



PAOLO DI NARDO

# FOCUS

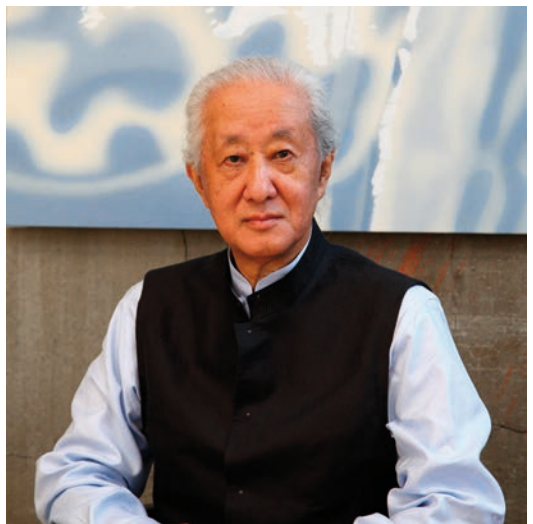
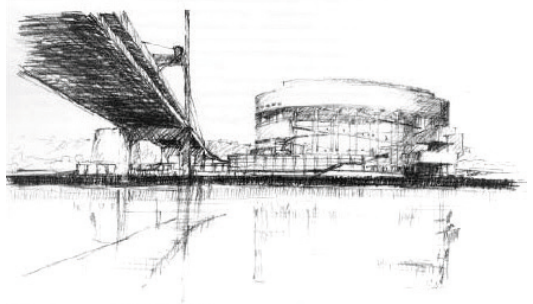
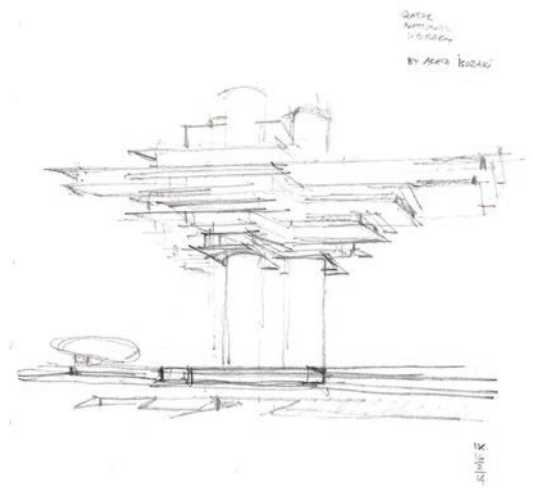
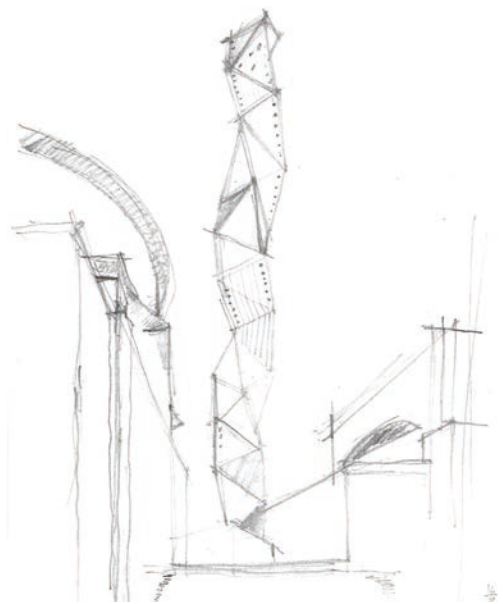
FOCUS è una nuova finestra di AND che si apre a possibili incontri culturali liberi dai condizionamenti editoriali del singolo numero. AND 31 dedicato al "Disegno AND Utopia" apre questa finestra sul contributo di Steffen Lehmann, professore alla Portsmouth University in Inghilterra, che ci svela il mondo compositivo di Arata Isozaki grazie alla sua passata esperienza di convivenza professionale negli anni '90 con questo maestro dell'architettura internazionale. Ne emerge l'originalità del lavoro di Isozaki fondato su una sua naturale vocazione interdisciplinare al punto di connotare il suo decennale lavoro al di fuori di strette scuole di pensiero disciplinare. Focus accoglie quindi un originale excursus, diviso scientificamente in quattro decadi professionali, fondato sulla testimonianza di un collaboratore che ne ha saputo cogliere le pieghe segrete di un "saper comporre".

*FOCUS is a brand new section of AND Magazine that inquires on possible cultural meetings that are free from the publishing condition of each number of the issue. AND 31 is dedicated to "Disegno AND Utopia", analyzing the style of Arata Isozaki, with the contribution of Steffen Lehmann, Professor at the Portsmouth University in England, that have worked with this master of architecture in the 90's. What firstly comes out is the originality of Isozaki's workflow, founded on his natural and interdisciplinary vocation, this vocation define his decennial work away from the restricted disciplinary school of thought. Focus presents an original excursus, divided in four professional decade, based on the deposition of a collaborator that has been able to gather all the faces of the "know how" of Arata Isozaki.*

# Arata Isozaki

disegni di/drawings by Arata Isozaki

testo a cura di/text by Steffen Lehmann



Con una carriera molto produttiva che si espande nell'arco di oltre sei decenni, con oltre 100 lavori realizzati e un'opera eterogenea, la quale è insolitamente diversa e originale, scrivere dell'architetto giapponese Arata Isozaki (nato nel 1931 a Oita, Giappone del Sud) può rappresentare una vera sfida. Tuttavia, ora, all'età di 86 anni e ammirato in tutto il mondo, al lavoro di Isozaki è dovuta un'opportuna rivalutazione, in quanto recentemente è stato ignorato, ad esempio, dalla giuria del Premio Pritzker. Era il 1990 quando lasciai lo studio di Jim Stirling, dove lavoravo a Londra, per trasferirmi in Giappone e lavorare a Tokyo come giovane architetto per Arata Isozaki. Avevo in programma di restare a Tokyo per fare esperienza lavorando lì al massimo per un anno e non avevo previsto quanto questo cambio di posto di lavoro e di cultura avrebbe condizionato la mia vita futura e il modo di pensare l'architettura. Infine sono rimasto con Arata Isozaki per tre anni prima di trasferirmi a Berlino per aprire il mio studio nel 1993. Il periodo in Giappone mi ha dato una buona opportunità di studiare molto da vicino l'opera del maestro. Nel 1990, arrivando dallo studio di Stirling che era relativamente piccolo, con solo 10 dipendenti e un numero limitato di progetti, la differenza non poteva essere più grande. L'Atelier Isozaki, come veniva chiamato il suo studio, era un crocevia di un gran numero di progetti e attività interessanti. L'atelier era organizzato con Isozaki come unico maestro che capeggiava un gruppo di circa 30 architetti devoti, mentre nello studio Stirling all'epoca nessuno usava i computer. L'atelier Isozaki rappresentava il futuro dell'architettura: la rivoluzione digitale era in corso. Avevo incontrato il lavoro di Isozaki alcuni anni prima, come giovane studente di architettura, visitando una mostra a Francoforte che esponeva le proposte del concorso per il nuovo Museo di Arti Applicate nel 1984, che fu vinto da Richard Meier. La proposte del progetto di Isozaki erano così diverse da qualsiasi altro progetto: aveva collocato un cubo gigante nel centro del parco, proprio per minimizzare l'impronta dell'edificio e preservare la gran parte del bel parco e degli alberi. Ho ammirato anche il Museo di Arte Contemporanea (MOCA) di Los Angeles, inaugurato nel 1986, e avevo visto le foto del Museo di Arte Moderna di Gumma (1974), un capolavoro precursore ampiamente pubblicato. Per me era ovvio che Isozaki era un maestro architetto raffinato che lavorava in un proprio universo. Sono arrivato a Tokyo quando Isozaki compiva sessant'anni e aveva raggiunto il vertice della sua carriera (con filiali a New York e Barcellona), ricevendo un numero crescente di inviti a partecipare a concorsi di progettazione, anche in Germania e in Austria. Abbiamo collaborato su concorsi di progettazione su grande scala per siti prominenti a Berlino (uno ha portato ai due edifici nella Potsdamer Platz, per il quale in seguito abbiamo costituito una partnership), a Monaco, Stoccarda e Vienna (dove abbiamo vinto il primo premio per la progettazione di torri gemelle non realizzate) e a Londra: il prestigioso concorso di progettazione per la Tate Modern. Da circa la metà degli anni ottanta in poi Isozaki sembrava costruire in tutto il mondo ed è stato

With a very productive career that spanned over six decades, with over 100 built works, and a heterogeneous oeuvre that is unusually diverse and original, writing about the Japanese architect Arata Isozaki (born 1931 in Oita, South Japan) can be a real challenge. However, now 86 years old and globally admired, Isozaki's work is due a timely reappraisal, as it has recently been overlooked, for instance, by the Pritzker Prize jury. In 1990 that I left the office of Jim Stirling, where I worked in London, to move to Japan and work as a young architect for Arata Isozaki in Tokyo. I planned to stay in Tokyo to experience working there for a maximum of 12 months, and had not anticipated how much this change of workplace and culture would affect my future life and thinking about architecture. In the end, I stayed with Arata Isozaki for three years before moving to Berlin to open my own practice in 1993. The time in Japan gave me a good opportunity to study the master's oeuvre in close observation. Coming in 1990 from Stirling's office, which was a relatively small firm, with only ten staff and a limited number of projects, the difference could not have been bigger: Isozaki Atelier, as the office was called, was a buzzing hub with a large number of interesting projects and activities. The atelier was organised with Isozaki as the single master heading up a group of around 30 devoted architects. While at Stirling's office, nobody used computers at this time. Isozaki Atelier represented the future of architecture: the digital revolution was happening. I had encountered Isozaki's work a few years earlier as a young architecture student when visiting an exhibition in Frankfurt displaying the 1984 competition proposals for the new Museum of Applied Arts, which was won by Richard Meier. Isozaki's design proposal was so different from anything else: he placed a giant cube in the middle of the parkland, thus 2 minimising the building's footprint and preserving most of the beautiful park and trees. I also admired his Museum of Contemporary Art (MOCA) in Los Angeles, which opened in 1986, and I had seen photos of the Museum of Modern Art in Gunma (1974), a much-published earlier masterpiece. It was obvious to me that Isozaki was a refined master Architect, working in his own universe. I came to Tokyo when Isozaki turned sixty and reached the peak of his career (with branch offices in New York and Barcelona), receiving a growing number of invitations to participate in design competitions, including in Germany and Austria. We collaborated on large-scale design competitions for prominent sites in Berlin (one resulted in the two buildings at Potsdamer Platz, for which we later formed a partnership), in Munich, Stuttgart and Vienna (where we won the first prize for the design of unbuilt twin towers) and in London: the prestigious Tate Modern design competition. From around the mid-1980s onwards, Isozaki seemed to be building worldwide and was the first Japanese architect to be working globally, whilst at the same time being intensely busy at home: Japan's post-war economy had been continuously booming since 1960 (a period of rapid economic growth, which came to an abrupt end with the 'bursting of the Japanese economic bubble' in 1991), and Isozaki was well equipped to take advantage of this boom, getting his most extraordinary and ambitious designs built. His projects were rarely in Tokyo, however. Instead of the capital city, most of his buildings are to be found in Japan's smaller cities, such as in Mito, Kyoto, Nara and Kitakyushu, or dotted around Tokyo's outskirts. The architecture critic Herbert Muschamp noted in 1993 in regard to this era: 'Arata Isozaki came of age in a country that was not only physically and economically in tatters but had also been torn from its cultural moorings.'

#### ***A large and diverse oeuvre of buildings, from playful and inventive to monumental***

Arata Isozaki graduated from the University of Tokyo in 1954 and went straight to work under Kenzo Tange—the father of post-war Japanese architecture—before establishing his own firm, Isozaki Atelier, in 1963. His early Japanese projects, like *City in the Air* (1960–1961) and the *Oita Prefectural Library* (1962–1966), bear the strong influence of Le Corbusier, Louis I. Kahn and Kenzo Tange, Isozaki's early mentor. In Japanese architecture, Isozaki belongs to the same generation as Fumihiko Maki, Kisho Kurokawa, Kiyonori Kikutake and the Metabolist movement. However, while he was sympathetic to their ideas and theories of new forms of city, he never joined the Metabolist group but rather preferred to follow his own avant-garde path. Over the course of his long career, Isozaki was always interested in visionary forms of cities. In 1960, he created an ironic photomontage with the title 'Future City', where he placed a Metabolist mega-structure within a field of classical ruins. In regard to this montage, Schalk notes that 'the image pictures the city as the place where many life-cycles of various cultures rise, overlap, and decline. In this juxtaposition of the already declined (Western classical architecture) with the visionary (Japanese Metabolist architecture) and its future (parts of the new scheme already collapsed), historical time appears compressed' (Schalk, 2014; 281). In the end, very little of these visionary theories made it into reality and, ironically, one of the few Metabolist projects ever built was Isozaki's Prefectural Library in Oita (1966).<sup>3</sup> Isozaki has a deep understanding of architectural history, which allows him to easily create direct links between his designs and the past. His particular interest and expertise in Renaissance and Classical architects, such as Borromini or Schinkel, and his vast knowledge of architectural theory allowed him to use a variety of historical references in an unrestrained way. Isozaki draws on a dazzling range of influences (Taylor, 1976). His thoughts and approach to architecture were profoundly influenced by different key experiences and he extensively commented on these influences: firstly, there was the Emperor's Katsura Villa, the architectural masterpiece in Kyoto: an idealised example for circulation around a system of garden spaces as described by Junichiro Tanizaki and Bruno Taut (Tanizaki, 1933; Isozaki, 2005). But there were also the images of the destruction of Hiroshima

il primo architetto giapponese a lavorare globalmente, mentre allo stesso tempo era impegnato intensamente in casa: l'economia post-bellica del Giappone era in una continua fase di boom dal 1960 (un periodo di rapida crescita economica che giunse a una brusca fine con lo "scoppio della bolla economica giapponese nel 1991) e Isozaki era ben attrezzato per approfittare di questo boom, realizzando i suoi progetti più straordinari e ambiziosi, tuttavia i suoi progetti erano rari a Tokyo. Anziché nella capitale, gran parte dei suoi edifici si trovavano nelle piccole città del Giappone come Mito, Kyoto, Nara e Kitakyushu oppure sparsi attorno alle periferie di Tokyo. Il critico di architettura Herbert Muschamp nel 1993 annotò a proposito di questa era: "Arata Isozaki è cresciuto in un paese che non era solo a pezzi fisicamente e economicamente, ma era stato strappato dai suoi equilibri culturali".

### **Un'opera ampia e diversificata di edifici, da quelli piccoli e inventivi a quelli monumentali**

Arata Isozaki si laureò all'Università di Tokyo nel 1954 e andò a lavorare direttamente sotto Kenzo Tange – il padre dell'architettura post-bellica giapponese – prima di aprire un proprio studio, l'Isozaki Atelier nel 1963. I suoi primi progetti giapponesi, come *City in the Air* (1960-1961) e la Biblioteca Prefetturale di Oita (1962-1966), portano il forte influsso di Le Corbusier, Louis I. Kahn e Kenzo Tange, il primo mentore di Isozaki. Nell'architettura giapponese Isozaki fa parte della stessa generazione di Fumihiko Maki, Kisho Kurokawa, Kyonori Kikutake e il movimento Metabolista. Tuttavia mentre simpatizzava per le loro idee e le loro teorie di nuove forme della città, non fece mai parte del gruppo Metabolista, ma piuttosto preferì seguire il proprio percorso avanguardistico. Nel corso della sua lunga carriera Isozaki fu sempre interessato alle forme visionarie delle città. Nel 1960 creò un ironico fotomontaggio dal titolo "Città del Futuro", dove pose una mega-struttura metabolista all'interno di un campo di rovine classiche. Riguardo a questo montaggio Schalk annota che l'immagine raffigura la città come il luogo in cui sorgono, si sovrappongono e muoiono molti cicli di vita di culture diverse. In questo affiancamento del declino già in corso (architettura classica occidentale) al futurismo (architettura metabolista giapponese) e il suo futuro (parti del nuovo schema in parte già crollato), il periodo storico appare compresso" (Schalk, 2014; 281). Alla fine pochissime di queste teorie visionarie divennero realtà e per ironia uno dei pochi progetti metabolisti mai realizzato fu la Biblioteca Prefetturale di Oita (1966). Isozaki ha una profonda comprensione della storia dell'architettura, la quale gli consente di creare facilmente collegamenti diretti tra i suoi progetti e il passato. Il suo interesse e la sua competenza in particolare per gli architetti del Rinascimento e del Classicismo, come Borromini o Schinkel, e la sua vasta conoscenza della teoria architettonica gli consentivano di utilizzare una moltitudine di riferimenti storici senza limiti. Isozaki attinge da un'impressionante serie di influssi (Taylor, 1976). I suoi concetti e il suo approccio verso l'archi-

and Nagasaki in 1945, which Isozaki saw as a young man. In regard to major artistic influences, there was the Japanese space/time concept of 'Ma', a concept Isozaki repeatedly attempted to express in exhibitions. There are also influences from Surrealism, Constantin Brancusi's idea of the Infinite Column and the sculptural work of Isamu Noguchi, as well as the architectural work of Louis I. Kahn, especially his use of the barrel vault at the Kimbell Art Museum and the unbuilt City Tower project for Philadelphia. Similar to the work of Kahn, Isozaki shared a preoccupation with monumental and heavy buildings that did not hide their weight, their materials and rough surfaces. Isozaki frequently referred to the Salk Institute in La Jolla (1959–1965), one of Kahn's masterpieces where he composed a campus and courtyard overlooking the ocean and enclosing a heroic water garden: a space we can find again and again in Isozaki's work (Stewart, 1991). He wrote extensively about all of these influences and what they meant for him, and the intriguing capacity of Modernism to translate all kinds of artistic and urban qualities into a new language. Isozaki's interdisciplinary approach sticks out: the ease with which he moved between fashion design, graphics, furniture and stage design, influencing his ideas far beyond the field of architecture (Isozaki, 1998 and 2006). I was always stunned by the unprecedented degree of powerful but geometrically simple forms and the formal repertoire in his work. He displayed a unique capacity for strong figure-ground compositions that declared architecture as a compositional art, a celebration of formal expression and a reminder of the urban possibilities large buildings could offer. He frequently spoke about "buildings composed like paintings" and the collages of Juan Gris. Proof that architecture is something to be composed and elaborated on, and celebrated with unique ideas of space, turned into a special atmosphere generated by elegant theatrical spaces and extraordinary stage-like settings. With close attention to proportion, his conceptual originality for powerful designs would join together asymmetrically the strong geometric forms, such as juxtaposing a cylinder with a precise cube and a half-cylinder, combined with an exquisite refinement and complexity of detail. While his compositions were shaped by simple and visually calm forms—giant prism-shaped gallery spaces and spherical or pyramid-shaped parts arranged with great order like children's building blocks across a site (such as in Los Angeles or Mito)—Isozaki's capacity to invent new forms was remarkable. These compositions were not anti-functional, but were able to resolve the problem of the floor plan while simultaneously creating interesting solutions in section and elevation. Just like Bernini and Borromini before him, at the beginning of the Baroque era, he is always challenging the boundary between sculpture and architecture. In this regard, Joseph Giovannini (1986) wrote: "Not since the French 4 architectural visionaries of the 18th century has an architect used solid geometric volumes with such clarity and purity, and never with his sense of playfulness." The interiors of Isozaki's concert halls and cultural buildings are equally striking: here he frequently used optical illusion, with curved or mirrored glass and printed patterns on glass, to create enigmatic optical distortion in the elegant entry foyers (from Tsukuba Center Building to the Kyoto Concert Hall).

### ***The Triumvirate of Post-modernism: Isozaki–Hollein–Stirling***

Besides all this monumental playfulness, symbolic messages and post-modern freedom, Isozaki is also a romantic architect rooted in history: a tendency that could generally be seen in the work of Isozaki, Hollein and Stirling around this time and which would later be coined as 'Post-modernism'. For instance, the Staatsgalerie in Stuttgart, a masterpiece with a fondness for stage allusions by James Stirling (1977–1984), and Hans Hollein's Museum Abteiberg (1972–1982) were not unlike Isozaki's new-built ruin Tsukuba Center: a new civic centre built around the same time (1979–1983), referencing from architectural history and consisting of cubist-like compositions of memorable fragments: a collage of eclectic references ranging from Michelangelo to Borromini, Piranesi and Ledoux—all composed to one perfect synthesis in an 'eclectic ruin of the future'. Importantly, this did not happen at the expense of the usability of these radical buildings: the functional organisation of the geometrical compositions was marvellous. At this point in time, in the early 1980s, the three buildings by Isozaki–Hollein–Stirling signalled a clear and radical break with a tired and austere International Modernism. Japanese architecture has a long tradition of taking from foreign cultures (first from China, then from the West) and much of the Japanese design comes from a process of borrowing, transforming and refining. Isozaki understands himself as a key protagonist and player in the history of the architecture discipline—nothing less—and in this in line with the self-conscious innovator Le Corbusier and with Louis I. Kahn, also insisting on architecture as an art form. He displays a strong understanding that the design of buildings is a serious intellectual business and frequently relates his own architecture to the works of the Renaissance masters, such as Michelangelo (Drew, 1982; Futagawa, 1983). His long friendship with Hans Hollein and enormous respect for James Stirling's work allowed a shift of focus away from purely Japanese topics at the time. The team Isozaki–Hollein–Stirling was to become the "Triumvirate of Post-modernism" (Jenks, 1984), and they soon emerged as the leading architects responsible for most new museums and art galleries during the 1980s. The three became the key figures representing the most significant tendency within architecture at this time and Isozaki's global activity made him one of the first 'star-architects' and a true global citizen (long time before

tettura erano profondamente influenzati da diverse esperienze chiave e giudicava ampiamente questi influssi: innanzitutto c'era la villa dell'imperatore Katsura, il capolavoro dell'architettura a Kyoto: un esempio idealizzato di circolazione attorno a un sistema di spazi di giardini come descritto da Junichiro Tanizaki e Bruno Taut (Tanizaki, 1933; Isozaki 2005). Ma c'erano anche le immagini della distruzione di Hiroshima e Nagasaki del 1945, che il giovane Isozaki vide. Riguardo ai maggiori influssi artistici c'era il concetto giapponese spazio-tempo del "Ma", un concetto che Isozaki cercò ripetutamente di esprimere nelle mostre. C'erano anche influssi del Surrealismo, l'idea di Constantin Brancusi della Colonna Infinita e il lavoro scultoreo di Isamu Noguchi nonché il lavoro architettonico di Louis I. Kahn, specialmente il suo uso della volta a botte del Kimbell Art Museum e il progetto della City Tower non realizzato per Filadelfia. Simile al lavoro di Kahn, Isozaki condivise la preoccupazione per gli edifici monumentali e pesanti che non celavano il loro peso, i loro materiali e le superfici grezze. Isozaki faceva spesso riferimento al Salke Institute di La Jolla (1959-1965), uno dei capolavori di Kahn, in cui compose un campus e un cortile che davano sull'oceano racchiudendo un eroico giardino d'acqua: uno spazio che possiamo ritrovare ripetutamente nel lavoro di Isozaki (Stewart 1991). Egli ha scritto ampiamente su tutti questi influssi e ciò che significavano per lui e sulla capacità intrigante del Modernismo di tradurre tutti i generi delle qualità artistiche e urbane in un nuovo linguaggio. L'approccio interdisciplinare di Isozaki è eccellente: la facilità con cui si muoveva dal fashion design, alla grafica, alla progettazione di mobili e alle scenografie influenzava le sue idee ben oltre il campo dell'architettura (Isozaki 1998 e 2006). Rimanevo sempre meravigliato dal grado senza precedenti di forme potenti, ma geometricamente semplici e dal repertorio formale del suo lavoro. Manifestava una capacità unica nelle composizioni basate su figure-sfondo che dichiaravano l'architettura come arte compositiva, una celebrazione di espressione formale e una reminiscenza delle possibilità urbane che i grandi edifici potevano offrire. Parlava spesso di "edifici composti come quadri" e dei collage di Juan Gris, la comprova che l'architettura è qualcosa da comporre e da elaborare e celebrare con idee uniche di spazio trasformato in un'atmosfera speciale generata da spazi teatrali eleganti e allestimenti straordinari simili a una scenografia. Con un'attenta attenzione alla proporzione, la sua originalità concettuale per progettazioni potenti assemblava asimmetricamente le forti forme geometriche, come l'affiancamento di un cilindro con un cubo preciso e un semi-cilindro, combinati a una squisita raffinatezza e complessità del dettaglio. Mentre le sue composizioni erano formate da forme semplici e visivamente calme – spazi di gallerie a forma di prisma giganti e parti sferiche o a forma di piramide sistemati in un grande ordine come i blocchi di costruzione dei bambini su un sito (come a Los Angeles o a Mito) – la capacità di Isozaki di inventare nuove forme era notevole. Queste composizioni non erano anti-funzionali, ma erano in grado

the negative connotations today associated with the term 'star-architect', Isozaki embodied the master that holds total control over his projects). Today, the concept of 'star-architect' has lost its relevance and young architects are searching for alternative working methods that effect change through the empowerment of others. However, 1980 was the beginning of trend-setting and a celebrity culture in architecture. For his internationality, Isozaki was frequently called 'non-Japanese' and a foreigner by more conservative Japanese colleagues (Muschamp, 1993; GA Document, 2004) 5 During the 1990s, Isozaki Atelier was again a busy place, with commissions arriving from all over the world: about 15 projects were on the drawing boards or under construction at any given time. In addition, much of the additional work was large-scale design competitions and curatorial works, such as exhibition designs or stage designs. A creative force and an intuitive genius, Isozaki is a soft-spoken, charismatic figure, always charming and gentlemanly polite—despite the pressures of the construction business—and very talented: he is able to visualise his ideas convincingly with beautiful hand sketches that have become collectors' items. Meetings on projects usually followed a strict ritual, where Isozaki would sit on one side of the large table, without much talking, spending most of the time sketching with ink pen on yellow tracing paper. Regularity and irregularity were reoccurring themes when it came to sketching interiors. Stacks of exquisite drawings, often abstract and elegant hand sketches and diagrams, were produced in long meetings, where he would work ideas over and over, testing different solutions, and it was usually our task to 'translate' those freehand drawings into more concrete line drawings that could become a later basis for construction.

#### ***Four distinctive phases in the work of Isozaki, spanning over six decades***

Today, Isozaki can look back on a long, diverse and productive career, spanning over six decades, during which he always re-invented himself every 10 to 12 years (not unlike Le Corbusier). With immense discipline and work ethics, Isozaki was able to build an astonishing number of projects and an almost unbelievable number of design proposals spread over five continents. An architect as much as an urban designer, with many innovative large-scale urban proposals to his name, the challenge for any interpretation of Isozaki's diverse body of work is that he refused to restrict himself to any single signature style (unlike Frank Gehry or Richard Meier, for instance, resisting a singular stylistic brand). I suggest that one can differentiate Isozaki's oeuvre into four distinctively different phases, each of them wholly original:

*Phase I: 1959–1973: Post-structuralism* His early projects were in Japan, such as commissions in his home town Oita in South Japan, outside Tokyo, and heavily influenced by European experiences with a style mixed between 'New Brutalism' and 'Metabolist Architecture', such as the radical Oita Medical Hall (1959–1960), according to Reyner Banham. These buildings expressed their rough concrete structure and looked like machines: an architecture of systems and components, revealing how they were made and assembled. The elegant Gunma Art Museum (1974), Isozaki's most notable early project, gained international attention, confirmed him as an original force and set Isozaki on the global circuit. His ideas about urban mega-structures (especially 'City in the Sky') were dissimilar to the theoretical propositions of the Metabolism manifesto (published in 1960), with references to organic biological growth and biological processes. These hypothetical projects ranged from floating cities on the oceans or on reclaimed land (for instance, work in which Isozaki was involved in with Kenzo Tange, such as the Tokyo Bay Plan, 1960) to modular plug-in capsule towers that could incorporate organic growth (similar to Archigram's Walking City and Plug-in City, 1964; or Yona Friedman's Spatial City, 1963). His formal approach continued to evolve with buildings such as the Fujimi Country Club (1973–1974) and Kitakyushu Central Library (1973–1974). 6 Isozaki commented that this phase of technological optimism came to an end with Tokyo's 'failed' EXPO 1970 and the world energy crisis. He would always mark significant changes in the world's situation with an equally significant shift in his design approach. Typical works from this phase include:

City in the Air (1960–1961, unbuilt), Tokyo, Japan  
 Oita Prefectural Library (1962–1966), Oita, Oita, Japan  
 Nakayama House (1964), Oita, Japan  
 Kitakyushu Municipal Museum of Art (1972–1974), Fukuoka, Japan  
 KitaKyushu Central Library (1973–1974), Fukuoka, Japan  
 Gunma Museum of Modern Art (1971–1974; refurbishment 2006–2008), Gunma, Japan  
 Fujimi Country Clubhouse (1973–1974), Oita, Japan

*Phase II: 1974–1989: High Post-modernism: the symbolic, iconic and ironic in Architecture* During the second phase, Isozaki makes such a dramatic impact on the international architecture world that Charles Jencks wrote: "Isozaki has taken the Post-Modernism of the West one step further" (1984). His designs became more inventive with geometry at a time when architecture had to radically reinvent

di risolvere il problema della pianta del piano, creando allo stesso tempo soluzioni interessanti in sezione e elevazione. Proprio come Bernini e Borromini prima di lui, all'inizio dell'era barocca, sfidava sempre il confine tra scultura e architettura. A questo proposito Joseph Giovannini (1986) scrisse: "Era dai quattro visionari architettonici francesi del 18° secolo in poi che un architetto non aveva mai usato volumi geometrici solidi con tale chiarezza e purezza e mai con questo senso di giocosità". Gli interni delle sale da concerto e degli edifici culturali di Isozaki colpiscono alla stessa maniera: qui ha usato spesso l'illusione ottica, con vetro curvo o a specchio e modelli stampati su vetro per creare una distorsione ottica enigmatica nei foyer di ingresso eleganti (dal Tsukuba Centre Building al Kyoto Concert Hall)

### Il triumvirato del post-modernismo: Isozaki-Hollein-Stirling

Oltre a tutta questa giocosità monumentale, ai messaggi simbolici e alla libertà post-moderna, Isozaki è anche un architetto romantico con radici nella storia: una tendenza che potrebbe essere vista in generale nel lavoro di Isozaki, Hollein e Stirling in quel periodo e che successivamente sarebbe stata definita "post-modernismo". Ad esempio la Staatsgalerie di Stoccarda, un capolavoro con una predilezione per le allusioni scenografiche di James Stirling (1977-1984) e il Museo Abeberg di Hollein (1972-1982) non erano dissimili dalla rovina di nuova costruzione, il Tsukuba Center, di Isozaki: un nuovo centro civico costruito all'incirca nello stesso periodo (1979-1983), che prende riferimento dalla storia architettonica e composto da composizioni simili al cubismo di frammenti memorabili: un collage di riferimenti eclettici che spaziano da Michelangelo a Borromini, Piranesi e Ledoux – tutti composti per una sintesi perfetta in una "rovina eclettica del futuro". Nota importante, ciò non succedeva a spese della fruibilità di questi edifici radicali: l'organizzazione funzionale delle composizioni geometriche era meravigliosa. A questo punto del tempo, agli inizi degli anni ottanta, i tre edifici di Isozaki-Hollein-Stirling segnalavano una netta e radicale rottura con il Modernismo Internazionale stanco e austero. L'architettura giapponese ha una lunga tradizione nell'attingere da culture straniere (innanzitutto dalla Cina in seguito dall'Occidente) e molto del design giapponese proviene da un processo di presa in prestito, trasformazione e rifinitura. Isozaki intende sé stesso come un protagonista e un soggetto chiave della storia della disciplina architettonica – niente meno – e questo in linea con l'innovatore auto-consapevole Le Corbusier e con Louis I. Khan, insistendo sull'architettura come forma di arte. Egli manifesta la forte convinzione che la progettazione di edifici sia un serio affare intellettuale e per la propria architettura fa spesso riferimento ai maestri del Rinascimento come Michelangelo (Drew, 1982; Futagawa, 1983). La sua lunga amicizia con Hans Hollein e l'enorme rispetto per il lavoro di James Stirling consentì di spostare l'attenzione dagli argomenti puramente giapponesi di

itself. The trust in technology had failed and the oil crisis showed the limits to growth. The new design approach emerged as a reaction against the perceived shortcomings of the 1960s and 1970s and its lack of reference to the history of architecture and ignorance of the culture of places. Isozaki also worked closely alongside his third wife, the Japanese sculptor Aiko Miyawaki. The MOCA museum in Los Angeles is entered via a sunken courtyard, an idea Isozaki had tested previously at the Tsukuba Centre building. The Team Disney headquarters building in Orlando (Florida), for instance, is a colourful and striking assemblage influenced by Pop Art and post-modern wit: an ironic tongue-in-cheek metaphor is the main entry gate in the form of Mickey Mouse's ears. Pioneering Japanese architecture overseas, during this phase, Isozaki was able to realise a series of key projects in the USA, including MOCA in Los Angeles and Team Disney, both important buildings that introduced him to the US. MOCA is still considered as one of Isozaki's masterworks. Visitors to MOCA enter through a sunken courtyard that reminds of Tsukuba Center. Team Disney is overloaded with symbolic meaning and colourful geometries: it resembles nothing ever built before. A spectacular competition-winning design for Tokyo's New City Hall (1985) was never built (although ideas from this project kept re-emerging in later proposals, such as at the large and airy indoor/outdoor atrium sliced by bridges, just as used ten years later for the Potsdamer Platz buildings in Berlin). Isozaki's proposal for Tokyo City Hall was the only non-skyscraper project in the competition, and this gigantic 'groundscraper' typology would occupy Isozaki for his entire career. Isozaki commented that this phase had come to an end with an entirely new world situation, following the fall of the Berlin Wall and the bursting of Japan's economic bubble. Typical works from this phase include:

Tsukuba Center Building (1979–1983), Tsukuba, Japan  
 Museum of Contemporary Art MOCA (1981–1986), Los Angeles, United States  
 Palau Sant Jordi Stadium (1983–1990), Montjuic, Barcelona, Spain; Sports Hall for the 1992 Summer Olympics; followed by the Palafolls Sports Complex Pavilion (1987–1996), Barcelona, Spain  
 New Tokyo City Hall (1985–1986, unbuilt), Tokyo, Japan  
 Kamioka Town Hall (1975–1978), Kamioka, Japan  
 Team Disney Orlando (1987–1991), Florida, United States  
 Bond University, Library and Administration Building (1987–1989), Gold Coast, Australia  
 Kitakyushu International Conference Center (1987–1990), Fukuoka, Japan

*Phase III: 1990–2000: Architecture as a Sculptural Statement and Experiment.* The third phase can best be described as a paradigm shift towards 'anything seems possible'; further heralding his career with high-profile projects and clients, firmly establishing Isozaki during this decade as the most influential figure in Japanese architecture. The conceptually powerful and often provocative design of this phase looked again more Japanese compared to the previous internationalised phase—for instance the buildings in Mito and Krakow, which showed a typical Japanese aesthetic. Edan Corkill noted (2008): "If the entire Japanese architectural fraternity was one big royal family, then Arata Isozaki would be a king approaching the end of a long and glorious reign." Indeed, during this phase, his influence gradually spread further and further afield, mirroring the growth of his stature. In this phase, Isozaki developed a more hyper-modernistic style, with buildings such as the Art Tower of Mito and Domus—La Casa del Hombre—in Spain. Much of the work in Spain was generated from the highly successful Olympic stadium Palau Sant Jordi for the Barcelona 1992 Olympics. This was also caused by the beginning of Japan's economic recession in 1991, which forced most architects to look beyond Japan. The buildings designed and built during this phase are a string of elegant public works of cultural function, ranging from large concert halls, museums, art galleries, universities and libraries to cultural centres (mostly won through design competitions). As a consequence, Isozaki developed vast expertise in museum technology and acoustics for concert halls. During this period, he developed the concept of the Third Generation Art Museum (1991), which he described as a 'site-specific and art-specific museum' (Lehmann and Feireiss, 1994). The design of Art Tower Mito is influenced by Brancusi's Infinite Column and the idea of an infinitely extendable tower. Mito Art Tower creates a powerful civic symbol for an otherwise nondescript new town. Despite the large-scale works, he remained always interested in small projects, such as Nagi Museum, furniture design and temporary exhibitions, in line with the Japanese enormous respect for small things and a dedication to refinement (GA Architect 1991 and 2000). The designs of this phase include fiercely elegant buildings, such as the elegant Kyoto Concert Hall and Nara Centennial Hall. Around 1993 he started to incorporate organic curves in his designs and the use of curves started appearing more frequently (for instance, in his projects in China and the Florence railway station proposal). Isozaki would claim that the phase of contextual local architecture had come to an end with the complete globalisation of architecture. Typical works from this phase include:

Art Tower Mito (1986–1990), Ibaragi, Japan

quel tempo. Il team Isozaki-Hollein-Stirling era destinato a diventare il “Triumvirato del Post-modernismo” (Jenks, 1984) e emersero in poco tempo come i maggiori architetti responsabili della gran parte dei nuovi musei e delle nuove gallerie d’arte durante gli anni ottanta. I tre divennero le figure chiave che rappresentavano la tendenza più significativa nell’ambito dell’architettura di quel tempo e l’attività globale di Isozaki lo fece diventare uno dei primi “archi-star” e un cittadino veramente globale (molto prima delle connotazioni negative che vengono oggi associate al termine “archi-star”, Isozaki impersonificava il maestro che deteneva il controllo totale sui suoi progetti). Oggi il concetto di “archi-star” ha perso la sua importanza e i giovani architetti sono alla ricerca di metodi di lavoro alternativi che comportano un cambiamento mediante la legittimazione di altri. Tuttavia il 1980 fu l’inizio del trend-setting e della cultura della celebrità nell’architettura. Per la sua internazionalità Isozaki veniva chiamato spesso “non-giapponese” e forestiero dai colleghi giapponesi più conservatori (Muschamp, 1993: GA Document, 2004) 5 Durante gli anni novanta l’Isozaki Atelier era di nuovo un posto con tanto lavoro, con commesse che provenivano da tutte le parti del mondo: in un dato momento circa 15 progetti erano in fase di progettazione o in costruzione. Inoltre gran parte del lavoro aggiuntivo erano i concorsi di progettazione su grande scala e i lavori curatoriali, come le progettazioni di mostre o progettazioni scenografiche. Una forza creativa e un genio intuitivo, Isozaki è una figura carismatica, affabile, sempre affascinante e con la cortesia del gentleman – nonostante le pressioni del business delle costruzioni- e con molto talento: è in grado di visualizzare le sue idee in modo convincente con begli schizzi fatti a mano che sono diventati oggetti da collezione. Le riunioni per i progetti di solito seguivano un rigido rituale, nel quale Isozaki era solito sedersi a un lato del grande tavolo, senza parlare molto, trascorrendo gran parte del tempo a fare schizzi con una penna a inchiostro su una carta da lucidi gialla. Regolarità e irregolarità erano temi ricorrenti quando si trattava di fare bozze di interni. Pile di disegni eccellenti, spesso schizzi e diagrammi fatti a mano astratti e eleganti venivano realizzati nelle lunghe riunioni, nelle quali rivedeva continuamente le sue idee, provando soluzioni diverse e in genere era nostro compito “tradurre” quei disegni fatti a mano libera in disegni tratteggiati più concreti che potevano diventare una futura base di costruzione.

#### **Quattro fasi distintive nel lavoro di Isozaki, che si espandono nell’arco di sei decenni**

Oggi Isozaki ha alle spalle a una carriera lunga, diversificata e produttiva che si espande nell’arco di sei decenni, durante la quale ogni 10/12 anni ha sempre reinventato sé stesso (a differenza di Le Corbusier). Con un’immensa disciplina e un’etica del lavoro Isozaki è stato in grado di costruire un numero pressoché incredibile di progetti e un numero quasi incredibile di proposte di progetti sparsi in cinque continenti. Sia architetto che progettista urbano, con molte propo-

Centre of Japanese Art and Technology (1990–1994), Kraków, Poland  
 Donau City Twin Towers (1991–1992, 1st Prize, unbuilt), Vienna, Austria  
 Kyoto Concert Hall (1991–1995), Kyoto, Japan  
 Nara Centennial Hall (1992–1998), Nara, Japan  
 Mino Ceramic Park and Museum (1996–2002), Gifu, Japan  
 Domus—La Casa Del Hombre (1991–1995), Coruña, Galicia, Spain  
 Buildings C2/C3 at Potsdamer Platz (1993–1999), Berlin, Germany (Arata Isozaki and Steffen Lehmann)  
 Nagi Museum Of Contemporary Art (1991–1994), Nagi, Okayama, Japan  
 Shizuoka Convention and Arts Center GRANSHIP (1998), Shizuoka, Japan  
 The Bass Museum of Art, Miami (2000–2001), Florida, United States  
 COSI Columbus Science Museum (1994–1999), Ohio, United States  
 New entrance of the Caixa Forum Barcelona Building (1999–2002), Barcelona, Spain

*Phase IV: 2000 to present: The 21st-century: Architecture as a global endeavour* In the most recent phase, Isozaki continued to push the envelope of what is possible, socially and technologically, creating new forms that often challenged gravity. The projects of this phase can mostly be found in the fast-growing mega-cities of Asia, less in Japan—a sign that architecture has become a truly globalised endeavour, catering for a global consumer society. Globalisation also leads to an architecture that could be anywhere, because it is abstract rather than locally anchored by regional materials and typologies. Many of the projects, clusters of high-rise towers as variations of the early themes, are now in China, Vietnam and Central Asia, in the Middle East and in Qatar. The National Library in Qatar is a high-rise tower that reminds of the unbuilt project ‘City in the Sky’ 45 years earlier; it took a lifetime to finally get the idea built. In 2005, Isozaki founded an Italian branch of his office in Milan, where the CityLife office tower in the former trade fair area in Milan and other works have been realised. The projects highlight the contradictions and discontinuities of the contemporary city where organised and orderly planning is now rarely possible, sometimes evoking the informational city as an advanced network of ICT systems (such as the projects in China). Not unlike Le Corbusier, Isozaki’s late work changed to become more organic, often with curvilinear forms derived from nature, forming cave-like spaces and bone-like structures; for instance, projects searching for such new expression are the Himalayas Art Centre and the Qatar Convention Centre, good examples of the organic late works with which Isozaki seeks deeper meaning outside ordinary criteria. The impact of globalisation on architecture has yet to be seriously studied and investigated. This is the fourth phase that is currently still ongoing. Typical works from this phase include:

Shenzhen Cultural Center and Library (1998–2007), Shenzhen, China  
 Torino Palasport Olimpico Stadium (2002–2006), Turin, Italy  
 Isozaki Atea residential twin towers (1999–2009), Bilbao, Spain  
 Qatar National Library (2002–2007), Doha, Qatar  
 Museum of the Central Academy of Fine Arts in Beijing (2003–2008), China  
 New Concert Hall Building (2003–2010), Thessaloniki, Greece, 2010  
 Zendai Himalayas Art Center (2003–2010), Shanghai, China  
 Diamond Island and Metropolis Thao Dien (high-rise building cluster; 2006–2012), Ho-Chi-Minh City, Vietnam  
 Coliseum da Coruña (1990–1991), A Coruña, Galicia, Spain  
 Qatar National Convention Centre and Ceremonial Court, Education City (2004–2010), Doha, Qatar  
 CityLife ‘Allianz Tower’ office high-rise (2003–2012), Milan, Italy  
 The University of Central Asia’s three campuses in: Tekeli, Kazakhstan; Naryn, the Kyrgyz Republic; and Khorog, Tajikistan (2014–)

Legacy: a forgotten visionary ready for rediscovery? Arata Isozaki’s architectural position as artist-architect was often controversial and polemical, but it is still highly relevant today. His activities are not limited to architecture, but include writing, criticism, judging architecture competitions and collaborating with artists. Overlooked for the Pritzker Prize (the only time I saw him bitter about the fact that he was a member of award juries numerous times (including for the Pritzker), promoting avant-garde architects and helping younger architects to start their career and make their ideas a reality—from Holl, to Hadid, to Sejima and Aoki, and numerous others), he was never himself the recipient of the prestigious award. Isozaki, once called “the Emperor of Japanese Architecture” by Tadao Ando (1985), has won multiple international awards, such as the RIBA Gold Medal in 1986, but the Pritzker Prize is arguably the most important of all architecture awards and Isozaki would be a deserving recipient. Today, maybe his use of a variety of historical references in an unrestrained way (during his post-modern phase) is the part that is most misunderstood and complex, triggering scepticism by a

ste urbane su grande scala innovative a suo nome, la sfida di una qualsiasi interpretazione del corpo di lavoro diversa di Isozaki è che egli rifiutò di limitare sé stesso a una unica firma di stile (a differenza di Frank Gehry o Richard Meier, ad esempio, opponendosi a un singolo marchio stilistico). Direi che è possibile differenziare l'opera di Isozaki in quattro fasi con una differenza distintiva, ognuna delle quali interamente originale:

Fase I: 1959-1973: Post-strutturalismo. I suoi primi progetti furono in Giappone, come ad esempio le commesse nella sua città natale di Oita nel sud del Giappone, al di fuori di Tokyo, e furono fortemente influenzati dalle esperienze europee, con uno stile misto tra "Nuovo Brutalismo" e "Architettura Metabolista", come la radicale Oita Medical Hall (1959-1960), secondo Reyner Banham. Questi edifici esprimevano la loro struttura in cemento grezzo e sembravano macchine: un'architettura di sistemi e componenti che rivelavano come erano realizzati e assemblati. L'elegante Museo d'Arte di Gunma (1974), il primo progetto più importante di Isozaki, ottenne un'attenzione internazionale, lo confermò come forza originale e collocò Isozaki nel circuito globale. Le sue idee sulle mega-strutture urbane (specialmente "City in the Sky") erano diverse rispetto alle proposte teoriche del Manifesto Metabolista (pubblicato nel 1960), con riferimenti alla crescita biologica organica e ai processi biologici. Questi ipotetici progetti variavano dalle città galleggianti sugli oceani o al terreno bonificato (ad esempio lavoro nel quale Isozaki fu coinvolto con Kenzo Tange come il Progetto della Baia di Tokyo, 1960) alle torri capsula a innesto modulare, che potevano inglobare la crescita organica (simile alla Walking City di Archigram e alla Plug-in City (la città connessa, 1964: oppure la Città Spaziale di Yona Friedman, 1963). Il suo approccio formale continuò a evolversi con edifici come il Fujimi Country Club (1973-1974) e la Kitakyushu Central Library (1973-1974). Isozaki commentò che questa fase di ottimismo tecnologico giunse al termine con l'EXPO "fallita" di Tokyo e la crisi energetica mondiale. Egli avrebbe sempre segnato i cambiamenti significativi della situazione mondiale con un cambiamento altrettanto significativo del suo approccio nella progettazione.

Lavori tipici di questa fase comprendono:

City in the Air (1960-1961, non realizzato), Tokyo, Giappone

Oita Prefectural Library (1962-1966), Oita, Giappone

Nakayama House (1964), Oita Giappone

Kitakyushu Municipal Museum of Art (1972-1974), Fukuoka, Giappone

Kitakyushu Central Library (1973-1974), Fukuoka, Giappone

Museo d'Arte Moderna Gunma (1971-1974; ristrutturazione 2006-2008), Gunma, Giappone

Fujimi Country Clubhouse (1973-1974), Oita, Giappone

younger generation? The Pritzker Prize jury is often looking for consistency and architects who have done one thing and did not constantly change, but kept on doing it, hence they can be easily 'labelled'. The heterogeneous and constantly transforming oeuvre of Isozaki, its diversity and complexity would require some serious effort to grasp, and its open-ended questions (rather than delivering simplistic answers) do not sit easy with such juries. Ironically, Isozaki was a member of the Pritzker Prize jury himself, from 1979 to 1984. After a couple of years in the Tokyo office and becoming Isozaki's trusted aide, I was fortunate that we entered a project partnership in 1993 for the two large buildings at Berlin's Potsdamer Platz. In 1995, when Isozaki lost interest in this far-away project with a complicated client, the building's design and realisation were entirely taken over by my own practice. Thanks to the generosity of Arata Isozaki, as a 30-year-old young architect, I was able to team up with him and put my name to this prestigious project. Today, architects are subjected to elaborate forms of control and project management, squeezing out all complex invention and elements of complicated geometry in the name of reducing project risks. Isozaki showed us how powerful buildings can be. The ideas and formal originality that continue to drive his architecture are still influential internationally. There is no doubt that he is one of the most important and influential architects of the second 10 half of the 20th century. His work—although not yet entirely and fully understood—is still very relevant (Oshima, 2009). I predict that Isozaki's oeuvre and legacy is such a rich resource that it will soon again become the subject of intensive study, rediscovery and reappraisal—re-appreciated by future generations. Within 20th century architecture, Isozaki's work is highly unusual and original. One could say that he has created an architecture so personal in its ideas and concepts for spaces that it defies characterisation in any single school of thought. His great personality, sense of humour, fascinating complex character, modesty and extraordinary generosity that helped so many to launch their careers will not be forgotten. A true visionary and master architect—Isozaki turned 86 years old on 23 July 2017.

#### Note

The author worked with Arata Isozaki & Associates in Tokyo from 1990 to 1992, before establishing his own practice in 1993 in Berlin. He collaborated as project partner of Arata Isozaki for two new buildings C2/C3 at Potsdamer Platz in Berlin (1993-2000). Today, he is Professor of Sustainable Architecture and Director of the Innovation Cluster for Sustainable Cities at the University of Portsmouth (UK), see: [www.city-futures.org.uk](http://www.city-futures.org.uk)

#### References

- Banham, R. (1976). *Megastructure. Urban Futures of the Recent Past*. Thames and Hudson, London.
- Corkill, E. (2008). *A.I.: Astonishing by Design*, in *Japan Times*, 01 June 2008.
- Drew, P. (1982). *Architecture of Arata Isozaki*, Harper & Row, New York.
- Futagawa, Y. (1983). *Interview with Arata Isozaki*, in *GA Document 8*, p 4–10, Tokyo.
- GA Architect (1991 and 2000). *'Arata Isozaki, Vol 1–Vol. 4'*, 4 books by GA Publishing, Tokyo.
- GA Document (2004). *'Document 77: Arata Isozaki'*, GA Publishing, Tokyo.
- Giovannini, J. (1986). *Arata Isozaki: From Japan, a new wave of international architects*, in *New York Times*, 17 Aug. 1986.
- Isozaki, A. (1998). *Four Decades of Architecture*, Universe Publishing, New York.
- Isozaki, A. (2005). *'Katsura: Imperial Villa'*, Electa, Milan (2007: Phaidon Press).
- Isozaki, A. (2006). *Japan-ness in Architecture*, MIT Press, Cambridge MA.
- Isozaki, A. Website: [www.isoizaki.co.jp](http://www.isoizaki.co.jp) (Visited 01 May 2017).
- Jenks, C. (1984, Fourth Edition). *The Story of Post-Modernism*, Rizzoli, New York.
- Lehmann, S. and Feireiss, K. (1994). *Arata Isozaki: Towards the third generation art museum*, AEDES Gallery catalogue, Berlin.
- Muschamp, H. (1993). *Review. Architecture: Isozaki's Designs for an Insecure Postwar World*, in *New York Times*, 17 Dec. 1993.
- Oshima, KT. (2009). *'Arata Isozaki'*, Phaidon Press, New York/London.
- Rowe, C. and Koetter, F. (1978). *'Collage City'*, The MIT Press, Cambridge, USA.
- Pritzker Architecture Prize - web site: [www.pritzkerprize.com](http://www.pritzkerprize.com) (Visited 01 May 2017).
- Schalk, M. (2014). *'The Architecture of Metabolism. Inventing a Culture of Resilience'*, *Arts* 2014, 3, pp 279–297.
- Stewart, DB. (Ed.) (1991) *'Arata Isozaki 1960–1990 Architecture'*, exhibition catalogue, Rizzoli, New York.
- Tanizaki, Junichiro (1933; English translation 1977). *In Praise of Shadows*, Leete's Island Books, UK.
- Taylor, J. (1976). *The Unreal Architecture of Arata Isozaki*, in *Progressive Architecture*, Sep. 1976, p 72–83.



Fase II: 1974-1989: Alto Post-modernismo: il simbolico, l'iconico e l'ironico in architettura. Durante la seconda fase Isozaki ha un impatto così drastico sul mondo dell'architettura mondiale che Charles Jencks scrisse: "Isozaki ha portato il Post-Modernismo dell'Occidente" un passo avanti (1984). I suoi progetti diventarono più inventivi con la geometria, in un momento in cui l'architettura doveva reinventarsi radicalmente. La fiducia nella tecnologia era venuta a mancare e la crisi petrolifera mostrava i limiti della crescita. Il nuovo approccio di progettazione emerse come reazione alle lacune percepite degli anni sessanta e settanta e la sua mancanza di riferimento alla storia dell'architettura e all'ignoranza della cultura dei luoghi. Isozaki ha lavorato anche a stretto contatto con la sua terza moglie, la scultrice giapponese Aiko Miyawaki. Al MOCA Museum di Los Angeles si accede tramite un cortile infossato, un'idea che Isozaki aveva provato precedentemente nell'edificio del Tsukuba Centre. L'edificio del quartier generale del Team Disney a Orlando (Florida), ad esempio, è un assemblaggio colorato e di effetto influenzato dalla Pop Art e dallo spirito post-moderno: una metafora ironica in tonico scherzoso è il cancello di ingresso principale che ha la forma delle orecchie di Topolino. Pioniere dell'architettura giapponese oltremare, durante questa fase Isozaki fu in grado di realizzare una serie di progetti chiave negli USA, incluso il MOCA di Los Angeles e il Team Disney, entrambi edifici importanti che lo introdussero negli Stati Uniti. Il MOCA è considerato ancora come uno dei capolavori di Isozaki. I visitatori del MOCA entrano da un infossato che ricorda il Tsukuba Center. Il Team Disney è sovraccarico di significati simbolici e geometrie colorate: non assomiglia a nulla di quanto mai costruito in precedenza. Un progetto spettacolare che vinse il concorso per la New City Hall di Tokyo (1985) non fu mai realizzato (anche se le idee di questo progetto continuarono a riemergere in proposte successive, come il grande atrio etereo interno/esterno tagliato da ponti, proprio come utilizzato dieci anni dopo per gli edifici della Potsdamer Platz a Berlino). La proposta di Isozaki per la Tokyo City Hall era l'unico progetto non grattacielo in gara e questa gigantesca tipologia di "grattacielo di terra" avrebbe occupato Isozaki per tutta la sua carriera. Isozaki commentò che questa fase era giunta a una fine con la situazione mondiale interamente nuova in seguito alla caduta del muro di Berlino e lo scoppio della bolla economica del Giappone.

I tipici lavori di questa fase includono:

Tsukuba Center Building (1979-1983), Tsukuba, Giappone  
 Museo di Arte Contemporanea MOCA (1981-1986), Los Angeles, Stati Uniti  
 Stadio Palau Sant Jordi (1983-1990), Montjuic, Barcellona, Spagna; Sports Hall per i Giochi Olimpici

estivi del 1992; seguiti dal Palafolls Sports Complex Pavilion (1987-1996), Barcellona, Spagna  
 New Tokyo City Hall (1985-1986 non realizzato), Tokyo, Giappone  
 Kamioka Town Hall (1975-1978), Kamioka, Giappone  
 Team Disney Orlando (1987-1991), Florida, Stati Uniti  
 Bond University, edificio biblioteca e amministrazione (1987-1989), Gold Coast, Australia  
 Kitakyushu International Conference Center (1987-1990), Fukuoka, Giappone

Fase III: 1990-2000: l'architettura come messaggio e esperimento culturale. La terza fase può essere descritta come uno spostamento di paradigma verso "qualsiasi cosa sembri possibile"; prefigurando ulteriormente la sua carriera con progetti e clienti di alto profilo, consolidando Isozaki come la figura più influente dell'architettura giapponese durante questo decennio. La progettazione concettualmente potente e spesso provocatoria di questa fase aveva di nuovo un aspetto più giapponese rispetto alla fase di internalizzazione precedente – ad esempio gli edifici a Mito e Cracovia che mostravano una tipica estetica giapponese. Edan Corkill annotò (2008): "Se tutta la fraternità architettonica giapponese fosse una grande famiglia reale, allora Arata Isozaki sarebbe il re che giunge alla fine di un lungo e glorioso regno". Infatti durante questa fase il suo influsso si diffuse gradualmente sempre di più lontano da casa, rispecchiando la grandezza della sua statura. In questa fase Isozaki sviluppò uno stile più iper-modernista, con edifici come l'Art Tower di Mito e Domus – La Casa del Hombre – in Spagna. Gran parte del lavoro in Spagna fu generato dallo stadio olimpico di Palau Sant Jordi per i Giochi Olimpici di Barcellona 1992 che ebbe molto successo. La causa fu anche l'inizio della recessione economica in Giappone nel 1991, che obbligò la gran parte degli architetti a guardare oltre il Giappone. Gli edifici progettati e costruiti durante questa fase sono una serie di eleganti lavori pubblici con funzione culturale che vanno dalla sale di concerto, ai musei, alle gallerie d'arte, alle università e alle biblioteche ai centri culturali (gran parte vinti con concorsi di progettazione). La conseguenza fu che Isozaki sviluppò una vasta competenza nella tecnologia museale e nell'acustica delle sale da concerto. Durante questo periodo sviluppò il concetto del Museo d'Arte di Terza Generazione (1991) che descrisse come un "museo specifico del posto e specifico dell'arte" Lehmann e Feireiss, 1994). Il progetto dell'Art Tower di Mito è influenzato dall'Infinite Column di Brancusi e dall'idea di una torre che si estende all'infinito. La Mito Art Tower crea un simbolo civico potente per una città nuova diversamente non descritta. Nonostante i lavori su grande scala rimase sempre interessato a piccoli progetti come il Nagi Museum, alla progettazione di mobili e

alle mostre temporanee in linea con l'enorme rispetto giapponese per le piccole cose e la dedizione alla raffinatezza (GA Architect 1991 e 2000). I progetti di questa fase includono edifici orgogliosamente eleganti come l'elegante Kyoto Concert Hall e il Nara Centennial Hall. Verso il 1993 iniziò a inserire nei suoi progetti curve organiche e l'uso di curve iniziò ad apparire con maggiore frequenza (ad esempio nei suoi progetti in Cina e nella proposta per la stazione ferroviaria di Firenze). Isozaki avrebbe rivendicato che la fase di architettura locale contestuale era giunta al termine con la completa globalizzazione dell'architettura. I lavori tipici di questa fase includono:

Art Tower Mito (1986-1990), Ibaragi, Giappone  
 Centro di Arte e Tecnologia Giapponese (1990-1994), Cracovia, Polonia  
 Donau City Twin Towers (1991-1992, 1° premio, non realizzato), Vienna, Austria  
 Kyoto Concert Hall (1991-1995), Kyoto, Giappone  
 Nara Centennial Hall (1992-1998), Nara, Giappone  
 Mino Ceramic Park and Museum (1996-2002), Gifu, Giappone  
 Domus  
 La Casa Del Hombre (1991-1995), Coruña, Galizia, Spagna  
 Edifici C2/C3 nella Potsdamer Platz (1993-1999), Berlino, Germania (Arata Isozaki e Steffen Lehmann)  
 Nagi Museum Of Contemporary Art (1991-1994), Nagi, Okayama, Giappone  
 Shizuoka Convention and Arts Center GRANSHIP (1998), Shizuoka, Giappone  
 The Bass Museum of Art, Miami (2000-2001), Florida, Stati Uniti  
 COSI Columbus Science Museum (1994-1999), Ohio, Stati Uniti  
 Nuovo ingresso del Caixa Forum Barcelona Building (1999-2002), Barcellona, Spagna

Fase IV: dal 2000 a oggi: il 21° secolo: l'architettura come impegno globale. Nella fase più recente Isozaki continuò a spingere l'involucro di ciò che è possibile, socialmente e tecnologicamente, creando nuove forme che spesso sfidavano la gravità. I progetti di questa fase si possono trovare per lo più nelle megacittà in rapida crescita dell'Asia, meno in Giappone – un segno che l'architettura è diventata un impegno veramente globalizzato, offrendo i propri servizi per una società di consumatori globale. La globalizzazione inoltre porta a un'architettura che potrebbe essere ovunque, in quanto è astratta più che ancorata localmente con materiali e tipologie regionali. Molti dei progetti, gruppi di torri che si elevano come variazioni dei temi degli albori, ora sono in Cina, Vietnam e Asia Centrale, in Medio Oriente e in Qatar. La Biblioteca Nazionale in Qatar è una torre di si eleva che ricorda il progetto non realizzato "City in the Sky" di 45 anni

prima; ci è voluto una vita per realizzare finalmente l'idea. Nel 2005 Isozaki aprì una sede del suo studio a Milano, dove sono stati realizzati la torre degli uffici CityLife nell'ex area della fiera a Milano e altri lavori. I progetti evidenziano le contraddizioni e le discontinuità della città contemporanea, dove la programmazione organizzata e ordinata ora è raramente possibile, qualche volta evocando la città informatica come una rete avanzata di sistemi informatici (come i progetti in Cina). In Modo non dissimile da Le Corbusier, gli ultimi lavori di Isozaki cambiarono per diventare più organici, spesso con forme curvilinee derivanti dalla natura, che formano spazi simili a cave e strutture simili a ossa: ad esempio i progetti che ricercavano una simile nuova espressione sono l'Himalayas Art Centre e il Qatar Convention Centre, buoni esempi degli ultimi lavori organici, con i quali Isozaki cerca un significato più profondo al di fuori dei criteri ordinari.

L'impatto della globalizzazione sull'architettura deve essere ancora studiato e esaminato seriamente. Questa è la quarta fase che al momento è ancora in corso.

I lavori tipici di questa fase includono: Shenzhen Cultural Center and Library (1998–2007), Shenzhen, Cina

Torino Palasport Olimpico Stadium (2002–2006), Torino, Italia

Torri gemelle residenziali Isozaki Atea (1999–2009), Bilbao, Spagna

Biblioteca Nazionale del Qatar (2002–2007), Doha, Qatar

Museum of the Central Academy of Fine Arts a Pechino (2003–2008), Cina

New Concert Hall Building (2003–2010), Thessaloniki, Grecia, 2010

Zendai Himalayas Art Center (2003–2010), Shanghai, Cina

Diamond Island and Metropolis Thao Dien (gruppo di costruzione che si elevano; 2006–2012), Ho-Chi-Minh City, Vietnam

Coliseum da Coruña (1990–1991), A Coruña, Galizia, Spagna

Qatar National Convention Centre and Ceremonial Court, Education City (2004–2010), Doha, Qatar

CityLife 'Allianz Tower' grattacielo uffici (2003–2012), Milano, Italia

Tre campus dell'University of Central Asia a: Tekeli, Kazakistan; Naryn, Repubblica del Kirghizistan; e Khorog, Tagikistan (2014–)

Eredità: un visionario dimenticato pronto per una riscoperta? La posizione architettonica di Arata Isozaki come artista-architetto è stata spesso controversa e polemica, ma oggi è ancora molto importante. Le sue attività non si sono limitate all'architettura, ma includono scritti, lavoro di critico, giudice di concorsi di architettura e collaborazione con artisti. Ignorato per

il Premio Pritzker (l'unica volta che l'ho visto amareggiato per il fatto che era stato più volte un membro di giurie di premi (incluso il Pritzker), che promuove architetti di avanguardia e aiuta i giovani architetti a iniziare le loro carriere e fare delle loro idee una realtà – da Holl, a Hadid a Sijima e Aoki e numerosi altri), lui stesso non è mai stato il destinatario del prestigioso premio. Isozaki, una volta chiamato da Tadao Ando "l'imperatore dell'architettura giapponese" (1985), ha vinto diversi premi internazionali come il Riba Gold Medal nel 1986, ma il Premio Pritzker è indubbiamente il più importante di tutti i premi di architettura e Isozaki lo meriterebbe. Oggi forse il suo uso di una varietà di riferimenti storici in una maniera illimitata (durante la sua fase post-moderna) è la parte che è più incompresa e complessa, che induce scetticismo da parte di una più giovane generazione? La giuria del Premio Pritzker spesso guarda la coerenza e gli architetti che hanno fatto una cosa e non cambiano costantemente, ma continuano a farla, quindi possono essere facilmente "etichettati". L'opera eterogenea e in costante trasformazione di Isozaki, la sua diversità e la sua complessità richiederebbe qualche serio sforzo per coglierla e le sue questioni in sospeso (piuttosto che il dare risposte semplicistiche) non si coniugano bene con tali giurie. Per ironia della sorte Isozaki è stato lui stesso un membro della giuria del Premio Pritzker dal 1979 al 1984. Dopo un paio di anni nello studio di Tokyo e essendo diventato l'aiuto di fiducia di Isozaki, ho avuto la fortuna di entrare in un partnership di progetto nel 1993 per due grandi edifici nella Potsdamer Platz a Berlino. Nel 1995, quando Isozaki perse interesse per questo progetto lontano con un cliente complicato, la progettazione e la realizzazione furono seguite interamente dal mio studio. Grazie alla generosità di Arata Isozaki, come architetto trentenne fui in grado di fare squadra con lui e mettere il mio nome su questo prestigioso progetto. Oggi gli architetti tendono a elaborare forme di controllo e project management comprimendo tutta la complessa inventiva e gli elementi della geometria complessa allo scopo di ridurre i rischi dei progetti. Isozaki ci ha dimostrato quanto possono essere potenti gli edifici. Le idee e l'originalità formale che continua a guidare la sua architettura hanno sempre un influsso a livello internazionale. Senza alcun dubbio egli è uno degli architetti più importanti e influenti del secondo decennio del 20° secolo. Il suo lavoro ancora non completamente e pienamente compreso – è ancora molto importante (Oshima, 2009). Prevedo che l'opera di Isozaki e la sua eredità sia una ricca risorsa che presto diventerà di nuovo oggetto di intenso studio, riscoperta e rivalutazione – riapprezzata dalle future generazioni. Nell'ambito dell'architettura del 20° secolo il lavoro di Isozaki è altamente insolito e originale. Si potrebbe dire che ha creato un'architettura così personale nelle sue idee e nei suoi concetti di spazi, che sfida la ca-

ratterizzazione in una qualsiasi scuola di pensiero. La sua grande personalità, il suo sense of humour, il suo affascinante complesso carattere, la sua modestia e la sua generosità che ha aiutato così tanti nel lancio delle loro carriere non verranno dimenticati. Un vero visionario e un maestro architetto – Isozaki compie 86 anni il 23 luglio 2017.