

EMOTION DEVICES.

THE ROLE OF CONCRETE FRAME STRUCTURES IN THE ARCHITECTURE OF KAZUO SHINOHARA

DISPOSITIVOS DE EMOCIÓN. EL ROL DE LA ESTRUCTURA PORTICADA DE HORMIGÓN EN LA ARQUITECTURA DE KAZUO SHINOHARA

Enric Massip-Bosch

Universitat Politècnica de Catalunya-BarcelonaTECH

Revista EN BLANCO. Nº 20. NUEVA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE GRANADA.

Valencia, España. Año 2016.

ISSN 1888-5616. Recepción: 23-09-2015. Aceptación: 05-01-2016. [Páginas 66 a 74]

DOI's: <http://dx.doi.org/10.4995/eb.2016.5257>

Keywords: Kazuo Shinohara, Japanese Architecture, Residential Design, Concrete Frame, Emotion.

Abstract: The work of the architect Kazuo Shinohara had as main goal the creation of emotion in the center of the house. His work, although mostly consisting of few, rather small single-family houses, places him as the most influential of his generation in Japan today.

In his designs of the mid-1970s he uses concrete frame structures as a fundamental device to question the foundations of domesticity. By contrasting scales and textures, and the geometry and dimension of support elements, achieves a de-domestication of the house and turns it into a total space of emotion.

1. SHINOHARA IN CONTEXT

Kazuo Shinohara (1925-2006) was an architect that pushed architecture, especially domestic design, beyond its conventional limits. But although his work is widely acknowledged he remains a relatively unknown figure in the West (FIG. 1)

He is arguably the most influential architect of his generation in current Japanese architecture, and his long and lasting shadow spans the likes of Toyo Ito, Itsuko Hasegawa and Kazunari Sakamoto through Kazuyo Sejima and beyond, to the many excellent young studios of today.

His importance and inspiration are felt across different aspects of architectural activity. The impact of his work on teaching, theory and design is very big, probably bigger now than when his proposals were first published, adding to the leading visionary nature of his work.

It is then all the more surprising to realize that this enormous influence is based almost entirely on a very short list of houses, rather small for the most part, and on his architectural reflections, which mostly revolve around the idea of domesticity and the house as a device to create emotions.

Domesticity, though, is taken by Shinohara to such degree of abstraction, criticism and re-elaboration as being capable to inform a whole set of theories about the city, about technique and about the very role of architects, resonant with today's preoccupations.

It is also surprising to realize that his current influence has been established almost by stealth, against all odds, navigating through different periods in which Shinohara's was an isolated and antagonist voice in the midst of roaring noises promoting other directions for architecture: Metabolism at the beginning of his career, Postmodernism in his final years of practice.

But the fact is that current young generations of architects in Japan, and increasingly in other countries like China as well,¹ look up at Shinohara as a model, maintaining a sort of legendary status already achieved early in his career. As Toyo Ito explains: "In the early 1970s [...] I attended one of his lectures. It was packed and there were many people standing. A lot of young

Palabras clave: Kazuo Shinohara, arquitectura japonesa, diseño residencial, estructura de hormigón, emoción.

Resumen: El trabajo del arquitecto Kazuo Shinohara tuvo como objetivo fundamental la creación de emoción en el centro de la casa. Su obra, aunque basada mayoritariamente en unas pocas casas unifamiliares bastante pequeñas, lo sitúa sin embargo como el más influyente de su generación hoy día en Japón. En sus casas de mediados de los 1970s usa las estructuras porticadas de hormigón como dispositivo fundamental para cuestionar los propios fundamentos de lo doméstico. Mediante contrastes de escalas y texturas, y por la propia geometría y dimensión de los elementos resistentes, consigue des-domesticar la casa y convertirla en un espacio total de emoción.

1. SHINOHARA EN CONTEXTO

Kazuo Shinohara (1925-2006) fue un arquitecto que llevó la arquitectura, sobre todo el diseño residencial, más allá de sus límites convencionales. Sin embargo, aunque su obra está ampliamente reconocida, es todavía una figura relativamente desconocida en Occidente (FIG. 1).

Puede decirse que es el arquitecto más influyente de su generación en la arquitectura japonesa actual, y su larga y duradera sombra se extiende sobre arquitectos como Toyo Ito, Itsuko Hasegawa y Kazunari Sakamoto, y mediante Kazuyo Sejima, sobre los numerosos y excelentes estudios jóvenes de hoy en día.

Su importancia e inspiración se perciben a través de diferentes aspectos de la actividad arquitectónica. El impacto de su trabajo en la enseñanza, la teoría y el diseño es muy grande, probablemente mayor ahora que cuando sus propias propuestas fueron publicadas por primera vez, incrementando así la naturaleza de liderazgo visionario de su trabajo.

Es sorprendente comprobar que esta enorme influencia se basa casi por completo en una lista muy corta de casas, más bien pequeñas, y en sus reflexiones arquitectónicas que, en su mayoría, giran en torno a la idea de domesticidad y de la casa como un dispositivo para crear emociones.

Lo doméstico, sin embargo, es llevado por Shinohara a tal grado de abstracción, crítica y reelaboración, que es capaz de informar toda una serie de teorías acerca de la ciudad, sobre la técnica y sobre el papel de los arquitectos, en sintonía con las preocupaciones de hoy día.

También es sorprendente advertir que su influencia actual se ha establecido casi de incognito, contra todo pronóstico, navegando a través de diferentes periodos en los que la de Shinohara fue una voz aislada y antagonista en la algarabía producida por los que promovían otras direcciones para la arquitectura: el Metabolismo al principio de su carrera, el postmodernismo en sus últimos años de práctica.

Pero el hecho es que las generaciones jóvenes actuales de arquitectos en Japón, y cada vez más en otros países como China,¹ ven en Shinohara un modelo, manteniendo así una especie de leyenda a contracorriente alcanzada ya al



FIG. 01

architects and students sighed and roared each time Shinohara showed a slide. It was just like seeing a Godard movie in a small theater among students who felt defeated by the outcome of the students' movements".²

Perhaps this legendary status somehow prevents a clear and thorough understanding of his work. But it is quite understandable that it is upheld today, given that Shinohara always advocated for recognition of small-house design as a field of experimentation, and understood the architect as an artist, two conditions now prevalent among young practitioners in Japan.

2. QUESTIONING DOMESTICITY

Of course Shinohara was not the only one centered in the small house as main subject of architecture.³ Kiyoshi Seike (1918-2005), Shinohara's mentor but only seven years his senior, is one name that readily comes to mind. But in those times of accelerated changes, most architects went for the big, well-paid commissions available.

The sociocultural climate created by the rapid development of Japanese economy, willingly embraced among others by the Metabolists, fostered a positivist, economicist approach which led to big development schemes and to the booming of the industrialization of the house. Architecture was instrumentalized in favor of big interests and corporations.

Nowadays, in times of uncertainty and economy stagnation, most architects in Japan have but few small single-family house assignments, very much in the line of Shinohara's chosen commissions. His plea for the dignity and independence of the architect, at any scale or program, and his ascetic vouching for it, can quite naturally be seen now as exemplary. Above all, his claim that the house is a form of art inspires many in the profession.

Furthermore, Shinohara's is a very strong influence in the issues or, to be more precise, in the epistemological fields that these architects choose as their preoccupations in architecture. How else, if not referring to Shinohara, can positions such as Toyo Ito's "Tarzans in the Media Forest", Kengo Kuma's "Erasing Architecture" or "Anti-Object", Junya Ishigami's "Another Scale of Architecture" or Sou Fujimoto's "Primitive Future", be understood?

Even acknowledging the possibility that all of them share a common, or Japanese, approach to nature,⁴ they all refer to a desirable condition of wilderness or primordiality ('savagery' to use Shinohara's wording) of architecture brought about by him in the first place, as a response to the technocratic approach of the Metabolists.

An architectural expression of 'savagery' was already present in his House of Earth (1964-1966).⁵ This very small house consists of a single space, brightly colored in red and black, and an underground, windowless bedroom. The design stresses the primeval irrationality of inhabiting a womb, a way of going back to a stage when domesticity, understood in the usual bourgeois fashion, was unthinkable. This was one of the several ways he devised of stating the house as the space of aesthetic experience, in opposition to the house as the space of domestic complacency.

But it was in the 1970s that Shinohara articulated more precisely this idea of 'savagery' as a central theme of his designs and as a way to bring forward his reexamination of domesticity.⁶ In this new approach to the de-domestication

principio de su carrera. Como explica Toyo Ito: "A principios de la década de 1970 [...] asistí a una de sus conferencias. La sala estaba a rebosar y había mucha gente de pie. Muchos jóvenes arquitectos y estudiantes suspiraban y rugían cada vez que Shinohara mostraba una diapositiva. Era como ver una película de Godard en un pequeño teatro entre estudiantes que se sentían derrotados por el resultado de los movimientos estudiantiles".²

Tal vez este estatus legendario de alguna manera impida una comprensión clara y cabal de su obra. Sin embargo, es bastante comprensible que se mantenga hoy en día, dado que Shinohara siempre abogó por el reconocimiento del diseño de la casa pequeña como un campo de experimentación, y entendía el arquitecto como artista, dos condiciones ahora prevalentes entre los profesionales jóvenes en Japón.

2. CUESTIONANDO LO DOMÉSTICO

Por supuesto Shinohara no fue el único en Japón centrado en la casa pequeña como tema principal de la arquitectura.³ Kiyoshi Seike (1918-2005), el mentor de Shinohara aunque sólo siete años mayor que él, es un nombre que viene enseguida a la mente. Pero en aquellos tiempos de cambios acelerados la mayoría de arquitectos pugnó por encargos grandes y bien remunerados.

El clima socio-cultural creado por el rápido desarrollo de la economía japonesa, asumido de buen grado por los metabolistas entre otros, fomentó un enfoque positivista y economicista que favoreció las grandes promociones y el auge de la industrialización de la casa, e instrumentalizó la arquitectura en beneficio de grandes intereses y de grandes corporaciones.

Hoy en día, en tiempos de incertidumbre y de economía estancada, la mayoría de arquitectos en Japón sólo tienen algunos pequeños encargos de casas unifamiliares, muy en la línea de los encargos elegidos por Shinohara. Su reivindicación de la dignidad y la independencia del arquitecto, a cualquier escala o programa, y el modo ascético con que lo propugnó se pueden ver naturalmente ahora como ejemplares. Sobre todo, su afirmación de que la casa es una forma de arte inspira a muchos en la profesión.

Por otra parte, la de Shinohara es una influencia muy importante en los temas o, para ser más precisos, en los campos epistemológicos que estos arquitectos eligen como sus preocupaciones en la arquitectura. ¿Cómo se pueden explicar si no, sin hacer referencia a Shinohara, posiciones tales como la de Toyo Ito y su "Tarzanes en la selva de los media"; los "Borrando la arquitectura" o "Anti-objeto" de Kengo Kuma"; la "Otra escala de la arquitectura" de Junya Ishigami, o el "Futuro primitivo" de Sou Fujimoto?

Aun reconociendo la posibilidad de que puedan compartir una aproximación común, o japonesa, a la naturaleza,⁴ todos ellos se refieren a una deseable condición primitiva o primordial ('salvaje', para utilizar una formulación de Shinohara) de la arquitectura llevada a colación por él en primer lugar como una respuesta al enfoque tecnocrático de los metabolistas.

Una expresión arquitectónica de la idea de 'salvajismo' ya estaba presente en su Casa de la Tierra (1964-1966).⁵ Esta casa, muy pequeña, consiste en un único espacio en rojo y negro brillantes y un dormitorio sin ventanas bajo tierra. El diseño hace hincapié en la irracionalidad primitiva de habitar una matriz, un modo de volver a una etapa en la que lo doméstico, entendido al modo burgués al uso, es impensable. Esta fue una de las varias maneras que ideó de afirmar la casa como el espacio de la experiencia estética, en oposición a la casa como el espacio de la complacencia doméstica.

Pero fue en la década de 1970 que Shinohara articuló con mayor precisión esta idea de 'salvajismo' como tema central de sus diseños y como una manera de presentar su reconsideración de lo doméstico.⁶ En este nuevo enfoque de la des-domesticación de la casa utiliza las estructuras porticadas de hormigón como principales protagonistas del espacio, capaces de generar emociones que superan lo doméstico y de transformar efectivamente la casa, y su espacio, en una obra de arte.

3. "LA CASA ES ARTE"

Ya al principio de su carrera Shinohara publicó el que considero como el texto clave para entender su posición sobre el papel de la arquitectura en general, y del espacio doméstico en particular: el artículo titulado *Jūtaku ga geijutsu de aru* ('La casa es arte', 1961).⁷

Tiene que ser visto principalmente como una reacción contra el metabolismo, que abogaba por un enfoque mecanicista del diseño residencial. Shinohara marca

of the house he used concrete frame structure as the main protagonist of the space, capable of summoning emotions beyond the realm of the domestic and effectively rendering the house, and its space, as a work of art.

3. "THE HOUSE IS ART"

Already at the beginning of his career Shinohara published what I regard as the key text to understand his position about the role of architecture in general, and of domestic space in particular: the article titled *Jūtaku ga geijutsu de aru* ('The House is Art', 1961).⁷

It has to be seen primarily as a reaction against Metabolism, which advocated a mechanist approach to residential design. Shinohara marks distances with the then increasingly prevalent idea of disposable architecture, while at the same time makes a strong statement in favor of architects designing small houses ('authors of houses', he calls them to reinforce their role as artists, as opposed to the conventional 'architects of houses') as a way to fight against the de-humanization of society taking place at a great speed as economy expanded and power concentrated in industrial conglomerates.

For Shinohara, to say that the house is art means that "the house has to be separated from the territory of architecture: It has to be moved into the realm of Art, where painting, sculpture, literature and others belong".⁸

This may seem paradoxical because it is conventionally assumed that architecture is one of the arts, and that a house is architecture. But claiming that the house is art, while architecture is not, is one of the key points of the essay.

Shinohara associates the term 'architecture' to a production related to economic, political or social power, beyond their possible intellectual or aesthetic values. These, in fact, are in Shinohara's understanding little more than an alibi that legitimates and can actually make architecture fraudulently pass as art, thus masking its true depersonalized (or, as Shinohara says, "dehumanized") nature.⁹

For Shinohara the true function of residential design, and consequently of domestic space, is another one. It must be the place for personal fulfillment, and thus must be able to induce a range of emotions not normally associated with the interior of a house.

Even if his interiors are remarkably comfortable, domesticity in Shinohara's work is never complacent or banal. It is rather a challenge to conventions, both practical and intellectual, a challenge that demands an active response from the inhabitants of his houses.

Most of Shinohara's clients were artists or publishers, and this helps to explain the many occasions that he had, and didn't miss, to bring forward such unconventional designs, and their endurance over time: many of them are still standing and are inhabited by the original families –both, very exceptional facts in rapidly-changing Japan.¹⁰

Quite naturally, an unconventional space needs a willing user, not only to commission and accept it, but especially to find a way to inhabit it in unconventional terms. To put it differently: to be willing to challenge preconceptions and to make the effort to understand the new lifestyle possibilities opened up by that space and make it his or her own.

Shinohara was well aware of that: "My venture towards abstracted simple forms could hardly be realized without the support of families able to understand how abstraction can empower spaces, which in turn invites a leap towards a new style for themselves. My contribution to such a leap may be quite minimal but I am hoping that it is a positive one that can be stored up for the future".¹¹

In fact, what Shinohara is after is to make of the house a realm of emotions, bringing in the core of the house an awareness of which is not domestic, because "the house, the one space that comes in most direct contact with humanity, must face the uncertainty of both interior and exterior worlds".¹²

These uncertainties he talks about are not to be muffled by a pretended stability offered by the house. On the contrary, he is attracted by those uncertainties generating irrational conditions as a source of inspiration: "I have found topics for my spaces in those areas of the heart where irrationalities are constantly being built and torn down. Consequently, I have insisted on the restoration of the irrational".¹³

This will be done in a "super-human space", that is, making "spaces that are beyond mere human physical scale, and then return these to human beings".¹⁴ A psychological space, in short, capable of giving human

distancias con la idea, entonces en pleno apogeo, de la arquitectura desechable. Al mismo tiempo hace una contundente declaración a favor de los arquitectos que diseñan casas pequeñas ('autores de casas' los llama, en lugar del convencional 'arquitectos de casas', para reforzar su rol como artistas) como una forma de luchar contra la deshumanización de la sociedad que tiene lugar a una gran velocidad a medida que la economía se expande y el poder se concentra en conglomerados industriales.

Para Shinohara, decir que la casa es arte significa que "la casa tiene que ser separada del territorio de la arquitectura: Tiene que ser llevada al ámbito del arte, al que pertenecen la pintura, la escultura, la literatura y otras".⁸

Esto puede parecer paradójico, ya que convencionalmente se entiende que la arquitectura es una de las artes, y que una casa es arquitectura. Sin embargo, afirmar que la casa es arte, mientras que la arquitectura no lo es, es uno de los puntos clave del ensayo.

Shinohara asocia el término 'arquitectura' a la producción relacionada con el poder económico, político o social, más allá de sus posibles valores intelectuales o estéticos. Éstos, de hecho, constituyen para Shinohara poco más que una coartada con intención legitimadora y que en realidad pueden hacer pasar la arquitectura fraudulentamente como arte, enmascarando su verdadera naturaleza depersonalizada –o, como dice Shinohara, "deshumanizada".⁹

Para Shinohara la verdadera función del proyecto residencial, y en consecuencia del espacio doméstico, es otra. Debe ser el lugar de la realización de la persona, y por tanto debe ser capaz de inducir un abanico de emociones normalmente no asociadas al interior de una casa.

Aunque sus interiores son confortables, la domesticidad en la obra de Shinohara no es nunca complaciente o banal. Es más bien un desafío a las convenciones, tanto prácticas como intelectuales, un reto que exige una respuesta activa de los habitantes de sus casas.

La mayoría de los clientes de Shinohara fueron artistas o editores, y esto ayuda a explicar las muchas ocasiones que tuvo y que aprovechó para llevar adelante unos diseños tan poco convencionales, y que se hayan mantenido en el tiempo: muchas de sus casas siguen todavía en pie y están habitadas por las familias originales. Tanto uno como el otro son unos hechos verdaderamente excepcionales en Japón, un lugar de cambios rápidos.¹⁰

Como es natural, un espacio no convencional necesita un usuario predisposto, no sólo para encargarlo y aceptarlo, sino sobre todo para encontrar una manera de habitarlo en términos no convencionales. Para decirlo de otro modo: debe estar dispuesto a desafiar ideas preconcebidas y hacer el esfuerzo de entender las nuevas posibilidades de estilo de vida ofrecidas por el espacio, y apropiárselo.

Shinohara era muy consciente de ello: "Mi labor hacia formas simples y abstractas difícilmente podría realizarse sin el apoyo de familias capaces de entender cómo la abstracción puede potenciar espacios, lo que a su vez las invita a dar un salto hacia un nuevo estilo. Mi contribución a un salto así puede ser mínima, pero espero que se trate de un hecho positivo que puede ser acumulado para el futuro".¹¹

De hecho, lo que Shinohara persigue es hacer de la casa un ámbito de emociones, poniendo en el centro de la casa una consciencia de lo que no es doméstico, ya que "la casa, el espacio que viene en contacto más directo con la humanidad, debe hacer frente a la incertidumbre de ambos mundos, el interior y el exterior".¹²

Estas incertidumbres de las que habla no deben ser amortiguadas por una pretendida estabilidad ofrecida por la casa. Por el contrario, a Shinohara lo atraen como fuente de inspiración aquellas incertidumbres que generan condiciones irracionales: "He encontrado temas para mis espacios en aquellas zonas del corazón donde las irrationalidades constantemente se construyen y se derriban. En consecuencia, he insistido en la restauración de lo irracional".¹³

Esto se hará en un "espacio súper-humano", es decir, haciendo "espacios que están más allá de la mera escala física humana, para luego devolverlos a los seres humanos".¹⁴ Un espacio psicológico, en fin, capaz de dar a la experiencia humana una dimensión diferente de las propuestas, sistematizadas y convencionalizadas por la sociedad.

La tarea del arquitecto será ofrecerlo, y debe "darse cuenta de su talento expresivo único para crear espacios que, al resaltar las emociones humanas



FIG. 02

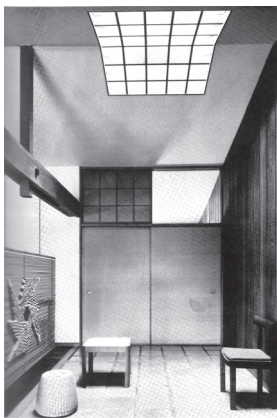


FIG. 03

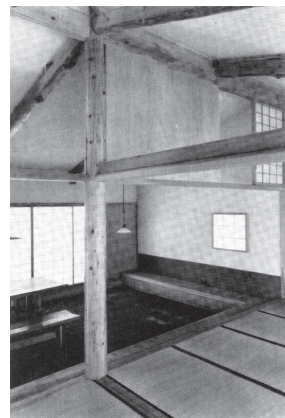


FIG. 04

experience a dimension different from those proposed, systematized and conventionalized by society.

It will be the task of the architect to offer that, and he or she must “realize his unique expressive talent to create spaces that, by highlighting raw human emotions, will save architecture from becoming a unitary model. That is to say: spaces that incline toward the irrational, yet somehow remain at the heart of today’s vast flood of material production.”¹⁵ The “author of houses” must be an artist and move away from the main currents of conventional production.

Shinohara bases his design method on the idea that emotion has to be established at the core of the house as a way to supersede its intrinsic character of being prosaic and ephemeral. An emotion that is generated most usually by invoking irrational feelings, or shocking or contrasting juxtapositions that are integrated in the everyday experience of domestic space.

Shinohara’s use of juxtaposition is not only limited to specific house designs, but extends as a key structuring method throughout his oeuvre, to the point of becoming his most favored design strategy in order to achieve moving, compelling spaces.¹⁶

4. THE COCOON AND THE TRANSGRESSOR

Many of the instances in which juxtaposition plays an emotional role in Shinohara’s work involve the contrast between a private interior (which I will call ‘cocoon’) and an external figure (which I will term ‘transgressor’) that apparently does not belong there. Most of the times the role of transgressor in his designs is given to structural elements that pierce or occupy the cocoon, seemingly regardless of its inhabitants.

From this chance encounter, or “misalignment” as he put it,¹⁷ of possible Surrealist roots,¹⁸ a new meaning is derived, a new expression of domestic space is achieved, and a new consciousness or awareness of the fragility of contemporary life and its many tolls on the aesthetical experience is attained.

Even when it was not a transgressor, it has to be noted that experimental structure always played a critical role in the definition of Shinohara’s works, to the extent that he regularly engaged structural consultants to solve it, even for the smallest of his houses.

Although adhering to conventional techniques at the beginning of his career, when the spaces of his houses were characterized by structural elements directly related with traditional Japanese architecture, Shinohara’s tour de force with structure was part of an effort to go beyond traditional construction methods and carry structural possibilities to the limits.¹⁹

But the references from Japanese architecture used by Shinohara in his first period are not the traditional, light-timber and paper houses, even though his designs may look similar to them. Instead, interiors such as the ones of House with a Big Roof (1960-1961) or House with an Earthen Floor (1963) recall the large elements of old farmhouses or sake breweries, or the heavy wooden structures of temples and shrines (FIG. 2).²⁰

primarias, salvarán la arquitectura de convertirse en un modelo unitario. Es decir: espacios que tienden a lo irracional, pero que de alguna manera permanecen en el centro del gran alud de producción material actual”.¹⁵ El “autor de casas” debe ser un artista y apartarse de las corrientes principales de la producción convencional.

Shinohara basa su método de diseño en la idea de que la emoción tiene que ser establecida en el centro de la casa como una forma de superar su carácter intrínseco prosaico y efímero. Una emoción que en sus proyectos se genera frecuentemente mediante la invocación de sentimientos irracionales, o de yuxtaposiciones chocantes o contrastantes que se integran en la experiencia cotidiana del espacio doméstico.

El uso del mecanismo de la yuxtaposición por parte de Shinohara no se limita a algunos proyectos específicos de casas, sino que se extiende como un método estructurante clave a lo largo de su obra, hasta el punto de convertirse en su estrategia de diseño preferida con el fin de lograr espacios emocionantes e intensos.¹⁶

4. EL COBIJO Y EL TRANSGRESOR

Muchos de los casos en los que la yuxtaposición juega un rol emocional en la obra de Shinohara implican el contraste entre un interior íntimo (que llamaré ‘cobijo’) y una figura externa que aparentemente no le pertenece (que denominaré ‘transgresor’). En la mayoría de sus diseños el papel de transgresor se le da a elementos estructurales que atraviesan o que ocupan el cobijo, indiferentes a sus habitantes.

A partir de este encuentro casual, o “desalineación” como él lo llamaba,¹⁷ de posibles raíces surrealistas,¹⁸ se deriva la formación de un nuevo significado, se consigue una nueva expresión del espacio doméstico, y se alcanza una nueva consciencia de la fragilidad de la vida contemporánea y sus muchos peajes sobre la experiencia estética.

Se debe señalar que, aun cuando la estructura no fuera transgresora, los experimentos estructurales siempre jugaron un papel fundamental en la definición de las obras de Shinohara, hasta el punto que siempre involucró a consultores para resolverlos, incluso para la más pequeña de sus casas.

A pesar de su adhesión a las técnicas convencionales en el comienzo de su carrera, cuando los espacios de sus casas se caracterizan por elementos estructurales directamente relacionados con la arquitectura tradicional japonesa, el ‘tour de force’ de Shinohara con la estructura formaba parte de un esfuerzo para ir más allá de los métodos tradicionales de construcción y llevar las posibilidades estructurales a sus límites.¹⁹

Pero las referencias a la arquitectura japonesa utilizadas por Shinohara en su primer período no son las casas tradicionales, de estructura ligera de madera y de papel, a pesar de que sus diseños se les puedan parecer. Interiores tales como los de la Casa con un Gran Techo (1960-1961) o la Casa con Suelo de Tierra (1963) recuerdan en cambio los grandes elementos estructurales de antiguas casas de campo o fábricas de sake, o las estructuras pesadas de madera de templos y santuarios (FIG. 2).²⁰

El papel de estos elementos estructurales en sus primeros interiores, a pesar de su gran dimensión, es reconfortante al evocar experiencias espaciales pasadas, vinculadas con la tradición y la memoria, y por tanto fijan la vida doméstica más allá del paso del tiempo. Refuerzan así la idea de la casa como punto central y estable de la existencia (FIGS. 3, 4).

A partir de ese momento, los grandes elementos estructurales se convertirán en una presencia recurrente que con el tiempo no hará sino crecer más conscientemente como dispositivo de composición, y de mayor tamaño. Pero tomarán un papel diferente en la casa, porque Shinohara no está interesado en una recreación de la tradición: “La tradición es el punto de partida, no el destino”, subtítulo su primer artículo.²¹

En su lugar lo que está buscando, y efectivamente logra, es una expresión de la vida contemporánea. Es por medio del “desplazamiento” al interior de la casa de la escala y el papel en el espacio de elementos no domésticos lo que les da un nuevo significado contemporáneo – así como a la casa. Por otra parte, mediante el uso de otros materiales, en particular el hormigón armado, Shinohara será capaz de transmitir nuevos significados, llevando la experiencia del espacio doméstico hacia el desasosiego.

The role of these structural elements in his earlier interiors is, in spite of their big dimension, reassuring by evoking past spatial experiences linked with tradition and memory, and thus fixing domestic life beyond the passage of time. They reinforce this way the idea of the house as a central, stable point of existence (FIGS. 3, 4).

From that moment on, big structural elements will become a recurrent presence that in time will only grow more conscious as a composition device and larger in size. But they will acquire a different role in the house, because Shinohara is not interested in a reenactment of tradition: "Tradition is the starting point, not the destination", he subtitled his first article.²¹

Instead, what he is searching for, and positively achieving, is an expression of contemporary life. It is by way of 'displacing' into the house the scale and the role in space of non-domestic elements that he is giving a new, contemporary meaning to them –and to the house. Moreover, by using other materials, notably reinforced concrete, Shinohara will be able to convey new meanings, pushing the experience of domestic space towards the uncanny.

It must be noted that his choice of materials and techniques throughout his oeuvre has another component: even though his designs were for the most part highly experimental, Shinohara was always very concerned about the material quality of his constructions, and tried to avoid construction solutions that were not sufficiently proven or that could mean problems for his clients.²²

This is the main reason why he stuck with wooden structure and slanted roofs until he was convinced that he could use concrete walls and flat roofs without the risk of leaks. The first example is the house called Repeating Crevice (1969-1971), in which he took, again, the possibilities of the new material to the limit, designing large cantilevers that would have been otherwise impossible with a wooden structure.

With only the notable exception of Tanikawa House (1972-1974), a summer house in the middle of a thick forest, all his subsequent designs were built in concrete, right up to his last houses, which featured a combination of light steel frame construction and concrete walls, like House in Yokohama (1982-1984) and Tenmei House (1986-1988).

5. CONCRETE EMOTIONS

We could classify all the houses designed by Shinohara as belonging to two main groups. One is composed by those designs that rely on walls as main spatial devices. The other one is formed by those houses in which free-standing structural elements become protagonists of the space.

In his designs of the late 1970s Shinohara would perform what might seem like a quasi-direct translation from the heavy wooden elements that we have discussed before to concrete frame structures, going one step forward liberating space of any traditional connotation.

Recalling the heavy wooden construction of traditional Japanese industrial and religious architecture (that is, non-domestic references) Shinohara explores the capabilities of concrete structural elements to generate emotions like awe, restlessness or uncertainty in his domestic spaces. It is crucial to raise these emotions, as opposed to conventional domestic emotions if, as he stated, "house is art".

These emotions are also different from those sensations commonly assigned to Japanese architecture: "It is 'abstract space' that I have sought to find in the tradition of Japanese architecture. In the Japanese tradition that has formed a graceful harmony between man and nature, people find the world of emotions, not the world of abstractions I have been thinking about".²³

Two houses very close together in the pleasant upmarket residential area of Uehara, in central Tokyo, entirely composed until recently of detached houses, may serve as perfect models of his approach to conveying emotions in the domestic space through the use of concrete frame structures.

One is the so-called House in Uehara (1975-1976), a small house built for the well-known photographer Kiyoji Ōtsuji on a very small plot (FIG. 1). The other is House on a Curved Road (1976-1978), the largest house ever designed by Shinohara, built for the poet Yasuyuki Suzuki and placed on a corner piece of land –and hence its name (FIG. 5).

House in Uehara makes use of a two-fold separation of the spaces of the house typical in many Shinohara projects: a smaller ground floor including the entrance and some functional spaces, and an upper floor charged with

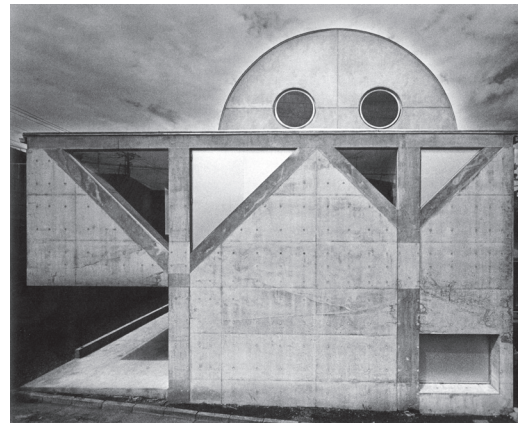


FIG. 05



FIG. 06

Debe señalarse que su elección de materiales y técnicas en toda su obra tiene otra componente: a pesar de que sus diseños eran en su mayor parte muy experimentales, Shinohara siempre se preocupó por la calidad material de sus construcciones, y trató de evitar soluciones constructivas que no fueran suficientemente probadas o que podrían significar problemas para sus clientes.²²

Esta es la razón principal por la que siguió construyendo con estructura de madera y cubiertas inclinadas hasta que tuvo la certeza que podía utilizar muros de hormigón y cubiertas planas sin riesgo de goteras. El primer ejemplo fue la casa llamada Grieta Repetitiva (1969-1971), en la que llevó, una vez más, las posibilidades del nuevo material al límite, proyectando grandes vuelos que hubieran sido de otro modo imposibles con una estructura de madera.

Con la única y notable excepción de la Casa Tanikawa (1972-1974), una casa de verano en medio de un espeso bosque, todos sus diseños posteriores fueron construidos en hormigón, hasta sus últimas casas, en las que combinó estructuras ligeras de perfiles de acero y muros de hormigón, como en la Casa en Yokohama (1982-1984) y la Casa Tenmei (1986-1988).

5. EMOCIONES EN HORMIGÓN

Podríamos caracterizar las casas de Shinohara como pertenecientes a dos grupos principales. Uno está compuesto por aquellos proyectos que se basan en las paredes como dispositivos espaciales principales. El otro está formado por aquellas casas en las que los elementos estructurales exentos se convierten en protagonistas del espacio.

En sus proyectos de finales de los 1970 Shinohara llevará a cabo lo que podría parecer una traducción casi directa de esos elementos pesados de madera a



FIG. 07

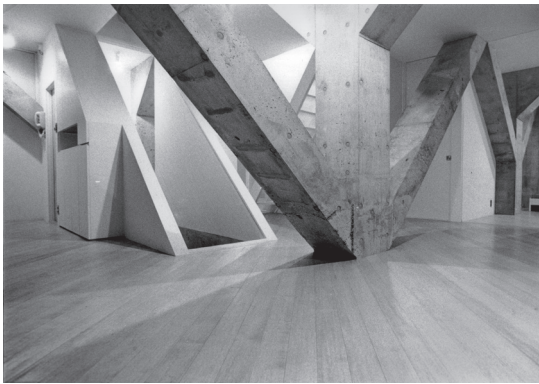


FIG. 08

emotional characteristics. In this case, domestic space is pierced by huge freestanding structural elements around which dwellers live.

These columns and struts support the cantilever and the roof: all these elements together form a concrete shell on which at a later stage an additional lightweight, half-cylinder volume was added. Only after this shell was poured as a single space, the floor separating the ground floor from the upper level was put in place as an added wooden element, like an inhabitable platform on the branches of a tree (FIGS. 6, 7, 8).

Comparatively, the dimensions of columns and struts are extraordinarily big for a house. They are out of scale, belonging more to the world of the road infrastructures built in Tokyo from the mid-1960s onwards than to the domestic realm.

This very basic, non-domestic interior in the conventional sense, recalls that of the holiday mountain cabin built for the same family by Shinohara in the early 1960s, House with an Earthen Floor. At Uehara, a permanent urban dwelling where some comfort might be expected, the idea of basic lifestyle is taken to the extreme of not furnishing the interior but with a single table and benches.

Living in this space is not exactly easy: one always revolves around the recurrent presence of the structure in the relatively small plan. It gets literally in the way and actually conditions life inside the house, calling for constant attention on the part of the dwellers.

House in Uehara stirred many comments when it was first published, centered around its 'violence'. Although we have all grown accustomed to strong emotions in the meantime, it is still viewed nowadays as a wild interior, the exact opposite of a domesticated interior.

las estructuras porticadas de hormigón, dando un paso hacia la liberación del espacio de cualquier connotación tradicional.

Mediante la referencia a construcciones en madera pesada de la arquitectura tradicional japonesa industrial y religiosa, es decir, a modelos no-domésticos, Shinohara explora las capacidades de los elementos estructurales de hormigón para generar emociones tales como temor, inquietud o incertidumbre en sus espacios domésticos. Es crucial generar estas emociones, opuestas a las emociones domésticas convencionales si, como defendía, "la casa es arte".

Estas emociones son también diferentes de aquellas sensaciones comúnmente asignadas a la arquitectura japonesa: "Es el 'espacio abstracto' el que he tratado de encontrar en la tradición de la arquitectura japonesa. En la tradición japonesa que ha formado una armonía suave entre el hombre y la naturaleza, la gente encuentra el mundo de las emociones, no el mundo de las abstracciones que he estado pensando".²³

Dos casas muy cercanas en una zona residencial cara y agradable en el centro de Tokio, llamada Uehara, compuesta hasta hace poco en su totalidad por viviendas unifamiliares, pueden servir como modelos perfectos de su modo de generar emociones en el espacio doméstico a través del uso de estructuras porticadas de hormigón.

Una de ellas es la denominada Casa en Uehara (1975-1976), una pequeña casa construida para el conocido fotógrafo Kiyoji Ōtsuji en una parcela muy pequeña. (FIG. 1) La otra es la Casa en una Calle Curvada (1976-1978), la casa más grande proyectada por Shinohara, construida para el poeta Yasuyuki Suzuki y situada en un solar en esquina – y de ahí su nombre (FIG. 5).

La Casa en Uehara se basa en una separación de los espacios de la casa en dos ámbitos diferenciados, un recurso típico en muchos de los proyectos de Shinohara: una pequeña planta baja, con la entrada y algunos espacios funcionales, y un piso superior cargado de características emocionales. En este caso, el espacio doméstico es atravesado por grandes elementos estructurales alrededor de los cuales viven los habitantes.

Estas columnas con tornapuntas aguantan el voladizo y el techo: todos estos elementos juntos forman una cáscara de hormigón sobre la que se añadió en una etapa posterior un volumen semicilíndrico adicional de peso ligero. Sólo después de que la cáscara fuera construida como un espacio único, el forjado de madera que separa la planta baja del nivel superior se colocó como un elemento añadido, a modo de plataforma habitable en las ramas de un árbol (FIGS. 6, 7, 8).

Comparativamente, las dimensiones de pilares y tornapuntas son extraordinariamente grandes para una casa. Están fuera de escala, y parecen pertenecer más al mundo de las infraestructuras viarias construidas en Tokio desde mediados de la década de 1960 que a la esfera doméstica.

Este interior desnudo y no doméstico en el sentido convencional, recuerda el de la cabaña de vacaciones en la montaña construida para la misma familia por Shinohara en la década de 1960, la Casa con un Suelo de Tierra. En Uehara, una vivienda urbana permanente en la que podría esperarse una cierta comodidad, la idea de estilo de vida básico se lleva al extremo de no amueblar el interior excepto por una sola mesa con bancos.

Vivir en este espacio no es precisamente fácil: uno siempre da vueltas en torno a la presencia recurrente de la estructura en la planta relativamente pequeña. Ésta está siempre literalmente por medio y condiciona efectivamente la vida dentro de la casa, reclamando una atención constante por parte de sus habitantes.

La Casa en Uehara provocó muchos comentarios cuando fue publicada por primera vez, centrados en torno a su 'violencia'. Aunque mientras tanto todos nos hemos acostumbrado a las emociones fuertes, todavía se considera hoy en día como un interior salvaje, exactamente lo contrario de un interior domesticado.

Construida pocos años después de la Casa en Uehara, la Casa en una Calle Curvada es de nuevo un interior atravesado por grandes elementos estructurales que tienen la capacidad de borrar cualquier sensación doméstica convencional de la casa. Pero aquí, en un movimiento inverso del de Casa en Uehara, es como si la 'casa' (el cobijo) se ha construido en torno a la 'infraestructura' (los pilares y vigas intrusos) (FIGS. 9, 10, 11).



FIG. 09



FIG. 10



FIG. 11

Built few years after House in Uehara, House on a Curved Road is once again an interior pierced by huge structural elements which have the capacity of erasing any conventional domestic feeling of the house. But here, in a reverse movement of that of House in Uehara, it is as if the 'home' (the cocoon) has been built around the 'infrastructure' (the intruding pillars and beams) (FIGS. 9, 10, 11).

The original pictures published by Shinohara show some Thonet-like chairs in this space, representing the maximum fragility of human life confronting the permanence and solidity of concrete structure. The mere juxtaposition of both elements is enough to generate in the dweller and in the observer an attractive emotion of uneasiness, capable of questioning the values of time and life.

This displacement of scales is another device to make an un-domestic interior in which the inhabitant will need to find his or her own way of dwelling it. Or, to put it in other terms, will need to negotiate with the structure and its powerful presence a way to reconcile life and emotion. At any rate, it places the dweller out of the usual comfort zone that domestic space is supposed to provide, almost by definition.

Structural system of posts, beams and braces plays a fundamental role throughout Shinohara's oeuvre. It represents a sort of counterpoint to formal, or "abstract space" as he put it. But not always in the same way. Early in his career spatial effects are induced by the relationship between two compositional systems, generating ritualized interiors defined by a static presence.

However, in the second half of his career he tends to design dynamic experiences around the structure of the house. Inhabiting these structures, or the voids that these structures generate, is synonymous with a permanent negotiation of the relationship of the dweller with them, which must be understood as other 'inhabitants' of the space, maybe its protagonists.

Both moments in his career constitute a persevering research towards a new domesticity defined by what we might call anti-domestic strategies, designed to awaken the soul of modern man. With the adoption of concrete frame structures Shinohara could exploit the possibilities offered by this technology and bring it to the fore as a key element to convey emotions directly related to their material, physical and geometric properties. Concrete emotions.

Enric Massip-Bosch

PhD Architect and Professor at UPC-BarcelonaTECH. Worked at Shinohara Atelier, Japan (1987-1988). Director of the UPC-accredited Urban Design Master Program *Building the City Now*, Saint Petersburg (Russian Federation) & Barcelona. He was co-founder and member of the editorial board of *WAM-Web Architecture Magazine* (1996-2001). His theoretical work has been widely published in magazines and books. He is currently working on a compilation of his articles to be published in *Biblioteca TC*. In 1990 founded the studio EMBA with which he has won many international competitions and awards. The last publication of EMBA's works is the monograph *EMBA: ARQUITECTURA/ARCHITECTURE 2005-2015* (TC Cuadernos n. 121, 12.2015).

Las imágenes originales publicadas por Shinohara muestran algunas sillas tipo Thonet en este espacio, representando la máxima fragilidad de la vida humana confrontada a la permanencia y solidez de la estructura de hormigón. La mera yuxtaposición de los dos elementos es suficiente para generar en el habitante y en el observador una atractiva emoción de inquietud, capaz de cuestionar los valores del tiempo y de la vida.

Este desplazamiento de las escalas es otro dispositivo para hacer un interior no-doméstico en el que el habitante necesitará encontrar su propia manera de habitarlo. O, para decirlo en otros términos, tendrá que negociar con la estructura y su poderosa presencia una forma de conciliar vida y emoción. En cualquier caso, se coloca al habitante fuera de la zona de confort habitual que se supone que el espacio doméstico debe proporcionar, casi por definición.

El sistema estructural de postes, vigas y riostras juega un papel fundamental en toda la obra de Shinohara. Representa una especie de contrapunto al espacio formal, o "abstracto", como él lo llamó. Pero no siempre del mismo modo. Al principio de su carrera el efecto espacial viene inducido por la relación entre dos sistemas compositivos, generando unos interiores ritualizados, definidos por una presencia estática.

Sin embargo, en la segunda mitad de su carrera el proyecto en Shinohara tiende hacia unas experiencias dinámicas alrededor de la estructura de la casa. Habitar estas estructuras, o los vacíos que estas estructuras generan, es sinónimo de negociar permanentemente la relación del usuario con ellas, que deben ser entendidas como otros 'habitantes' del espacio, quizás sus protagonistas.

Ambos momentos de su carrera constituyen una investigación perseverante hacia una nueva domesticidad definida a través de lo que podríamos llamar estrategias antidomésticas, destinadas a despertar el alma del ser humano moderno. Con la adopción de las estructuras porticadas de hormigón Shinohara pudo aprovechar las posibilidades abiertas por esta técnica y llevarla al primer plano como elemento clave para transmitir emociones directamente relacionadas con sus cualidades materiales, físicas y geométricas. Emociones concretas.

Enric Massip-Bosch

Dr. Arquitecto y Profesor de la UPC-BarcelonaTECH. Trabajó en el Shinohara Atelier, Japón (1987-1988). Director del Programa de Máster de Diseño Urbano acreditado por la UPC *Building the City Now*, San Petersburgo (Federación Rusa) & Barcelona. Fue co-fundador y miembro del consejo editorial de *WAM-Web Architecture Magazine* (1996-2001). Su trabajo teórico se ha publicado extensamente en revistas y libros. Actualmente está trabajando en una recopilación de sus artículos, a publicarse en *Biblioteca TC*. En 1990 fundó el estudio EMBA con el que ha ganado múltiples concursos y premios internacionales. La última publicación de las obras de EMBA es la monografía *EMBA: ARQUITECTURA/ARCHITECTURE 2005-2015* (TC Cuadernos n. 121, 12.2015).

Bibliography

- FAWCETT, C. *The New Japanese House. Ritual and Anti-Ritual Patterns of Dwelling*. London: Granada Publishing Ltd, 1980.
- GRAS, M., PASCUETS, J.R. & ONTIVEROS, I., eds. *Architects of Nothingness*. Catalogue of the exhibition of the same name, curated by, and organized by Casa Asia and Japan Foundation, Barcelona 2013-2014.
- KOOLHAAS, R & OBRIST, H.U. *Project Japan. Metabolism Talks...*. Cologne: Taschen, 2011.
- MASSIP-BOSCH, E., STEWART, D.B. & OKUYAMA S. Kazuo Shinohara: Casas/Houses. *2G monograph*, no. 58-59, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- SHINOHARA K. Shinohara Kazuo: Jūroku no jūtaku to kenchiku-ron. *Kazuo Shinohara: 16 Houses & Architectural Theory*. Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1971.
- SHINOHARA K. Shinohara Kazuo 2: Jūichi no jūtaku to kenchiku-ron. *Kazuo Shinohara 2: 11 Houses & Architectural Theory*. Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1976.
- SHINOHARA K. *Shinohara Kazuo*. Tokyo: Toto Publishing Co., 1996.
- STEWART, D.B. *The Making of a Modern Japanese Architecture, 1868 to the Present*. Tokyo & New York: Kodansha International, 1987.
- STEWART, D.B. *Centennial Hall*. Stuttgart: Axel Menges, 1995.
- TAKI, K. Oppositions: The Intrinsic Structure of Kazuo Shinohara's Work. In: *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, Vol. 20 (1983), pp. 43-60.

Illustrations

FIG.01 House in Uehara.

FIG.02 Sake brewery.

FIG.03 House with a Big Roof.

FIG.04 House with an Earthen Floor.

FIG.05 House in Uehara, exterior.

FIG.06, 07 House in Uehara. Construction of concrete shell before floor division.

FIG.08 House in Uehara. Floor division in place.

FIG.09, 10, 11 House on a Curved Road, interior.

All images by Koji Taki, except number 2, by Enric Massip-Bosch.

Notes and bibliography references

- 1 By way of example, the biggest retrospective exhibition ever of Shinohara's work was held in Shanghai in 2014 at Powerhouse of Art.
- 2 KOOLHAAS, R & OBRIST, H.U. *Project Japan. Metabolism Talks...*, Cologne: Taschen, 2011, pp. 241.
- 3 For a contemporary account of the role of house design in the post-war generation see for instance FAWCETT, C. *The New Japanese House. Ritual and Anti-Ritual Patterns of Dwelling*. London: Granada Publishing Ltd, 1980. It is also interesting to realize how many of the examples cited in that book are no longer relevant to explain Japanese architecture development after the bubble economy burst.
- 4 This idea is further developed in Joan Ramon Pascuets, Facing up to the 21st Century, included in the book GRAS, M., PASCUETS, J.R. & ONTIVEROS, I. *Architects of Nothingness* Barcelona: Casa Asia & Japan Foundation, 2013, pp. 18-29.
- 5 I am using throughout this article both the names and dates of Shinohara's houses established in the monograph edited by MASSIP-BOSCH, E., STEWART, D.B. & OKUYAMA S. Kazuo Shinohara: Casas/Houses. *2G* no. 58-59, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- 6 In this respect, see his articles Dai san no yoshiki, In: *Shinkenichiku*, 01.1977 (translated as "The Third Style" in *2G* n. 58-59, op. cit.), and The Savage Machine as an Exercise. *The Japan Architect*, 03.1979.
- 7 *Shinkenichiku*, 05.1962. No translation into English has yet been published. I am using my own translation, done in collaboration with Tomoko Sakamoto.
- 8 Ibid.
- 9 Years later he insists on the de-personalized character of contemporary technological society: "I have adopted the militant viewpoint of trying to discover what things, when expressed in the small spaces of the house, will give spiritual support to the residents in the face of the terrifying growth power of contemporary technological society". In: Beyond symbol spaces. *The Japan Architect*, 04.1971, pp. 82.
- 10 An extraordinary fact indeed, but not one that Shinohara didn't want, or didn't foresee. He once famously wrote in 1967: "I would like for the houses I make to stand on this earth forever." It is a statement that not only antagonizes the Metabolist approach, but departs from the received wisdom that domestic architecture in Japan, and any other sort of Japanese structure for that matter, is materially fragile and ill-equipped to resist the passage of time. *Theory of Residential Architecture*. In *2G* no. 58-59, op. cit.
- 11 Ibid., pp. 257.
- 12 Beyond Symbol Spaces, op. cit., pp. 83.
- 13 Ibid.
- 14 *Theory of Residential Architecture*, op. cit., pp. 251.

Bibliografía

- FAWCETT, C. *The New Japanese House. Ritual and Anti-Ritual Patterns of Dwelling*. London: Granada Publishing Ltd, 1980.
- GRAS, M., PASCUETS, J.R. & ONTIVEROS, I., eds. *Architects of Nothingness*. Catalogue of the exhibition of the same name, curated by, and organized by Casa Asia and Japan Foundation, Barcelona 2013-2014.
- KOOLHAAS, R & OBRIST, H.U. *Project Japan. Metabolism Talks...*. Cologne: Taschen, 2011.
- MASSIP-BOSCH, E., STEWART, D.B. & OKUYAMA S. Kazuo Shinohara: Casas/Houses. En: *2G monograph*, no. 58-59, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- SHINOHARA K. Shinohara Kazuo: Jūroku no jūtaku to kenchiku-ron. *Kazuo Shinohara: 16 Houses & Architectural Theory*. Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1971.
- SHINOHARA K. Shinohara Kazuo 2: Jūichi no jūtaku to kenchiku-ron. *Kazuo Shinohara 2: 11 Houses & Architectural Theory*. Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1976.
- SHINOHARA K. *Shinohara Kazuo*. Tokyo: Toto Publishing Co., 1996.
- STEWART, D.B. *The Making of a Japanese Architecture, 1868 to the Present*. Tokyo & New York: Kodansha International, 1987.
- STEWART, D.B. *Centennial Hall*. Stuttgart: Axel Menges, 1995.
- TAKI, K. Oppositions: The Intrinsic Structure of Kazuo Shinohara's Work. En: *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, Vol. 20 (1983), pp. 43-60.

Fotografías

FIG.01 Casa en Uehara.

FIG.02 Fábrica de Sake.

FIG.03 Casa con una Gran Cubierta.

FIG.04 Casa con el Suelo de Tierra.

FIG.05 Casa en Uehara, exterior.

FIG.06, 07 Casa en Uehara. Construcción de la cáscara de hormigón antes de la división espacial por el forjado.

FIG.08 Casa en Uehara. Forjado divisorio colocado.

FIG.09, 10, 11 Casa en una Calle Curvada, interior.

Todas las imágenes por Koji Taki, excepto la número 2, por Enric Massip-Bosch.

Notas y referencias bibliográficas

- 1 A modo de ejemplo, la mayor exposición retrospectiva de la obra de Shinohara jamás realizada tuvo lugar en Shanghai en 2014, en la Powerhouse of Art.
- 2 KOOLHAAS, R & OBRIST, H.U. *Project Japan. Metabolism Talks...* Colonia: Taschen, 2011, pp. 241.
- 3 Para un relato contemporáneo de la segunda mitad de la obra de Shinohara sobre la función del diseño residencial en la generación de posguerra ver, por ejemplo FAWCETT, C. *The New Japanese House. Ritual and Anti-Ritual Patterns of Dwelling*. London: Granada Publishing Ltd, 1980. Es interesante también comprobar cómo muchos de los ejemplos citados en el libro ya no son relevantes para explicar el desarrollo de la arquitectura japonesa tras el estallido de la burbuja económica.
- 4 Esta idea la desarrolla más ampliamente Joan Ramon Pascuets en el artículo: Facing up to the 21st Century, incluido en el libro GRAS, M., PASCUETS, J.R. & ONTIVEROS, I. *Architects of Nothingness*, Barcelona: Casa Asia & Japan Foundation, 2013, pp. 18-29.
- 5 A lo largo de este artículo utilizo los nombres y las fechas de las casas de Shinohara establecidos en la monografía MASSIP-BOSCH, E., STEWART, D.B. & OKUYAMA S. Kazuo Shinohara: Casas/Houses. En: *2G* no. 58-59, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- 6 A este respecto, ver sus artículos: Dai san no yoshiki, *Shinkenichiku*, 01.1977 (traducido como "El tercer estilo" en *2G* no. 58-59, op. cit.), y The Savage Machine as an Exercise. *The Japan Architect*, 03.1979.
- 7 *Shinkenichiku*, 05.1962. No se ha publicado todavía ninguna traducción al inglés o español de este texto. Aquí uso mi propia traducción, realizada en colaboración con Tomoko Sakamoto.
- 8 Ibid.
- 9 Años más tarde sigue insistiendo en el carácter despersonalizador de la sociedad tecnológica contemporánea: "He adoptado el punto de vista militante de tratar de descubrir qué cosas, cuando se expresan en los pequeños espacios de la casa, darán apoyo espiritual a los residentes vis a vis del aterrador poder creciente de la sociedad tecnológica contemporánea." Beyond Symbol Spaces. En: *The Japan Architect*, 04.1971, pp. 82.
- 10 Un hecho extraordinario en efecto, pero no uno que Shinohara no quisiera o no hubiera previsto. Escribió en 1967: "Quisiera que las casas que realizo existieran en esta tierra para siempre." Se trata de una declaración que no sólo antagoniza el enfoque metabolista, sino que se aparta de la creencia popular de que la arquitectura doméstica en Japón, y cualquier otra clase de estructura japonesa para el caso, es materialmente frágil y mal equipada para resistir el paso del tiempo. *Teoría de la Arquitectura Residencial*. En *2G* no. 58-59, op. cit.

¹⁵ Ibid., pp. 250.

¹⁶ The critic (and photographer) Koji Taki bases his seminal study of Shinohara's oeuvre precisely in this dual mechanism of contrast: Oppositions: The Intrinsic Structure of Kazuo Shinohara's Work. In: *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, Vol. 20 (1983), pp. 43-60.

¹⁷ The Third Style, op. cit. pp. 273.

¹⁸ David B. Stewart has pointed out this relationship in several texts. See in that respect his fundamental works *The Making of a Modern Japanese Architecture, 1868 to the Present*, Tokyo & New York: Kodansha International, 1987, and *Centennial Hall*. Stuttgart: Axel Menges, 1995.

¹⁹ Shinohara's fascination with the architectural possibilities of structure played a key role, by his own account, in his decision to turn from mathematics, his first major, to architecture, and was already reflected in his first texts. See in this respect any of his articles included in the special issue of *The Japan Architect*, 06.1964, devoted to traditional Japanese architecture.

²⁰ Although it is not part of the discussion posed here, it should be noted that some of the first houses designed by Shinohara the central pillar plays a symbolic role in similar to the *daikokubashira* or *shimbashira* ('mainstay') of part of Japanese sacred architecture. See in this respect my article Kazuo Shinohara: Beyond Styles, Beyond Domesticity. In *2G* no. 58-59, op. cit.

²¹ Jūtaku-ron ('Residential Theory'), *Shinken-chiku* 04.1960.

²² There are many instances in which Shinohara wrote about it as a fundamental choice for his architectural forms. One of the earliest is the conversation (in which he is introduced as "one of Japan's brightest residential designers") The New Movement in Residential Architecture, *The Japan Architect* 09.1968, pp. 88.

²³ Architectural theory for 16 houses. In: *Kazuo Shinohara: 16 houses and Architectural Theory*. Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1971, pp. 11. Text in Japanese and English.

¹¹ Ibid., pp. 257.

¹² Beyond Symbol Spaces, op. cit., pp. 83.

¹³ Ibid.

¹⁴ Teoría de la Arquitectura Residencial, op. cit., pp. 251.

¹⁵ Ibid., pp. 250.

¹⁶ El crítico (y fotógrafo) Koji Taki basa su seminal estudio de la obra de Shinohara precisamente en este mecanismo de contraste dual: Oppositions: The Intrinsic Structure of Kazuo Shinohara's Work. En: *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, Vol. 20 (1983), pp. 43-60.

¹⁷ El tercer estilo, op. cit. pp. 273.

¹⁸ David B. Stewart ha señalado esta relación en diversos escritos. Véase a este respecto sus trabajos fundamentales *The Making of a Modern Japanese Architecture, 1868 to the Present*. Tokyo y Nueva York: Kodansha, International, 1987, y *Centennial Hall*. Stuttgart: Axel Menges, 1995.

¹⁹ La fascinación de Shinohara con las posibilidades arquitectónicas de la estructura jugó un papel clave, según él mismo cuenta, en su decisión de pasar de las matemáticas, su primera carrera, a la arquitectura, y ya se reflejaba en sus primeros textos. Véase a este respecto cualquiera de sus artículos incluidos en la edición especial de *The Japan Architect*, 06.1964, dedicado a la arquitectura tradicional japonesa.

²⁰ Aunque no pertenece a la discusión planteada aquí, debe señalarse que en algunas de las primeras casa de Shinohara el pilar central exento juega un rol simbólico parecido al *daikokubashira* o *shimbashira* ('pilar principal') de parte de la arquitectura sacra japonesa. Véase a este respecto mi artículo *Kazuo Shinohara: Más allá de los estilos, más allá de la domesticidad*. En *2G* no. 58-59, op. cit.

²¹ Jūtaku-ron ('Teoría residencial'), *Shinken-chiku* 04.1960.

²² Hay numerosos textos en los que Shinohara dejó clara esta actitud como una opción fundamental para decidir sus formas arquitectónicas. Uno de los primeros es la conversación (en la que se le presenta como „uno de los más brillantes diseñadores residenciales de Japón“) The New Movement in Residential Architecture. *The Japan Architect* 09.1968, pp. 88.

²³ Architectural theory for 16 houses, en *Kazuo Shinohara: 16 Houses and Architectural Theory*. Tokio: Bijutsu Shuppan-sha, 1971, pp. 11. Texto en japonés e inglés.