

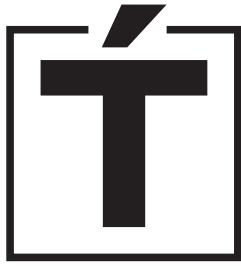


TEMPORÁNEA

Revista de Historia de la Arquitectura

#03 2022





TEMPORÁNEA

Revista de Historia de la Arquitectura

#03 2022



Directora

Dra. Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla, España

Secretario

Dr. Carlos Plaza, Universidad de Sevilla, España

Coordinador de Redacción

Dr. Daniel Pinzón-Ayala, Universidad de Sevilla, España

Comité de Dirección

Dra. Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Carlos Plaza, Universidad de Sevilla, España

Dr. Daniel Pinzón-Ayala, Universidad de Sevilla, España

Comité de Redacción

Dra. María Carrascal, Universidad de Sevilla, España

Dr. Donetti Dario, University of Chicago, USA

Dra. Bianca De Divitiis, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

Dra. María Elena Díez Jorge, Universidad de Granada, España

Dra. María Elia Gutiérrez Mozo, Universidad de Alicante, España

Dr. Carlos García Vázquez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Fulvio Lenzo, Università IUAV di Venezia, Italia

Dra. Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Emilio Luque, Universidad de Sevilla, España

Dra. Francesca Mattei, Università Roma Tre, Italia

Dr. Daniel Pinzón-Ayala, Universidad de Sevilla, España

Dra. Eleonora Pistis, Columbia University, USA

Dr. Carlos Plaza, Universidad de Sevilla, España

Dr. Pablo Rabasco, Universidad de Córdoba, España

Dr. William Rey Ashfield, Universidad de la República, Uruguay

Dr. Victoriano Sainz Gutiérrez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Julián Sobrino Simal, Universidad de Sevilla, España

Comité Científico

Dr. Fernando Agrasar Quiroga, Universidade da Coruña, España

Dra. Chiara Baglione, Politecnico di Milano, Italia

Dr. Gianluca Belli, Università degli Studi di Firenze, Italia

Dra. Cammy Brothers, Northeastern University, USA

Dr. Massimo Bulgarelli, Università IUAV di Venezia, Italia

Dr. Juan Calatrava Escobar, Universidad de Granada, España

Dra. Carolina B. García Estévez, Universitat Politècnica de Catalunya, España

Dr. Ignacio González-Varas Ibáñez, Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dra. Maria Gravari Barbas, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, France

Dr. Salvador Guerrero, Universidad Politécnica de Madrid, España

Dr. Fernando Marías, Universidad Autónoma de Madrid, España

Dra. Laura Martínez de Guereñu, IE University, España

Dr. Andrés Martínez Medina, Universidad de Alicante, España

Dr. Joaquín Medina Warmburg, Karlsruher Institut für Technologie, Deutschland

Dra. Camila Mileto, Universitat Politècnica de València, España

Dra. Snehal Nagarsheth, Anant National University, India

Dra. Mayte Palomares Figueres, Universitat Politècnica de València, España

Dr. Antonio Pizza, Universitat Politècnica de Catalunya, España

Dr. Rafael Reinoso Bellido, Universidad de Granada, España

Dr. Carlos Sambrioc R. Echegaray, Universidad Politécnica de Madrid, España

Dr. Ricardo Sánchez Lampreave, Universidad de Zaragoza, España

Dr. Felipe Pereda, Harvard University, USA

Dr. Víctor Pérez Escolano, Universidad de Sevilla, España

Dr. Marcel Vellinga, Oxford Brookes University, UK

Diseño Gráfico

Pedro García Agenjo, Coordinador

Celia Chacón Carretón

ISSN: 2695-7736

e-ISSN: 2659-8426

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA>

DEPÓSITO LEGAL: SE 32-2020

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: Anual

IMPRIME: Digital Comunicaciones del Sur

EDITA: Editorial Universidad de Sevilla

LUGAR DE EDICIÓN: Sevilla

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA:

E.T.S. de Arquitectura. Av. Reina Mercedes, 2, 41012, Sevilla

Mar Loren-Méndez, Dpto. Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas

e-mail: temporanea@us.es

EDICIÓN ON-LINE:

Portal informático <https://revistascientificas.us.es/index.php/temporanea>

Portal informático Editorial Univ. de Sevilla <https://www.editorial.us.es/>

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2022

© TEXTOS: Sus autores, 2022

© IMÁGENES: Sus autores y/o instituciones, 2022

SUSCRIPCIONES, ADQUISICIONES Y CANJE:

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura

Editorial Universidad de Sevilla

Calle Porvenir, 27, 41013, Sevilla. Tel. 954487447 / 954487451

Fax 954487443 [eus4@us.es] [<https://www.editorial.us.es/>]

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.

Enfoque y alcance

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura construye un foro internacional en el campo de la Historia de la Arquitectura. Colmando el vacío existente de publicaciones especializadas en esta materia en España, la revista tiene un marcado carácter internacional, que se traduce tanto en la participación activa de expertos internacionales en sus órganos como en las investigaciones que en ella se publican.

Se aborda la investigación en Historia de la Arquitectura desde cualquier disciplina, período cronológico y ámbito geográfico, y promueve la diversidad y complejidad de la Historia como valores irrenunciables. Junto con esta aproximación transversal y plural, esta publicación periódica defiende el carácter multiescalar de la arquitectura abarcando la historia del objeto construido, la ciudad y el territorio.

Se trata de una revista científica del sello Editorial de la Universidad de Sevilla EUS, que junto al equipo editorial de *TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura* velará por la calidad, la transparencia y el rigor de la publicación. La revista va dirigida preferentemente a la comunidad científica y universitaria dedicada a la investigación en Historia de la Arquitectura y tendrá una periodicidad anual.

Políticas de sección

atemporánea se trata de una sección principal que aparecerá en todos los números. Dicha sección se compone de artículos de libre temática acordes con el perfil de la revista.

contemporánea se trata de una sección complementaria que aparecerá en todos los números. Dicha sección recogerá escritos de menor entidad tales como reseñas de exposiciones, recensiones de libros, entrevistas y en general temas de actualidad para la historia de la arquitectura.

extemporánea se trata de una tercera sección que aparecerá de manera eventual en determinados números de la revista. Dicha sección será de temática monográfica y estará compuesta por artículos.

Proceso de evaluación por pares

Tras el cierre del período de Llamada a Artículos / *Call for articles*, el Comité de Dirección evaluará la adecuación de las propuestas presentadas tanto a la temática y objetivos de la revista como a las normas establecidas para la redacción de los artículos. A continuación se procederá a la selección, con la ayuda de los comités de Redacción y Científico, de dos revisores/as de reconocido prestigio en la temática en cuestión para realizar una evaluación por el sistema de doble ciego. Los/as revisores/as realizarán sus consideraciones en base a los formularios de revisión en los formatos preestablecidos y en esta fase se garantizará el anonimato de autores/as y revisores/as. El artículo y los resultados de la evaluación por pares dobles ciegos se trasladarán al Comité de Redacción, que dictaminará, a la luz de los informes emitidos, qué trabajos serán publicados y, en su caso, cuáles precisarán de ser revisados y en qué términos. En caso de que los/as dos evaluadores/as aporten valoraciones opuestas, se procederá a solicitar una tercera evaluación.

Los resultados de la evaluación serán:

- Publicable: aceptado sin modificaciones.
- Requiere revisión: publicable con modificaciones menores y sin necesidad de una segunda evaluación.
- Reevaluable: publicación con modificaciones mayores y precisa segunda evaluación.
- No publicable.

En el caso de que el artículo requiera modificaciones el/la autor/a recibirá los informes de los/as revisores/as. Junto con la nueva versión del artículo el/la autor/a deberá enviar una contestación justificada a dichos informes dirigido al Comité de Redacción. La nueva versión identificará aquellas modificaciones y será revisada por los/as mismos/as revisores/as.

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura publicará un número limitado de artículos por volumen y buscará el equilibrio entre las secciones, motivo por el cual, aunque un artículo sea aceptado o continúe en proceso de revisión, podrá quedar aplazado para ser publicado en un próximo número; en este caso, el/la autor/a podrá retirar el artículo o incluirlo en el banco de artículos de los próximos números.

Declaración ética sobre publicación y buenas prácticas

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura participa de la edición en acceso abierto que promueve la Universidad de Sevilla a través del portal informático de la Editorial Universidad de Sevilla, velando por la máxima difusión e impacto y por la transmisión del conocimiento científico de calidad y riguroso. Se compromete así con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados, tomando como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas para editores de revistas científicas que define el Comité de Ética de Publicaciones (COPE).

Todas las partes implicadas en el proceso de edición se comprometen a conocer y acatar los principios de este código.

El **Equipo Editorial** se responsabiliza de la decisión de publicar o no en la revista los trabajos recibidos, atendiendo únicamente a razones científicas y no a cualesquiera otras cuestiones que pudieran resultar discriminatorias para el/la autor/a. Mantendrá actualizadas las directrices sobre las responsabilidades de los/as autores/as y las características de los trabajos enviados a la revista, así como el sistema de arbitraje seguido para la selección de los artículos y los criterios de evaluación que deberán aplicar los/as evaluadores/as externos/as. Se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas necesarias en el caso de que sea preciso y a no utilizar los artículos recibidos para los trabajos de investigación propios sin el consentimiento de los/as autores/as. Garantizará la confidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de evaluadores/as y autores/as, el contenido que se evalúa, el informe emitido por los/as evaluadores/as y cualquier otra comunicación que se emita por los diferentes comités. Asimismo, mantendrá la máxima confidencialidad ante posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un/a autor/a desee enviar a los comités de la revista o a los/as evaluadores/as del artículo. Se velará por el respeto e integridad de los trabajos ya publicados, motivo por el que se será especialmente estricto con el plagio y los textos que se identifiquen como plagios o con contenido fraudulento, procediéndose a su eliminación de la revista o a su no publicación. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad que le sea posible.

Los/as autores/as se harán responsables del contenido de sus envíos, comprometiéndose a informar al Comité de Dirección de la revista en caso de que detecten un error relevante en uno de sus artículos publicados, para que se introduzcan las correcciones oportunas. Asimismo, garantizarán que el artículo y los materiales asociados sean originales y que no infrinjan los derechos de autor de terceros. En caso de coautoría, tendrán que justificar que existe el consentimiento y consenso pleno de todos los/as autores/as afectados/as y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad por ninguno/a de ellos/as en otro medio de difusión.

Los/as evaluadores/as externos/as-revisores/as se comprometen a hacer una revisión objetiva, informada, crítica, constructiva, imparcial y respetuosa del artículo, basándose su aceptación o rechazo únicamente en cuestiones ligadas a la relevancia del trabajo, su originalidad, interés, cumplimiento de las normas de estilo y de contenido acordes con los criterios editoriales. Respetarán los plazos establecidos (comunicando su incumplimiento al Comité de Dirección con suficiente antelación) y evitarán compartir, difundir o utilizar la información de los textos evaluados sin el permiso correspondiente de la dirección y de los/as autores/as.

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura mantiene siempre abierta la recepción de artículos de las temáticas de interés de la revista. Los artículos entran en el proceso editorial a medida que son recibidos. Los/as autores/as consultarán la fecha concreta en cada convocatoria específica.

Los artículos enviados deben corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación, ser originales e inéditos y sus contenidos responder a criterios de precisión, claridad y rigor.

Directrices previas al envío

Todas las directrices previas al envío vendrán descritas en el portal Web de la revista en el apartado que así lo indica. Para más facilidad podrá encontrarse siguiendo el siguiente enlace:

<https://revistascientificas.us.es/index.php/TEMPORANEA/about/submissions#onlineSubmissions>

Declaración de privacidad

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.

Calidad editorial

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como “de impacto” (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº 282, de 22.11.08). La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

Editorial

Editorial
Mar Loren-Méndez, Carlos Plaza y Daniel Pinzón-Ayala..... IX

Editorial exTemporánea. Arquitecturas Menores

Editorial exTemporánea. Minor Architectures
Francisco González de Canales..... XI

extemporánea

Divergencia desde la escala pequeña. Zaha Hadid 59 Eaton Place
Divergence from the Small Scale. Zaha Hadid 59 Eaton Place
Nuria Álvarez Lombardero..... 2

Piezas menores. El trabajo de Hiromi Fujii en torno a la habitación
Minor Pieces. Hiromi Fujii's Work on the Room
Silvia Colmenares Vilata..... 18

atemporánea

I volti e la bibliografia di *Teorie e storia dell'architettura* di Manfredo Tafuri nelle edizioni italiane
The Faces and Bibliography of Manfredo Tafuri's *Teorie e storia dell'architettura* in Italian Editions
Marco Capponi..... 42

Défense de l'Architecture y la dialéctica ideológica del movimiento moderno: Karel Teige y Le Corbusier, 1920-1930
Défense de l'Architecture and the Ideological Dialectics of the Modern Movement: Karel Teige and Le Corbusier, 1920-1930
César Saldaña Puerto, Guillem Aloy Biblioni y Antoni Ramon Graells 92

¿Internacional o local? ¿Modernidad o eclecticismo? José Ferragut Pou y el espacio turístico
International or Local? Modernity or Eclecticism? José Ferragut Pou and the Tourist Space
María Sebastián Sebastián 128

contemporánea

Una enciclopedia de arquitectura online
An Online Encyclopedia of Architecture
Andrés Martínez-Medina..... 154

Traducciones... por favor. Le Corbusier en los últimos años del París de entreguerras
Translations... Please. Le Corbusier in the Latter Years of Interwar Paris
Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde..... 158

Fonti e strumenti per interpretare l'architettura gonzaghessa
Sources and Tools for Interpreting Gonzaga's Architecture
Amedeo Belluzzi..... 164

Editorial. Editorial. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.09 Mar Loren-Méndez. https://orcid.org/0000-0002-1154-0526 Carlos Plaza. https://orcid.org/0000-0001-5632-2111 Daniel Pinzón-Ayala. https://orcid.org/0000-0002-2583-5077	IX
Editorial exTemporánea. Arquitecturas Menores. Editorial exTemporánea. Minor Architectures. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.10 Francisco González de Canales. https://orcid.org/0000-0003-0412-7108	XI

extemporánea

Divergencia desde la escala pequeña. Zaha Hadid 59 Eaton Place. Divergence from the Small Scale. Zaha Hadid 59 Eaton Place. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.01 Nuria Álvarez Lombardero. https://orcid.org/0000-0003-3228-7774	2-17
Piezas menores. El trabajo de Hiromi Fujii en torno a la habitación. Minor Pieces. Hiromi Fujii's Work on the Room. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.02 Silvia Colmenares Vilata. https://orcid.org/0000-0001-8125-8350	18-39

atemporánea

I volti e la bibliografia di <i>Teorie e storia dell'architettura</i> di Manfredo Tafuri nelle edizioni italiane. Las caras y la bibliografía de Teorías e historia de la arquitectura por Manfredo Tafuri en ediciones italianas. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.03 Marco Capponi. https://orcid.org/0000-0001-5330-6263	42-91
Défense de l'Architecture y la dialéctica ideológica del movimiento moderno: Karel Teige y Le Corbusier, 1920-1930. Défense de l'Architecture and the Ideological Dialectics of the Modern Movement: Karel Teige and Le Corbusier, 1920-1930. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.04 César Saldaña Puerto. https://orcid.org/0000-0001-6408-052X Guillem Aloy Biblióni. https://orcid.org/0000-0003-2165-9341 Antoni Ramon Graells. https://orcid.org/0000-0003-1329-4450	92-127
¿Internacional o local? ¿Modernidad o eclecticismo? José Ferragut Pou y el espacio turístico. International or Local? Modernity or Eclecticism? José Ferragut Pou and the Tourist Space. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.05 María Sebastián Sebastián. https://orcid.org/0000-0002-1826-3955	128-151

contemporánea

Atlas Conceptual. Teoría e historia de la arquitectura moderna. Concept Atlas. Theory and History of Modern Architecture. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.06 Andrés Martínez-Medina. https://orcid.org/0000-0002-5309-9310	154-157
Traducciones... por favor. Le Corbusier en los últimos años del París de entreguerras. Translations... Please. Le Corbusier in the Latter Years of Interwar Paris. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.07 Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde. https://orcid.org/0000-0002-1796-563X	158-163
Fonti e strumenti per interpretare l'architettura gonzaghesca. Sources and Tools for Interpreting Gonzaga's Architecture https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.08 Amedeo Belluzzi.....	164-169

extemporánea

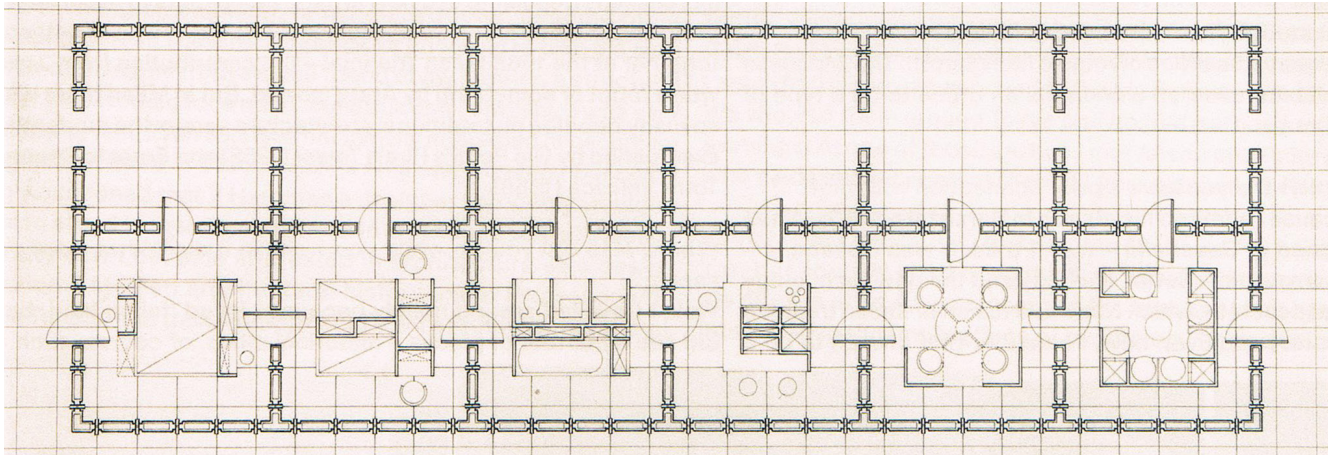
Silvia Colmenares Vilata

<https://orcid.org/0000-0001-8125-8350>
silvia.colmenares@upm.es

Profesora Contratada Doctora y Subdirectora de Investigación y Difusión del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM. Es miembro del Grupo de Investigación ARKRIT dedicado a la crítica de arquitectura. Ha sido responsable de la coordinación general y dirección de las cuatro ediciones del congreso *Critic|all: International Conference on Architectural Design and Criticism* y editora de sus publicaciones asociadas. Su tesis doctoral *Ni lo uno ni lo otro: posibilidad de lo Neutro en arquitectura* obtuvo la 1ª mención en el XI Concurso Arquia Tesis 2017 y en 2019 uno de sus artículos publicados fue finalista en la categoría Textos de Investigación de la XI BIAU.

Fecha de Recepción
01 · Septiembre · 2021

Fecha de Aceptación
16 · Abril · 2022



Piezas menores. El trabajo de Hiromi Fujii en torno a la habitación

19

Minor Pieces. Hiromi Fujii's Work on the Room

Silvia Colmenares Vilata

Universidad Politécnica de Madrid

Resumen:

Existe un creciente interés por reivindicar los valores de homogeneidad, conectividad y regularidad geométrica en algunos proyectos de arquitectura doméstica que toman el tema de la indeterminación funcional de la pieza como fundamento de una exploración acerca de la repetición de lo igual para la producción de la diversidad. La casa, en su condición de arquitectura menor, es entendida como laboratorio de experimentación preferente en el que testar las ideas y definir los procedimientos de proyecto a una escala reducida, que sin embargo tiene implicaciones generales. El estudio del trabajo que el arquitecto japonés Hiromi Fujii (Tokio, 1935) realizó en la etapa inicial de su carrera se analiza en relación con esta tendencia, mostrando la relevancia de su pensamiento teórico, así como las diversas influencias cruzadas que lo nutren tanto desde la cultura occidental como desde la tradición oriental. De esta forma, se propone un re-encuadre de su figura comúnmente asociada a la 'deconstrucción', destacando en cambio su investigación temprana en torno a la habitación como unidad básica de un proceso de seriación sistemático y radical.

Palabras clave: Hiromi Fujii; Habitación; Box-within-a-box; Retícula; Serie.

Abstract:

There is currently a growing interest in claiming the values of homogeneity, connectivity and geometric regularity in some domestic architecture projects which take the functional indeterminacy of the piece as the basis of an exploration about repetition and sameness in order to produce diversity. The house, in its condition of minor architecture, is understood as a preferred experimentation laboratory in which to test ideas and define project procedures on a reduced scale, which nevertheless have general implications. The study of the work that the Japanese architect Hiromi Fujii (Tokyo, 1935) carried out in the initial stage of his career is analyzed in relation to this trend, showing the relevance of his theoretical thought, as well as the various cross influences that nurture it both from Western culture as well as Eastern tradition. In this way, a reframing of his figure commonly associated with ‘deconstruction’ is proposed, highlighting instead his early research on the room as the basic unit of a systematic and radical serialization process.

Keywords: Hiromi Fujii; Room; Box-within-a-box; Grid; Series.

Introducción

Desde la revisión de la modernidad iniciada en los años cincuenta del siglo XX, en el discurso sobre la flexibilidad de la arquitectura doméstica, entendida como la capacidad de la arquitectura para adaptarse al cambio de uso, puede detectarse una doble vertiente. Por un lado, aquellos casos que se fundamentan en el principio de ‘planta libre’, donde la compartimentación puede variar a lo largo del tiempo o simplemente no existe, como en el *loft*. Por otro, aquellos que parten precisamente de la correspondencia pre-moderna entre estructura y particiones, y que basan su estrategia de adaptación en el principio de equivalencia de las partes.

Este segundo planteamiento coincide con la descripción que Robin Evans ha hecho del funcionamiento de las villas palladianas¹, y por extensión puede aplicarse a aquellos casos en los que la planta opera por redundancia. Es decir, cada pieza es intercambiable y sus dimensiones permiten acomodar un uso variable no predefinido. No existe una diferencia cualitativa entre aquellos espacios destinados a permanecer y aquellos por los que se circula, de modo que, partiendo de un esquema invariable de espacios, específicos en forma y dimensión,

numerosos y homogéneos, se obtiene una matriz de habitaciones, de piezas comunicantes y equivalentes. La habitación es la célula y cualquier configuración resulta por repetición y adición de piezas².

En un esquema tal, la circulación entre estancias se produce de una forma porosa. La necesidad de proporcionar alternativas obliga a que cada espacio esté siempre conectado a los que le son contiguos, y por lo tanto cada habitación dispone de más de una abertura o puerta de paso. La posición de estas conexiones en relación con la pieza-unidad determina sus condiciones de apropiación, pero, sobre todo, ofrece la posibilidad de establecer alineaciones entre ellas. El efecto *enfilade* que provoca la sucesión de umbrales concatenados amplía el horizonte visual y configura un pasillo no construido que se superpone a la estructura del espacio estancial.

Si bien existen ejemplos históricos donde este esquema distributivo no marcado por la función asignada a cada estancia se cumple parcialmente, es en las dos primeras décadas del siglo XXI cuando se han producido los casos de aplicación más radical y también más consciente del principio de homogeneidad y equivalencia³. Con una fuerte base

1 Para la comprensión del origen del pasillo en la arquitectura doméstica y el funcionamiento de las circulaciones en las villas palladianas ver: EVANS, Robin. Figuras, puertas y pasillos. En: EVANS, Robin. *Traducciones*. València: Pre-textos, 2005, pp. 71-109. Edición original: EVANS, Robin. *Figures, Doors and Passages*. En: EVANS, Robin. *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. Londres: Architectural Association, 1997.

2 Las particularidades de este tipo de configuración se han abordado con más detalle en: COLMENARES, Silvia. The Plan of Equivalents. Mat-Rooming. En: *VLC arquitectura. Research Journal*. 2017, vol. 4, n.º 2, pp. 55-85.

3 Sirva de ejemplo de la enunciación explícita de estas características en la arquitectura doméstica los escritos de Xavier Monteys. Especialmente el concepto de ‘habitación sin nombre’ recogido en: MONTEYS, Xavier. *Casa College: Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. Y más recientemente el artículo: MONTEYS, Xavier. La casa de habitaciones iguales. En: *Quaderns d'Arquitectura e Urbanisme*. 2011, n.º 265, pp. 42-44.



Figura 1. Colección de casos (plantas). De izquierda a derecha y de arriba a abajo: House in China. Office of Ryue Nishizawa, 2003; Villa Buggenhout, Bélgica, Office KGDVS, 2007-2010; House for a design collector, Combray. Éric Lapiere, 2009-2012; Casa de piedra en Cáceres, Tuñón Arquitectos, 2015-2018; Casa 1219 en Barcelona, Harquitectes, 2013; Casa Meri, Pezo von Ellrichshausen, 2014.

geométrica, este tipo de configuraciones hace de la ausencia de pasillos una forma alternativa de establecer la relación entre las habitaciones. Y aunque también existen algunos de mayor entidad⁴, es la casa, en su condición de arquitectura menor y en su dimensión más autónoma, la que ha proporcionado el contexto más favorable para esa experimentación. La combinación de dos factores resulta clave para esta preferencia por la casa como laboratorio: sus reducidas dimensiones invitan a la compacidad de gestos proyectuales al tiempo que la amplitud del arco de matices sugerido por su programa doméstico permite desarrollar un trabajo despegado de los estrictos requisitos funcionales.

Así, podemos identificar un conjunto de proyectos de vivienda unifamiliar aislada (figs. 1 y 2) que promueven una reivindicación de los valores de homogeneidad, conectividad y regularidad geométrica que toman el tema de la indeterminación funcional de la pieza como fundamento de una exploración acerca de la repetición de lo igual para la producción de la diversidad.

Una vez detectado este conjunto de obras de arquitectura doméstica contemporánea como índices de un renovado interés por

la ambigüedad funcional de la pieza, el objetivo del presente artículo es indagar en los antecedentes de esta corriente y presentar el trabajo del arquitecto japonés Hiromi Fujii como un eslabón esencial en la genealogía de este problema de diseño y en la tendencia hacia la abstracción geométrica que parece estar vinculada con el intento de des-especialización de la habitación.

Esta genealogía se articula según un relato que ha sido construido fundamentalmente desde las historias de la arquitectura occidental⁵, y que solo en su etapa más reciente parece compartir una raíz común con determinadas tradiciones orientales, especialmente las japonesas, en el contexto de una producción arquitectónica globalizada.

Aunque la especial configuración de estancias en la casa japonesa definidas por las medias y proporciones del tatami ha sido señalada como una influencia decisiva en determinados arquitectos de la modernidad⁶, no existe una reciprocidad en la valoración de la influencia de la vivienda occidental en el desarrollo de la cultura doméstica del Japón más allá de una consideración de ‘pérdida’ de los valores tradicionales por mera adopción de modos de vida ajenos a su propia historia.

4 La arquitectura de SANAA es el cuerpo de trabajo más representativo de esta estrategia, abordando tanto la escala de edificio público (Stadstheater, Almere, 1998-2006) como la más doméstica por parte de R. Nishizawa (House in China, 2003).

5 Véanse los capítulos: LUCAN, Jacques. Grille et neutralité. En: *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Lausana: Presse polytechniques et universitaires normandes, 2009; LUCAN, Jacques. La pièce et au-delà. En: *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Lausana: Presse polytechniques et universitaires normandes, 2009.

6 La fascinación de Bruno Taut por la Villa Imperial de Katsura es solo un ejemplo de las muchas reflexiones contenidas en sus escritos y, especialmente, en *Das japanische Haus und sein Leben* (1935): TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007. Otro caso de introducción de principios orientales en la arquitectura occidental es el de Frank Lloyd Wright, que era además un gran coleccionista de estampas japonesas.



Figura 2. Colección de casos (enfiladas). De izquierda a derecha: *House in China*, Office of Ryue Nishizawa, 2003; *Villa Buggenhout*, Bélgica, Office KGDVS, 2007-2010; *House for a design collector*, Combray. Éric Lapierre, 2009-2012; *Casa de piedra en Cáceres*, Tuñón Arquitectos, 2015-2018; *Casa 1219 en Barcelona*, Harquitectes, 2013; *Casa Meri*, Pezo von Ellrichshausen, 2014.

En este contexto, la figura de un arquitecto como Hiromi Fujii (Tokio, 1935) resulta relevante tanto por la naturaleza de su trabajo en las etapas más tempranas de su carrera como por su singular posición respecto de ambas culturas. Su condición de arquitecto ‘al margen’ y el carácter ‘no construido’ de sus primeros proyectos, pueden contribuir a la construcción del relato sobre el papel que las llamadas arquitecturas ‘menores’ han jugado, y aún juegan, en la definición de los temas ‘mayores’ de la arquitectura como disciplina.

Hiromi Fujii. Una investigación personal entre dos culturas

Formado como arquitecto en Japón, se gradúa en la universidad Waseda en 1958, en un momento en que el metabolismo era la corriente dominante. Tras unos años de trabajo en el taller de Motoo Take⁷, impulsado por una búsqueda muy personal de su propio camino, decide trasladarse a Milán donde comienza a trabajar en la oficina de Angelo Mangiarotti en 1964. Allí, su interés inicial por la tecnología se transforma en una apreciación de la arquitectura clásica a través de sus viajes por Italia y una marcada influencia del arte conceptual⁸ y de la llamada arquitectura radical. Esta experiencia europea, completada con su estancia en

Londres en estrecho contacto con los Smithson⁹, contribuyeron a establecer un posicionamiento crítico respecto de la tradición moderna vaciada ya de su mensaje revolucionario, así como del hedonismo implícito en el discurso postmoderno.

Fujii permanece fuera de su país en un periodo clave del crecimiento económico de Japón, enmarcado por dos grandes acontecimientos: los juegos olímpicos de Tokio (1964) y la exposición internacional de Osaka (1970). Esta circunstancia explica que, a pesar de pertenecer a la generación anterior, su actividad profesional tiene un inicio tardío, prácticamente coincidente con la del joven Toyo Ito, y bastante al margen de los grupos establecidos.

En los primeros años tras su vuelta, en paralelo al inicio de su actividad académica como profesor en el Shibaura Institute of Technology, comienza a desarrollar una serie de proyectos teóricos, sin emplazamiento y sin cliente, que constituyen la base de una investigación muy personal con un alto grado de abstracción en los problemas arquitectónicos. Esta serie de ejercicios proyectuales toman la casa como marco escalar desde el que experimentar las ideas genéricas expresadas en sus primeros escritos

7 Take's Lab. Los llamados ‘Labs’ eran una práctica ampliamente extendida en la universidad nipona en la que los estudiantes, una vez graduados, trabajaban algunos años bajo la dirección de sus profesores en oficinas dentro de las propias escuelas, en lo que se entendía como prolongación de su etapa formativa. Como consecuencia de protestas estudiantiles, esta práctica fue eliminada unos años más tarde, al menos en lo que se refiere a la ubicación del espacio de trabajo.

8 Entrevistado recientemente por Thomas Daniell, Fujii recuerda haber visitado la Triennale de Milán de 1968 donde participaron artistas como Piero Manzoni, Gianni Colombo o Lucio Fontana; y un primer contacto a través de la revista francesa *Crée* que publicó el trabajo de Carl André en 1967. DANIELL, Thomas. *An Anatomy of Influence*. Londres: Architectural Association, 2018, pp. 141-159.

9 Fujii fue invitado por los Smithson a trabajar en el proyecto de la embajada británica en Brasilia en julio de 1966, pero cuando llegó el proyecto se había cancelado y permaneció seis meses en Londres, en otra oficina, pero visitando con frecuencia el estudio durante el fin de semana. Ivi, p. 147.

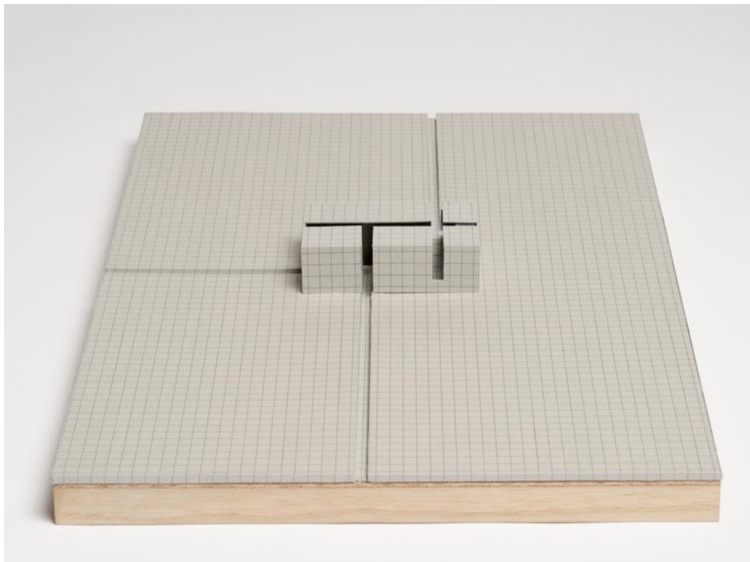


Figura 3. Hiromi Fujii,
Project A, 1968.
Maqueta.

centrados en el concepto de ‘negación’¹⁰. Nombradas como un conjunto coherente de variaciones –con una letra seguida de una cifra–, estos proyectos exploran la posibilidad de una arquitectura en la que todo significado ha sido borrado y se caracterizan por el uso de una retícula que se extiende de forma indiferenciada tanto sobre el objeto como sobre un entorno que permanece vacío, haciendo de ella una precondition para su existencia (fig. 3). Los dibujos se realizan sobre papel cuadriculado y las maquetas de cartón presentan hendiduras en su superficie, en un efecto similar al de los Istogrammi de Superstudio (1969-1970) (fig. 4)¹¹.

En su caso, la razón para el uso extensivo de la retícula no parece ser tanto una reducción esencial de los problemas espaciales planteados por la arquitectura, sino la necesidad de alterar su percepción:

«It is difficult to perceive an object itself. That is because an object reproduces itself into an image. To truly grasp an object, it is necessary

to prevent or forestall such reproduction. A lattice obstructs and fragments vision and creates distance, thereby forestalling the reproduction of an object into an image. This is what is meant by rendering an object negative»¹².

Esta voluntad de aprehender la arquitectura como objeto adquiere un sentido específico a la luz de la descripción del particular contexto de una ciudad como Tokio. A menudo definida como un medio hostil, un ‘desierto urbano’¹³ donde no es posible reconocer ya un plan racionalmente programado, la ciudad induce la creación de microcosmos autónomos donde las posibilidades quedan reducidas al diseño de ‘piezas de muestra’ (*show pieces*)¹⁴, objetos de exposición con una componente artística y simbólica muy acusada. Una visión que parece confirmarse en el caso de la arquitectura de Fujii: «I don’t believe that I need the help of the surroundings. Just creating an environment is enough by itself. If my architecture cannot exist without the

10 FUJII, Hiromi. A note on the Negativity of Materialism (part 1, 2, 3). En: *Architecture + Urbanism*, 1971.

11 Los *Istogrammi* son un catálogo de formas geométricas reticuladas y regulares creado por el grupo Superstudio a finales de los años sesenta. Iniciado como ejercicio puramente abstracto, el sistema les permitió generar la colección de muebles *Matura*, su *Catálogo di Ville* e inspiró la superficie reticulada de las imágenes del *Monumento Continuo*: «adottando la tecnica del minimo sforzo in un processo riduttivo generale. Prepariamo un catalogo di diagrammi tridimensionali i non-continui, un catalogo d’istogrammi d’architettura con riferimento a un reticolo trasportabile in aree o scale diverse per l’edificazione [...] La superficie di tali istogrammi era omogenea ed isotropa: ogni problema spaziale ed ogni problema di sensibilità essendo accuratamente stato rimosso». Texto incluido en: SUPERSTUDIO. *Affiche de l’exposition de Lausanne avec les dessins axonométriques des Istogrammi (1969-1970)*. París: Collections Centre Pompidou, 1970.

12 Project Q, 1968. Texto incluido en el panel «From object to thing» (Frac-Centre Val del Loire. Collection Hiromi Fujii. Doc n.º 014016002). «Es difícil percibir un objeto en sí mismo. Eso es porque se reproduce como imagen. Para captar verdaderamente un objeto, es necesario prevenir o impedir dicha reproducción. La retícula obstruye y fragmenta la visión y crea distancia, evitando así la reproducción de un objeto en imagen. Esto es lo que significa hacer que un objeto sea negativo». Traducción de la autora.

13 YATSUKA, Hajime. Architecture in the urban desert: a critical introduction to Japanese architecture after modernism. En: *Oppositions*. 1981, n.º 23, pp. 3-35.

14 YATSUKA, Hajime. An Architecture Floating on the Sea of Signs. En: *Architectural Design*. 1988, vol. 58, n.º 5-6, pp. 6-13. Para una descripción más exhaustiva de las características urbanas de Tokio y su relación con la arquitectura japonesa ver: BOGNAR, Botond. Archeology of a Fragmented Landscape. En: *Architectural Design*. 1988, vol. 58, n.º 5-6, pp. 15-25.

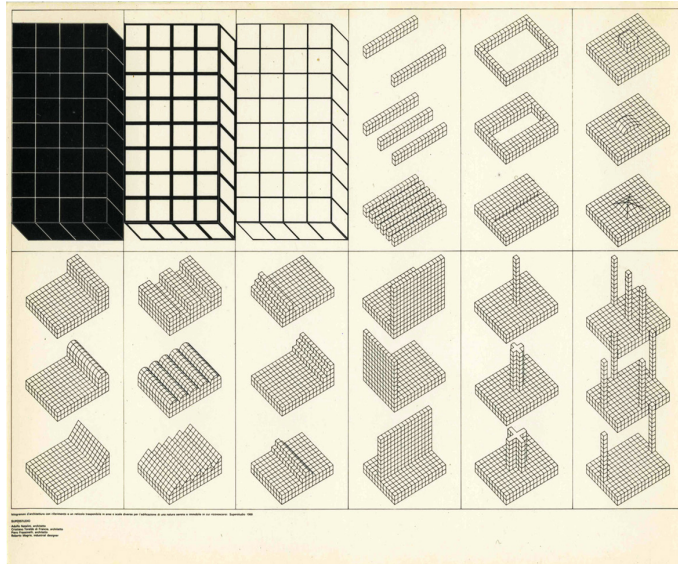


Figura 4. Superstudio, Catalogo degli Istogrami, 1969.

support of the surroundings, then I must have failed»¹⁵.

Hacia una neutralización de la planta

El conjunto de proyectos teóricos que Fujii desarrolla entre 1968 y 1971 constituye un cuerpo de trabajo homogéneo donde el tema de la matriz de habitaciones comunicantes se desarrolla desde una posición marcadamente experimental y que debe interpretarse a la luz de su producción escrita temprana. En ella emplea el término 'Quintessential Architecture' para referirse a una arquitectura liberada de cualquier convención y por lo tanto vaciada de significado, especialmente de aquellos que constriñen la experiencia de la arquitectura con una falsa y reductiva concepción práctica o instrumental. Su objetivo es alcanzar un estado en el que «en lugar de vivir de acuerdo con un proceso por el que nuestra relación con los objetos y sus posibilidades latentes está fijada de manera determinista»¹⁶ el sujeto se distancia, renuncia a su interpretación aprendida y «se pone entre paréntesis»¹⁷ evitando cualquier respuesta automática. La construcción de ese sentido subjetivo constituye un acto de

autotransformación en la misma medida en que transforma el mundo»¹⁸.

Es precisamente en la no correspondencia entre el significado impuesto (o trascendental) y el significado adquirido (o existencial) donde la arquitectura puede crear un espacio de 'formas suspendidas' en el que la repetición, casi obsesiva, actúa como mecanismo para desencadenar un estado de extrañamiento que Fujii describe de la siguiente forma:

«The repetition itself causes these hollow forms to sink into our senses in an undigested state: simple graphic forms, like foreign substances that are never digested, they remain unmodified as they drift into our consciousness»¹⁹.

El objetivo es inducir en el sujeto un estado de 'entumecimiento'²⁰ en el que cualquier código convencional que provoque un automatismo, quede anulado, bloqueado. Esta es la condición previa para un entendimiento de la arquitectura como lenguaje. Pero lo que le interesa no es tanto la capacidad de la arquitectura para ser vehículo de ningún mensaje sino su papel como máquina de

15 Hiromi Fujii en entrevista realizada entre 1997 y 1999. BUCK, David N. *Responding to Chaos: Tradition, Technology, Society and Order in Japanese Design*. Nueva York: Routledge, 2014, p. 200. «No creo que necesite la ayuda del entorno. Crear un ambiente es suficiente por sí solo. Si mi arquitectura no puede existir sin el apoyo del entorno, entonces debo haber fallado». Traducción de la autora.

16 FUJII, Hiromi. *Quintessential Architecture and Suspended Form*. En: *The Japan Architect*. 1980, n.º 283-284.

17 «We enclose ourselves in parentheses [...] meaning can only be obtained in this manner through relinquishing the self». FUJII, Hiromi. *Existential Architecture and the Role of Geometry*. En: *Oppositions*. 1978, n.º 10.

18 «The reevaluation of architecture in this context is designed to induce an act of self-transformation on the part of man [...] Indeed, the ultimate goal of stripping architecture of its mundane functions lies in the very act of transforming the world». Ibidem.

19 Ibidem. «La repetición en sí misma provoca que estas formas huecas se hundan en nuestros sentidos en un estado no digerido: formas gráficas simples, como sustancias extrañas que nunca se asimilan, permanecen inalteradas a medida que se deslizan hacia nuestra conciencia». Traducción de la autora.

20 La expresión está tomada de Watanabe que, a su vez, parece estar citando al propio Fujii, aunque sin referencia: «The goal is to induce in the observer a 'benumbed state' in which original meaning might well up out of his subconscious». WATANABE, Hiroshi. *Amazing Grace*. En: *The Japan Architect*. 1986, n.º 350, p. 28.

producir significados. Y es en este punto donde difiere significativamente de sus colegas postmodernos. Con el término ‘Metamorphology’ (más allá de la forma) se refiere a un procedimiento dirigido a la producción de efectos arquitectónicos que a su vez generen significado, pero más centrado en la eficacia de esos efectos que en el mensaje o el sentido final que la forma adquiere²¹.

Igualmente, su posición en relación con la idea de organismo o sistema queda definida por oposición a los metabolistas, ya que Fujii emplea el término ‘catabolismo’ —es decir, metabolismo destructivo— para referirse a este proceso de extrañamiento.

En su obsesión por llevar a cabo una operación de neutralización de la planta, de vaciamiento funcional, la geometría se revela como un instrumento básico. Para Fujii, la geometría ‘sirve’ precisamente porque no ‘expresa’:

«Geometry anteceded our existence. It may serve to elucidate the structure of actual space but has no tale to tell about it. [...] Like language or mathematics, geometry

provides a set of principles responsible for purely logical relationships but does not commit itself to reality. It is, in other words, completely hollow»²².

En la construcción de su marco teórico, el papel de la percepción es también determinante. Solo desde el momento en que el sujeto no reconoce algo, es capaz de abandonar sus prejuicios e iniciar un proceso sensitivo; cuando no entiende una cosa es cuando comienza a confiar en lo que los sentidos le dicen sobre ella. Sin embargo, la extraña combinación entre racionalidad absoluta y experiencia primaria para algunos críticos representa una fisura en su pensamiento²³.

La dimensión filosófica de sus textos, unida a los problemas de traducción y las numerosas versiones publicadas, hacen que la exposición de sus teorías se torne críptica en ocasiones. Sin embargo, la simplicidad de los proyectos y la consistencia de los documentos que los desarrollan, entendidos en su condición de serie y de trabajo sistemático, conforman un material mucho más elocuente.

21 «Metamorphology, in my interpretation of the word, has as goal the production of effects generating meaning. But it is less concerned with investigating meaning itself than with issues of the function and efficacy of the effects». FUJII, Hiromi. *Architectural Metamorphology: In quest of the Mechanism of Meaning*. En: FRAMPTON, Kenneth (ed.) *The Architecture of Hiromi Fujii*, Nueva York: Rizzoli International Publications, 1987, p.76 [Publicado por primera vez en japonés: *Kenchiku-bunka*, 1979. Primera traducción al inglés en: *The Japan Architect*. 1980, vol. 55, n.º 11-12; y también como *Architectural Metamorphology*. En: *Oppositions*, 1980, n.º 22].

22 FUJII, Hiromi. *Quintessential Architecture and Suspended Form*. En: *The Japan Architect*. 1980, n.º 283-284, p. 26. «La geometría precede nuestra existencia. Puede servir para elucidar la estructura del espacio real, pero no tiene nada que decir respecto de él [...] Como el lenguaje o las matemáticas, la geometría proporciona un conjunto de principios responsables de relaciones puramente lógicas, pero no tiene ningún compromiso con la realidad. En otras palabras, está completamente vacía». Traducción de la autora.

23 YATSUKA, Hajime. *Architecture in the urban desert*. Op. cit. (n. 13), p. 27. «Our critical aim then is to describe the different ‘fissure’ engendered by Fujii’s absurd ‘hyper-rationalism’. This fissure is the one between absolute rationality and the world of experience. Each of these aspects alienates the other».

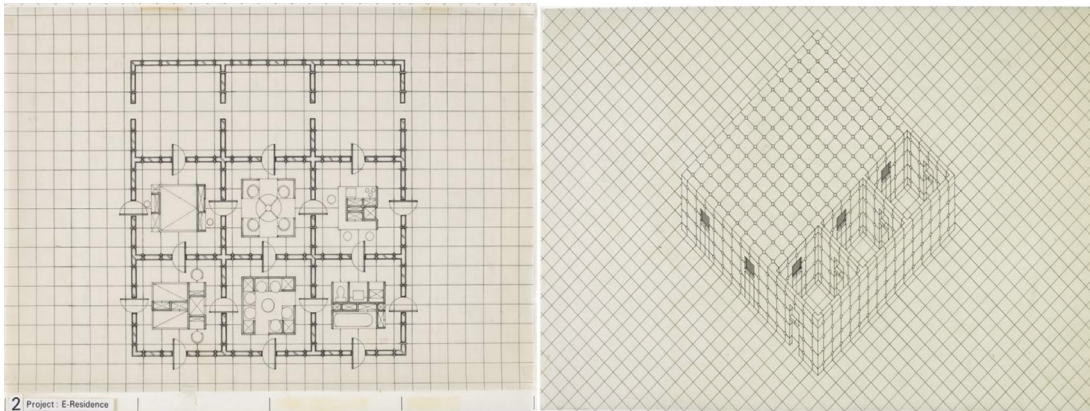


Figura 5. Hiromi Fujii, Project E1, 1968-1970. Planta y axonometría caballera. 1968-1970.

Las primeras casas. Una máquina de seriación

Dentro del conjunto de proyectos especulativos con los que Fujii comienza a construir su carrera destaca la casa E1 (fig. 5) por su rotunda geometría y la literalidad con la que esta se materializa. Se trata de una planta compuesta por nueve estancias cuadradas iguales dispuestas en una matriz de tres por tres unidades, de forma que se obtiene una planta igualmente cuadrada. Cada una de ellas cuenta con una abertura de paso situada en el eje de sus cuatro lados, a excepción de un conjunto de formado por tres recintos exteriores, que mantienen uno de sus lados continuo. La alineación de estas aberturas permitiría generar un efecto *enfilade* si no fuera porque el centro de cada habitación interior está ocupado por un equipamiento que obstruye la visión. Esta circunstancia también hace que no se pueda hablar de estancias genéricas ya que, a pesar de tener idénticas proporciones y sistema de circulación, la presencia de un objeto funcional específico las identifica. Pero sí podemos referirnos a ellas como habitaciones equivalentes, pues lo que

mantienen es su sistema de relaciones y su posición en el conjunto es perfectamente intercambiable. La composición carece de jerarquía. Al introducir la condición exterior en tres de estos espacios, el 'centro' queda anulado. Así mismo, la presencia de aberturas iguales en tres de los lados del perímetro general no permite identificar un frente o una entrada principal.

La E1 bien podría ser el resultado de un ejercicio académico como el *nine-square grid problem*, solo que aquí las condiciones de partida han quedado 'desproblematizadas'. Las divisiones espaciales coinciden exactamente con el esquema inicial. No existe ninguna intención compositiva, las restricciones y los límites impuestos se han, simplemente, materializado. No es improbable que Fujii conociera bien este instrumento pedagógico implementado por John Hejduk en la universidad de Texas²⁴, junto a Robert Slutzky y bajo la influencia de Colin Rowe. Sabemos que el artículo en el que estos dos últimos establecían la distinción entre transparencia literal y fenomenal marcó profundamente la evolución de su trabajo hasta hacerlo confluír con el del propio

24 El ejercicio otorgaba una gran libertad al estudiante para desarrollar un proyecto sin programa ni contexto, con la única restricción de tomar la subdivisión de un cuadrado en otros nueve como punto de partida. El enunciado se desarrolló en el curso 1954-1955, pero se ha convertido en el paradigma del curriculum desarrollado para la universidad de Texas, en Austin, por los llamados Texas Rangers en el periodo 1951-1957. Para una descripción detallada del ejercicio y de su diseminación posterior en Cooper Union y Cornell, ver: CARAGONNE, Alexander. *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*. Cambridge: MIT Press, 1995; VV. AA. *Education of an Architect: a point of view*. Nueva York: Cooper Union for the Advancement of Science and Art and Museum of Modern Art, 1971; MONEO, Rafael. L'opera di John Hejduk ovvero la passione d'insegnare. L'architettura alla Cooper Union. En: *Lotus Internacional*. 1980, n.º 27.

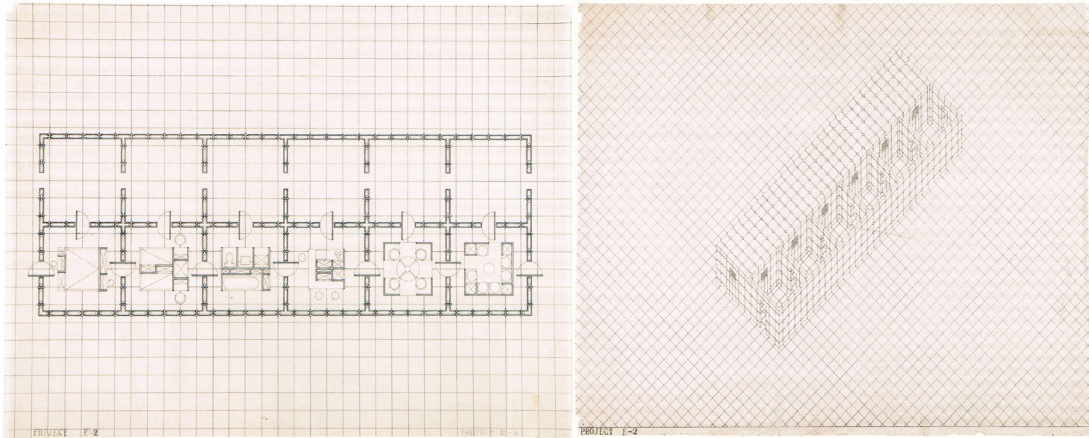


Figura 6. Hiromi Fujii, Project E2, 1968-70. Planta y axonometría caballera. 1968-1970.

Peter Eisenman en obras posteriores²⁵. Sin embargo, es más plausible que en esta fase temprana lo que interesara a Fujii fuera la capacidad de presentar problemas arquitectónicos abstractos y puramente autónomos implícita en el *nine-square grid problem*, y no tanto su trasfondo compositivo y en cierto modo academicista. Por encima de la noción de trazado subyacente heredada de los estudios de Wittkower, Fujii ve en la retícula una posibilidad de trabajar de forma muy restrictiva con tres condiciones básicas: semejanza, repetición y contigüidad.

A partir de ahí, la E2 (fig. 6) es una variación sobre el mismo tema. Ahora las estancias son doce y se alinean conformando dos filas. La secuencia de estancias interiores se complementa con una idéntica de espacios vacíos exteriores, estableciendo en este caso una correspondencia u oposición binaria de ambigua lectura. Imposible determinar si se trata de seis parejas agrupadas o de dos hileras conectadas. Lo que sí parece, a tenor del sistema de aberturas, es que solo sería posible añadir más elementos en los extremos. Ninguna habitación bloquea el paso hacia las adyacentes, pero en este esquema lineal los extremos quedan cualificados como potenciales habitaciones terminales, algo que no sucede en la E1.

Tanto la E1 como la E2 parecen responder a una estricta contención de medios, donde la igualdad casi obsesiva persigue un estado de indiferencia general. Fujii es muy consciente del problema: «When people first start to become conscious of a difference, they start to become conscious of meaning»²⁶.

La casa identificada como S1 (fig. 7) realiza un cambio cualitativo importante. El tamaño de las estancias varía y unas están contenidas dentro de otras. Inmediatamente aparece una jerarquía, una sucesión de centros desplazados que se manifiesta también en sección. Aparece por primera vez el tema de 'la caja dentro de la caja' (*box within a box*) que retomará en sus proyectos construidos posteriores. Esta disposición le permite establecer relaciones de desalineación entre las aberturas que, al ser homotéticas respecto del tamaño global del volumen al que pertenecen, crean un efecto de marcos sucesivos y muy próximos que distorsiona una visión dominada por las expectativas derivadas de las leyes de la perspectiva. Una leve indicación en planta señala la entrada principal que, sin embargo, no se muestra en la proyección axonométrica. Los intersticios se ocupan con un mobiliario menos construido, y también más convencional, que en los dos primeros anillos ya no se sitúa

25 Fujii utiliza la famosa distinción de Rowe, tomada a su vez de Gyorgy Kepes, para construir la noción de 'espacio multicapa'. El texto «Concatenated, Multilayered Space» aparece traducido al inglés por Hiroshi Watanabe en: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *The Architecture of Hiromi Fujii*. Op. cit. (n. 21), sin atribución de fecha, aunque probablemente corresponda a una conferencia impartida en Harvard ese mismo año según figura en la web de la oficina. Ver: http://www.fujiiarchstudio.com/e-biography3_h.html. Una versión revisada de este texto no fue publicada hasta 1989 con un ligero cambio de título. Ver: FUJII, Hiromi. Dispersed, Multi-Layered Space. En: *The Japan Architect*. 1989; FUJII, Hiromi. Dispersed, Multi-Layered Space. En: *Architectural Design*, 1989, vol. 58, n.º 1-2: Deconstruction II.

26 BUCK, David N. *Responding to Chaos*. Op. cit. (n. 15), p. 196. «Cuando las personas comienzan a tomar conciencia de una diferencia, comienzan también a tomar conciencia de un significado». Traducción de la autora.

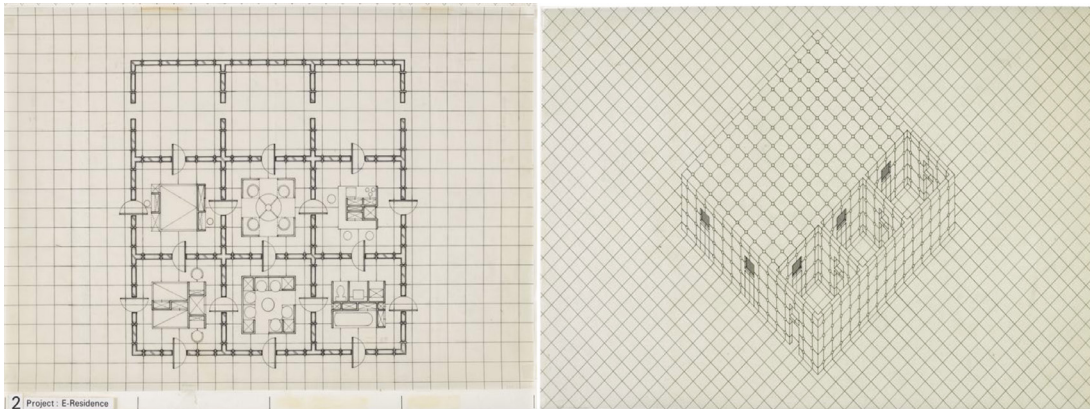


Figura 7. Hiromi Fujii, *Project S1*, 1968-70. Planta y axonometría caballera. 1968-1970.

en el centro —no puede—, sino que se apoya en el perímetro.

El conjunto de casas dibujadas como proyectos hipotéticos que conforman el trabajo inicial de Fujii ha sido identificado en su archivo con el sustantivo ‘negatividad’²⁷. Todas ellas comparten un mismo sistema de representación. Los únicos documentos que las definen son una planta trazada sobre una cuadrícula ortogonal y una axonométrica caballera referida a esa misma retícula, pero girada 45°, que solo en ocasiones se completan con una maqueta o una sección.

Además, poseen la particularidad de que el objeto representado se sitúa con un desfase de medio módulo respecto de esta textura reticulada, pero se encuentra ‘atravesado’ por ella. Todas las superficies están conformadas a base de paneles o elementos que parecen no tocarse, haciendo de la junta un asunto constructivo de primer orden incluso en un ejercicio de carácter conceptual.

Este tipo de producción sistemática bien puede asociarse a prácticas artísticas como el ‘serialismo’, que se caracteriza por hacer uso de los procesos de iteración para limitar la noción de autoría. Para cada una de estas series se fijan determinadas reglas de relación entre los elementos y se exploran todas las variaciones posibles. Así, la estrategia de seriación funciona como una

máquina, pero sin contenido ni propósito final. Lo que importa es la aplicación sistemática de un protocolo que produce una situación paradójica: cualquier resultado carece de singularidad al mismo tiempo que cualquier diferencia es significativa dentro de la serie²⁸. El conjunto de casas dibujadas por Fujii termina por conformar un campo de pequeñas diferencias dentro de la homogeneidad con una ausencia total de narrativa.

Si comparamos ahora este cuerpo de trabajo con el que Hejduk desarrolló aproximadamente una década antes, encontramos también un territorio común de intereses. La coincidencia en el resultado de algunos proyectos es asombrosa, como sucede con la casa de apartamentos diseñada entre 1954 y 1963, pero no construida (fig. 8).

Los documentos demuestran una decidida voluntad de explorar las ambigüedades entre exterior e interior dentro de una rigurosa adopción del cuadrado y sus agrupaciones como única forma de organización de la planta. Pero en esta ocasión trasciende el procedimiento serial de las Texas Houses basadas en el esquema de los nueve cuadrados para considerar configuraciones más expansivas de la matriz que, por una vía cuantitativa, hacen desaparecer el centro. Sin embargo, en Hejduk la retícula se traduce

27 El archivo de Hiromi Fujii se encuentra desde 2010 dividido entre dos sedes. Un total de 211 documentos pertenecen a la Colección de Arquitectura del Centre Pompidou en París, mientras otros 45 documentos están custodiados en la Colección de Arquitectura del FRAC Centre en Orleans, Francia.

28 «The experience of these braided elements in serial compositions [...] is fundamentally rooted in the body's ability to recognize difference and repetition in time and space». KAJI-O'GRADY, Sandra. Hiromi Fujii and Serialism. En: *91st ACSA International Conference in Helsinki. Contribution and confusion: architecture and the influence of other fields of inquiry*. Washington DC: ACSA Press, 2003, pp. 439-451.

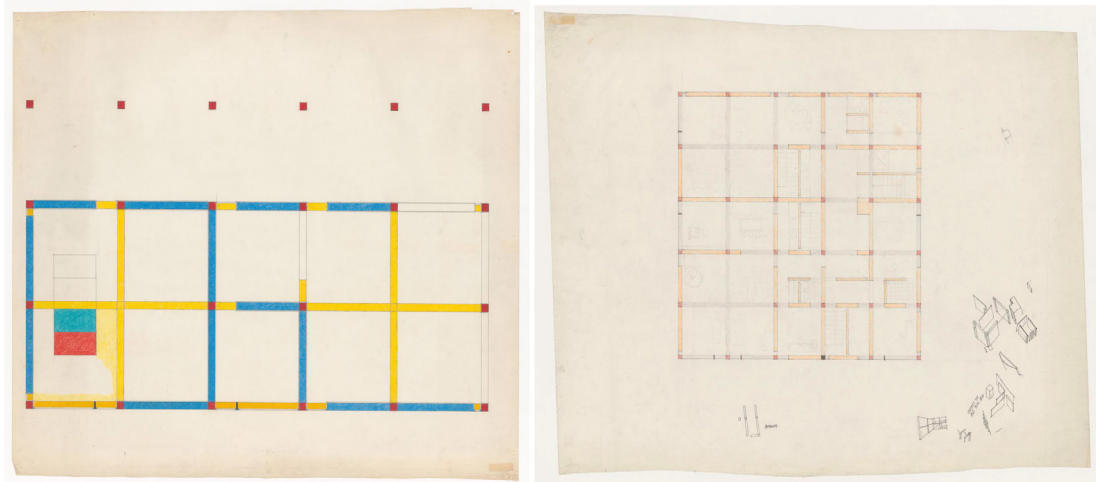


Figura 8. John Hejduk. Plan for Apartment House y Plan with Sketches for Apartment House, 1954-1963.

sobre todo en un esqueleto estructural cuyo orden en ocasiones es solo subyacente al permitir la aparición de estancias de mayor tamaño como suma de varios módulos, o bien pequeñas piezas de servicio resultado de su subdivisión. En cambio, Fujii concibe los límites de la habitación como elementos estructurales en sí mismos, haciendo coincidir geometría y espacialidad.

Jugar sin concesiones. The box within a box

Los primeros proyectos construidos de su carrera, la residencia Suzuki (1968-1970) junto con la casa Miyajima (1970-1973), pueden considerarse el resultado de la traslación de este trabajo teórico al campo de la realidad. Pero, a pesar de desplegar el vocabulario material explorado en los primeros dibujos, en ellos la planta está demasiado comprometida con los requisitos funcionales del encargo y se aleja de la rotundidad característica de la E1 o la E2.

No será hasta su tercera obra, la casa Todoroki (1973-1974) (fig. 9), cuando Fujii transforme lo aprendido con las series en un ejemplo construido con la misma pureza conceptual. Partiendo de una planta cuadrada la casa queda dividida en cuatro cuadrantes en cada uno de sus dos niveles. Para acomodar los distintos elementos de servicio evitando la subdivisión de estas cuatro zonas, Fujii recurre al tema de la caja dentro de la caja

anunciado ya en la S1, de forma que, al acomodar una habitación diáfana dentro de otra, los intersticios entre ambas acogen los tramos de escaleras, los cuartos húmedos, los espacios de almacenaje o simplemente dobles alturas.

Como si de una *matrioshka* rusa se tratara, se establece una secuencia decreciente de tamaños entre formas homotéticas que parecen conducir siempre hacia un espacio escondido, no evidente. Pero sabemos que las muñecas rusas tienen a su vez un origen nipón, por lo que tal vez sería más acertado emparentar esta estrategia con la tradición japonesa de las cajas-puzzle. Desprovistas de las connotaciones sobre el concepto de maternidad que encierra la figura humana, las pequeñas cajas Himitsu Bako²⁹ simplemente ritualizan en acto de descubrir un interior.

Como señaló Barthes, en la cultura japonesa: «la caja representa el signo: como envoltura, pantalla, máscara, vale por lo que esconde, protege y sin embargo designa [...] pero aquello que encierra y significa se retrasa por mucho tiempo, como si la función del paquete no fuera proteger el espacio, sino remitir en el tiempo»³⁰.

En la casa Todoroki el avance progresivo de una habitación a través de otra reproduce la sensación de estar continuamente entrando a un interior que, a cada paso, se hace más interior. El orden y rigor geométrico de la

²⁹ Este tipo de cajas fabricadas artesanalmente en madera requieren de una secuencia concreta de pequeños desplazamientos de sus partes para poder ser abiertas y suelen estar vacías.

³⁰ BARTHES, Roland. *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral, 2007 [1970], p. 59.

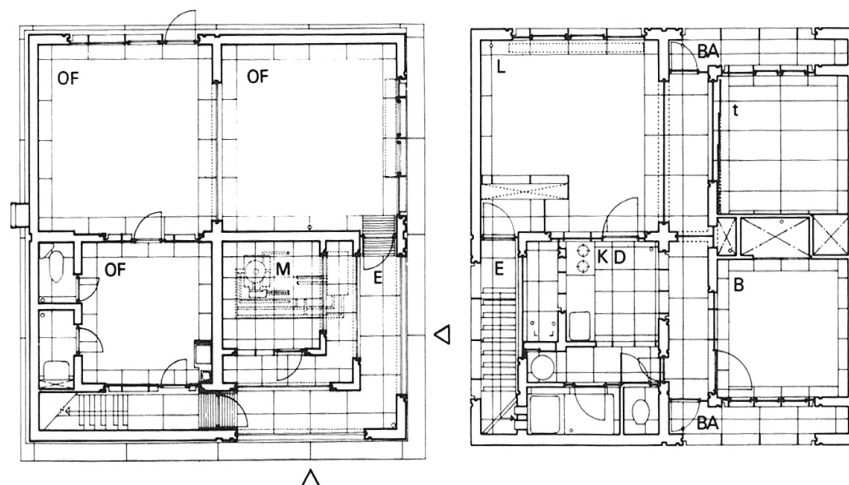


Figura 9. Hiromi Fujii, Casa Todoroki, 1973-1974. Plantas.

planta conducen sorprendentemente a una cierta desorientación, donde se hace difícil recordar el punto de partida ya que, al estar todas las habitaciones dimensionadas de forma similar, cada paso adelante remite a la casilla anterior³¹.

Este juego se manifiesta al exterior especialmente en el cuadrante que corresponde al doble acceso a las oficinas situadas en planta baja y a la vivienda superior (fig. 10), donde la secuencia está conformada por tres recintos que poseen aberturas en dos de sus lados y son coincidentes en uno de sus vértices. La altura de los huecos es también decreciente con lo que la sucesión de marcos produce un efecto de falsa profundidad, de aplastamiento del espacio en unos pocos metros, como sucedería en una galería perspectiva. Es una auténtica *enfilade* comprimida.

El contenido de la habitación menor es irrelevante. De hecho, se trata de un espacio dedicado a alojar un equipamiento técnico. Lo que importa es el efecto que produce la promesa de un interior por descubrir (fig. 11). La ambigüedad que se establece entre interior y exterior elimina cualquier lectura inmediata o convencional de este espacio destinado en realidad a rodear el centro para dirigirse hacia las puertas de entrada.

El resultado de estas operaciones puramente geométricas trasciende cualquier entendimiento funcional de las piezas y nos sitúa, en palabras de Frampton, frente a «una matriz espacial en perpetuo cambio en la que ni la forma ni su contra-forma son dominantes, donde una figura sucede a una segunda figura desalineada, como los errores de registro de un negativo fotográfico y su correspondiente impresión»³².

Y, sin embargo, nada parece ser fruto de un error. Por el contrario, percibimos en la casa un alto nivel de precisión. Las reglas de juego se aplican sin ninguna concesión. El estricto margen de maniobra que dejan apenas permite acomodar un programa doméstico, lo que provoca una sensación de bloqueo o suspensión de nuestra percepción del espacio y de las asociaciones aprendidas entre forma y contenido.

«To put it plainly, and as the majority of people would put it, 'it does not look like a livable space'. But let us not neglect to remind ourselves here that observations of this kind have more to do with the world of symbols that with the world of facts [...] It is not that the house in question physically precludes all possibility of habitability, but rather that the house, as a symbol, is of a character not normally associated with the

31 Una descripción similar aplicada al edificio para la Marutake Doll Company (1976) puede encontrarse en: WATANABE, Hiroshi. Amazing Grace. *The Japan Architect*. 1986, p. 28. «A circular path is suggested from one space to another that would bring the peripatetic observer back to his original position, although where it not for the furnishings, he would find it difficult to recall exactly where he had started, the spaces being similarly dimensioned. Each step forward takes him back to square one».

32 FRAMPTON, Kenneth. Fujii in context: An Introduction. En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *The Architecture of Hiromi Fujii*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1987, p. 11.

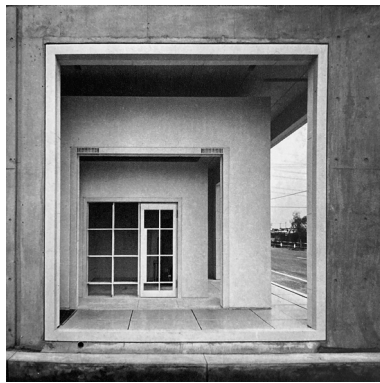


Figura 10. Hiromi Fujii, Casa Todoroki, 1973-1974. Exterior.

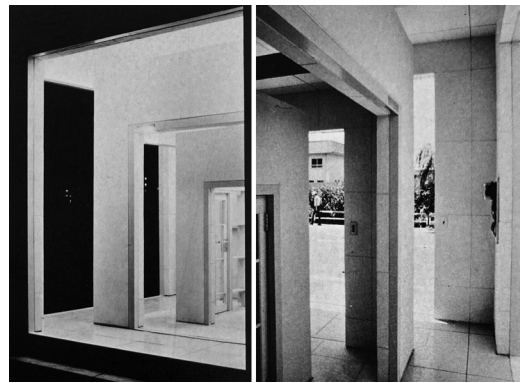


Figura 11. Hiromi Fujii, Casa Todoroki. 1973-1974. Espacio de entrada fotografiado desde el exterior de noche y desde el interior de día.

notion of 'living' or of 'life' – which is only a kind of ideological space constituted by a cluster of vectors of 'meaning' held in the grip of convention»³³.

Puede apreciarse que este proyecto marca un claro punto de inflexión en el trabajo de Fujii, que va dejando de lado el uso de la retícula tanto en la superficie construida del objeto como en los propios dibujos. El empleo de hormigón armado en lugar de paneles prefabricados acentúa la percepción volumétrica de la casa como objeto, utilizando las juntas para evidenciar únicamente la estructura formal de cajas auto contenidas. Desde este momento el cubo pasa a ser el elemento a partir del cual se desarrolla la mecánica espacial de un nuevo conjunto de proyectos hipotéticos (fig. 12), dibujados esta vez sobre fondo blanco y con grosores de línea proporcionales al tamaño de los elementos. Esta serie, cuyas variaciones se identifican como 'diseños conceptuales', incluye la casa Todoroki como un caso más, el primero.

Algunas de las variaciones de esta serie fueron desarrolladas con más detalle (fig. 13). En estos documentos se puede apreciar la

literalidad constructiva con la que se traducen los esquemas y la complejidad que esto implica. Allí donde dos habitaciones entran en contacto, la pared se duplica generando pequeñas hendiduras en las esquinas como si fueran el espacio negativo de la estructura alámbrica del diseño conceptual. A veces, la pared posee leves retranqueos que conforman marcos o molduras que multiplican la lectura de las posibles cajas dentro de cajas. La repetición obsesiva del mismo elemento con distintos tamaños junto con la fragmentación de la percepción mediante marcos o vistas parciales contribuyen a crear una sensación de irrealidad similar al efecto producido por dos espejos enfrentados.

La relación con los procedimientos del arte conceptual en esta segunda serie es evidente. Aunque adoptando un grafismo próximo a algunas obras de Sol Lewitt o Donald Judd³⁴ (fig. 14), es posible que la amistad que Fujii mantuvo con el artista japonés afincado en Nueva York, Shusaku Arakawa, ejerciera una influencia decisiva en esta etapa de su trayectoria y, más concretamente, la obra *The mechanism of meaning*³⁵. Entre el conjunto de ochenta láminas que la conforman existe una precisamente

33 YATSUKA, Hajime. Hiromi Fujii's Vision-Reversing Machine. En: *Oppositions*. 1980, n.º 22, pp. 2-4. «Para decirlo claramente, y como diría la mayoría de la gente, 'no parece un espacio habitable'. Pero no olvidemos recordar aquí que las observaciones de este tipo tienen más que ver con el mundo de los símbolos que con el mundo de los hechos. [...] No es que la casa en cuestión excluya físicamente toda posibilidad de habitabilidad, sino que la casa, como símbolo, tiene un carácter que normalmente no se asocia con la noción de 'vivir' o de 'vida', que es solo una especie de espacio ideológico constituido por un grupo de vectores de 'significado' en manos de la convención». Traducción de la autora.

34 «[I] gradually get closer to what someone like Donald Judd was doing. Primary things have such a character, don't they? After removing any modifiers from a work, a pure and real object or method remains». BUCK, David N. *Responding to Chaos*. Op. cit. (n. 15), p. 204.

35 En diversas entrevistas el propio Fujii admite que Arakawa, miembro fundador del colectivo artístico Neodadaism Organisers, es una de las pocas figuras de su generación con la que comparte un interés teórico. Ver: DANIELL, Thomas. *Anatomy of influence*. Op. cit. (n. 8), p. 155; BUCK, David N. *Responding to Chaos*. Op. cit. (n. 15), p. 203. Es también significativo que uno de los textos de Fujii contenga la locución «in quest of the mechanism of meaning» (1979), prácticamente idéntico al título de la obra que Arakawa desarrolla junto a la poeta Madeline Gins desde 1962.

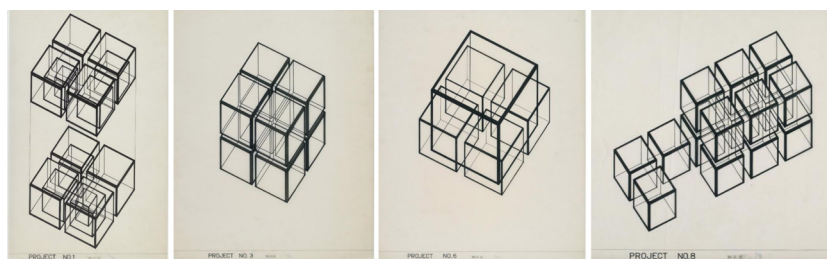


Figura 12a. Hiromi Fujii, Project n.º 1 (Todoroki House), Project n.º 3, Project n.º 6 y Project n.º 8, 1974.

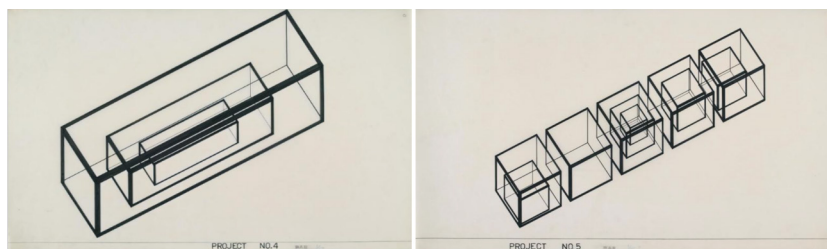


Figura 12b. Hiromi Fujii, Project n.º 4 (Similar Concentricity) y Project n.º 5 (Similar Connotation Junction), 1974.

dedicada a la lectura que puede hacerse a través de la percepción de una secuencia de cuadrados de tamaño decreciente (fig. 15). Un panel donde la afirmación escrita «estos son todos de un mismo tamaño» es invalidada por las formas que lo acompañan. Solo el dibujo en perspectiva a la izquierda nos recuerda la convención aceptada de la relación entre tamaño y distancia que hemos aprendido a leer.

Este desajuste entre lo visual y lo textual en el campo del arte está en línea con el cuestionamiento permanente de la forma arquitectónica desde una experiencia vaciada de precedentes que persigue la obra temprana de Fujii. Un objetivo que se alcanza por medio de una arquitectura que podríamos calificar como ‘neutra’ por estar voluntariamente despojada de significado. Sin embargo, aunque el objeto no demande ser descifrado, el sujeto debe confrontar esta falta de conformidad con sus expectativas y de algún modo tiende a dar su propia respuesta. Esta es la razón por la que algunos califican su arquitectura como incómoda o incluso violenta³⁶. En todo caso, se trata de una arquitectura difícil, que se esfuerza por mostrar su lógica interna en la misma medida que sus contradicciones.

Re-encuadre historiográfico

En 1978 Fujii fue invitado por el Institute for Architecture and Urban Studies a participar junto con otros cuatro arquitectos japoneses en una exposición y un ciclo de conferencias en gira por diez ciudades norteamericanas. El catálogo, editado por Kenneth Frampton³⁷, adoptaba la ya conocida expresión ‘New Wave’ para designar la diversidad de sus prácticas, agrupadas, sin embargo, bajo una etiqueta común. La misma que un año antes habían empleado Hiroyuki Suzuki y Kazuhiro Ishii para referirse a una supuesta corriente post-metabolista en las páginas de la edición inglesa de *The Japan Architect*³⁸. Sin embargo, la singularidad del trabajo de Fujii se resistía a cualquier clasificación y prueba de ello es que fuera incluido en este artículo dentro del grupo denominado ‘Stabilizing Individual Styles’. Algo similar ocurre con el intento de clasificación llevado a cabo por Charles Jencks unos años más tarde, donde señalaba el ‘pluralismo’ como característica de la arquitectura japonesa reciente, encuadrando a Hiromi Fujii a caballo entre las secciones ‘Eclecticism & Neomanierism’ y ‘Autonomus Symbolism & Defensive Architecture’³⁹. Mientras que el repaso comprensivo llevado a cabo por Botond Bognar a mediados de los años ochenta le

36 «It is by no means a neutral entity which does not interfere with the observer, or which does not demand to be deciphered; on the contrary, the manner by which these symbols govern is best described by the adjective ‘violent’». YATSUKA, Hajime. Hiromi Fujii’s Vision-Reversing Machine. Op. cit. (n. 33), p. 2.

37 FRAMPTON, Kenneth (ed.) *A New Wave of Japanese Architecture*. Nueva York: Institute for Architecture and Urban Studies, 1978. Los otros arquitectos invitados fueron: Takefumi Aida, Hiroshi Hara, Minoru Takeyama y Arata Isozaki. Las ciudades visitadas fueron: San Francisco, Los Ángeles, Houston, Miami, Washington, Nueva York, Chicago, Mineápolis, Salt Lake City y Seattle.

38 SUZUKI, Hiroyuki; ISHII, Kazuhiro. The New Wave in Japanese Architecture. En: *Post-Metabolism, Japan Architect*. 1977, n.º 52.

39 JENCKS, Charles. The Pluralism of Japanese Architecture. En: *Late-Modern Architecture and Other Essays*. Londres: Academy Editions, 1980.

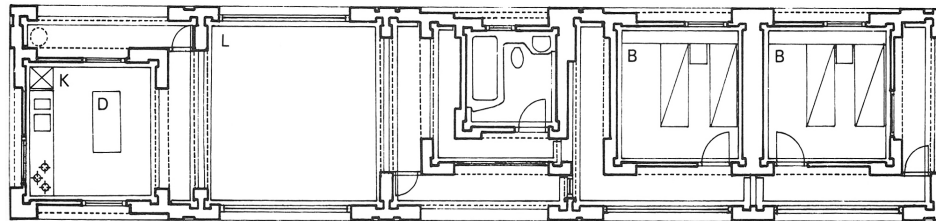
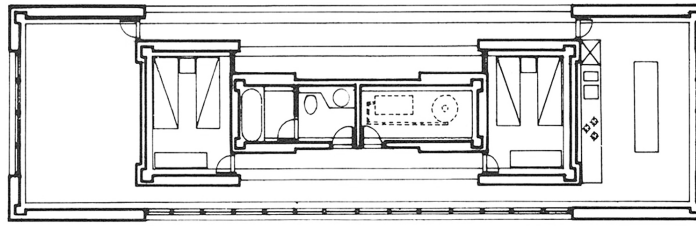


Figura 13. Hiromi Fujii, Project n.º 4 (Similar Concentricity) y Project n.º 5 (Similar Connotation Junction), Plantas, 1975.

dedicaba un capítulo en exclusiva con un título a medida: «Deconstructive Geometry and Quintessential Architecture»⁴⁰, la publicación posterior por parte de Kishō Kurokawa de título idéntico al del catálogo del IAUS le dejaba completamente fuera del panorama de la arquitectura japonesa⁴¹. No es de extrañar, por lo tanto, que su obra esté escasamente representada en la que ha sido la retrospectiva sobre la casa japonesa más completa hasta el momento. En la exposición *The Japanese House: architecture and life after 1945*, celebrada en 2016 y en el número especial de la revista *Jutakutokushu* del mismo título, la única obra de Fujii es la casa Miyajima y está incluida en la sección titulada «Play»⁴².

Esta desigual asimilación de la obra de Fujii da cuenta del difícil encaje de su trabajo dentro de una corriente definida, incluso dentro de la heterogeneidad propia de la producción japonesa postmoderna⁴³. El cambio de rumbo en su trayectoria a partir de la experiencia americana hacia posiciones próximas al renovado interés por la semiología pudo contribuir a esta falta de definición. Frecuentemente comparado con Peter Eisenman, a partir de

1980 es etiquetado en numerosas reseñas y publicaciones como el único exponente japonés del ‘deconstructivismo’. El giro discursivo llevado a cabo en estos años se entiende bien al comparar los dos únicos textos publicados en la revista *Oppositions* con una distancia temporal de apenas dos años⁴⁴. Mientras el primero recoge y explica brevemente gran parte de sus ideas previas sobre la necesidad de vaciar la arquitectura de significados para alcanzar lo que llama ‘arquitectura existencial’, el segundo texto se aventura a describir un método proyectual (‘metamorphology’) a través del cual esa misma arquitectura puede adquirir nuevos significados, comparando su eficacia con los procedimientos aplicados por Eisenman en la House II.

Aunque existen diferencias notables que el propio Fujii se encarga de señalar, la condición sintáctica, no simbólica, de sus obras posteriores en las que trata de establecer una ficción temporal del proceso evolutivo del proyecto dejando trazas de la dislocación entre elementos, hace que el trabajo de ambos arquitectos haya quedado indisolublemente vinculado para la crítica

40 BOGNAR, Botond. *Contemporary Japanese Architecture, Its Development and Challenge*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1985, pp. 286–288.

41 KUROKAWA, Kishō. *New Wave of Japanese Architecture*. Londres: Ernst & Sohn, 1993.

42 CIORRA, Pipo; OSTENDE, Florence (eds.). *The Japanese House: architecture and life after 1945*. Londres; Roma; Venecia: Barbican Centre; MAXXI; Marsilio Editori, 2016.

43 Sobre la diversidad del panorama de la arquitectura japonesa y la estrategia de agrupación de nombres bajo etiquetas difusas por parte de la historiografía ver: SELIGMAN, Ari. Positioning Pluralism in “New Waves” of Post-Modern Japanese Architecture. En: *What does history have in store for architecture today? 34th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand (SAHANZ)*. Canberra: University of Canberra, 2017, pp. 655–664.

44 Nos referimos a los textos: FUJII, Hiromi. Existential Architecture and the Role of Geometry. En: *Oppositions*, 1978, n.º 10; FUJII, Hiromi. Architectural Metamorphology. En: *Oppositions*, 1980, n.º 22.



Figura 14. Donald Judd, *Untitled*, 1966.

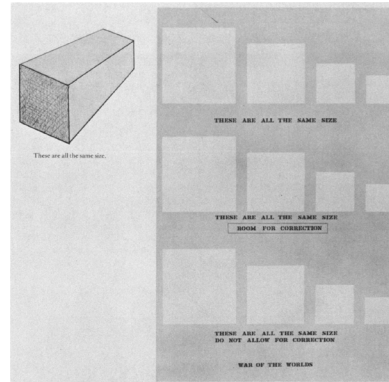


Figura 15. Shusaku Arakawa. *The Mechanism of Meaning*, p. 27, *Degrees of meaning* 1963-1971.

y su producción teórico-práctica temprana, simplemente olvidada.

Conclusión

A la luz del reciente interés por una arquitectura que trata de alcanzar la indiferencia funcional desde el trabajo con la habitación como unidad básica repetida, la radicalidad de los primeros proyectos de la carrera de Fujii puede entenderse como un eslabón esencial en la genealogía de este tipo de proyectos. Y del mismo modo que su obra se nutre de un estudiado cóctel de influencias occidentales y orientales, la huella de su práctica se reconoce en obras contemporáneas tan distantes geográficamente entre sí como la Casa N de Fou Soujimoto (2009) o la Casa Meri de Pezzo von Elrichshausen (2014). Aunque con materialidades muy diversas, comparten el mismo objetivo: despojar a la arquitectura doméstica de cualquier idea preconcebida sobre la forma de las estancias y su organización jerárquica.

Las principales características que se derivan del análisis del trabajo de Fujii son:

- El empleo de la retícula como sustrato geométrico que aporta regularidad y equivalencia entre las piezas;
- la utilización de la homotecia como mecanismo para generar diferencias de tamaño sin variar las proporciones de las piezas;
- la ubicación de puertas y pasos entre las distintas piezas, bien en su propio eje para no orientarlas, o bien en los intersticios entre ellas, cuando unas contienen a las otras.

Lo que aprendemos de las primeras casas de Fujii es que para alcanzar lo que podríamos llamar ‘flexibilidad rígida’, paradójicamente, parece ser necesario ejercer un control geométrico tan radical sobre la planta que solo resulta admisible en un entorno sin compromisos. Esta clase de ejercicio auto-referido, que ni da explicaciones ni las demanda, encontró en el contexto de la ciudad de Tokio las condiciones óptimas para la experimentación sobre el objeto-casa. Pero dentro de esta tradición nipona de arquitecturas menores, lo que caracteriza a los proyectos analizados es que deciden trabajar a partir de una pieza menor aún: la habitación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral, 2007 [1970].
- BOGNAR, Botond. Archeology of a Fragmented Landscape. En: *Architectural Design*. 1988, vol. 58, n.º 5-6, pp. 15-25.
- BOGNAR, Botond. *Contemporary Japanese Architecture, Its Development and Challenge*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1985.
- BUCK, David N. *Responding to Chaos: Tradition, Technology, Society and Order in Japanese Design*. Nueva York: Routledge, 2014.
- CARAGONNE, Alexander. *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- CIORRA, Pippo; OSTENDE, Florence. *The Japanese House: Architecture and Life After 1945*. Londres; Roma; Venecia: Barbican Centre; MAXXI; Marsilio Editori, 2016.
- COLMENARES, Silvia. The Plan of Equivalents. Mat-Rooming. En: *VLC arquitectura. Research Journal*. 2017, vol. 4, n.º 2, pp. 55-85.
- DANIELL, Thomas. *An Anatomy of Influence*. Londres: Architectural Association, 2018.
- EVANS, Robin. Figuras, puertas y pasillos. En: EVANS, Robin. *Traducciones*. València: Pre-textos, 2005, pp. 71-109.
- EVANS, Robin. Figures, Doors and Passages. En: EVANS, Robin. *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. Londres: Architectural Association, 1997.
- FUJII, Hiromi. A note on the Negativity of Materialism (part 1, 2 y 3). En: *Architecture + Urbanism*. 1971.
- FUJII, Hiromi. Existential Architecture and the Role of Geometry. En: *Oppositions*, 1978, n.º 10.
- FUJII, Hiromi. Quintessential Architecture and Suspended Form. En: *The Japan Architect*. 1980, n.º 283-284.
- FUJII, Hiromi. Architectural Metamorphology. En: *Oppositions*, 1980, n.º 22.
- FUJII, Hiromi. Dispersed, Multi-Layered Space. En: *The Japan Architect*. 1989.
- FUJII, Hiromi. Dispersed, Multi-Layered Space. En: *Architectural Design*. 1989, vol. 58, n.º 1-2: Deconstruction II.
- FRAMPTON, Kenneth (ed.) *A New Wave of Japanese Architecture*. Nueva York: Institute for Architecture and Urban Studies, 1978.
- FRAMPTON, Kenneth (ed.). *The Architecture of Hiromi Fujii*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1987.
- JAMES, Carol Plyley. "No, Says the signifier". The "Logical Status" of Words in Painting. En: *Visible Language*. 1985, vol. XIX, n.º 4, p. 448.
- JENCKS, Charles. The Pluralism of Japanese Architecture. En: *Late-Modern Architecture and Other Essays*. Londres: Academy Editions, 1980.
- KAJI-O'GRADY, Sandra. Hiromi Fujii and Serialism. En: *91st ACSA International Conference in Helsinki. Contribution and confusion: architecture and the influence of other fields of inquiry*. Washington DC: ACSA Press, 2003, pp. 439-451.

- KUROKAWA, Kishō. *New Wave of Japanese Architecture*. Londres: Ernst & Sohn, 1993.
- LUCAN, Jacques. *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Lausana: Presse polytechniques et universitaires normandes, 2009.
- MONEO, Rafael. L'opera di John Hejduk ovvero la passione d'insegnare. L'architettura alla Cooper Union. En: *Lotus Internacional*, 1980, n.º 27.
- MONTEYS, Xavier. *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- MONTEYS, Xavier. La casa de habitaciones iguales. En: *Quaderns d'Arquitectura e Urbanisme*. 2011, n.º 265, pp. 42-44.
- SELIGMAN, Ari. Positioning Pluralism in "New Waves" of Post-Modern Japanese Architecture. En: *What does history have in store for architecture today? 34th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand (SAHANZ)*. Camberra: University of Canberra, 2017, pp. 655-664.
- SUPERSTUDIO. *Affiche de l'exposition de Lausanne avec les dessins axonométriques des Istogrammi, 1969-1970*. París: Collections Centre Pompidou, 1970.
- SUZUKI, Hiroyuki; ISHII, Kazuhiro. The New Wave in Japanese Architecture. En: *Post-Metabolism, Japan Architect*. 1977, n.º 52.
- TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007 [1935].
- VV. AA. *Education of an Architect: a point of view*. Nueva York: Cooper Union for the Advancement of Science and Art and Museum of Modern Art, 1971.
- WATANABE, Hiroshi. Amazing Grace. En: *The Japan Architect*. 1986, n.º 350, pp. 27-30.
- YATSUKA, Hajime. An Architecture Floating on the Sea of Signs. En: *Architectural Design*. 1988, vol. 58, n.º 5-6, pp. 6-13.
- YATSUKA, Hajime. Architecture in the urban desert: a critical introduction to Japanese architecture after modernism. En: *Oppositions*. 1981, n.º 23, pp. 3-35.
- YATSUKA, Hajime. Hiromi Fijii's Vision-Reversing Machine. En: *Oppositions*. 1980, n.º 22, pp. 2-4.

CRÉDITOS DE FIGURAS

Figura 1. Colección de casos (plantas). De izquierda a derecha y de arriba a abajo: House in China. Office of Ryue Nishizawa, 2003; Villa Buggenhout, Bélgica, Office KGDVS, 2007-2010; House for a design collector, Combray. Éric Lapiere, 2009-2012; Casa de piedra en Cáceres, Tuñón Arquitectos, 2015-2018; Casa 1219 en Barcelona, Harquitectes, 2013; Casa Meri, Pezo von Ellrichshausen, 2014. Collage de elaboración propia a partir de distintas fuentes.

Figura 2. Colección de casos (*enfilades*). De izquierda a derecha: House in China. Office of Ryue Nishizawa, 2003; Villa Buggenhout, Bélgica, Office KGDVS, 2007-2010; House for a design collector, Combray. Éric Lapiere, 2009-2012; Casa de piedra en Cáceres, Tuñón Arquitectos, 2015-2018; Casa 1219 en Barcelona, Harquitectes, 2013; Casa Meri, Pezo von Ellrichshausen, 2014. Collage de elaboración propia a partir de distintas fuentes.

Figura 3. Hiromi Fujii, Project A, 1968. Maqueta. Cartón, papel y madera. 5 x 42 x 29.8 cm. Collection Frac Centre-Val de Loire © François Lauginie.

Figura 4. Superstudio, Catalogo degli Istogrammi, 1969. BMIIA © Fondo Superstudio.

Figura 5. Hiromi Fujii, Project E1, 1968-1970. Planta (35.7 x 53 cm) y axonometría caballera (56 x 74 cm), 1968-1970. Tinta china y trama gris sobre papel de calco. Museo Nacional de Arte Moderno / Centro de Creación Industrial © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Hiromi Fujii.

Figura 6. Hiromi Fujii, Project E2, Planta (44,1 x 62,4 cm) y axonometría caballera (56.5 x 72.5 cm), 1968-1970. Collection Frac Centre-Val de Loire © François Lauginie.

Figura 7. Hiromi Fujii, Project S1, Planta (30,3 x 42 cm) y axonometría caballera 52.5 x 68 cm), 1968-1970. Tinta china y trama gris sobre papel de calco. Museo Nacional de Arte Moderno / Centro de Creación Industrial © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

Figura 8. John Hejduk. Plan for Apartment House (77 x 92 cm) y Plan with Sketches for Apartment House (73 x 92 cm), 1954-1963. Grafito y lápiz de color sobre papel de calco. John Hejduk fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal © CCA.

Figura 9. Hiromi Fujii, Casa Todoroki, 1973-1974. Plantas. En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *The Architecture of Hiromi Fujii*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1987, p. 52.

Figura 10. Hiromi Fujii, Casa Todoroki, 1973-1974. Exterior. En: *The Japan Architect*. 1976, p. 59.

Figura 11. Hiromi Fujii, Casa Todoroki, 1973-1974. Espacio de entrada fotografiado desde el exterior de noche y desde el interior de día. En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *The Architecture of Hiromi Fujii*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1987, p. 54.

Figura 12a. Hiromi Fujii, Project n.º 1 (Todoroki House), Project n.º 3, Project n.º 6 y Project n.º 8. 1974. **12b:** Hiromi Fujii, Project n.º 4 (Similar Concentricity) y Project n.º 5 (Similar Connotation Junction), 1974. Tinta china sobre papel de calco. Varios tamaños. Museo Nacional de Arte Moderno / Centro de Creación Industrial © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

Figura 13. Hiromi Fujii, Project n.º 4 (Similar Concentricity) y Project n.º 5 (Similar Connotation Junction), Plantas, 1975. En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *The Architecture of Hiromi Fujii*. Nueva York:

Rizzoli International Publications, 1987, pp. 72 y 13, respectivamente.

Figura 14. Donald Judd. Untitled, 1966. Esmalte siena tostado sobre acero laminado en frío, 4 unidades, (101,6 x 101,6 x 101,6 cm cada una). ©Judd Foundation.

Figura 15. Shusaku Arakawa. The Mechanism of Meaning, p. 27, Degrees of meaning 1963-1971. En: JAMES, Carol Plyley. “No, Says the signifier”. The “Logical Status” of Words in Painting. En: *Visible Language*. 1985, vol. XIX, n.º 4, p. 448.



Editorial Universidad de Sevilla AÑO 2022.
e-ISSN 2659-8426. ISSN: 2695-7736
<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA>

