

Vol. 13 - Núm. 2, 2025, pp. 111-124. <https://doi.org/10.14198/i2.29051>

El árbol como significante en la obra de Arata Isozaki: forma y simbolismo en dos proyectos del siglo XXI

The tree as a signifier in Arata Isozaki's work: form and symbolism in two twenty-first century projects

Alberto López del Río

Universidad de Valladolid. España
alberto_ldr@yahoo.es
<https://orcid.org/0000-0003-2164-2451>

Citación: López del Río, A. (2024) El árbol como significante en la obra de Arata Isozaki: forma y simbolismo en dos proyectos del siglo XXI. *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* 13 (2), 111-124. <https://doi.org/10.14198/i2.29051>

Fecha de recepción: 30/12/2024

Fecha de aceptación: 07/07/2025

Financiación: este trabajo no ha recibido financiación.

Conflicto de intereses: el autor declara no tener conflicto de intereses.



Resumen

Como una de las bases de sus planteamientos proyectuales, Arata Isozaki trató de establecer un acercamiento entre el edificio y el usuario. Esto se planteaba a través de la lectura y el entendimiento que puede hacerse del objeto construido, promoviendo una identificación de formas y referentes que conviertan a la arquitectura en algo más que una entidad inerte. Para ello, Isozaki se sirvió del empleo de los mecanismos de la alusión y la metáfora, recurriendo a la introducción en su arquitectura de formas reconocibles cargadas de significado. Si bien este significado no tiene por qué ser único, sí debe resultar accesible para el usuario. Esto se plantea, habitualmente, a través de la asociación con algún referente cultural que pueda ser próximo en el contexto en que se ubica el edificio. Será fundamentalmente en varios proyectos realizados a partir del cambio de milenio que Isozaki empleará con profusión la figura del árbol para conseguir dotar a la arquitectura de un significado reconocible que la aproxime a sus usuarios.

Palabras clave: estructura arbórea; alusión; arquitectura parlante; Arata Isozaki; Centro de Convenciones de Catar; Caixaforum Barcelona; Catar; Pekín.

Abstract

One of Arata Isozaki's main design approaches is to establish a closer relationship between buildings and users by promoting an understanding of the built object, leading to an identification of forms and references that drive architecture beyond an inert entity. To do this, Isozaki employed allusion and metaphor, introducing recognisable forms loaded with meaning into his architecture. Although this meaning does not have to be unique, it must be accessible to users and he usually achieves this by creating an association with some cultural reference linked to the building's context. In several projects after the turn of the millennium, Isozaki extensively used the tree as a symbol to imbue architecture with recognisable meaning, bringing it closer to its users.

Keywords: tree-shaped structure; quotation; architecture parlante; Arata Isozaki; Qatar Convention Center; Caixaforum Barcelona; Qatar; Beijing.

1. Una arquitectura con significado

La expresión arquitectónica es sutil, su carácter simbólico se muestra a veces de forma palpable. Podemos ofrecer ciertas formas que poseen estructuras formales y evocan imágenes ya establecidas. El significado persiste realmente, la experiencia del edificio revela este conocimiento previo y la experiencia de la arquitectura facilita el proceso de interpretación, Arata Isozaki, (Drew, 1983, p.198).

A lo largo de toda su carrera, Arata Isozaki ha buscado insistentemente la creación de formas simbólicas que conviertan al objeto arquitectónico en una entidad con significado. Esto proviene de su rechazo a la idea de edificio como objeto abstracto y no dialogante que sugieren algunas obras del Movimiento Moderno, con la creación de fachadas regladas por principios compositivos en las que se huye de cualquier figuración y de la referencia a formas preexistentes. Por el contrario, Isozaki toma como referente la *arquitectura parlante* que plantean autores como Ledoux y Lequeu, y el trabajo sobre el propio lenguaje de la arquitectura de los manieristas, de tal manera que se centra en el uso de mecanismos encaminados a la percepción del edificio como objeto signifiante (Drew, 1983). En esta búsqueda del diálogo entre la arquitectura y aquellos que puedan experimentarla, Isozaki enfatiza la necesidad de apoyarse en el uso de formas que remitan a figuras reconocibles, por lo que defiende una arquitectura en la que priman el uso de alusiones y metáforas formales.

Por un lado, esta idea le incita a recurrir a formas del pasado en una reflexión sobre el propio lenguaje de la arquitectura y sobre la validez de las alusiones a elementos reconocibles de la tradición arquitectónica, ya sea japonesa u occidental. Por otro, genera investigaciones formales sobre temas recurrentes, creando una especie de familias arquitectónicas y convirtiendo su propia producción en una suerte de archivo o catálogo de soluciones formales a emplear.

Sin embargo, el interés de Isozaki no se centra en la adscripción de su arquitectura al lenguaje de una tradición estilística concreta, sino en alcanzar una lectura reconocible de unos posibles significados establecidos por sus propuestas, no carentes de cierta complejidad en algunos casos. Así, buscará reforzar la posición de la arquitectura como expresión cultural dialogante con un imaginario colectivo capaz de interpretarla o de identificarse con ella (Li, 2024). Es por esto por lo que utilizará un proceso que irá en contra de la depuración formal en el empleo de la metáfora y la alusión, tratando de alejarse de las representaciones más abstractas y permitiendo que los significados se manifiesten claramente según dice Isozaki:

(...) la arquitectura que habla —esa «architecture parlante»— exige asociaciones. Cuando las alusiones son claras, la fuente de tales alusiones y de un significado asociativo se hace accesible. También, cuando la composición es figurativa, por ejemplo, las alusiones al rostro humano, una curva erótica, conchas, árboles, las asociaciones construidas se entenderán con facilidad. (Drew, 1983, p. 199)

Aunque Isozaki defiende esta legibilidad del significado de la imagen del edificio, a la vez propone soluciones formales que tienen una lectura más profunda que va más allá de lo inmediatamente visible y de los significados asociados al entorno sociocultural en que se enmarca el edificio. De esta forma, establece una interpretación polisémica de los significantes, la cual permite una cierta distancia respecto del contexto en el que se implanta y con el que se relaciona la obra (García Bueno, 2019, p.33-34). En todo caso, esto no se aplicará de igual manera en todos los proyectos. Mientras que en algunos casos se producirá una superposición de imágenes y temas, en otros, un símbolo tendrá un mayor protagonismo que los demás.

El presente texto se centra en el análisis de dos de sus obras construidas, y de algunos otros proyectos no realizados, todos ellos ya en el siglo XXI, en los que este papel como imagen destacada le corresponderá a la figura del árbol. Frente a un uso más directo, a la par que irónico, de la metáfora centrada en la referencia a formas arquitectónicas cultas en las décadas anteriores, a partir del año 2000 el interés de Isozaki cambiará hacia la incorporación de elementos estructurales con formas orgánicas en su arquitectura (Lehmann, 2023). Como veremos, la alusión a estos elementos reconocibles, vinculada además en muchos casos a aspectos culturales próximos al entorno del edificio, tiene un componente eminentemente formal, pero también encierra un significado metafórico más profundo. El objetivo de la investigación es, por un lado, analizar los principios formales de las estructuras que se acercarán a la imagen que sirve como modelo, y por otro desvelar una serie de referencias e ideas transversales que enriquecerán la metáfora, dotándola de un simbolismo que va más allá de la legibilidad formal del referente.

2. El árbol como símbolo conceptual

Las primeras referencias a la figura del árbol como asociación metafórica en la obra de Isozaki datan de algunas de sus propuestas de los años 60, ligadas a la estética y la producción Metabolista a la que era afín (Stewart, 1987). Esta relación puede establecerse, especialmente, con algunas de las ideas planteadas en proyectos como los de las *Tower Shaped Communities* de Kiyonori Kikutake, grandes cilindros de hormigón de los que colgaban cápsulas habitacionales formando una especie de panal de celdas independientes. A partir de esta referencia, Isozaki desarrollará su idea del *Joint Core System*, un sistema compositivo basado en un elemento estructural central de forma cilíndrica y construido en hormigón armado, que alberga además las circulaciones verticales del edificio, y del que colgaba en horizontal el resto de los elementos. Este sistema lo empleará como punto de partida en diversas propuestas, como *Incubation Process*, una serie de proyectos utópicos en los que grandes estructuras trianguladas horizontales se apoyaban en varios de estos elementos cilíndricos, o en las distintas versiones de sus Ciudades en el Aire, en las que los grandes elementos estructurales horizontales, que actuaban como corredores de comunicación y de los que colgaban cápsulas habitacionales, se desplegaban en voladizo desde estos elementos estructurales centrales.

En estos proyectos, sin embargo, no se planteaba una traslación tan directa o figurativa de la forma del árbol, pese al parecido evidente que podemos observar en los proyectos de las Ciudades en el Aire, sino que se trataba más bien de un uso conceptual y referencial de éste vinculado a diferentes significados. Por un lado, en el caso de Isozaki, las estructuras de su *Joint Core System* aluden a arquetipos formales propios de la religión sintoísta, como los árboles sagrados o, sobre todo, los pilares ceremoniales levantados en algunos templos que guardan también relación con los propios árboles sagrados (Pierconti, 2019).¹ Por otro, y según comenta el propio Isozaki, el uso del árbol sirve también como referente biológico para buena parte de las ideas Metabolistas (Isozaki, 2006), en las que se proponen edificios desarrollados a partir de una figura con un tronco central estable y unos elementos que cuelgan de él, hojas y ramas, de carácter mucho más cambiante. Esta lógica generativa será empleada en numerosas propuestas de este grupo de arquitectos, incluso como traslación formal directa en obras como las *Tree Shaped Communities* de Kiyonori Kikutake (López, 2025).

1 Philip Drew se refiere a los proyectos en los que Isozaki emplea la referencia del arquetipo del pilar sintoísta como el "Primer Estilo" de su obra (Drew, 1983).

En los proyectos anteriores, la superposición de metáforas y referentes producía una configuración formal no tan figurativa, y era fundamentalmente la disposición de los elementos dentro del conjunto la que daba lugar a una alusión reconocible. Será a partir del año 2000 que Isozaki volverá a incorporar en sus proyectos elementos con formas arbóreas, pero, a diferencia de lo que ocurría en los proyectos antes citados, en los más recientes ya no es el edificio completo el que adopta la forma del árbol, sino que son elementos con funciones estructurales o representativas en los que se emplea este recurso, y serán estos los que centrarán nuestro principal interés.

3. El Centro de Convenciones de Catar y la recurrencia formal como respuesta a una variedad de alusiones

En su proyecto para el gran Balneario y Centro Acuático de Blanes, Girona —en su versión de 2002—, Isozaki, en colaboración con el ingeniero Mutsuro Sasaki, hace uso de formas arbóreas que actúan como soportes de una zona de la cubierta orgánica de un edificio de gran longitud. Estos soportes, proyectados en hormigón armado, se inspiran en referencias formales que aluden al lenguaje arquitectónico de Gaudí, según afirma el propio Isozaki (Futagawa, 2004) (fig. 1). Esta afirmación busca establecer un diálogo entre las formas de la arquitectura proyectada y algunos referentes formales cuyos valores simbólicos son reconocibles en el entorno sociocultural en que se enmarca la obra. Sin embargo, no será este el único proyecto en el que se propondrá esta solución, ya que una versión similar aparecerá también en el proyecto del concurso para el Museo del Automóvil de Pekín (2003) (fig. 2), a la vez que ambas propuestas suponen la reutilización de soluciones que ya habían sido empleadas anteriormente en el proyecto del concurso para la Estación de Santa María Novella de Florencia (2002). En dicho proyecto, Isozaki planteará una gran cubierta plana sustentada por varios soportes de forma arbórea de grandes dimensiones, proyectados también en hormigón armado, en

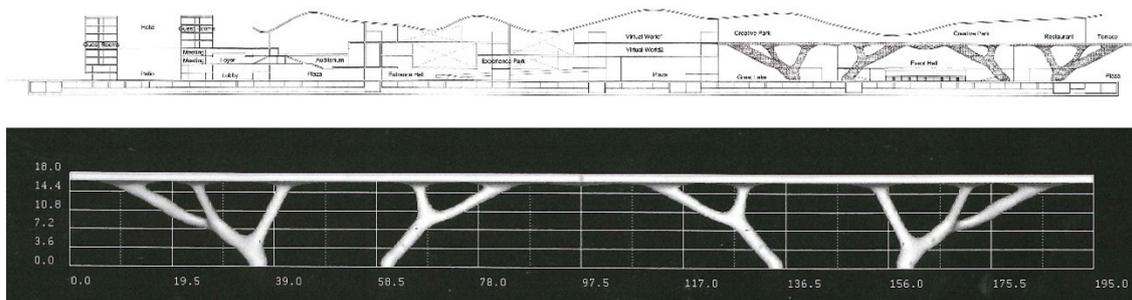


Figura 1. Arata Isozaki. Balneario y Centro Acuático de Blanes (2002) Sección longitudinal del conjunto y detalle de la estructura arbórea. Fuente: Futagawa, Y. (2004) GA Document 77. Arata Isozaki. A.D.A.

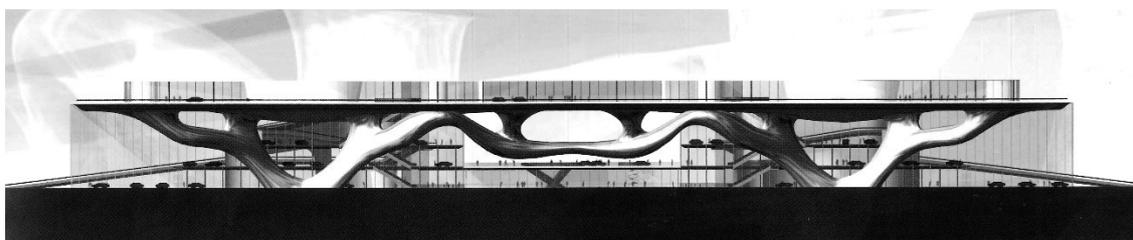


Figura 2. Arata Isozaki. Concurso para el Museo del Automóvil de Pekín (2003) Alzado. Fuente: Futagawa, Y. (2004) GA Document 77. Arata Isozaki. A.D.A.

la aplicación más lograda de este modelo estructural. Aquí, sin embargo, no recurre a una asociación simbólica tan inmediata como en los casos anteriores, para dar lugar, eso sí, a un resultado formal muy similar. En esta obra, el simbolismo se apoya en la visión de la ciudad como realidad viva y continuo devenir de flujos, lo que representa como ninguna otra construcción una estación ferroviaria, y del edificio como estructura “viva” u orgánica que responde y recoge estos flujos (fig. 3). En palabras del propio Isozaki, “hoy en día, el entorno urbano continúa aumentando en fluidez”, por lo que puede entenderse que “la ciudad está en un estado líquido en constante reproducción y división orgánicas” (Oshima, 2009, p. 234).

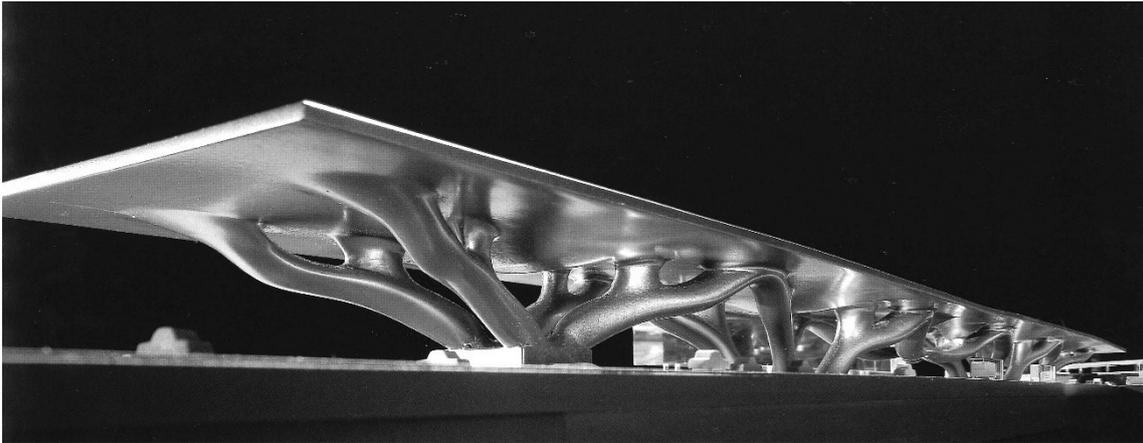


Figura 3. Arata Isozaki. Concurso para la estación de Santa María Novella en Florencia (2002) Maqueta. Fuente: Oshima, K. T. (2009). Arata Isozaki. Phaidon.

Finalmente, será en el Centro de Convenciones de Catar (2011), en Doha, en el que Isozaki logrará construir una versión de esta estructura. El acceso al edificio se efectúa a través de un gran vestíbulo soportado por una doble forma arbórea que Isozaki asocia al árbol de la *cydra*, una figura simbólica en la cultura catari (Januszkiewicz, 2017). La estructura, de 250 metros de longitud y 20 metros de altura, se resuelve con elementos de formas redondeadas, suaves y orgánicas, y se compone de una piel exterior metálica que recubre un armazón interior construido mediante planchas de acero. Esta forma, que aparece duplicada a ambos lados de la fachada de vidrio, soporta la cubierta de la gran marquesina de acceso. Dicha cubierta se separa de la del resto del edificio, en el que se aloja el programa más funcional, mediante un lucernario de vidrio, haciéndose también patente esta diferenciación en los alzados laterales. Tal solución enfatiza el carácter singular de esta pieza respecto del resto del edificio, más allá de su funcionalidad, destacando así la importancia que otorga Isozaki a la idea de la expresión del edificio como objeto simbólico (Drew, 1983) (fig. 4).

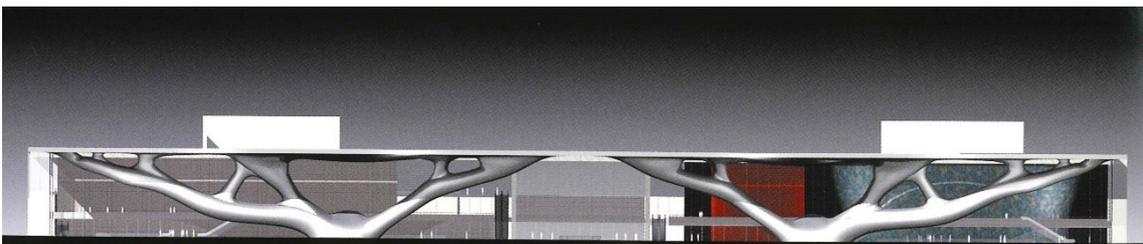


Figura 4. Arata Isozaki. Centro de Convenciones de Catar, Doha (2011). Alzado principal. Fuente: Isozaki, A. (2013). Qatar National Convention Center. GA Japan (126), 48-63.

La resolución de esta estructura corrió a cargo nuevamente del ingeniero Mutsuro Sasaki, colaborador habitual de algunos de los más prestigiosos arquitectos japoneses, y se basa en

un método de análisis estructural conocido como ESO por sus siglas en inglés (Evolutionary Structural Optimization), cuyo uso está encaminado a conseguir estructuras de inspiración natural y que, como estas, busca alcanzar una gran optimización de los recursos materiales a base de modificar la forma hasta alcanzar la que mejor se adapte a las solicitaciones (Januszkiewicz, 2017) (fig. 5). Si profundizamos un poco más en el entendimiento de esta estructura arbórea vemos que su formalización no responde a criterios únicamente funcionales o estéticos, sino que para la consecución de esta solución ha de tenerse en cuenta que se produce una superposición de ambos. La forma que Isozaki y Sasaki emplean en Doha no se basa meramente en una interpretación escultórica o puramente artística del elemento arbóreo. Como señala Albert Pope “los signos motivados se caracterizan por una relación funcional entre el significante y el significado”, es decir, “que el signo es similar en estructura y organización al objeto que es significado” (2018, p. 25). Pope ejemplifica esta idea precisamente aludiendo a la estructura de este edificio, ya que la forma que se toma de referencia, que hace reconocible el elemento natural del que toma su apariencia, puede asociarse igualmente al comportamiento de un elemento estructural triangulado (Pope, 2017), por lo que la mera decisión de recurrir a ella hace viable alcanzar ambos requisitos, tanto funcionales como estéticos.

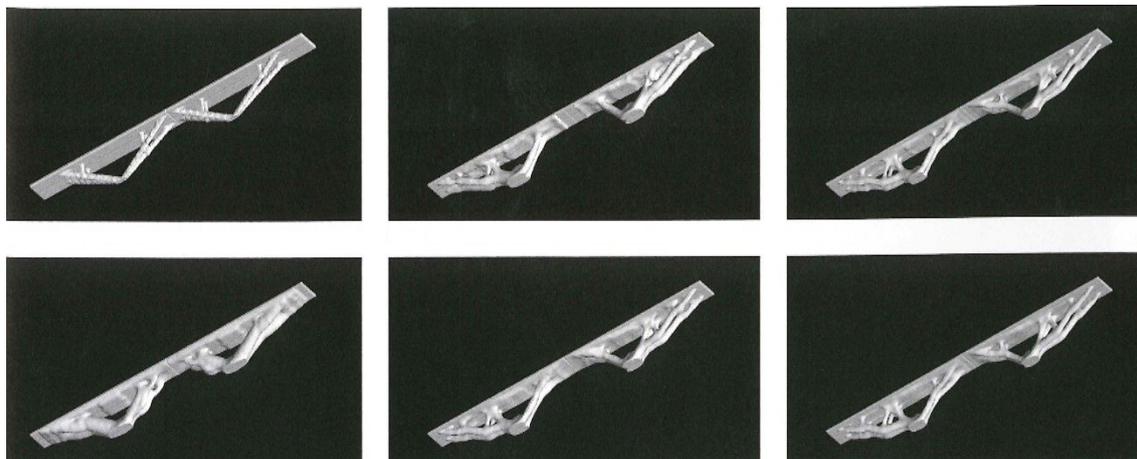


Figura 5. Arata Isozaki. Centro de Convenciones de Catar, Doha (2011). Estudios de la evolución de la estructura llevados a cabo por Mutsuro Sasaki. Fuente: Isozaki, A. (2013). Qatar National Convention Center. GA Japan (126), 48-63.

A pesar de las diferentes asociaciones simbólicas a las que cada uno de los proyectos alude, todos ellos configuran una suerte de familia proyectual cuya vinculación se establece por el uso de una solución similar, una estructura de carácter figurativo que soporta una gran cubierta plana en un espacio de componente formal lineal, aunque no necesariamente coincidente con la componente de uso del edificio. Esto se aprecia de manera notable en su resolución estructural concreta, ya que las formas arbóreas responden a un patrón orgánico en alzado, pero a la vez se crean dos líneas de siluetas idénticas a ambos lados del eje longitudinal a través del cual se desarrolla la solución estructural que soporta la cubierta, una simetría que da muestras de un orden constructivo y de una preocupación estructural que va más allá de lo puramente estético.

Estas aplicaciones, aunque comparten un patrón similar y asociaciones simbólicas concretas, tienen en común la referencia a un elemento natural específico que funciona como modelo formal y estructural. Este elemento puede identificarse con el baniano, también conocido en español como higuera de Bengala. Esta referencia no ha sido revelada por Isozaki en ninguno de los casos anteriores, pero sólo la vinculación a un referente común puede explicar cómo estructuras, aparentemente generadas a partir de alusiones conceptuales tan dispares, dan lugar a formas tan semejantes, en un claro

juego entre la metáfora formal más evidente y la metáfora simbólica no tan reconocible tan característico del autor.

El baniano es un árbol de tronco complejo, del que parten grandes ramas casi horizontales a poca altura, y que crece formando agrupaciones de dimensiones notables. Tanto el conjunto del árbol como la disposición de sus ramas en relación con el tronco presentan una forma que, sin duda, debió resultar atractiva para Isozaki. Prueba de ello es que seleccionó y envió un dibujo del baniano a Valerio Olgiati para que lo incluyera en su libro *Images of Architects* (fig. 6), publicado en 2013. En esta obra, Olgiati recopiló dibujos e imágenes que mostraban referencias a arquitecturas, obras de arte, elementos naturales, entre otros, que distintos arquitectos consideraban fuentes de inspiración (Olgiati, 2013). Con ello, Isozaki revelaba esa referencia de manera indirecta.

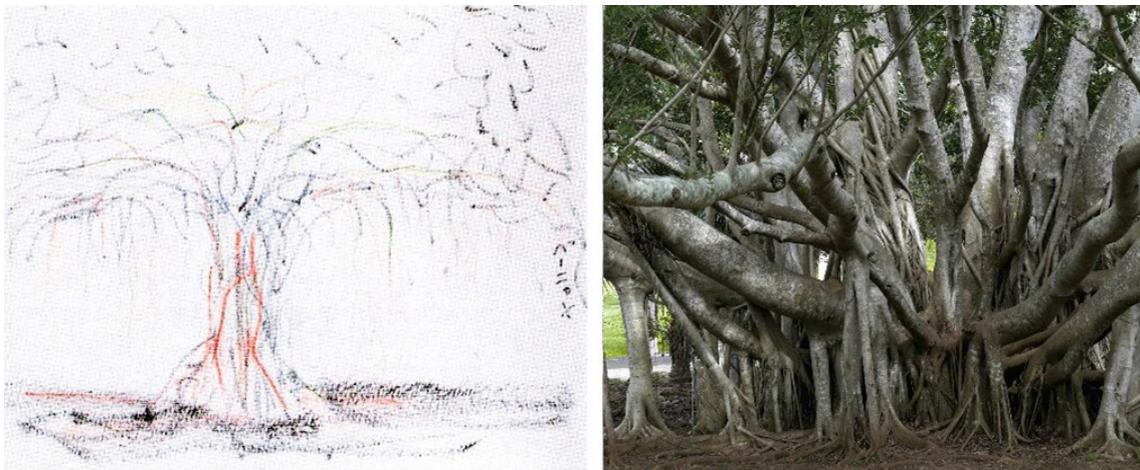


Figura 6. Isozaki. Dibujo del baniano recogido en el libro “Images of architects” (a la derecha puede leerse, en silabario katakana, バニヤン, el nombre del baniano en japonés) Imagen del baniano o higuera de bengala. Fuente: (izquierda) Olgiati, V. (2013). *The images of architects: 44 collections of unique architects*. Quart-Verlag (derecha) <https://commons.wikimedia.org>.

4. El objeto como indicador de la calidad del espacio en el acceso a Caixaforum Barcelona

Otra obra en la que Arata Isozaki emplea la figura del árbol de manera similar, pero donde la lectura del edificio y por tanto su significado se vuelven más complejos, es la nueva entrada y ampliación del Centro Cultural de la Caixa en Barcelona (Caixaforum Barcelona, 2002). El proyecto se plantea como un gran patio rehundido por debajo del nivel de la calle que actúa como espacio de acceso al complejo cultural que se ubica en la antigua Fábrica Casarramona, obra modernista del año 1912 diseñada por Josep Puig i Cadafalch, e incluye nuevas funciones requeridas por el programa del edificio en esta planta sótano. Según Isozaki, con esta solución busca establecer un diálogo con el vecino Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, que se encuentra a escasos 100 metros y que se reconoce comúnmente como una de las obras arquitectónicas más destacadas del siglo XX (fig. 7). Para ello, Isozaki se apoya en la geometría y el uso de los materiales, a través de un sistema de plataformas y muros recubiertos de mármol travertino, una de las señas de identidad del vecino pabellón, que van acotando el acceso a los visitantes —una comparación más desarrollada puede verse en: Caralt, 2024—.

La intervención es poco perceptible desde la calle, al tratarse de un espacio rehundido, y apenas se descubre su presencia salvo desde una distancia próxima. El punto

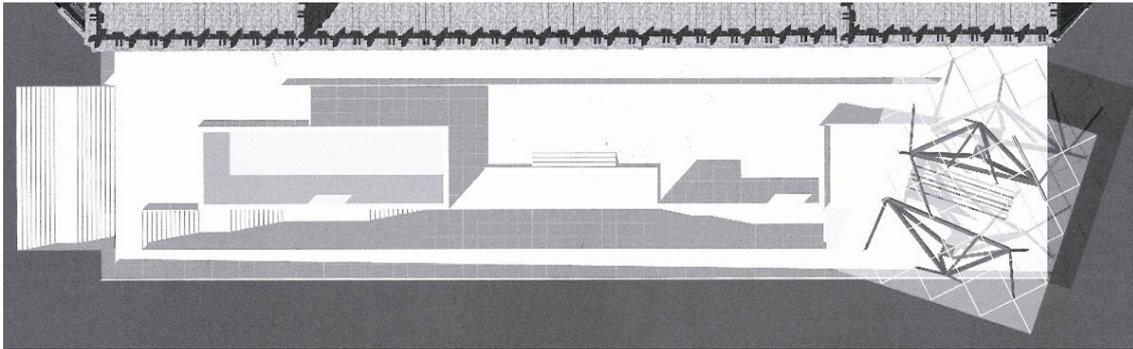


Figura 7. Arata Isozaki. Nueva entrada y ampliación del Centro Cultural de la Caixa en Barcelona (2002) Planta del patio y marquesina de acceso. Fuente: Isozaki, A. (2002). ラ・カイシャ財団文化センターのアクセス. GA Japan (56), 12-13.

principal de acceso al complejo se singulariza mediante un elemento escultórico de gran tamaño formado por dos elementos arbóreos de acero corten que soportan una retícula estructural de perfiles del mismo material y esta a su vez, una lámina de vidrio que actúa como cubierta. Debajo de estos árboles se sitúa una escalera mecánica que discurre por un espacio cerrado, un pequeño túnel, que desciende hasta desembocar finalmente en el espacio abierto al cielo del patio rehundido (fig. 8). Desde este se entra al vestíbulo de acceso, situado en la planta sótano, para después volver a ascender a la zona de exposiciones de planta baja, a la que no se puede acceder directamente desde el exterior, sino únicamente a través de este recorrido.

Este elemento arbóreo que señala el punto de acceso es completamente discordante con el resto de la intervención, lo que acentúa más si cabe su carácter singular. Se posiciona en una esquina y se gira en planta respecto del edificio existente y del resto



Figura 8. Arata Isozaki. Nueva entrada y ampliación del Centro Cultural de la Caixa en Barcelona (2002) Sección por la escalera mecánica e imagen del elemento escultórico. Fuente: elaboración propia.

de plataformas y muros del patio. Este giro sin embargo, no sólo busca enfatizar la presencia del objeto por su posición, sino que sobre todo supone un guiño sutil al vecino Pabellón de Barcelona, con el que se alinea perfectamente (fig. 9). La escalera mecánica situada debajo remarca la idea de un movimiento continuo, impidiendo al usuario detenerse en la pieza de acceso, evitando que pueda permanecer parado y negando así cualquier carácter estancial de la misma.

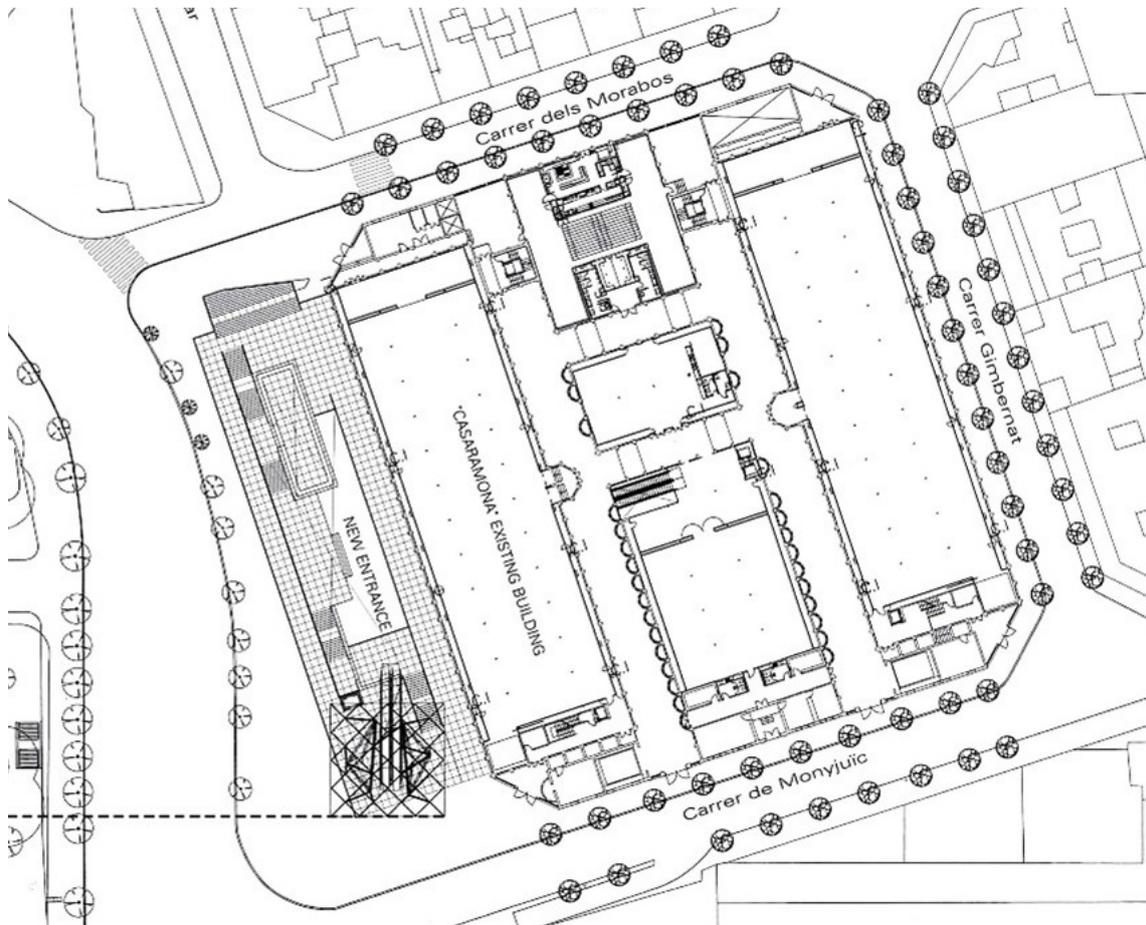


Figura 9. Arata Isozaki. Nueva entrada y ampliación del Centro Cultural de la Caixa en Barcelona (2002). Plano de situación y relación con el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe en el que se ha señalado en línea discontinua el paralelismo entre la pieza de acceso y el pabellón. Fuente: Isozaki, A. (2002). ラ・カイシャ財団文化センターのアクセス. GA Japan (56), 12-13.

Respecto a la estructura, las ramas de los elementos arbóreos se disponen sin un orden aparente ni una relación entre sí, salvo la que obliga el tronco central en un claro paralelismo orgánico. En un gesto arquitectónico que contrasta con el anterior, la retícula de la cubierta sirve para unir los elementos discordantes que conforman el ramaje. Sin embargo, al construirse en vidrio, se le quita toda la importancia perceptiva al elemento horizontal que conforma la cubierta, enfatizando aún más la presencia de los soportes.

Los árboles de acero corten se construyen como una abstracción formal que quiere aproximarse a la forma natural pero que, a diferencia de lo que ocurría en los proyectos de Catar o Florencia, no pretende en ningún caso reproducir fielmente todas las complejidades de la forma orgánica, manteniendo ese cierto carácter abstracto con un entendimiento escultórico del objeto (fig. 10). Podemos entender un poco mejor las cualidades de este planteamiento si establecemos una comparación con los conocidos árboles de hormigón que Robert Mallet-Stevens y los hermanos Martel construyeron para

la Feria de París de 1925. En palabras de Darío Álvarez (2007), “estos árboles se aproximan a una concepción escultórica cubista, sobre todo en la representación facetada de las hojas” y su presencia en el jardín de la exposición tenía especial interés “si se veían como una ironía, una representación enteramente artificial de un elemento natural” (p. 109).

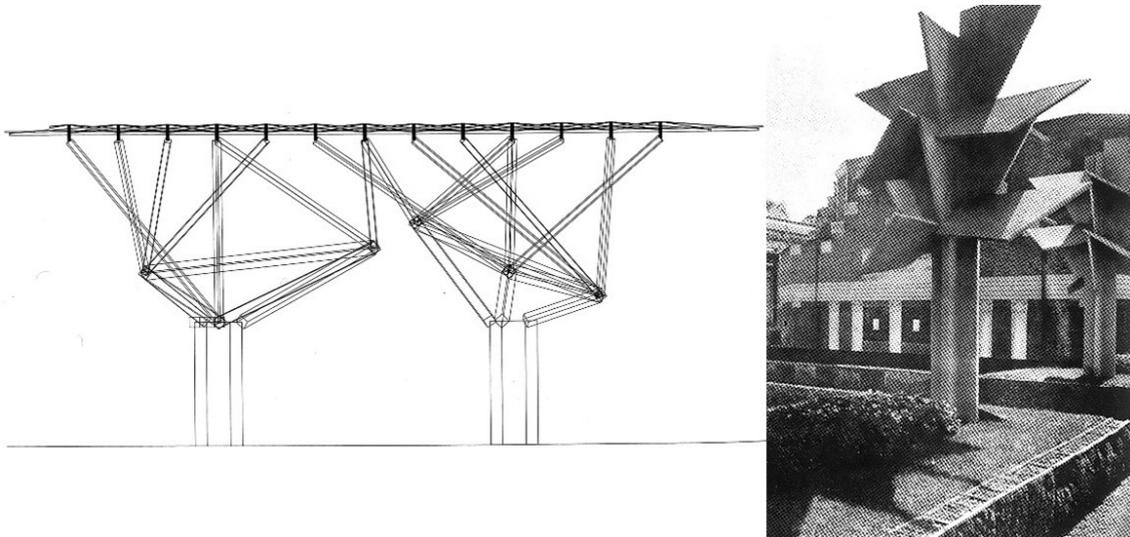


Figura 10. Arata Isozaki. Nueva entrada y ampliación del Centro Cultural de la Caixa en Barcelona (2002) Alzado de la pieza de acceso. Robert Mallet-Stevens y los hermanos Martel. Árboles de hormigón para la Feria de París de 1925. Fuente: (izquierda) Isozaki, A. (2002). *GA Japan* (56), 12-13. (derecha) Álvarez, D. (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Reverté.

Isozaki, por su parte proyecta los árboles mediante barras de acero, aproximando más el carácter formal reconocible del ramaje a las cualidades estructurales del elemento barra, algo similar a lo que ya habíamos comentado en el proyecto de Catar. En estos elementos lo escultórico y perceptivo, lo simbólico, es afín a lo arquitectónico. Es decir, se relaciona la presencia de la forma natural con su traslación a un elemento estructural el cual se asemeja en mayor medida en su tamaño al del referente natural.

Según sus propias explicaciones, busca establecer una relación entre el uso de los elementos arbóreos y la presencia de los árboles de la avenida próxima, un diálogo entre el edificio y su entorno, empleando un elemento culturalmente reconocible y no específico cuya referencia puede ser interpretada por multitud de espectadores (Serra, 2001). Sin embargo, evita profundizar en otras referencias personales que, están presentes en sus obras, y que se materializan en la idea de puerta como grieta que mediatiza la comunicación entre espacios, dando lugar nuevamente a una compleja superposición de metáforas reconocibles y no reconocibles a primera vista.

Isozaki, al igual que el que fuera su mentor, Kenzo Tange, toma elementos de la tradición arquitectónica japonesa y los incorpora en sus obras, ya sea a través de reinterpretaciones formales, funcionales o simbólicas (Cirlot, 1986). En el proyecto de Barcelona, el elemento arbóreo puede asociarse a la idea de puerta presente en la arquitectura religiosa japonesa, ya sean las grandes puertas de los templos budistas o, fundamentalmente las puertas *torii* que señalan el acceso a los recintos sintoístas. Según señala Mitsuo Inoue, la puerta es, en esencia, una grieta en un elemento continuo que permite la comunicación entre dos zonas. Sin embargo, las puertas de la arquitectura religiosa japonesa son habitualmente estructuras independientes que se entienden como elementos autónomos. Esto se debe a que la puerta señala el paso entre dos espacios de diferente cualidad, actuando como nodo que regula el tránsito de

un espacio profano a un espacio sagrado (fig. 11). Por tanto, la puerta no sólo sirve para permitir el paso entre dos espacios, sino que señala un cambio en la cualidad misma del espacio (Inoue, 1985).



Figura 11. (izquierda) Templo Nanzen-ji, Kioto. Gran puerta Sanmon (siglo XVII) (derecha) Santuario de Ise. Torii de acceso. Fuente: elaboración propia.

El doble elemento arbóreo de Barcelona recuerda formalmente a los *torii* de los santuarios sintoístas, especialmente a las estructuras formadas por dos troncos de árbol apenas tratados superficialmente, como el del Santuario Ōmiwa en Nara o el del Santuario Nonomiya en Kioto. Además, al igual que dichas estructuras, la de Barcelona señala la separación entre dos espacios de diferente cualidad, el espacio profano de la ciudad y el espacio del museo, el espacio sagrado del arte.



Figura 12. Arata Isozaki. Nueva entrada y ampliación del Centro Cultural de la Caixa en Barcelona (2002) Imagen del patio con la escalera mecánica al fondo. Fuente: elaboración propia.

Pero Isozaki, en Barcelona, no se conforma con la materialización invisible de esta grieta de separación entre espacios que supone la puerta, según Inoue, sino que enfatiza la percepción de esta transición espacial incorporando un elemento físico que construye dicho desplazamiento, y que se formaliza en el elemento túnel: “el acercamiento tipo

túnel ayuda a crear esta simple ilusión. Aunque sabes en tu cabeza que el espacio que hay más adelante es ordinario, una vez que entras eres lanzado a un mundo totalmente extraordinario” (Oshima, 2009, p. 150). Así, en el proyecto de Barcelona, esa idea de separación se traslada a todo el recorrido de acceso, desde el paso por la estructura arbórea, al descenso por la escalera y el paso a través del patio, para posteriormente emerger en la zona expositiva propiamente dicha que se encuentra completamente separada del mundo exterior (fig. 12). De esta forma, los árboles de metal enmarcan una grieta invisible en el espacio por la que se transita a través de la escalera mecánica, cerrada por unos muros laterales y cubierta, que desciende hasta el patio sin permitirnos detenernos bajo la estructura de acceso, lanzándonos hacia el espacio mágico y desconocido donde descansa el arte.

5. Conclusiones

Si bien en los años 60 la referencia al árbol estaba ya presente en los proyectos de Arata Isozaki, este aparecía con un carácter principalmente conceptual, más que inmediatamente figurativo. A partir del año 2000, retomará dicho referente empleando formas arbóreas reconocibles como un medio para que el edificio se llene de significado, en su búsqueda de una arquitectura dialogante. En este sentido, más allá incluso del interés en emplear en sus proyectos elementos formales propios de una tradición arquitectónica reconocible, el uso de formas de la naturaleza o de otras referencias figurativas le permite alcanzar una legibilidad más amplia, máxime cuando, además, introduce vínculos entre el uso de estas formas y algún valor sociocultural presente en el entorno en el que se ubican estos edificios. Para ello, es necesario recurrir a patrones formales que sean claramente discernibles (García Bueno, 2019, p. 34), pero siempre dentro de un entorno constructivo y arquitectónico, por lo que la vinculación con el árbol se establecerá mediante elementos estructurales, que cobran además un papel relevante en la imagen del edificio y de la intervención propuesta, haciéndose necesariamente explícitos estos vínculos en el discurso proyectual de Isozaki.

Una mirada más amplia, que incluye proyectos no construidos y discursos teóricos que van más allá de la descripción concreta de estas obras, nos permite entender que Isozaki emplea la figura del árbol como un significante polisémico. Así, le otorga de manera abierta una serie de asociaciones concretas, pero se apoya además en otros simbolismos específicos propios del autor y no tanto del entorno en el que se ubica el edificio. Estos referentes, de carácter tanto formal como conceptual, permiten una lectura más profunda y compleja de las obras, y, por lo tanto, más especializada. Esta dualidad se plantea desde el entendimiento que Isozaki hace de los edificios “como eventos y no sólo como objetos inertes”, recalcando que es por esto “que pueden ser tratados como espacios ‘textuales’ capaces de introducir múltiples interpretaciones” (Isozaki, 2006, p. 9).

En definitiva, el uso del árbol como referente formal permite una multiplicidad de lecturas que amplían las posibilidades de relación entre el edificio y sus usuarios, más allá de lo que lo haría la alusión a otras formas arquitectónicas cultas, dado que el acercamiento profundo a sus significados podría ser mucho más difícil de alcanzar. Es a través de la inmediatez y de la variedad de significados que en el árbol pueden reconocerse, así como de la legibilidad del referente en su traslado a las formas arquitectónicas por parte de Isozaki, que el edificio se presenta como un objeto que interpele a los usuarios, alcanzando, por tanto, su pretendida cualidad de *arquitectura parlante*.

Referencias

- Álvarez, D. (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Reverté.
- Caralt, D. (2024, 12 de octubre). Under the presence of the Mies Pavilion: On CaixaForum Barcelona by Arata Isozaki. *CICA 2024 International Conference "Architecture between autonomy and engagement"*. <https://youtu.be/qLL5Zcf5XQc?si=BYTkxk33N23cyewi>.
- Cirlot, L. (1986). El concepto arquitectónico de Arata Isozaki. *Revista del Departament d'Historia de l'Arte* (12), 263-275.
- Drew, P. (1983). *Arata Isozaki*. Gustavo Gili.
- Futagawa, Y. (Ed.). (1991) *GA Architect 6. Arata Isozaki 1959-1978*. A.D.A.
- Futagawa, Y. (Ed.). (2004) *GA Document 77. Arata Isozaki*. A.D.A.
- García Bueno, A., & Medina Granados, K. (2019). *La semiótica en la arquitectura: el lenguaje arquitectónico*. Universidad de Granada.
- Isozaki, A. (2002). ラ・カイシャ財団文化センターのアクセス. *GA Japan* (56), 12-13.
- Isozaki, A. (2006). *Japan-ness in architecture*. The MIT Press.
- Isozaki, A. (2013). Qatar National Convention Center. *GA Japan* (126), 48-63.
- Inoue, M. (1985). *Space in japanese architecture*. Weatherhill.
- Januszkiewicz, K. y Banachowicz, M. (2017). Nonlinear shaping architecture designed with using evolutionary structural optimization tools. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering* (245). <https://doi.org/10.1088/1757-899X/245/8/082042>.
- Lehmann, S. (2023), The extraordinary life and work of Arata Isozaki (1931 – 2022): Seven decades of visionary architecture. *Journal of Chinese Architecture and Urbanism*, 5(1), 353. <https://doi.org/10.36922/jcau.353>
- Li, X. (2024). From Rosalind Krauss to Arata Isozaki: Drawing as the expression of architectural concepts. *Perspectives in Architecture and Urbanism*, 1(2), 100017. <https://doi.org/10.1016/j.pau.2024.100017>
- López, A. (2025). *Naturalezas construidas en la arquitectura japonesa contemporánea*. Editorial Universidad de Sevilla, Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción.
- Olgíati, V. (2013). *The images of architects: 44 collections of unique architects*. Quart-Verlag.
- Oshima, K. T. (2009). *Arata Isozaki*. Phaidon.
- Pierconti, J. K. M., Fujimori, T. y Masuda, A. (2019). *Treehouses, towers, and tea rooms: the architecture of Terunobu Fujimori*. Electa architecture.
- Pope, A. (2018). On the modern mimesis of nature. Networks, tolos, and ecological thought. *RA* (20), 22-41.
- Serra, C. El patio del Caixaforum se inspira en el Pabellón Mies van der Rohe. *El País*. 2001, 24 octubre.
- Stewart, D. B. (1987). *The making of a modern Japanese architecture: 1868 to the present*. Kodansha International.