, or the experience of people inside the building may change. Some buildings simply change over the course of a long uninterrupted timespan.

RN: In any case, a sense of being able to grasp the structure of a work in its entirety is important to us. Architecture as we conceive it must have a certain kind of transparency or clarity.

KS: I think a balance can be achieved between simplicity and complexity according to the program. The totality of a work is important, but we want to create architecture that can be understood, not in isolation, but in the context of its relationship with the neighbourhood or environment—as when our walks through the town helped us understand the meaning of designing a work in Valencia. We want to create things whose totality cannot be grasped without taking that relationship into account. Ultimately, what we want to figure out is what kind of architecture is meant to emerge from this particular era we live in. If architects don't seek that out, society will have no use for their work. I think we need to continue revealing, through architecture, that architecture has something that it alone can offer.

⁴ Japanese architectural photographer and founder/editor of the Global Architecture (GA) Publishing Group; 1932–2013.

Maki Onishi graduated as an architect at the Kyoto University Undergraduate School of Architecture and completed the doctoral program at the University of Tokyo Graduate School of Engineering. She taught as a guest professor at Kyoto Seika University and as a special guest professor at the Nagoya University of Arts in 2013, and she has been teaching as a guest associate professor at Yokohama National University since 2017. She is co-director of onishimaki+hyakudayuki architects/o+h with Yuki Hyakuda since 2008. They have been engaged in a wide variety of activities centered on architectural design, including installations and community-building projects.