

ARATA  
ISOZAKI

**El estudio del arquitecto Arata Isozaki está situado en un céntrico barrio de Tokyo y en él nos citó un frío día de invierno a las seis de la tarde. En una sala vacía, de paredes de hormigón, sentados en sillas Wassily y tomando el tradicional té, estuvimos hablando con él durante hora y media; fue el propio Isozaki quien inició las preguntas:**

¿Cual es el principal propósito de esta entrevista?

*Intentamos conocer un poco más a fondo su vida profesional; desde sus comienzos con Kenzo Tange, pasando por América y Barcelona, y continuar hasta el momento actual: toda su carrera.*

¿Deseáis comenzar con alguna pregunta en especial?

*Como sabrá, el Palau de Sant Jordi es el protagonista de este primer número de la revista "Diseño Interior", y nos gustaría que usted hablara sobre qué ha supuesto esta obra en su trayectoria profesional, qué tipo de relación establecería entre el recién nacido Palau y sus primeros trabajos para los Juegos Olímpicos de Tokyo...*

De eso hace ya mucho tiempo, en 1964, aunque todo comenzó alrededor de 1961-1962. Hasta el 63 colaboré con Kenzo Tange. Esto significa que la mayoría de los edificios estaban ya en proyecto pero yo ya estaba trabajando allí desde las primeras concepciones... Si, si existe cierta relación. En esa época estudié e investigué mucho sobre estructuras espaciales, como "large spand buildings": espacios sin columnas en el interior. Esto fue antes de que Kenzo Tange realizara los tres gimnasios, tres obras en pequeña escala.

¿Colaboró en ellos?

Sólo en dos: el primero fue el de Takamatsu, cuya idea original era similar al de Yoyogi, donde más tarde también colaboré. Pero realmente lo más importante que aprendí con Tange fue cómo trabajar con un equipo de ingenieros, cómo debe ser concebido el edificio o el proyecto desde el principio, con estructuras realizadas por ellos. En sus mayores obras él siempre colaboraba con profesionales como Yoshikatsu Tsuboi, de su misma generación.

De esta manera desde mis primeras obras yo trabajé con un alumno de Tsuboi: Mamoru Kawaguchi. Por ejemplo, en la estructura de la pisci-

na olímpica de Yoyogi el profesor Tsuboi dio la idea básica, pero mi amigo Kawaguchi fue quien definió todos los detalles. Estas colaboraciones con Kawaguchi empezaron hacia el año 54...o...el 55., bueno, es lo mismo.

Por cierto, no se si conoceréis a Conrad Waksman: fue profesor nuestro y estaba muy interesado en estructuras imaginarias; estudió diversas posibilidades de estructuras espaciales, y en algunos de los proyectos que él enseñaba utilizaba esta clase de estructuras, que se mostraban por primera vez en Japón. La verdad es que Kawaguchi y yo trabajamos mucho investigando el tema de las estructuras espaciales, pero siempre dentro de la teoría. Nunca llegamos, ni nosotros ni nadie, a llevar a la práctica alguno de aquellos montajes imaginados. Después de 1950 se empezaron a experimentar en Alemania, y algunas compañías japonesas comenzaron a utilizar este tipo de estructuras. Nosotros la desarrollamos por primera vez en 1970, para la Expo de Osaka, y llamamos a la estructura "Big-roof". Básicamente era una cubierta inmensa sobre una estructura espacial. Quizá es la estructura de este tipo más grande que se haya levantado.

Después de esto trabajé con el profesor Conrich en el West Japan Exhibition Center, como nosotros lo llamamos, en 1976; en este caso empleamos una estructura colgada muy sencilla. Era como un puente, que también realizó Kawaguchi. Y después de ésto ya viene el proyecto de Barcelona. La secuencia de edificios en los que hemos empleado complejas estructuras espaciales han sido Tokyo Olímpico, Expo 70 de Osaka y Expo Japan 76, preludios del proyecto más importante.

¿Barcelona?

Si, Barcelona.

¿Y como surgió la posibilidad de ir a Barcelona? Un cambio tan grande... ¿Tenía allí algun contacto o alguna relación?

Bueno.... por suerte me llamaron

para dar unas conferencias en el Colegio de Arquitectos de Barcelona —aproximadamente uno o tres años antes, alrededor de 1980—, hice allí algunos contactos, y finalmente me invitaron a participar en el concurso del anillo olímpico, en 1983. En el proyecto volví a colaborar con Kawaguchi, para desarrollar de nuevo estructuras espaciales.

¿Qué relaciones estableció cuando fue por primera vez?

Puede que Oriol Bohigas, él organizó el concurso, y también era uno de los miembros del jurado. Yo creo que su decisión fue la que nos dio el primer premio.

¿Cuál es su relación, si existe, con Solsona Vignolas Warner?

Ah...., si...; Solsona es argentino, conocí sus trabajos personalmente y él vino a visitar mi oficina. Hablamos mucho, intercambiamos material, e incluso quería invitarme a construir algo en Argentina, pero económicamente era muy difícil trabajar allí, así que aquello quedó en realidad en una especie de intercambio de ideas.

¿Solsona es un buen amigo de Bohigas, no?

Umm.... ¡Ahora recuerdo!. El también estaba en el jurado, es cierto, lo había olvidado, y también.... Correa. Así que casi todos los miembros del jurado le conocían de antes.

Si.... (risas generales durante unos minutos).

Yo entonces estaba trabajando en Los Angeles para el MOCA y creo que ellos entendieron esa experiencia de trabajar fuera de Japón, y puede que por ella me invitaran al concurso, no se cómo lo decidieron. Además la cuestión no era elegir un sólo arquitecto. El proyecto era tan grande que el jurado lo dividió en varias comisiones, que se concedieron a diferentes arquitectos, porque se trataba de una obra de tal envergadura que resultaría desequilibrado concederla a un único equipo.

En realidad estoy muy contento de haber aceptado este trabajo y de que se me adjudicara el Palau, en concre-

to, porque el palacio de Montjuïc era una remodelación y me hubiera resultado muy difícil enfrentarme a ello, lo mismo que ocurría con el edificio del INEF, ya que tenía un programa muy complicado. La ordenación era una propuesta de Federico Correa y Alfonso Milá, que son muy buenos a la hora de organizar y coordinar, aunque siempre quieren dejar patente su personalidad. Tengo entendido que Correa ha tenido algún problema con Ricardo Bofill, y últimamente con Santiago Calatrava. ¿Qué opina de Ricardo Bofill? Me gustan sus primeros trabajos, su propio estudio, el complejo de la fábrica es realmente fantástico, incluso creo que el bloque de apartamentos Walden 7 es un buen proyecto, a pesar del problema con las piezas de cerámica que se despegan de la fachada... Luego ha desarrollado un estilo clásico, principalmente en Francia, con mucho éxito y con una tipología muy teatral, que por otra parte es muy conservadora. La mayoría de los proyectos americanos actuales están en el mismo camino que el que ha realizado para el anillo olímpico. Son construcciones rígidas y pesadas, como edificios militares que representan una poderosa fuerza inhumana; si él es realmente de este modo yo lo respeto, pero sus edificios no van realmente muy lejos, no son muy comprometidos, pienso que están fuera de nuestro tiempo.

¿Y Santiago Calatrava?

Me gusta, me gustan mucho sus trabajos aunque sólo conozco sus puentes; también creo que algunas veces va demasiado lejos y resulta todo demasiado complicado. Personalmente pienso que la estructura tiende a ser muy estricta, pero sus estructuras no lo son tanto, hay en ellas muchos elementos innecesarios decorativos. Lo prefiero cuando eliga un lenguaje puro, sencillo y claro.

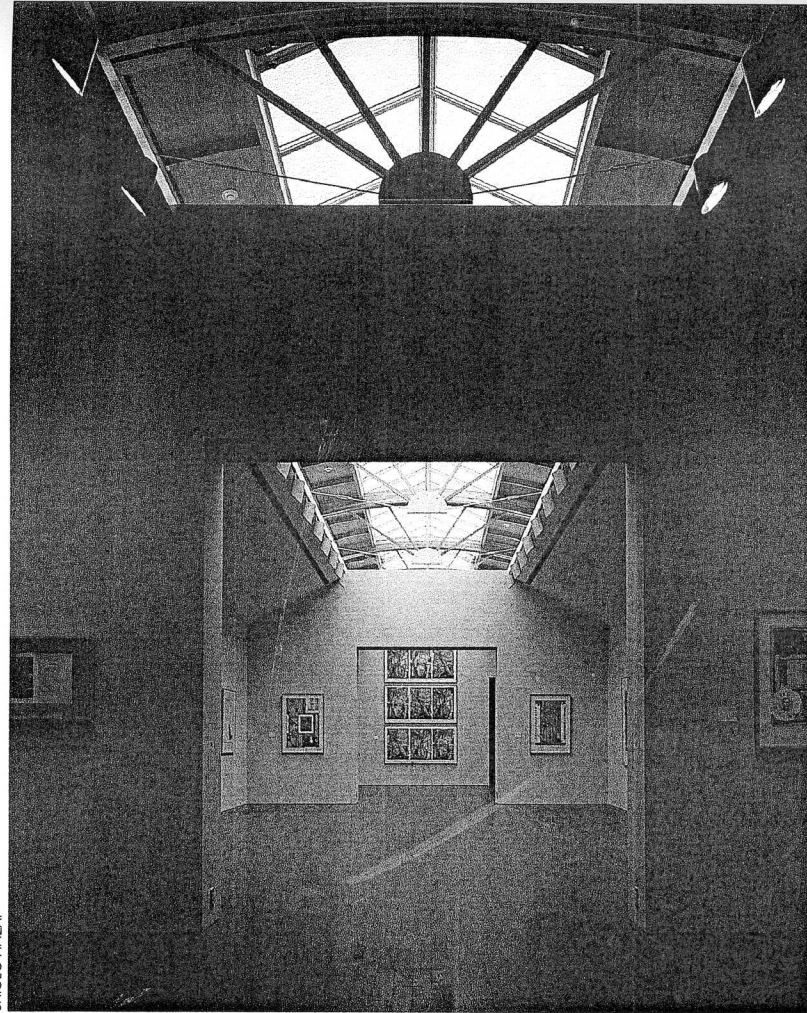
Al tiempo de ofrecerle Barcelona ¿usted estaba trabajando en América, en Los Angeles...

Los Angeles... es muy diferente, y a veces resulta más sencillo trabajar allí que en Barcelona. En América todo, absolutamente todo, tiene que estar perfectamente organizado, paso a paso y de una manera muy sencilla. Si se decide modificar en algún punto el diseño o introducir algún elemento nuevo es bastante difícil conseguirlo; algunas veces se tienen las ideas muy claras desde el principio, pero otras veces surgen de un modo más complicado y es necesario rectificar, y en América esto es imposible. En Barcelona ha habido momentos en los que la experiencia también ha sido difícil, con falta de claridad a la hora de tomar algunas decisiones. Sin embargo, lo más positivo que encontré allí fue que la gente espera respuestas de los arquitectos, diseñadores y artistas, que son profesiones muy consideradas. En América hay muy pocos a los que se les da un trato de favor, y en Japón sucede lo mismo.

*Pero en España la gente es más crítica.*

Si, la gente observa con cuidado, los periódicos y las revistas opinan, critican los proyectos arquitectónicos y creo que esto es positivo porque a las críticas hay que responder con una defensa del proyecto.

Otra diferencia muy marcada entre España y Japón se refiere al diseño de los edificios contemporáneos. En el Japón, incluso si el edificio tiene una estructura de acero reforzado o de piedra, siempre se supone que el edificio será pronto demolido. De esta manera los arquitectos siempre consideran la arquitectura como algo temporal, efímero. En España, por el contrario, todo el mundo piensa que el edificio tiene que permanecer eternamente, incluso si es una obra pequeña, y por lo tanto el arquitecto tiene que tener en cuenta todos los elementos históricos que puedan incidir en la obra; se trata de establecer una cierta continuidad entre el pasado y el presente hacia el futuro.



SHIGEO ANZAI

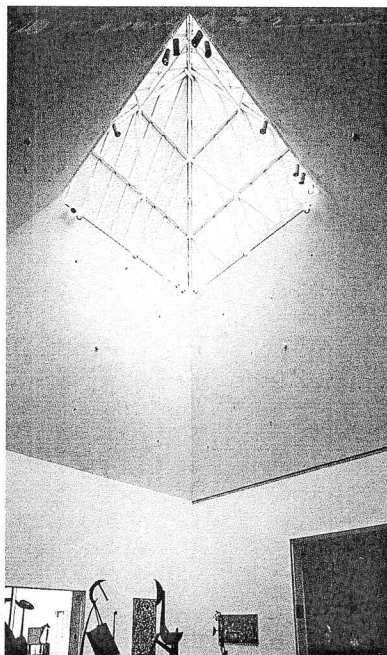
También es verdad que en Japón existe una práctica muy habitual en cuanto al tratamiento de ciertos edificios de gran tradición, como pueden ser palacios y templos, que consiste en reconstruirlos cada cierto tiempo, unos veinte años, con la forma idéntica al original. Es una manera de entender la eternidad.

*Seguramente conoce el debate actual en España sobre la restauración, ¿qué opina de posturas como la de Sáenz de Oíza que defiende la intervención que refleja el paso del tiempo, y añade y modifica elementos al edificio original?*

En realidad no sabría decir cuál es la mejor postura, seguramente depende de cada situación. Por ejemplo, si al reconstruir siguiendo al pie de la letra la forma original, se investiga y se consigue avanzar en algún campo, puede ser un método de trabajo interesante (como en algunas obras japonesas que ya he comentado); pero en cambio creo que no aporta nada la práctica americana del "revivalismo": reconstruir sin aportar nada.

*Y en este contexto de reconstrucción mimética, ¿cómo entiende el nuevo Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe?*

En realidad éste es un tipo de edificio-exhibición, más bien un museo de arquitectura, y en este sentido creo que se trata de una actuación positiva. Sin embargo no se debe seguir siempre esta pauta. El caso de la Sagrada Familia, por ejemplo, es



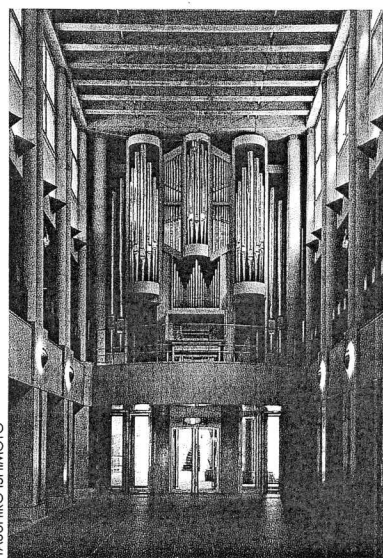
KATSUAKI FURUDATE

muy diferente: una obra inacabada que seguramente Gaudí la hubiera completado de manera muy diferente, porque un arquitecto evoluciona en su propio estilo. Pero se ha adoptado una postura tímida: como no se pueden tomar decisiones se decide copiar a Gaudí.

*¿Cómo fue su incorporación a la forma de trabajar en España?*

Yo empecé a trabajar en Barcelona en 1984, y encontré una gran diferencia respecto a lo que estaba habituado en América. Allí teníamos que colaborar con arquitectos locales, y con una serie de arquitectos técnicos, de *consultings*, que se encargaban de realizar

los planos constructivos. En Barcelona todos los arquitectos son mucho más artistas, no existen esa clase de oficinas de ingenieros, ni pude contar con la colaboración de algún arquitecto local, así que la única manera de comenzar fue instalando mi propia oficina. Pero al mismo tiempo necesitábamos la firma de arquitectos para resolver asuntos burocráticos, así que Oriol Bohigas colaboró en un principio con nosotros en la instalación y apertura de la oficina. También nos recomendó contratar algunos arquitectos espa-



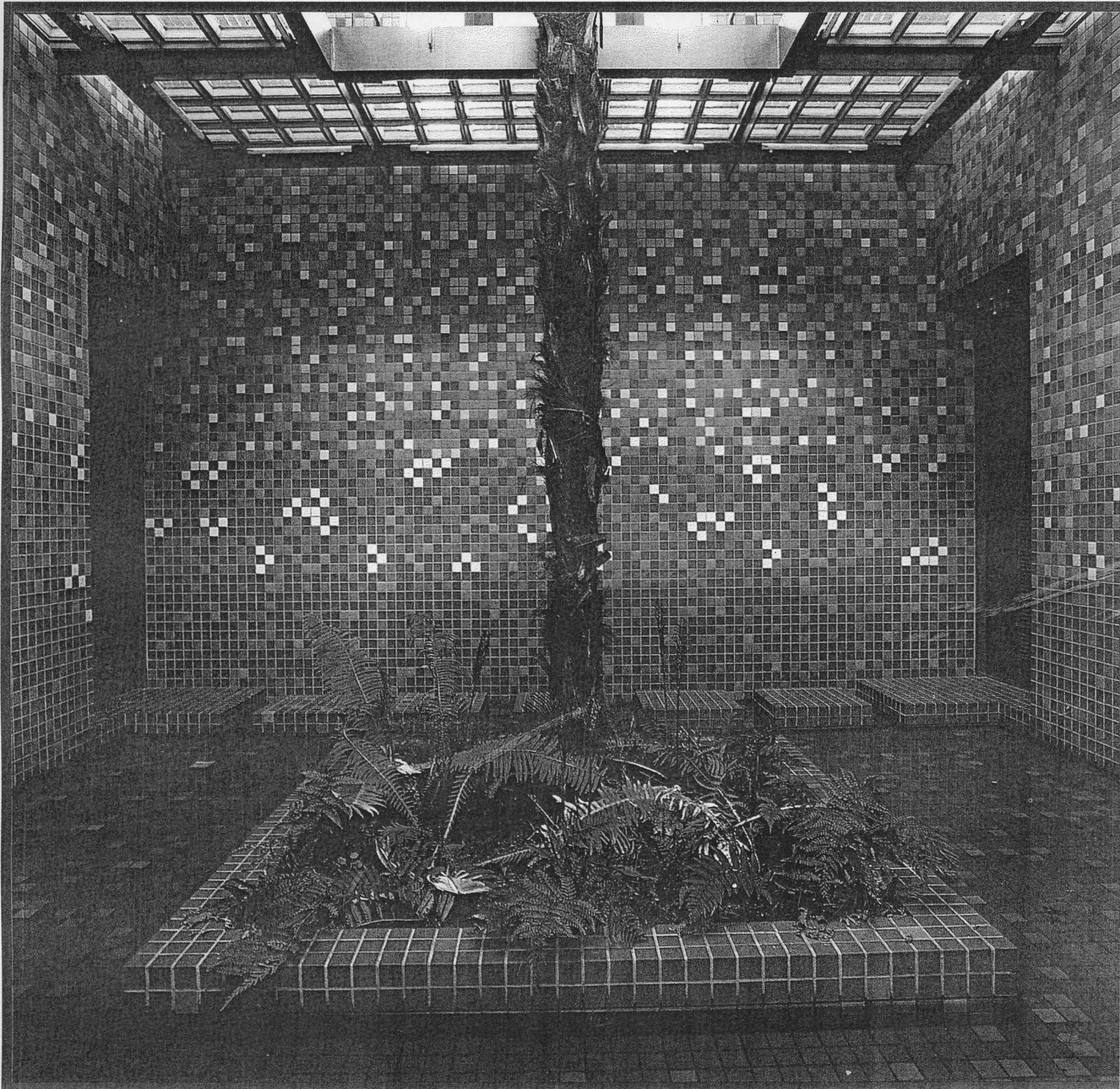
YASUHIRO ISHIMOTO

ñoles y al final debía haber el mismo número de españoles que de japoneses trabajando en el estudio.

*Y respecto al Japón, ¿es muy diferente el modo de trabajar de los arquitectos españoles?*

Si, especialmente en el proceso constructivo. Por ejemplo, para el proyecto olímpico nosotros no teníamos una sola compañía constructora, cada detalle iba por separado y en ciertos momentos llegó a haber cerca de veinte compañías diferentes trabajando en la obra. Creo que se complicó mucho más de lo normal y resultó muy difícil coordinar a tanta gente. En cierta manera creo que ha sido un milagro conseguir terminar el Palau.

"En cierta manera creo que ha sido un milagro conseguir terminar el Palau, porque llegó a haber veinte compañías diferentes trabajando en la obra. Resulta difícil coordinar a tanta gente."



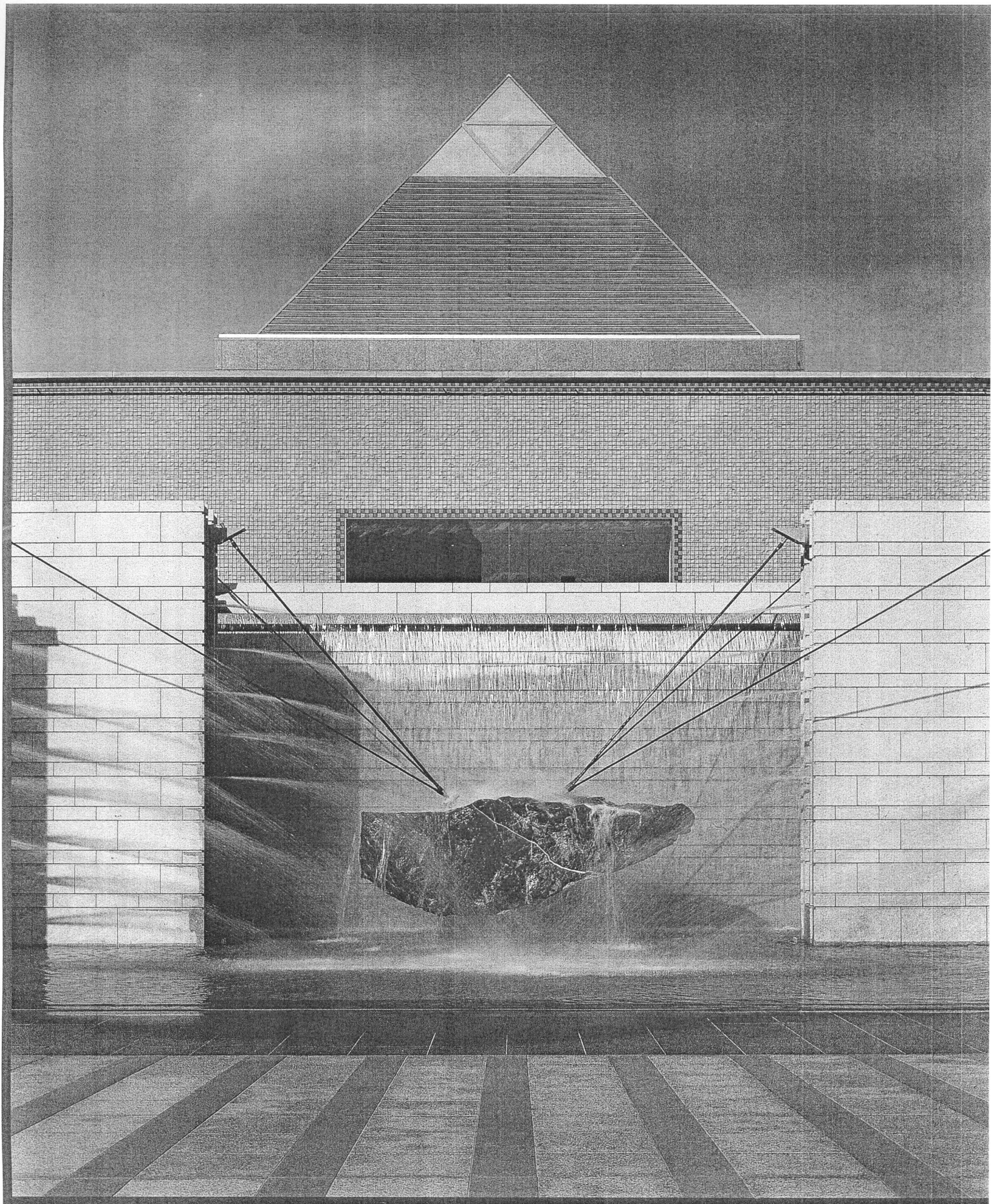
KAI SUZUKI FURU DATE

Abre la entrevista una fotografía de Isozaki en el Palau Sant Jordi. En estas páginas, diversos interiores de Isozaki: en la página anterior, el Museo Hara, 1987-1988 (imagen superior), el Centro de Arte Mito, 1986-1990 (fotografía de la derecha) y el Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles, 1981-1986 (imagen inferior); sobre estas líneas, el Museo de Artes Gráficas en Okanoyama, 1983-1984.

*Opening the interview, Isozaki at the Palau Sant Jordi. In these pages, different interiors of Arata Isozaki's works: in the preceding page, the Hara Museum, 1987-1988 (top image), the Art Tower Mito 1986-1990, (photograph on the right) and the Museum of Contemporary Art at Los Angeles, 1981-1986 (low image); above, the Okanoyama Graphic Art Museum 1983-1984.*



**"En España... han adoptado una práctica que se mantiene alejada de la arquitectura tecnológica, son más diseñadores que ingenieros. Por eso los interiores resultan francamente sugerentes."**



*En el Palau, ¿ha conseguido sus objetivos iniciales o se ha modificado mucho el proyecto original?*

El primer proyecto tuve que cambiarlo por dos razones: las condiciones del terreno resultaban muy difíciles porque el suelo era fundamentalmente de relleno y el terreno resistente se encontraba aproximadamente a treinta metros de profundidad. Por esta razón tuvimos que desplazar la situación del Palau en varias ocasiones y también tuvimos algún problema con el recalce del edificio.

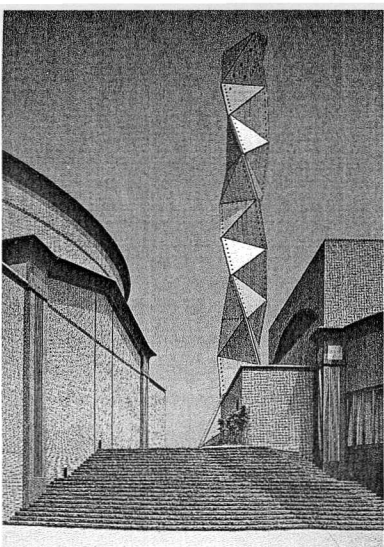
Al mismo tiempo, la idea original, la de una estructura libre, no era posible llevarla a cabo en una obra de esa envergadura y tuvimos que modificarla y adoptar otra con un sistema constructivo mucho más económico: la conocida como Pantadome, que consiste en construir la estructura directamente sobre el suelo: una idea del profesor Kawaguchi que únicamente había llevado a cabo en un edificio deportivo, el Guard Sports Gymnasium, pero el espacio a cubrir de Barcelona era mucho mayor y notábamos que había dudas sobre su viabilidad. Tuvimos que hacer muchas demostraciones y finalmente nos dejaron realizarlo y se concluyó con éxito.

*¿Hay alguna parte del edificio que quedara fuera de su control?*

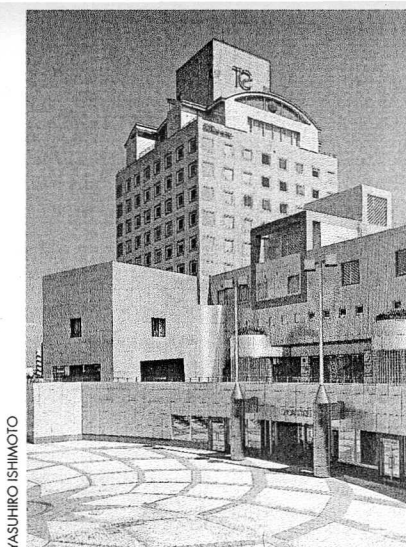
Tal vez el sistema audiovisualidad dentro del edificio. Nosotros recomendamos Sony, pero no se podían utilizar ni equipos ni materiales importados, y por ello se adoptó un sistema Philips que no funciona igual.

Es un edificio demasiado grande que dio muchos problemas que ya imaginábamos, porque tenía muchos puntos muy delicados como el acústico, la instalación del aire acondicionado, la distribución de la luz natural, o el ángulo de visión del espectador, y además nosotros no teníamos experiencia en esta clase de obras. Aún así creo que todo ha salido muy bien.

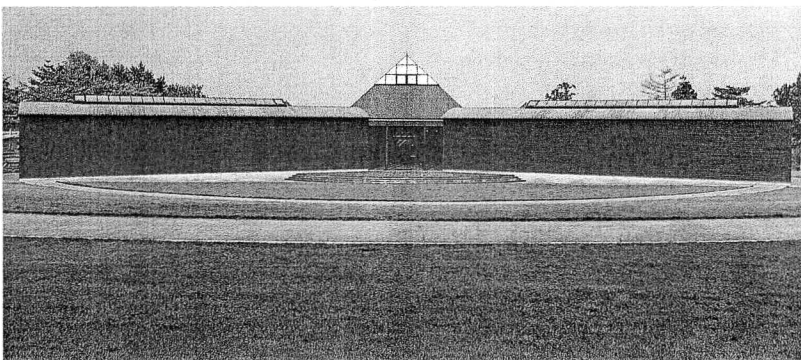
*¿Es su mayor obra realizada?*



YASUHIRO ISHIMOTO



YASUHIRO ISHIMOTO



SHIGEO ANZAI

**En estas páginas, vistas del exterior de: el Centro de Arte Mito, 1986-1990 (página anterior y superior izquierda), el Edificio del centro cívico de la Universidad de Tsukuba 1979-1983 (superior derecha) y el Museo Hara 1987-1988.**

Por volumen de edificio sí es el mayor, aunque no por el presupuesto. He presentado otras obras de grandes dimensiones pero ésta es la primera que he podido construir y de la que estoy muy orgulloso.

*¿Por qué dejar ahora Barcelona?*

No la dejo del todo, tengo todavía allí a dos o tres personas trabajando en un pequeño proyecto que está en construcción. Traslado la oficina a París esperando volver, cuando haya nuevos proyectos.

Me gustaría tener, entonces, más tiempo para desarrollar mi *hobby* preferido: descubrir los materiales del lugar. En casi todos los edificios que he construido he intentado experimentar con los materiales autóctonos.

En el Palau, el tejado, la cubierta oscura que parece tan japonesa, no lo es, el material es original de España. Y me hubiera gustado poder utilizar el ladrillo catalán, como Gaudí, en el proyecto, pero ya son muy pocos los maestros que dominan la producción de esta fina pieza y no fue posible incorporarla a la obra.

*¿Y después de experimentar con tantos materiales diferentes no le gustaría trabajar de nuevo con ellos en otras obras, por ejemplo, trabajar en el Japón con materiales importados?*

Ya lo hago. En Los Angeles, en el Museo de Arte Contemporáneo

**On these pages, exterior views from: the Art Tower Mito, 1986-1990 (previous page and top left), the Civic Center Building at Tsukuba University, 1979-1983 (top right) and the Hara Museum, 1987-1988.**

(MOCA), utilicé una arenisca color caldero que traje de la India. Así que como Barcelona tiene un buen puerto, si encuentro materiales interesantes y baratos, tal vez pueda importarlos desde otras partes del mundo.

*¿Y qué es lo que hace ahora en París? ¿Tiene relaciones allí?*

Estoy trabajando en un Museo de Arte Contemporáneo en el sur de Francia, cerca de Camús y St. Tropez. Por eso he abierto la oficina allí, de momento. El proyecto está prácticamente terminado y la construcción comienza el próximo año.

*¿Tiene alguna preferencia geográfica a la hora de trabajar?*

Yo nací en el sur del Japón, en una zona que se conoce como Spain-Japan, y crecí acostumbrado a un clima caluroso, de luces y sombras fuertes y contrastadas y es este tipo de ambientes donde más me gusta trabajar, en cualquier parte donde el sol brille con fuerza y el cielo sea limpio, nítido. Por eso he disfrutado mucho en Barcelona y me gusta la idea de un nuevo proyecto en el sur de Francia o de otro que tengo entre manos en Florida.

*¿Cómo organiza normalmente su trabajo, sigue las obras hasta los últimos detalles, los diseños, o en determinado momento para y deja que otros se encarguen de los remates finales?*

Me gusta controlar toda la obra, desde el principio hasta el final y todavía puedo hacerlo así porque mi oficina no es muy grande, aunque ya está en el límite, debemos ser una veinticinco o treinta personas. El problema es cómo organizar un gran proyecto como el Palau, en donde a final tienes que ser una pieza que se encargue de determinada parte y dejar a los colaboradores la responsabilidad de otras partes.

*Finalmente nos gustaría saber realmente cuál es su opinión sobre la arquitectura española actual.*

Yo creo que la arquitectura española, los arquitectos españoles, han logrado o están consiguiendo ser realmente interesantes, aunque la verdad es que mi conocimiento de la arquitectura española es, sobre todo, a través de las publicaciones ya que no he tenido mucho tiempo para viajar y conocer el resto de España; incluso he estado en Sevilla pero no he visto nada de lo que se estaba proyectando para la Expo.

*¿Podría destacar alguna peculiaridad de la arquitectura española, que le pareciera definitiva?*

Sí, destacaría el gusto de muchos de los arquitectos que conozco —Rafael Moneo, Juan Navarro Baldeweg, Oriol Bohigas, Santiago Calatrava, Oscar Tusquets o Elias Torres—, por utilizar materiales del lugar y lograr con ellos resultados muy interesantes. Insisto en este detalle porque en Francia he observado que utilizan preferentemente el cristal, el acero y otros materiales de vanguardia. En España, se preocupan, por ejemplo, por emplear la piedra y trabajarla de una forma mucho más conceptual; han adoptado una práctica que se mantiene alejada de la arquitectura tecnológica, son más diseñadores que ingenieros. Tal vez por eso, en un tema tan concreto como el de los interiores los resultados son francamente sugerentes.

DADA SANZ

ALVARO VARELA