

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Maestría de Proyectos Arquitectónicos

Walter Gropius, viaje a Japón.

“Experiencias espaciales y reflexiones sobre la arquitectura tradicional japonesa y sus similitudes con los fundamentos estéticos de la arquitectura moderna.”



Walter Gropius, viaje a Japón.

“Experiencias espaciales y reflexiones sobre la arquitectura tradicional japonesa y sus similitudes con los fundamentos estéticos de la arquitectura moderna.”

autor: arq. maría inés serrano vallejo
director: arq. ricardo daza

*a mis padres y familia,
amigos, maestros,
a la vida.*

Cada viaje tiene un destino secreto
que el viajero ignora.

Every journey has a secret destination
of which the traveler is unaware.

CONTENIDO

Introducción	11
CAPITULO I: El Viaje como experiencia arquitectónica	13
Walter Gropius, <i>"Arquitectura en Japón"</i>	24
CAPITULO II: La estética japonesa	49
Katsura, Villa Imperial	69
CAPITULO III: La estética moderna	115
La Casa Gropius	126
CAPITULO IV: Los ideales modernistas y su similitud con la estética japonesa	161
Conclusiones	178
Glosario	184
Citas	188
Bibliografía	190
Anexos	192

INTRODUCCIÓN

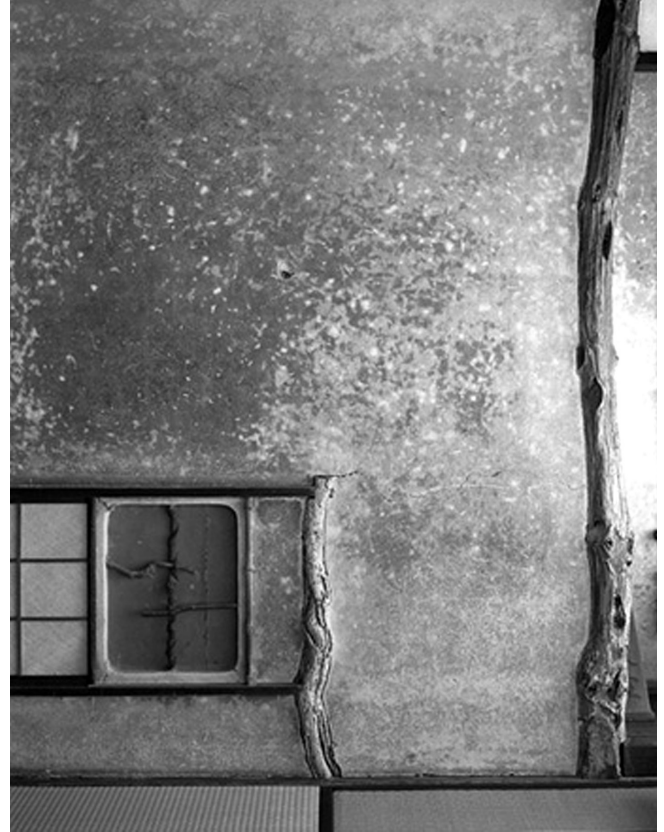
La arquitectura japonesa tradicional sorprende y emociona por la nitidez y rotundidad de sus formas, ha sido sin duda modelo para occidente; muchos de sus valores como el refinamiento, los principios de la composición modular, el manejo de la luz como elemento de diseño, la diferenciación entre piel y esqueleto, la planta libre, la supresión de lo insignificante, la valoración de lo pequeño y su integración a la naturaleza, etc, fueron ampliamente apreciados y asimilados por los grandes maestros del Movimiento Moderno.

Esta cultura del vivir, basada en una refinada simplicidad, constituyó todo un hallazgo en su tiempo para los pioneros de la arquitectura moderna; figuras como Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier o Mies van der Rohe, tuvieron la oportunidad de visitar esta tierra y apreciar los rasgos más significativos de esta cultura. Ellos como muchos otros, descubrieron que la arquitectura encierra historias, tiempos, momentos, instantes. En su interior transcurre la vida, el lenguaje, el silencio y la intimidad como ese momento propio del encuentro personal.

Abordar el acto de viajar como una experiencia del conocimiento, donde espacio y lugar son los escenarios mentales o físicos, donde se desarrolla una aventura arquitectónica, donde la arquitectura se entiende en cualquier caso como particular por el carácter que le imprime el lugar.

Son precisamente estas percepciones del espacio las que dan a un lugar determinadas cualidades. Un recorrido espacial es un compendio de experiencias y emociones; es vincular en un tiempo acotado experiencias esenciales del conocimiento.

El arquitecto es espectador, actor y cómplice del aprendizaje de las distintas sensaciones captadas durante el recorrido espacial. De esta manera el espacio



es recreado por los observadores, así como también las personas transforman el espacio por donde descubren experiencias diversas. Dichas experiencias se viven en momentos durante los cuales cada parte se configura para reconocer la totalidad a través de la recomposición de diferentes perspectivas.

Al percibir la realidad sensitivamente en una construcción mental, el arquitecto *"hace y puede hacer cosas que se consideran como obra suya"* (Ricoeur Paul). El *"asimilacionismo"* y la figuración espacial son características intrínsecas del hecho de viajar y percibir nítidamente la dicotomía arquitectura/cultura.

La arquitectura es una forma de expresión cultural y debe ser comprendida y analizada también desde estas perspectivas diversas y no solo desde sus enunciados tradicionales.

Con este trabajo se busca conocer a más profundidad la influencia de la arquitectura y cultura oriental, no solo por su riqueza milenaria, sino porque al ser constantemente influenciados por toda la información gráfica que disponemos hoy en día, se debe tener en claro que la arquitectura no responde a una moda sino es el resultado de todo un proceso evolutivo que se va dando permanente en el transcurso de la historia.

Como punto de partida nos enfocaremos en uno de los viajes que el arquitecto alemán Walter Gropius realizó al Japón. Intentaremos ponernos en los ojos de este arquitecto, a través de sus palabras, reviviremos mentalmente esta experiencia, a partir de las reflexiones que el arquitecto realiza de sus recorridos, se irán incorporando textos e imágenes que complementen y amplíen su comprensión.

Dentro de las descripciones de Gropius, así como de muchos otros arquitectos, se exalta de manera particular el valor arquitectónico de la Villa Imperial de Katsura, por esta razón se ha elegido esta obra como referente de la arquitectura tradicional japonesa y a partir de esta se intentará identificar los valores estéticos que se hayan plasmados en esta edificación.

Finalmente, una vez que la travesía del maestro concluye, fijaremos la atención a una de sus obras, con el fin de encontrar posibles similitudes entre los fundamentos estéticos del movimiento moderno y la arquitectura japonesa tradicional, como él mismo comentó en más de una ocasión.

"En esta manera de vivir están presentes los valores que más aprecio y quiero compartirlos con otros. Estoy convencido que invaluables beneficios recibirán los estudiantes de arte y arquitectura contemporánea que realicen una visita al Japón. Allí encontraran sublimes y maduras soluciones a los intrincados problemas actuales del espacio y la escala humana, los mejores medios en el arte de la creación arquitectónica."
(Walter Gropius)



Capítulo I

“El viaje como experiencia arquitectónica.”

EL RECORRIDO ESPACIAL

En la realidad el espacio es estático y el observador dinámico, pero a través de la experiencia del recorrido se siente la apariencia del dinamismo espacial. Esta experiencia no comprende sólo los aspectos objetivos del mismo, sino que implica las transformaciones producidas por las percepciones de las personas y el cambio de perspectiva.

La frase de Alvaro Siza *“los arquitectos no inventan nada, solo transforman la realidad”*, nos sitúa en las coordenadas de la construcción de un lugar, ese lugar que existe en la mente del arquitecto y se genera de la aprensión de imágenes y sensaciones, de voluntades, de historia, de capacidad plástica de lo existente. Cualquier construcción está predeterminada, por lo que lo único que podemos hacer es modificar la esencia de un momento suspendido entre un instante histórico y el siguiente.

“El Espacio es el todo, lo que contiene al universo, el Lugar es solamente una creación del hombre, es el único ser de la naturaleza capaz de generar lugares y permite limitar al espacio al referirlo o designarlo

con relación a los elementos del contexto. El Espacio Arquitectónico es el lugar limitado por el hombre a través de la función y que posee dimensiones, siendo posible medirlo”. Martin Heidegger.

El Espacio puede definirse como el conjunto de espacios o sitios valorados a través de la significación humana, compuestos de entes vivientes y objetos que permiten desarrollar y conservar la vida dentro de un bien común, de todos los individuos socializados de una totalidad y una realidad determinada.

Es un lugar convencionalizado socialmente en el tiempo y el espacio, en el que existen las actividades y los actos humanos, relacionándose e inter-relacionándose entre sí y con el sistema de objetos y cosas vivientes, en diálogo psicomotriz, moldeando continuamente los elementos materiales, significándolos y llenándolos de contenido humano.

El lenguaje de la arquitectura, como el lenguaje verbal, tiene cosas que se dicen, cosas que no se dicen y cosas que se callan. El lenguaje en la arquitectura

es un tejido, de signos y expresiones que comunican una determinada idea que emociona al habitante en cuanto este experimenta un reconocimiento sensitivo e intelectual.

Espacio y lugar son los escenarios mentales o físicos, donde se desarrolla una aventura arquitectónica, que en cualquier caso intenta no ser estilística y donde la arquitectura se entiende en cualquier caso como particular, bien por su programa, o por el carácter que le imprime el lugar.

Paul Ricoeur en su libro, "Los Caminos del Reconocimiento", plantea el tema del reconocimiento, del "yo" con el lugar, este se da mediante el reconocimiento como identificación.

"La identificación descansa, pues, en constantes perceptivas que no conciernen solo a la forma y a la magnitud, sino también a todos los registros sensoriales, desde el color al sonido, desde el gusto a los aspectos táctiles, desde el peso al movimiento" (Ricoeur, Paul)

El espacio, a su vez, asume las condiciones que ofrece toda una concepción de la apreciación de la forma que considera la movilidad, los procesos de aproximación, la percepción fragmentada y sucesiva, como la percepción real, junto a todas aquellas potencias organolépticas que nos pueda ofrecer el cuerpo, apareciendo una arquitectura donde lo provisional es ya en sí un valor y donde el movimiento es una alternativa a la tradicional estaticidad de la arquitectura.

En el lenguaje verbal, nos encontramos con palabras vivas, que son el puente que vincula las ideas de los hombres, ellas se ordenan bajo un sentido dando curso a la materialización sonora de las ideas. En la arquitectura el equivalente a las palabras son los límites materiales los que dan la forma al vacío que contiene a la acción.

Un arquitecto logra emocionar con sus espacios

proyectados cuando él es capaz de emocionarse con ciertos lugares, al encontrar belleza en distintas cosas, en una imagen, o un poema.

La observación arquitectónica arma ese puente y lo hace con palabras que no siempre logran llegar a nombrar lo esencial y no llegan al espacio, se quedan ellas solas, y es nuestra tarea hacerlas llegar, ellas abren y luego acompañan y guían y de a poco desaparecen y se transforman en virtudes que comunican emociones.

Ese es el lenguaje del espacio, cuando inconscientemente pasamos del observar una construcción desde un trato muy material y muy concreto a descubrir el espacio que emociona, que logra ser lo que es.

Las palabras del arquitecto, se masifican en forma y tienen una relación muy bella con el silencio; que la arquitectura habla sin decir. Es un lenguaje donde el silencio es precisamente el vacío que nos da cabida y los materiales son las palabras. La arquitectura en esa relación entre palabra y silencio equivalente a límites y vacío debe comunicar algo, transmitir valores, transmitir emociones. Pues cada proyecto es siempre una interferencia en la vida de los hombres. Esa interferencia es un impacto, una ruptura o desarticulación de un sistema vital o social.

La experiencia arquitectónica nos enseña a reubicar a la arquitectura en su profundo valor artístico y humanista, los arquitectos han de darse siempre en un contexto dinámico, por ello muy humano.

Como arquitectos siempre podemos reflexionar sobre como una obra es cada vez una ocasión para recrear la vida.

El recrear es tan valioso para el arquitecto que crea como para quien habita lo creado.

La arquitectura re-crea la vida.

La desarticulación de lo lógico es sorpresiva. En lo

arquitectónico es sacar al cuerpo del estado natural construyendo un modo nuevo de estar ubicado en ese lugar, para justamente mostrar el lugar de otro modo, desde otro punto de vista, para que los sentidos experimenten otras sensaciones; novedosas y poéticas.

Reflexionando sobre este tema del lenguaje y pensando que en arquitectura las palabras se reemplazan por límites, tenemos que en el lenguaje verbal las palabras se oyen y escuchan, en el espacio los límites se perciben, y eso es con todos los sentidos.

Pero los límites son silenciosos de palabras aunque no de sonidos, los elementos materiales emiten sonidos al contacto de sollicitaciones dinámicas del medio ambiente, ellos hacen aparecer la lluvia o el viento. Los sentidos perciben una relación, un choque. Y esta el silencio en la intimidad entonces estamos en una seria disputa de las convenciones, el tema es que el arquitecto para crear necesita ver al hombre, necesita comprender el espacio, recorrerlo, habitarlo y actualizar su comprensión de mundo. Los arquitectos somos humanos que construimos para otros humanos. El arquitecto es humano que se puede decir a si mismo: Yo siento.

Entonces el como "yo siento" es anticipatorio de cómo sentirá el otro. Y eso tiene que ver con su expresión, el sentimiento tiene realidad y existencia en cuanto este es comunicada, ya sea por la palabra, por el tacto, por la mirada, cuando este se traspasa por un sentido. Entonces el arquitecto con su forma casi tiene que construir otro sentido equivalente al oído (palabra), al tacto, o al olfato. Pero es un sentido complejo, que reúne a todos los demás sentidos para expresar y comunicar. Y no se trata de comunicar la historia del arquitecto sino que se trata de reflejar las historias, sentimientos y emociones de los habitantes, es decir es un espejo. La relación que se produce es que es un Espejo en donde los habitantes reflejan sus propias historias.

La arquitectura es el sentido que refleja a todos los

sentidos, pero en realidad es el órgano del sentido que refleja a todos los sentidos. Es un espejo a las variadas historias que lleva cada uno y es el espejo de la historia que se tejerá dentro. Y esto se da cuando en ella el hombre, la mujer, el niño, el anciano, logra identificarse. Es cuando existe una identificación como re-conocimiento

Esa justamente es la experiencia del re-conocimiento. Poder sentir el lugar de otro modo, de un modo distinto. Contemplar la realidad desde dentro y desde fuera. Balcones que se extienden en el vacío y pueden desarticlar la lógica gravedad del cuerpo llevándolo al vértigo, límite justo, límite que permite experimentar en cada detención el tactar las hojas de los árboles.

Ver y sentir, son experiencias sensibles que aproximan las distancias. El sentir, ese "yo siento", es verdaderamente más arquitectónico. La distancia de ir de un lugar a otro, es en sí un viaje. El viajar es la distancia del paso de la observación a la forma.

"la arquitectura se define como una relación entre geografía e historia a través de la cual cada isla es una encrucijada de historias o viajes posibles y cada historia un paso de una isla a otra desde una orientación muy precisa, espacio-temporal, entre dos lugares, y dos culturas, en el mar" (Muntañola, 2000: 85)

Viajar es re-crear una experiencia habitable. Y dicha experiencia es la lectura que se hace de un lugar, el contenido de los límites arquitectónicos. Leer el espacio, la vida de los hombres, para ello es necesaria la experiencia sensible que hace despertar los sentidos y por lo tanto la afirmación del: "yo siento".

WALTER GROPIUS. (1883-1969)

Su vida.-

Walter Gropius nació en Berlín el 18 de Mayo de 1883, hijo y nieto de arquitectos. Estudió arquitectura en Munich y en Berlín. Después de sus estudios, entre 1907 y 1910 trabajó en el estudio del arquitecto Peter Behrens, uno de los pioneros del diseño moderno. En 1911 se unió al Deutscher Werkbund, institución creada para coordinar el trabajo de los diseñadores con la producción industrial.

Entre 1910 y 1915 ya independizado, se dedicó principalmente a la reforma y ampliación de la fábrica de Fagus en Alfeld. Con sus estructuras metálicas finas, sus grandes superficies acristaladas, sus cubiertas planas, y sus formas ortogonales, esta obra se convirtió en pionera de la arquitectura moderna. Este proyecto y el edificio de oficinas de la exposición del Werkbund en Colonia (1914), le dieron a conocer en toda Europa.

Este destacado Arquitecto, Urbanista y Diseñador Alemán, fue el fundador de la famosa escuela de





Al fondo, el edificio de Panam en Nueva York, 1962.

diseño Bauhaus, la escuela de arte que capitalizó la investigación sobre arquitectura y artes aplicadas durante la primera mitad del siglo XX. Sus principales hipótesis, que formaban parte de los principios ideológicos de esta escuela, fueron en la que se enseñaba a los estudiantes a utilizar materiales modernos e innovadores para crear edificios, muebles y objetos originales y funcionales. Este método hizo posible un gran acercamiento a la realidad de la producción en serie y revolucionó el mundo del diseño industrial moderno. Desde 1919 hasta 1928, ocupó el cargo de director de esta escuela, primero en Weimar y luego en Dessau.

En 1934 Gropius abandonó Alemania al sufrir presiones políticas del Nazismo, vivió y trabajó tres años en Inglaterra y después se trasladó a los Estados Unidos donde ejerció como Profesor de arquitectura en la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard en Cambridge, puesto que ocupó hasta 1952. Si bien su traslado a Estados Unidos fue un tanto forzado, su reputación le permitió introducirse en los altos círculos académicos de la época y ejercer una

Algunas de las obras de Gropius como: la fabrica Fagus, 1914; el edificio de la Bauhaus en Dessau, 1926; la universidad de Bagdad, 1961.

influencia decisiva en varias generaciones de arquitectos norteamericanos. En 1946 fundó un grupo de jóvenes arquitectos, que se denominó The Architects Collaborative Inc, más conocido como TAC. Durante varios años se ocupó personalmente de dirigir y formar el grupo que se hizo cargo de muchos proyectos de gran envergadura, como el Harvard Graduate Center (1949), la embajada de Estados Unidos en Atenas (1960) o la Universidad de Bagdad (1961). También construyó el edificio de la Panam (1963) en Nueva York, en colaboración con el arquitecto italoestadounidense Pietro Beluschi.

En ese país pasó los últimos días de su vida, después de haber dejado allí algunas grandes muestras de su capacidad para crear edificios funcionales y de gran belleza formal.

Otras obras que realizó en el transcurso de su vida profesional fueron la reconstrucción del Teatro Municipal de Jena junto con Meyer, la Academia de Filosofía de la Universidad de Erlangen, la Casa Sommerfeld en Berlín, el Monumento Memoria Víctimas Golpe Es-





Gropius junto a su esposa Ise y su colega y gran amigo Le Corbusier, reunidos en París en 1930.

tado de Kapp, la Casa Auerbach en Jena, las Casas de los Maestros de la Bauhaus en Dessau, la Colonia Törten, entre otras.

En 1932, Gropius, en Alemania, había comenzado a experimentar con elementos de construcción estandarizados para casas construidas en serie, lo cual reemprendió en los años 1943 a 1945.

Gropius era un hombre de avance, un maestro que buscó presentar al siglo XX un nuevo acercamiento al diseño y la resolución de problemas rechazando las viejas soluciones que se empleaban a fuerza de hábito. Gropius abrazó nuevos materiales y las nuevas ideas. Como él solía decir, *"es imposible de asir los nuevos problemas mirando hacia atrás."*

"Cada cosa está determinada por su naturaleza, y para que funcione correctamente, su esencia debe ser examinada y comprendida en su integridad. Cada cosa debe responder a su propia función en todos

los aspectos, es decir, debe cumplir su finalidad en un sentido práctico y por lo tanto, debe ser útil, fiable y barata."

La meta de Gropius fue "reconciliar las artes y las profesiones, las artes y la técnica" (1)

Unir el arte y la técnica, la pintura, la escultura y la arquitectura, eliminar la distinción entre el artesano y artista, todo artista para también ser un artesano, imponer el trabajo del equipo en la arquitectura, cosas así era algunas de las ideas que Gropius puso en la práctica de la Bauhaus. (2)

Gropius murió el 5 de julio de 1969 en Boston.

Sus relaciones con el Japón.-

El Japón vivió un largo período de aislamiento del resto del mundo, por lo que era sumamente difícil que los extraños tuvieran la posibilidad de entrar li-

Anthony Raymond,
Walter Gropius y Edward Stone
reunidos
en Tokyo, en 1954.



brememente al país. El japonés vivió su aislamiento bajo un riguroso y severo control, como consecuencia, era muy poco lo que se sabía de esta tierra.

La Compañía Holandesa era la única que podía proporcionar alguna información sobre este país ya que era la única empresa extranjera que tenía ingreso autorizado, bajo rigurosa supervisión claro está, pero representaba la única manera nipona de exportar su producción hacia el oeste.

El descubrimiento real de Japón tuvo lugar una vez que las misiones comerciales y diplomáticas se empezaron a establecer. En 1862 Japón es invitado a exponer en La feria Mundial de Londres, para gran sorpresa, la muestra japonesa denotaba una unidad y riqueza que asombro a millones de visitantes, generando un inusitado un interés por esta cultura. Durante esta década (1860-1870), las relaciones diplomáticas, comerciales y culturales fueron aumentando, mientras

aumentaban las fuentes de información. Y las frecuentes ferias mundiales, realizadas en Europa, constituían la ventana de la industria, en su idea de intercambios internacionales, atraían a más visitantes cada vez.

La pasión por las artes de Japón en el Occidente dio a luz al Japonismo. El japonismo, afirmaba el gusto por el arte y la cultura del Japón, por lo general los nuevos adeptos del japonismo eran aficionados, coleccionistas y críticos de arte.

Fue veinte años después de la apertura de los puertos japoneses a los extranjeros, que se empiezan a organizar algunas expediciones como viajes de estudio y jornadas comerciales o algunas invitaciones por parte del gobierno japonés, entre ellas, al arquitecto inglés Christopher Dresser, en 1876, para transportar una colección de productos industriales británicos destinada al Museo Imperial de Tokio. Paulatinamente el gusto por lo Oriental desencadenó el auge del mer-

cantilismo japonés, este tuvo influencia en la moda, el arte (el incipiente gusto los grabados japoneses) y no podía faltar la arquitectura.

Alemania, no menos que Inglaterra, Escocia, Austria o los Estados Unidos también participaron en el desarrollo del japonismo desde finales del siglo XIX. Aunque las exhibiciones de la cultura japonesa no eran de la misma magnitud que las de las ferias mundiales de París y Londres, contribuyeron al esclarecimiento y difusión del arte japonés.

Este descubrimiento del arte japonés, es principalmente hecho en Alemania por los museos, gracias a las colecciones permanentes cuidadosamente adquiridas y gracias también a la organización de exhibiciones temporales. Cabe destacar también que Gropius incluso antes de su acercamiento al Japón, en 1954, en el tiempo que dirigía la Bauhaus en Dessau, ya había tenido otro tipo de cercanía con la cultura oriental; ciertamente no directa, pero asociada a la presencia de jóvenes estudiantes japoneses en la escuela.

“Los jóvenes arquitectos y los jóvenes críticos japoneses establecieron los contactos con el Werkbund alemán, la Bauhaus y la revista L’Esprit nouveau. Entonces Kunio Maekawa, Junzo Sakakura y Junzo Yoshimura partieron a París hasta el estudio de Le Corbusier. Iwao Yamawaki y Takehiko Mizutani estaban inscritos en la Bauhaus de Dessau.” (3)

También al final de los años 1920, las ideas de Gropius y la Bauhaus, llegaron hasta Japón, publicadas por la revista el Arquitecto de Japón.

“El trabajo de Gropius, así como el de la Bauhaus, se presentó en un número de la revista “The Japan Architect” en 1927. “The New Bauhaus space Relationship” cuyo prefacio fue hecho por L.Moholy-Nagy se presentó en 1938.” (4)

Dado el contexto histórico de principios del siglo XX, las relaciones diplomáticas entre Japón y Estados Unidos iban en aumento, al tiempo que, los Estados

Unidos daba la bienvenida a un gran número de emigrantes de Europa central. Los alemanes que escaparon de su país en el medio de los años 1930; encabezaban las listas de grandes nombres de la arquitectura que buscaban establecerse; Walter Gropius y Mies van der Rohe ya tenían más de 50 años, (respectivamente 54 y 51 años) cuando llegaron a Estados Unidos, y ciertamente ya tenían una carrera reconocida detrás de ellos, por lo que su valor fue apreciado de inmediato.

En 1954 Gropius es invitado por la Fundación Rockefeller, a realizar un viaje al Japón, conjuntamente con algunos de sus colegas, tiene la oportunidad de visitar los sitios más emblemáticos de la Tierra del Sol Naciente y sobretodo puede apreciar globalmente todas las cualidades de la arquitectura japonesa. Al término de su visita Gropius pudo expresar un comentario sobre sus observaciones sobre la arquitectura local, durante una entrevista en Tokio, para el diario “This is Japan”, en la compañía de sus colegas Anthony Raymond y Edward Stone, y se publicó bajo el título “Three Architects Japan”.(5)

“Cuando tuve la gran suerte de ser invitado a visitar por una larga temporada el Japón, en 1954, me encontré confrontando una nueva experiencia, saber cómo ver, por un lado en la arquitectura doméstica japonesa los resultados de una tentativa extremadamente lógica para crear un modelo cultural tan homogéneo, y por otro lado tan variado y rico en sus elementos. Los mismos que se mantienen indiscutiblemente entre los éxitos arquitectónicos más considerables. La arquitectura doméstica tradicional incluye en cierto modo así los principios y los ideales generales de la sociedad japonesa en una manera tan perfecta que, incluso hoy, en nuestro tiempo, su impacto es fuerte y su influencia cultural omnipresente”. (6)

A continuación de esta entrevista, Walter Gropius, Edward Stone y Anthony Raymond realizaron una visita a Kenzo Tange, en su casa de Tokio. Fue ciertamente este encuentro entre Gropius y Tange lo que les

motivo, seis años después, a publicar en la colaboración con Y.Ishimoto, un trabajo sobre la arquitectura de Katsura. (7)

Cuatro años más tarde, en 1964, Gropius escribió el prólogo del libro de Heinrich Engel, "La Casa Japonesa" -una tradición para la arquitectura contemporánea-, trabajo cuyo proyecto fue inspirado al autor por el propio Gropius.

"Este libro debe ayudar construir un puente entre el Oriente y el oeste. (...) El autor se concentró sobre todo en los elementos característicos de la tradición arquitectónica japonesa que son el interés del arquitecto moderno del mundo occidental tan fuertemente". (8)

Además de este trabajo de Engel, Gropius pidió prestado algunos trabajos de "los zurcidos en Apolon en la democracia", que publicó en 1967, para ilustrar su idea de la "Tradición y continuidad en la Arquitectura"(9).

Como resultado de este viaje, de sus encuentros y reuniones, y los trabajos que se derivaron de estos, nacieron vínculos que relacionaron de una manera más íntima a Gropius con esta cultura. Estos eventos fueron contemporáneos de su período americano.

Algunas de las reflexiones que Gropius realizó sobre su viaje se publicaron en un artículo del libro Tradition and Creation in Japanese Architecture en 1960 bajo el nombre de "Arquitectura en Japón"; y es ésta crónica de viaje la que se ha tomado como referencia para este trabajo investigativo.

El relato está lleno de valiosas observaciones que el arquitecto abstraigo de sus recorridos. Vale la pena acompañar esta narración con el material gráfico necesario que complemente y enriquezca su comprensión, las fotografías que se han seleccionado e incorporado, describen algunos de los lugares que se mencionan en el mismo, procurando mantener el apego a la época y las circunstancias en las que se realizó el viaje.



“Arquitectura en Japón” por Walter Gropius



Una experiencia profunda es tener la dicha de poder viajar, en los años de madurez, alrededor del mundo y estudiar a los hombres de los diferentes países a la luz de sus formas de vida y de las obras realizadas.

Durante los últimos diez años he atravesado muchos mares y continentes. Así que tuve amplia oportunidad de observar la paulatina transformación de muchos países, de antiguas ordenaciones social y económicamente feudales, en los tan conocidos actualmente estados de la sociedad industrializada. No puedo decir que semejante experiencia me haya dejado una impresión satisfactoria. Hice la tentativa de establecer en que países se había logrado conservar la iniciativa cultural y una forma de vida equilibrada y orgánica, y los frutos de estas indagaciones fueron, salvo el caso de algunas remotas culturas primitivas, bastante magros. Por donde quiera la influencia de la maquina había introducido tal desorden, que por el momento

eran más visibles los daños que los beneficios de tal transformación.

Uno de mis viajes me llevo hasta Japón. La primera pregunta que se me hizo una vez llegado allí vino de parte de un oficial de aduana y fue: ¿Tiene usted algo que ver con la cultura? Desde luego que tengo algo que ver con la cultura, solo que nunca se me había formulado tan directamente esa pregunta en ningún aeropuerto. En el curso de mis dos meses y medio de estadía en Japón, trate de averiguar más que nada, que ocurre cuando una antigua cultura como la Japonesa se encuentra con una civilización que ha decidido abandonar gran parte de sus valores de la era preindustrial en favor del progreso basado en la ciencia y la técnica, el cual sin duda ha contribuido para llevar nuestro nivel de vida material a una altura sin precedentes, aunque hasta hoy no haya estado en condiciones de despertar la lealtad interior ni aun de aquellos a los que ella debe su existencia.



Me pregunto si estaríamos en condiciones de contestar a algunas preguntas que pudiera formularnos algún reflexivo oriental; nosotros, que tenemos naturalezas tan divididas, cuya vida sentimental se nutre del pasado, mientras ellos en su vida profesional aplican los más recientes adelantos técnicos. Mi impresión es que nuestra mentalidad occidental, en su incesante ímpetu por siempre ejercer su dominio sobre nuevos horizontes del mundo externo, podría aprender del espíritu oriental a descubrir también, mediante una intensificación espiritual, nuevos horizontes del mundo interior. Debíamos comparar unos con otros los más profundos móviles de nuestra existencia, a fin de hallar lo que nos une, en lugar de ver tan solo lo que nos separa. El mundo físico se ha reducido demasiado como para que sigamos permitiéndonos vivir en una recíproca ignorancia -ignorancia que casi siempre lleva a la violencia-. Si Oriente y Occidente unieran sus dotes naturales, acaso lograríamos construir para el hombre del siglo XX un mundo más duradero de lo

que parece posible.

Durante este viaje, lo que más me ocupó como arquitecto fue saber qué forma podían aportar artistas, arquitectos y urbanistas, a fin de hallar el camino hacia una nueva unidad cultural. ¿De qué modo conseguiremos quitar a nuestro ambiente el carácter de cosa incompleta que actualmente predomina haciéndolo tan insuficiente para nuestros contemporáneos?

Nunca he visto con mayor claridad que en Japón lo que concretamente significa una unidad coherente de la cultura. La razón de la profundidad y ramificación de la antigua cultura japonesa se ha de buscar en el hecho de que los japoneses no fueron casi perturbados a lo largo de más de 1000 años por ninguna guerra con el exterior, en cuyo tiempo permanecieron bajo una forma de gobierno poco menos que invariable. Aun hoy el hombre común y el campesino revelan en todas sus reacciones esta profunda influencia. Un

rasgo esencial que comparten en igual medida todos los japoneses consiste en una aspiración originaria hacia la belleza, factor cultural que en Occidente se está perdiendo cada día. Tan considerable es el papel que desempeña ese factor en la mentalidad japonesa que no habrá de desaparecer tan fácilmente.

Debería, pues, entrar en combinación con las propiedades y tendencias del mundo occidental que actúan sobre él robusteciéndolo ya que es el mejor aliado nuestro en la lucha por una cultura visual profundizada. Oriente y Occidente tienen que aproximarse recíprocamente sus concepciones y mutuamente enriquecerse, intentando rechazar todo cuanto sea endeble y envejecido en ambas partes.

La casi exclusiva ocupación con problemas científicos y su realización material, ha producido en el mundo occidental tal empobrecimiento sobre otros campos de la evolución humana, que una mejor comprensión respecto de la cultura oriental podría coadyuvar a destacar nuevamente los valores desatendidos y abrirnos los ojos a experiencias que hoy faltan en nuestra vida.

Siempre me intereso el hecho de que en Japón se utilizara una vigorosa clase común para el unitario lenguaje de forma, sin que por ello la variante personal resultase ahogada. Ya había descubierto -aunque solo por ilustraciones- que la antigua casa japonesa trabajada a mano poseía ya todos los atributos esenciales de la moderna casa prefabricada, es decir, normas de proporción - la estera tipo de 1.80*0.90 - y las paredes corredizas; la igualdad en puertas y ventanas. De ahí que me sintiera tan impresionado cuando finalmente vi estas casas tan admirables por su aún palpitante nexos con la cultura, habiendo confirmado el hecho de que aquí, ya desde épocas muy remotas, se habían encontrado soluciones para problemas que nos dan mucho que hacer a los arquitectos de hoy. Esta arquitectura se apoyaba naturalmente en la artesanía manual, lo cual hoy, como bien sabemos, se halla en todo el mundo- incluso en Japón- en plena decadencia.



IZQUIERDA
Edificaciones del
Santuario de Ise

DERECHA
El "Torii" o puerta de
acceso del santuario
de Itsukushima



cia y en camino de ser reemplazada por métodos e instrumentos industriales.

Durante este periodo de transición, la ventaja para los japoneses ha consistido en que se mantienen todavía en una íntima relación con ejemplos perfectos de un armónico equilibrio entre iniciativa individual y subordinación a un principio común. Esto ha debido ayudarlos a realizar el difícil y doloroso cambio de la artesanía al proceso mecánico con mayor elasticidad y con menos pérdida de orientación y de tradición que otras civilizaciones.

Durante mi estadía en el Oriente pude comprobar una y otra vez que allí apenas se comprende la costumbre típicamente occidental de aspirar siempre a la más práctica, más racional, más higiénica solución de un problema. Una íntima unión con el pasado, el respeto ante los símbolos históricamente significativos, la consideración por los conceptos de belleza y

decoro, se mezclan con el ímpetu recién despertado de expresarse individualmente y con el deseo de sobrepasar a la civilización occidental; ímpetu unido, por lo demás, con sentimientos de rechazo por todo predominio e influencias occidentales. Todas estas cosas se entrecruzan en una medida tal que resulta difícil hallar una plataforma común desde la cual pudiera ejercerse alguna influencia sobre el desarrollo.

Sobre todo me ha impresionado en Japón el hecho de que el estrato cultural de los últimos mil años se destaca de manera más visible en la vida sentimental del presente que en otros países; y, por mi parte, creo que nadie que prescinda tomar en cuenta esos hechos puede comprender al japonés ni predecir el tipo de sus reacciones. Una de las más tempranas muestras de la arquitectura japonesa es el santuario de Ise. Este templo es el santuario más antiguo de la religión sintoísta; sus orígenes se remontan a épocas legendarias y están unidas a la historia de la casa imperial japonesa. Has-



ta el propio día de hoy, el santuario es reconstruido por completo cada 20 años, de suerte que siempre se halla en un estado de extrema perfección. Nunca se ha considerado suficiente reparar solo aquellos lugares que requieran arreglos, sino que el edificio entero es construido de nuevo en un terreno vecino, tan pronto como la edificación de madera, el techo recubierto de caña o las partes doradas dieran signos de decadencia. El nuevo santuario, perfectamente reconstruido, contiene las reliquias, que solo pueden ser vistas a cierta distancia en virtud de que está rodeado de cercas cuyas puertas solo el emperador está autorizado a traspasar. A nosotros se nos permitió, sin embargo, echar un vistazo al antiguo santuario, lo cual me dio ocasión de estudiar los más antiguos métodos de construir usados en el país, ante los cuales quede fascinado por la perfección del detalle.

El tratamiento de las superficies de madera, incluso en la parte exterior del templo, esta ejecutado con

un esmero como solo podríamos aplicarlo al más refinado arreglo de interiores; y las terminaciones recubiertas de oro de la construcción en madera presentan un aspecto particularmente suntuoso. Se me hizo referencia de que comienza a tornarse difícil encontrar los árboles gigantes que posibilitan esta construcción; pero el inspector de obras confiaba en que en él termino de 200 años habría otra vez troncos en cantidad suficiente.

Ya el propio camino de acceso al santuario de Ise constituye una experiencia sugestiva. En Japón los santuarios del sintoísmo y los templos budistas están siempre rodeados de añosos árboles y aquí se levantan gigantes cedros, hinoki, solo comparables a las gigantes secuoyas americanas, a manera de poderosas siluetas surgidas de la llana zona costera del Pacifico.

Otro de los antiguos santuarios shinto precedente

IZQUIERDA
Shoin principal del
complejo de Nara.

DERECHA
El Daibutsu en Nara

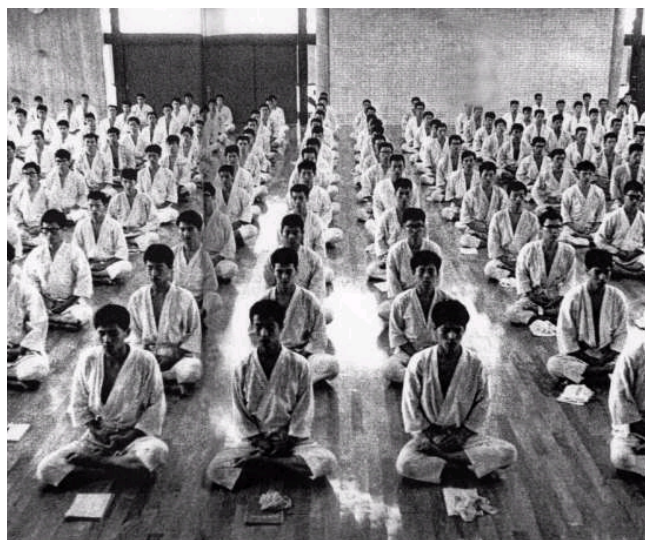


del año 1241, Itsukushima, está en las cercanías de Hiroshima. La gran puerta de madera del acceso, llamada "torii" siempre indica la entrada a un templo, está aquí emplazada en medio del agua del lago de la región y baña los edificios cuando sube la corriente.

A menudo se ha dicho que la arquitectura japonesa no es sino una rama de la China, pero semejante enfoque es tan engañoso como si en los diferentes ámbitos culturales de la Europa nórdica se quisiera ver no más que modificaciones de un original grecorromano sin características independientes.

Es cierto que el contacto con el continente chino y con Corea, ha ejercido una influencia esencial en la arquitectura japonesa primitiva. Así, los templos budistas de Nara, la más antigua ciudad imperial de Japón, fueron levantados una vez que la influencia China se había afianzado, y se observa claramente el cambio de concepción del acceso y la forma de la

disposición total del complejo. Un eje recto conduce de manera directa al centro del edificio y todo está ordenado conforme a la más rigurosa simetría a fin de crear la atmósfera deseada de perfección divina. El Buda más grande del mundo está colocado aquí en el llamado Daibutsu, uno de los templos del monasterio Todaiji, construido por primera vez en el año 752, y subsecuentemente vuelto a construir completamente luego de haber sido pasto de las llamas. La última reconstrucción data del 1709. La pesada construcción de madera ha soportado muchos sismos y tifones en virtud de que los pesos del edificio no se apoyan en un punto sino que están repartidos sobre todo un sistema de sustentación. La enorme estructura del edificio resulta impresionante, aunque solo tiene espacio suficiente para albergar la estatua del Buda cuyo peso es de 452 toneladas. Originariamente el templo fue erigido como un símbolo de paz y durante los siete años que duró la edificación los costos pusieron al borde de la ruina a la casa imperial y a la población



de la ciudad. Pero un periodo de paz de setenta años siguió positivamente a la construcción.

Tras estas tempranas manifestaciones de la influencia chino-budista, comenzaron los propios japoneses, a través de una larga y constante evolución, a desarrollar una filosofía estética propia a menudo opuesta a la concepción China. En particular, la casa japonesa y la casa de té muestran fuertes tendencias independientes, por ejemplo, ninguna simetría, elemento utilizado solamente en el templo como símbolo de la divina perfección; acentuación de la medida humana a través del fraccionamiento y frecuente cambio de dirección de los ejes; efectos para provocar sorpresa; apertura y flexibilidad del diseño. Todas estas son virtudes intemporales que con los recursos técnicos de que disponemos actualmente podrían hallar hasta una aplicación mejor que durante los siglos dominados por la artesanía manual.

Nos es posible comprender la arquitectura de otras naciones y períodos en la medida que adquirimos conocimiento de sus formas de pensar y su filosofía. La arquitectura japonesa, recibió una profunda influencia de la secta Zen, nacida en China, como en una rama de la fe budista y difundida aquí por obra del mundo ideológico confucionista y taoísta, confesiones que en los países orientales subsisten la una junto a la otra, sin mover mucho antagonismo. La doctrina Zen no goza en China de mucha influencia, mientras que en el Japón fue recibida con entusiasmo y ha formado todo el modo de vida de los japoneses. El Zen no es una religión, sino más bien un ideal humano de auto formación con un sentido de rigor espartano. Sus enseñanzas eran tan sutiles que probablemente hubieran quedado paralizadas en una vasta impopularidad de no haber dado sus adeptos con un camino genial para manifestar sus convicciones a través de la acción directa, en vez de limitarse a la meditación y el pensar especulativo. El sistema de auto educación



que promovían era asimismo tan superior que habilitado a sus agentes a exponer sus ideas filosóficas con desusada penetración. Los primeros catequizados fueron los capitanes y samuráis, que dirimían con las armas en la mano las rivalidades surgidas entre los llamados shogunes durante un periodo en el que al emperador le había sido sustraído todo poder. En medio de su insegura, belicosa existencia aspiraban ellos a una doctrina que los elevase por encima de los azares del destino personal haciéndolos íntimamente independientes. Retoños de la disciplina de esta casta de guerreros surgieron todavía personificados en los pilotos kamikaze durante la II Guerra Mundial. Pero más importante todavía es el hecho de que este espíritu inspiró también la ceremonia del té, que, en última instancia, ha formado el carácter de todo el pueblo japonés, sin distinción de clase, a través de su ejemplo de una mayor simplicidad, unida con el más refinado sentir del valor cualitativo y matización. Dicha ceremonia es mucho más que un formalismo de

índole social; es expresión y símbolo de una íntegra cultura de la vida, y todo visitante del Japón, echa de ver todavía hoy su influencia a cada paso. Lo sorprendente es que la arquitectura japonesa, que durante tantos siglos pudo madurar no turbada por influencias exteriores, cumpliendo así sus diferentes fases, haya alcanzado su culminación en un culto de suprema sencillez. Nada sin embargo en esta simplicidad está abandonada al azar. Nosotros, miembros de la civilización occidental, con nuestras maneras improvisadas, tenemos que parecer a los ojos de un japonés a menudo como un horda de niños indisciplinados que no han aprendido jamás la importancia de la economía material y espiritual. Mientras nuestra civilización padece por una heterogénea abundancia de accidentales formas y colores la cultura japonesa consistió en llevar lo esencial, el plano de la acción, mediante un consecuente proceso de segregación de toda la superficie.



IZQUIERDA
Vista de Engakuji,
Kamakura.

DERECHA
Gran galería de
las audiencias del
Palacio Imperial de
Kyoto.

Quede plasmado de ver la extraordinaria influencia que a través del rito del te había tenido la filosofía zen no solo sobre los hábitos de la vida, sino también sobre la ordenación tradicional de la casa y los utensilios. Por doquier reina una imperceptible, noble simplicidad, desde los elegantes enseres cotidianos trabajados con primor, hasta, la inteligente aplicación de colores y texturas, y siempre es de notar el mayor esmero en la disposición de los diminutos jardines que conducen al visitante hasta el recinto destinado al te. La tradicional ceremonia del té, se ha convertido en el Japón actual en una sencilla sociedad reunida en torno al te, aunque algo queda todavía en vigencia del espíritu originario; este espíritu ha acordado dignidad a la pobreza y la actitud extraordinariamente contenida que mantiene al japonés en medio de las circunstancias adversas obedece, también a dicho espíritu.

En la actualidad, los jóvenes japoneses adoptan una actividad de enérgica crítica frente a esta auto

impuesta economía de los medios y se resuelven contra el ideal de la noble pobreza. Lo que fascina a nuestro ojo se ha convertido para ellos en el símbolo de su fracaso en la tarea de crear comodidad de vivienda, y sostienen que la sencillez que tanta impresión causa en nosotros no es en modo alguno voluntaria, sino más le es impuesta por imperio de las circunstancias. Sea como fuere, será una pérdida imprescindible.

Para todos los hombres de alguna disposición artística, que en recóndita forma de vida japonesa se volviese completamente en favor de nuestra inclinación hacia los bienes materiales y de nuestra epidérmica caza de novedades. Cosa distinta sería si en las primeras creaciones del Japón no se tratase sino de los atributos de un pasado feudal; pero ellas están llenas todavía de posibilidades no realizadas. En nuestros días la juventud está dispuesta a echar todo el pasado sobre la borda, y yo he escuchado con mucha atención las acusaciones que contra sí mismos formulan. Tenemos



que tener muy en cuenta que el budismo zen carece de respuestas para los problemas sociales que son tan candentes para la generación de hoy en día. Hasta la tesis zen aceptada hoy de que es imposible elevar materialmente el nivel de vida sin rebajar la calidad espiritual, parece en la actualidad, cosa superada.

Hoy ya no se cree más que el hombre solo puede mejorar despojando a su hermano. El progreso científico censurado por el budismo zen siempre a causa de su carácter analítico, puramente intelectual, me ha puesto actualmente en condiciones de mejorar el nivel de vida sin rebajar la calidad espiritual. El hecho de que este conocimiento no se haya por doquier generalizado no detracta su valor, y, por su parte, muestra la endeblez moral y los prejuicios del hombre moderno. En suma, el budismo Zen es, en su antigua forma y con sus viejas asociaciones, insuficiente para el hombre de hoy; pero bastaría con que se le quitaran sus lastres y se lo llenase de un nuevo espíritu para que mostrase

su esencia vital.

Hay un pensamiento, que me ha interesado particularmente en esta filosofía, es decir, la diferenciación entre principios éticos y artísticos. Zen tiene los impulsos artísticos por más fundamentales y originarios que los éticos, dado que son de índole creadora, y por ende, de significación más elemental, en oposición a las leyes morales que son de índole reguladora y están subordinadas al cambio de las costumbres. A pesar de esta ordenación jerárquica la observancia de la estricta obligación moral se da por sentado. El discípulo Zen aprende a controlar sus sentimientos, en vez de ahogarlos como sucede en el puritanismo occidental.

Al término de un encuentro con un grupo de colegas arquitectos e innumerables discusiones en un recinto japonés cerca de Fujiyama, termine mi intervención con esta recomendación Zen que me produjo gran



impresión: “Desarrolla una técnica infalible y entrégate después a la gracia de la inspiración”. Hay que remarcar la aversión del Zen por todo debate intelectual, puramente verbal -los callejones sin salida de lógica, como los llaman los filósofos-, y el énfasis hacia una reacción espontánea frente a la experiencia directa. Mis propias inclinaciones y pensamientos, tal como fueron desarrollados por mí en la Bauhaus, están aquí sobresalientemente confirmados.

Alguna gente se ha aventurado en decir que el movimiento arquitectónico euro americano ha recibido una influencia demasiado vigorosa del Japón. La verdad es que la estupenda afinidad formal que parece existir entre la antigua cultura arquitectónica del Japón y la moderna concepción de la arquitectura occidental se originó independientemente desde premisas diferentes. La idea japonesa se fundaba en una muy antigua filosofía minuciosamente elaborada que había dado forma a los hábitos vitales de sus adeptos hasta en los detalles mínimos. Nosotros, por el contrario, estamos en un nuevo comienzo y hemos dado ya los primeros pasos para instituir un equilibrio entre pensamiento y nuestra acción. Vivimos en una época caótica que se esfuerza con desesperación por asimilar los grandes descubrimientos realizados en el campo científico y psicológico y que solo en una forma vaga se siente unida por obra de principios filosóficos o religiosos.

Por otra parte, la arquitectura japonesa se ve favorecida por un clima mucho menos duro y restringente que el de los países nórdicos de Occidente y con el favorable aislamiento de su situación insular ayudo al país contra los ataques enemigos. De ahí que algunos de los envidiables conceptos de la arquitectura japonesa pudieran desarrollarse ya desde muy temprana época. Por ejemplo, la apertura al exterior de la casa que el arquitecto occidental solo pudo introducir una vez que los nuevos recursos técnicos de nuestro período industrial se lo hicieron posible. Hasta entonces nuestra forma arquitectónica occidental no había podido sacudirse del todo el carácter defensivo que en el transcurso de los siglos le había sido impuesto

en la lucha con un clima hostil y con las invasiones enemigas.

Estas razones ponen en claro, probablemente, la sorprendente analogía visible hoy entre la antigua concepción de la arquitectura japonesa y la occidental de reciente data analógica, que no ha de confundirse con un traslado superficial e imitativo de ciertas propiedades del estilo. La casa japonesa tradicional impresa de una manera tan admirablemente moderna, debida a que encontró perfectas soluciones ya seculares para problemas con los que el arquitecto moderno occidental está ocupado recién ahora, a saber: perfecta flexibilidad de las paredes exteriores e interiores, utilización alternada de los espacios, dimensiones sujetas a normas de todos los elementos de construir, y prefabricación. En un mercado japonés es posible comprar todavía hoy las partes de fabricación en serie de una casa de madera, y luego armarlas en el lugar destinado para la construcción. La múltiple aplicabilidad de todas estas partes es tan grande que por su intermedio se cumple la exigencia aparentemente contradictoria de unidad y de variabilidad. Una tal consecuencia en el desarrollo pone de manifiesto siempre una consistencia cultural ampliamente ramificada y de profundidad no común.

Pero hoy en día, el joven arquitecto japonés se siente a menudo dispuesto, de muy buena gana, a rechazar todas estas ventajas, ya que para él están ideológicamente unidas con el pasado feudal y su falta de espacio privado e independencia personal. Su preferencia esta por las compactas e inmóviles paredes de cemento que para el personifican la firmeza y capacidad de resistencia que quisieran dar a sus modernos edificios. Pero, en medio de su entusiasmo, olvida con facilidad que el calor húmedo del verano japonés exige compartimentos ventilados todo lo posible y que solo muy costosos métodos de aislamiento pueden obviar los naturales inconvenientes que para la construcción de viviendas resulta de la compacta pared de cemento.





La relación entre casa y jardín, que por las razones antes enunciadas tardó mucho tiempo en desarrollarse en los países occidentales, en Japón ocupó el centro del interés ya desde hace siglos. Ventanas, terrazas, y barandas, fueron dispuestas siempre con inclusión del paisaje inmediato y del más retirado.

Estos jardines no están pensados para más picnics y juegos campestres. Se los contemplaba desde la altura de las terrazas de las casas o desde los templos y abrían a los ojos del observador contemplativo todo un mundo de fantasía e imágenes poéticas. Las barandas de madera lisa y resplandeciente que, como los ambientes interiores no pueden ser pisados con zapatos, reciben sombra del voladizo del techo y descansan sobre soportes de madera como protección contra la época de las lluvias. Particularmente atractivo y moderno es el efecto que produce el fascinante mirar, a través de los ambientes, hacia el jardín.

Los jardines japoneses resultan tan desusadamente hermosos y poéticos a causa de que toda la nación está animada de amor y comprensión hacia la naturaleza. Por mi parte creo que la manera que tienen los japoneses de estimular a la naturaleza, incitándole por medios naturales a dar de sí rendimientos extraordinarios, tiene un valor de futuridad mucho mayor que nuestro método occidental de dominar a la naturaleza y explotarla utilitariamente.

Durante un paseo en auto a través de una pequeña ciudad en las cercanías de Tokio, hallé una vez nuestro camino poco menos que bloqueado por un árbol gigantesco, en mitad de la alzada. Tenía colgado, un letrero con esta exhaustividad: "Amo a este árbol". Los vecinos de la ciudad no habían podido decidirse a quitar de allí un ejemplar tan magnífico de árbol solo por favorecer el tráfico. Hermosos jardines no solamente se encuentran en los templos o las grandes residencias rurales. Por el contrario constituye una

IZQUIERDA:
Templo de Engakuji
y el pabellón de
baile en Ise.

DERECHA:
Jardín de Rocas
Ruoanii, Kyoto.



particularidad del jardinero japonés el transformar el más diminuto patio en un espacio abierto lleno de atractivo y gracia. Encerrados entre casas de ciudad, en los fondos de míseros restaurantes, en lugares yer-mos que entre nosotros solo servirían para acumular trastos viejos, por doquier se hallan plantas dispuestas en grupos y árboles sumamente cuidados.

Cuando el sitio no se presta para la vegetación, se procede a la ordenación de piedras y bloques de granito, de suerte que un lugar que hasta entonces no decía nada se transforma casi unánimemente. El entusiasmo japonés por las rocas y piedras no conoce límites; y lo que al principio probablemente solo fue un método practico para mantener transitables los caminos durante la época de lluvias estivales, evoluciono hasta convertirse en arte consumado. Arte que por donde quiera es ejercido con pasión, de manera que por ultimo fue preciso dictar leyes que prohíben extraer trozos de roca del lecho de los ríos y de los

paisajes.

*Una experiencia contundente constituyo mi visita al Jardín de Rocas Ruoanii, en un monasterio Zen situado en Kyoto (1480). Las ilustraciones, no pueden reproducir la impresión de magia que sugiere el lugar. Consta de un espacio rectangular de 9*24, cortado en uno de sus lados por el edificio del monasterio y en los 3 lados restantes por un muro bajo con un revestimiento de ladrillos de color grisáceo. Desde la terraza de madera del lugar de recepción del monasterio se contempla hacia abajo el jardín. La primera impresión cuando se sale a él, lo deja a uno sin habla. Todo lo que allí se ve son quince rocas grandes y pequeñas cuidadosamente seleccionadas, dispuestas sobre grava de color blanco que cubre toda la superficie. La grava aparece cuidadosamente rastrilladas en líneas paralelas y al llegar a las piedras siguen sus contornos.*

La sencillez de las piedras naturales, seleccionadas



conforme a sus proporciones, evita también el peligro del súper refinamiento. La escala del conjunto es monumental a pesar del reducido tamaño del jardín. Un sentimiento de paz infinito se comunica al observador, sentimiento que no obra sin embargo de modo alguno adormecedor, sino estimulante. Por obra de las relaciones de tensión perfectamente equilibradas.

Las piedras no aparecen fijadas de manera inalterable en sus tamaños relativos, permitiendo por lo mismo el juego de la fantasía infinitas posibilidades de extensión. Nos hallamos aquí enfrentados a un arte cuyo poder de seducción trae a todos a su senda.

El escritor japonés Hasegawa ha dicho que el proceso cultural del arte japonés del pasado se refleja en formas democráticas, pese al régimen político feudal. Mi impresión personal ha ratificado esa concepción. Cuando se compara la casa y el jardín del simple hombre común o del campesino con los de un

ciudadano acomodado o inclusive con los del emperador se cae en la cuenta de que en lo esencial todos tienen carácter afín. Se diferencian solamente en su tamaño y en la calidad del material empleado y en su elaboración, mas no en la concepción fundamental a diferencia de lo que sucede entre las obras de arquitectura nacidas durante el periodo feudal en Europa y otros lugares. En oposición de lo que se imagina en Occidente con respecto a la casa de papel japonesa, las casas de los campesinos son, por ejemplo, no solo de belleza nada común, sino además de notable solidez. El espíritu de familia, o mejor todavía de casta se encuentra altamente desarrollado y es obligación de toda la parentela tomar parte en la construcción de la casa de cualquiera de sus miembros. Por este medio ha sido posible mantener un nivel de calidad que desde hace mucho tiempo se ha perdido en las grandes ciudades modernas.

En las pequeñas y limpias aldeas no se ven nunca

IZQUIERDA:
Jardín de Rocas
Ryoanji, Kyoto.

DERECHA:
Alero del complejo
imperial de Katsura.
Kyoto.



granjas sucias y abandonadas, techos deshilachados o sitios para los desperdicios sin ningún cuidado; por dondequiera se halla rica abundancia de árboles y plantas, y los mismos campesinos agregan matices de colorido con sus vistosos trajes.

Cuando comparemos estos modestos edificios con las elegantes mansiones de las clases dirigentes de épocas anteriores, nos encontramos con las mismas características fundamentales, si bien en una forma más refinada y más opulenta, cuyo propósito es evidenciar un nivel de vida más distinguida.

El ejemplo más notable de este espíritu democrático es la villa imperial de nombre Katsura ubicada en Tokio. Fue comenzada en el año 1620, bajo la influencia del gran maestro de te Kobori Enshu. Aunque se trata de la propiedad de un príncipe no se ve allí nada de pompa, nada de lujo superfluo; con la mayor discreción y sencillez se ha levantado ahí una

de las más nobles construcciones de la cual irradia toda una atmósfera de libertad y sosiego.

Todavía hoy nos sentimos fuertemente atraídos por esta arquitectura, en virtud de que en ella, de una manera sin precedentes, el diseño arquitectónico ha sido regulado según la medida del hombre, sus formas de vida y las realidades de su existencia prescindiendo de toda abstracta representación. Nada de vanidosa ostentación, nada de monumentalidad presuntuosa; solo el deseo de crear un marco hermoso para una vida armónica.

El trabajo en equipo que dio nacimiento a la villa Katsura -aun existen los informes al respecto- revela una saludable fusión de diseño y ejecución, en vez de la fatal separación de ambos de que padece nuestra arquitectura actual. El edificio y su contorno inmediato constituye una composición espacial congruente y de sólida unidad; ninguna concepción espacial de



carácter estático, nada de simetría; nada en el plano de acentuación central de una determinada parte. El efecto artístico, resulta puramente espacial por obra de la relación fluida entre lo interior y lo exterior.

Especialmente característico del espíritu de todo el conjunto es la formación del sendero de acceso a la villa, el cual, obedeciendo a las reglas Zen, evita toda acción directa, axial y simétrica. En lugar de la imponente y recta avenida, se prefirió un camino de acceso más íntimo, planteando con flexibilidad, que en cada recodo ofrece nuevas sorpresas a medida que se acerca a la casa de una manera natural y sin pretensiones.

El proyecto de toda la construcción, especialmente el de la parte más antigua, es de una claridad extraordinaria, y la calidad de la ejecución tan notable como el proyecto: un sencillo esqueleto de madera hecho de soportes, tirantes y paredes movedizas, externas

e internas, que no sostienen ningún paso. Los aleros asienten ocultos bajo el techo, y sólidas e invisibles uniones de madera aseguran firmemente la construcción contra los huracanes.

Las normas de las proporciones utilizadas durante ese período eran más precisas que las de los egipcios, incluso que las de los griegos. Todos los espacios están repartidos según unidades de esteras -las de tatami, 0.90x1.80 aproximadamente-, y las dimensiones de todas las partes de la construcción en dirección horizontal y vertical son el múltiplo del módulo que varía con la magnitud de los espacios y de sus tramos contruidos. Los espacios vacíos acentuados y los atenuados colores de las paredes constituyen deliberados recursos para poner en resalto la figura humana contra un fondo ventajoso.

También aquí se observa la preferencia por los claros contrastes contra la estricta pureza del marco

IZQUIERDA:
Palacio Nuevo del
complejo imperial de
Katsura.

DERECHA:
Palacio Antiguo,
Medio y Nuevo del
complejo imperial de
Katsura.



arquitectónico la espontánea y esbozada pintura y la riqueza de espléndidos vestidos; contra lo liviano, la transparente construcción de la vivienda, lo pesado, el tejado escultural. El uso de materiales contrastantes que recíprocamente intensifican su efecto data de época muy temprana, por ninguna parte se trata de combinar formas y colores de manera idéntica y forzada, sino que el efecto que se busca es a través de un equilibrio complementario y de un establecimiento de relaciones reciprocas. El empleo de maderas aprovechando sus colores y vetas naturales y el de trenzados de madera y bambú para paredes y cielos rasos, constituyen una demostración cabal de la unión del hombre japonés con la naturaleza, aquí y allá se opto incluso por una deliberada imperfección, tal como también lo encontramos en la naturaleza, pues lo imperfecto era considerado como alguien perteneciente a la vida palpitante, reservándose la simetría, como símbolo de la perfección, tan solo al templo y a la divinidad.

Los recursos para expresar lo estético son puramente arquitectónicos, es decir, contrastes entre claro y oscuro, entre superficies abruptas y lisas, y empleo de sencillos cuadrados, rectángulos y líneas. Pero ninguno de estos recursos constituye una abstracción puramente estética; todos sirven a las realidades de la vida cotidiana. Aquí el arquitecto moderno puede aprender lo que significa subordinar su persona y su obra a una nueva idea supra personal, cuyo objetivo es la unidad armónica de todo el contorno y evitar las trampas de la vanidad de la novedad y de la búsqueda de sensacionalismo. Tal es el lugar donde habita el hombre que está en equilibrio consigo y con la creación.

Este noble y riguroso estilo tiene, su contraste en el mausoleo existente en Nikko, erigido al mismo tiempo por los poderosos shogunes Tokugawa. Su ejecución denota un poder artesanal de relieve extraordinario, el cual se ve disminuido por el anhelo de gloria per-



sonal de los shogunes, prodigando una excesiva y exuberante decoración y ornamentación. Su efecto destruye la claridad de la composición arquitectónica y pone al descubierto ambición y orgullo.

La impresión, por el contrario, que recibe el visitante de esa pura forma de la villa Katsura, lo arrebató a un plano espiritual más elevado. Ella representa los ideales y virtudes de la sociedad japonesa del pasado y su estilo aceptado de vida, a la vez que exhibe el apogeo de su creación arquitectónica. Es tal vez la unidad de la tradición aristocrática, por una parte, con las formas, ya más elementales y apegadas a la tierra de la sencilla casa del campesino, de la obra, lo que ha cimentado su prestigio. Su influencia sobre la arquitectura así campestre como ciudadano fue ilimitado hasta que finalmente la enérgica civilización occidental precipitó los espíritus en la confusión y conmocionó la tradición japonesa íntegra.

Se ha de convenir, no obstante, en que hasta la villa Katsura muestra algunos signos de decadencia en el gusto, que es preciso reconocer con toda claridad para poder separar las formas esenciales de los accesorios en el aspecto general que presenta el edificio. Solo así podemos apreciar su influencia sobre la tradición japonesa, por una parte, y sobre nuestra propia arquitectura moderna por la otra. La villa fue construida en tres secciones del proyecto, graduado de una manera irregular y en los elementos estructurales del mismo, domina un espíritu puro y enérgico en la sección construida en último término, el palacio nuevo, la pureza de la concepción aparece algo perjudicada por el agregado de elementos ornamentales en los espacios interiores, como por ejemplo, las guarniciones de bronce, demasiado refinadas aplicadas en las puertas corredizas, los rellenos "ranma" puramente decorativos sobre las puertas, los suntuosos estantes y armarios de pared y el ventanal chino en la habitación principal.

IZQUIERDA:
Casa de té Shokin-
tei, Villa Katsura.

DERECHA:
Casa de té Shoiken,
Villa Katsura.



Si aplicamos la norma máxima de juicio advertimos también algunas debilidades en la estructuración del jardín. Aunque sus espacios íntimos, los senderos artísticamente pavimentados y sus plantaciones, resultan de una belleza suprema, el énfasis exagerado en algunos detalles, aquí y allá, debilita la conexión que presenta la estructuración del conjunto. Algunas de las sobrecargadas composiciones a base de piedras me recuerdan el antiguo juego japonés denominado bonseki, en el cual los guijarros son reunidos en un recipiente lleno de arena, dando lugar a disposiciones y figuras artísticas.

Pero, en su conjunto, nada puede disminuir la fuerte impresión que esta obra maestra de la arquitectura sigue produciendo todavía en nosotros. La villa Katsura nos emociona tan en lo profundo debido a que en ella, de una manera sin precedentes, la estructuración surge por fin del seno de una relación estrecha para volcarse hacia el ser humano, su estilo de vida y las

realidades de su existencia. Solo maestros sabios y de gran experiencia pueden poner de manifiesto de modo tan convincente el genio japonés para la creación del espacio arquitectónico conforme a una medida realmente humana.

Dentro del largo período de desarrollo del estilo de vida japonés de aquella época, fue cimentada con solidez el procedimiento arquitectónico relativo a la vivienda. Con el correr del tiempo alcanzo una perfección a tal punto, equilibrada, que la fantasía creadora del arquitecto se agoto en una habilidad artística. Cada vez más refinada y ya no se hizo ninguna tentativa de cuestionar los principios fundamentales. Las infinitas posibilidades artísticas que se revelaban a través de la inexhaustible flexibilidad del sistema dieron a este una durabilidad que nadie se atrevió ya a poner en duda. Por el contrario, era considerado de buen tono atenerse a la influyente tradición y canalizar los propios impulsos personales



por esa misma dirección.

Esta arquitectura ha ejercido tanta influencia sobre mí, que, para sorpresa de mis propios colegas, quienes solo me conocían como un revolucionario en el campo de la arquitectura, me he propuesto enérgicamente no echar del todo por la borda el espíritu de esta importante tradición. Por una parte como que aún esta rebosante de no agotados y palpitantes valores para nuestra vida moderna. No cabe duda que el japonés de hoy se halla frente a inmensas dificultades para adaptarse al tiempo acelerado del desarrollo de nuestra época. Cuando penetra por las zonas antiguas de su ciudad con frecuencia se ve rodeado todavía de disposiciones y hábitos medievales; calles enteras dominadas, por diferentes corporaciones de artesanos, pequeñas tiendas donde se expenden productos elaborados en las callejuelas angostas imposibles de recorrer con el automóvil. En contraste con todo ello están las pares nuevas de la ciudad, donde la gente

en su mayor parte viste prendas modernas y donde las calles tienen el mismo carácter desigual, desordenado e informe que entre nosotros. Enfrascados entre su devoción a su tradición y la tentación de precipitarse sin escrúpulo alguno en medio de la nueva aventura, perplejos por nuevas ideologías y por una concepción estatal que repentinamente transforma una dictadura militar en una moderna democracia, los japoneses se hallan hoy en una vorágine de problemas.

El obstáculo principal es culturalmente la superpoblación. Es deprimente ver el efecto devastador que esta presión ejerce en un país donde todavía se hallan por doquier testigos de una elevada norma cultural. En el sistema económico pre industrialista del Japón, muy en vigencia todavía hoy, el número de hijos constituía un factor de importancia dado que todos los campesinos y mercaderes realizaban sus actividades con la ayuda de niños no de empleados. A falta de instituciones de previsión oficial, muchos ancianos

Calles de Kyoto. Todavía se conservan los rasgos tradicionales de la arquitectura popular.



actualmente siguen dependiendo de la ayuda que prestan los niños. Pero mientras en tiempos anteriores, una alta mortalidad de niños disminuía sensiblemente el número de la población, en la actualidad, por efecto del progreso en materia de higiene y asistencia se produce un crecimiento alarmante, situación agravada todavía por la repatriación de los que estaban en las comarcas ocupadas del continente.

Antes de la guerra Japón poseía 673000 kilómetros cuadrados aproximadamente, de los que han perdido un 46 %. Solo el 15.5 % de esta tierra es susceptible de urbanización; el resto es tierra montañosa cubierta de bosques. De ahí que, pese a la industrialización del campesino japonés, el arroz tenga que ser importado, al igual que un alto porcentaje de la materia para la industria, ya que en Japón solo existen no muy relevantes yacimientos de carbón, petróleo y hierro. Cuando el almirante Perry llegó al Japón, en el año 1853, el país contaba con una población de 27 millones de

habitantes; sobre la misma una superficie aproximada, la cifra asciende ahora a 88 millones.

El arquitecto japonés se halla frente al problema casi insoluble de brindar alojamiento a una población cuyo género de vida, particularmente en las ciudades, se encuentra en un estado de profunda transformación. Aparte de que tiene que trabajar con recursos limitados se halla trabado también por el hecho de que el compromiso entre la actitud japonesa tradicional de vida y la occidental moderna lo coloca ante los más difíciles problemas psicológicos y técnicos. En la casa tradicional, el japonés tradicional ante la vida y la occidental moderna lo coloca ante los más difíciles problemas psicológicos y técnicos. En la casa tradicional, el japonés habita espacios relativamente pequeños, pero libres del gasto en muebles y objetos de uso corriente que desfiguran nuestros ambientes. Nada de sillas, nada de camas, solo algunas mesas enanas y cojines es todo lo que se usa. Para dormir



Imagen del Festival de O-Mikoshi

se extraen de los amplios armarios de pared ciertas piezas en forma de colchones y se las extiende sobre el piso cubierto de esteras. Para ser nuevamente retiradas al otro día. Ahora bien, si en esta disposición espacial tan finamente pensada se introdujeran los hoy tan deseados implementos occidentales, a saber, sillas y camas, harían saltar los marcos y destruirían las proporciones. El arquitecto esta, pues, frente al dilema de tener que atiborrar los espacios de la casa tradicional, cuyas partes puede todavía relacionar de manera estimable, o bien duplicar el tamaño de la casa, cosa que solo muy pocos clientes pueden permitirse. Una complicación más grande todavía surge con la introducción de las instalaciones para la calefacción que por cierto faltaron por completo en la casa tradicional hasta la época del brasero para carbón. Las puertas de madera y paredes corredizas se alabean y rajan, y las superficies barnizadas estallan por efectos del calor. La llamativa ausencia de instalaciones para calefacción en el Japón se explica,

según mi impresión, por una falta de espíritu inventivo que por la deliberada restricción espartana que el pueblo japonés se impuso en beneficio de los efectos estéticos.

La educación siempre ha sostenido que es más importante desarrollar el espíritu que enervar el cuerpo, de suerte que los hombres en el momento actual, cuando esos principios no son todopoderosos, solo con mucha lentitud se van haciendo a las comodidades modernas, aparte de que la mayoría de ellos no está en condiciones de proporcionárselas. Pero, a pesar de todos los actuales impedimentos, yo creo que la nueva generación, en cuanto a concepción arquitectónica, adoptará frente al futuro una posición audaz y sin sentimentalismos. Para la nueva y fecunda síntesis de las muchas tendencias contrapuestas palpables en su actual concepto arquitectónico, echa mano, casi de los elementos del pasado todavía vivientes como de los que le ofrecen el presente. Japón actualmente



sigue todavía en posesión de la preciosa herencia del pasado, o sea: una unitaria cultura de la vida, sustentada por los hábitos vitales de la totalidad del pueblo. Aún posee una tan amplia y unitaria expresión de la forma que le permite incorporar infinita variedad de manifestaciones individuales, signo de auténtica y profunda cultura. El dificultoso giro hacia la moderna era industrialista hubo de realizarlo dentro del espíritu de su propia cultura, enriquecido desde luego por los adelantos técnicos y sociales de Occidente, pero sin entregarse por completo a la mentalidad occidental.

En Japón día a día aumentan las pruebas de que estas formas de pensamiento se abren camino cada vez más. Los mejores arquitectos han reportado bien el primer choque desconsolador de la invasión occidental; sus maduras contribuciones para el desarrollo de la arquitectura moderna pertenecen a lo mejor que hoy se produce en el mundo.

En esta manera de vivir están presentes los valores que más aprecio y quiero compartirlos con otros. Estoy convencido que invaluable beneficios recibirán los estudiante de arte y arquitectura contemporánea que realicen una visita al Japón. Allí encontraran sublimes y maduras soluciones a los intrincados problemas actuales del espacio y la escala humana, los mejores medios en el arte de la creación arquitectónica. (10)



Capítulo II

“La estética japonesa.”



LA ESTÉTICA ARQUITECTÓNICA

El fenómeno estético en su relación con el hecho arquitectónico cada día adquiere nuevos sentidos, lo profundo del tema estético y su misma condición filosófica ha generado diferentes intentos de hacer juicios de valor sobre el arte y la arquitectura. La intención de valorar cualidades estéticas del objeto arquitectónico parte de un enfoque particular tomando como medio instrumental conceptos y fundamentos de la estética, interpretados y adaptados a nuestro perfil investigativo. La meta es clara, desglosar los fundamentos básicos de lo estético, manejarlos instrumentalmente y estructurar un modelo valorativo para conocer las cualidades de estos edificios representativos de la arquitectura antigua y moderna.

Fundamentos estéticos:

La estética es la rama de la filosofía que tiene el compromiso de analizar lo relacionado con el fenó-

meno de la belleza.

Los objetos estéticos son aquellos en torno a los cuales se emiten juicios y criterios de valor, ya que estos despiertan el interés en nosotros activando los estímulos de gusto y belleza. En nuestro caso es el edificio, en su expresión formal. Es importante señalar que este trabajo se centra en la valoración estética que nos presenta la forma de un edificio y todos los elementos que la conforman, tanto en su composición como en su relación con el contexto.

La palabra estética fue creada en el siglo XVIII para designar el estudio de lo bello. La plástica en las artes busca jugar o satisfacer con los principios estéticos básicos en sus composiciones para crear emociones y sensaciones.

Georg Lukács, "El reflejo estético, igual que el cognoscitivo aspira a recoger la totalidad de la realidad en su desplegada riqueza de contenido y forma, a descubrirla y a reproducirla con sus medios específicos... La forma, independiente de la obra es, pues, un reflejo de esenciales conexiones y formas de manifestación de la realidad misma...(11)".

Vemos entonces que la construcción estética "actúa" como un arma de dos filos, por un lado sirve para alterar la realidad y causar simples emociones superficiales en espectadores sin criterio; y por otra parte, es el más importante instrumento del productor, sea este artista plástico, arquitecto, o músico; por cuanto le permite comunicarse de forma relativamente universal con el mundo que le rodea y consigo mismo.

Toda obra artística debe provocar una reacción en el espectador, y/o usuario, motivar al pensamiento, y exhortar al fortalecimiento del ciclo creativo; de lo contrario, el quehacer artístico se pierde en la divagación del "autor", y no llega más allá de su satisfacción personal.



LA ESTÉTICA JAPONESA

La arquitectura es la concepción inteligente de formas y espacios habitables de manera que expresen una idea. Pero la idea que tienen que transmitir viene dada por la plástica y la estética de cada forma o espacio. A través del tiempo la técnica constructiva y los materiales, junto con la manera de pensar de cada período, van conociéndose y desarrollándose, y así mismo cambia la forma del envolvente edificatorio. La plástica varía y con ella las expresiones generales y particulares de una época o arquitecto.

Para entender los principios estéticos de la arquitectura japonesa tenemos necesariamente que remitirnos a ciertos principios filosóficos que están estrechamente ligados a la conformación espacial.

Como todas las artes de las culturas asiáticas, los fundamentos de la estética japonesa descansan sobre el elemento sagrado, sobre el contacto con mundos

suprahumanos, sobre la comunión con las esferas sutiles. Si el budismo aportó su elemento místico al arte del período chino Sung, el largo éxito de esta estética se debía a la cualidad de los monjes artistas que la concibieron; las aguadas monocromas salieron de los monasterios zen impresionadas de la fe y de la contemplación mística que reinaba en ellos.

Este mismo fenómeno se producirá en el Japón, con la particularidad, no obstante, de que las primitivas creencias, las prehistóricas formas religiosas que reinaban en este pueblo continuarán vivas y activas en la religión nacional del sinto, El culto y las creencias del sinto han impregnado la vida diaria japonesa desde hace muchos años; la liturgia de esta religión recordaba a los japoneses que la esencia del elemento sagrado reside en todo, tanto en los más humildes objetos como en las piedras preciosas, en los pescadores de un pueblecito o en los dignatarios de la Corte imperial, en los árboles, en los bosques o en

las montañas y en los volcanes.

El budismo Zen originario de la India, penetró en el país en el siglo XIII de nuestra era y aportó, como en China, el elemento religioso contemplativo, místico e intelectual de que adolecía este pueblo. La llegada del budismo a través de China en el año 552 a.C., transformó profundamente la cultura japonesa, pero no modificó los conceptos en que se basaba. La cultura búdica fue introducida por una China ya muy evolucionada, cuya fuerza cultural modificó la evolución del pensamiento japonés y tuvo una influencia duradera sobre su arte. Pero los postulados fundamentales de la estética sintoísta japonesa no desaparecieron, sino que, por el contrario, al entrar en contacto con un pensamiento más refinado, los artistas japoneses aún acentuaron más las características de sus técnicas.

El taoísmo es otra de las escuelas filosóficas que influenciaron el arte japonés, el taoísmo (que pudiera remontarse al siglo IV aC) hizo del vacío una noción central de su doctrina. De hecho, esta apreciación es extensiva a otras escuelas orientales, tanto en China como en la India: el budismo también hace de la vacuidad (*sunyata*) un concepto central. Según el taoísmo y el budismo, el vacío es la realidad profunda de las cosas; buscar el vacío en la realidad aparente es buscar su verdadera esencia. Esta alta valoración del vacío por parte de Oriente contrasta con una tradición occidental de signo opuesto. El vacío fue fervientemente negado por Aristóteles y tal opinión fue la comúnmente aceptada hasta la Edad Moderna, hasta el punto de acuñar la fórmula del "horror vacui". Según ésta, la naturaleza aborrece el vacío, no lo tolera en la constitución de la realidad. El siglo XVII, con Torricelli, Pascal y Guericke, consintió por primera vez -y no sin arduas polémicas- en aceptar el vacío. Desde entonces, entendemos que el vacío es el contrapunto necesario a la presencia de las cosas, es quizás su constitución última y esencial.

La simplicidad domina la estética japonesa. El artista japonés descuida la apariencia de las cosas, su

forma exterior, para llegar a la verdad esencial; su pincel dibuja una forma siguiendo unos trazos convencionales, pero la idea esencial se trasluce a través de esta pintura abstracta donde el objeto natural, familiar, sólo es utilizado como un símbolo. La pobreza de los medios y de la materia, el wabi japonés, caracteriza el gran arte de este país. El elemento ornamental desaparece, las líneas se simplifican, el artista persigue ante todo las formas naturales: una vieja cepa torcida, una simple piedra de extraño aspecto, una flor silvestre..., pero su ojo ha sabido captar con toda seguridad una cosa bella en sí misma, rica en evocaciones estéticas.

La importancia del vacío, de la soledad, *sabi*, alrededor del objeto representado, la gravedad y la pesadez del espacio que lo rodea. Las pinturas zen son notables desde este punto de vista; tres cuartas partes del cuadro están vacías y, sin embargo, el conjunto resulta de una gran riqueza evocadora. El artista ha sabido disponer su objeto (rama de árbol, pájaro, pico de una montaña, orilla del mar) y rodearlo de nada, en una soledad pictórica absoluta; también se puede considerar que esta soledad habla, ese vacío que se impone y atrae, son una nada que es a la vez un todo. El arte abstracto moderno occidental utiliza también el vacío, pero, a menudo, sorprende comprobar cuán evidente resulta el esfuerzo de abstracción, el intento de conseguir este efecto, mientras que en el arte oriental resulta de una espontaneidad extraordinaria, de una riqueza sugestiva que muy a menudo falta en la artificial y complicada obra europea.

La influencia de la doctrina zen con su sobriedad y su interés por la Naturaleza se encuentra en el arte de los jardines japoneses de esta época. La aparente pobreza de medios, la simplicidad, la pureza de líneas se utilizaron en la edificación de la pequeña casa de té y en el jardín que la rodea. En el jardín japonés todo se reduce a lo esencial y todo es simbólico; la presencia del sinto recorre esa naturaleza que, en pocas palabras, ofrece la refinada belleza de sus formas y de sus colores. Todo es cuestión de ambiente, de

“La aldea de la montaña envuelta en niebla”, pintura de Eitoku, época Murumachi, obra que evidencia claramente el estilo del arte del grabado japonés donde las formas se reducen a lo mínimo y los trazos son también difusos. Se busca así sugerir el vacío o totalidad que rodea la finitud de las formas.



sensaciones estéticas, de evocación interior. El efecto es sorprendente: en medio de los ruidos y de la agitación del mundo, el jardín zen, por su economía de medios, la armonía de la disposición de sus elementos, la utilización sabia y refinada de la Naturaleza, es un lugar de paz, de recogimiento y de meditación: principios que busca el budismo zen.

El TAO en la arquitectura

No resulta muy sencillo describir de forma analítica, a la manera occidental, algunos conceptos y términos del pensamiento oriental que son difíciles de separar, ya que en Oriente los conceptos no son dogmáticos, son conceptos interrelacionados que responden a una forma poética o metafórica que refleja toda una concepción ideológica detrás de ella.

No hay una “lógica a seguir”, en el estricto sentido Occidental, sino que hay que dejarse llevar por ese

flujo Oriental.

Considerar los cinco sentidos a la hora de diseñar, como dice Luís Barragán *“estamos influenciados por todo lo que vemos y nos rodea. Diseñar espacios arquitectónicos que evoquen estados de ánimo donde el hombre no solo sienta que su casa es una guarida sino también su pequeño universo, su espacio sagrado”*. Se debe rescatar este concepto de elegante sencillez y amor a la naturaleza para crear edificaciones integradas a la naturaleza de manera armoniosa, así cumpliendo con esa dualidad de edificación y naturaleza.

“la simplicidad de la forma no significa necesariamente simplicidad de la vivencia artística. Las formas unificadas no reducen las relaciones sino que las ordenan. Cuando la reinante y hierática naturaleza de la forma unificada actúa como constante, todas las relaciones particularizantes de tamaño, proporción y

demás, no se anulan sino que se unen más fuerte e inseparablemente". (Morris, Robert)

Principios Filosóficos

Armonía.- El taoísta considera al universo como un sistema interrelacionado en armonía y en constante cambio.

Los Sentidos.- Los sentimientos y los sentidos son las puertas de la percepción, puertas por las que el espíritu liberado vuela.

La Naturaleza.- Acepta seguir como modelo de sabiduría a la naturaleza.

El "Vacío".- Contrario a lo que cabría esperar en las culturas occidentales, los aspectos considerados negativos del mundo, como son: el vacío, la oscuridad, el no ser, etc., en la cultura oriental estos conceptos han desempeñado y desempeñan un papel decisivo en el desarrollo de las artes teniendo su centro de gravedad en el concepto del vacío. El vacío es más importante que lo lleno. La realidad de una habitación está en su espacio libre y no en los techos y muros, es ahí donde se da el movimiento, en el cual se encuentra lo intangible, los fenómenos psicológicos, las vivencias etc.

Dualidad.- Su principio filosófico respecto a la dualidad de la existencia de fuerzas aparentemente opuestas en el mundo pero en realidad son complementarias, nos da pauta para jugar y/o armonizar los diseños arquitectónicos con elementos como son el vacío y lo lleno, la oscuridad y la luz, edificación y naturaleza, dentro y fuera, tecnología y tradición, espacio profano y espacio sagrado etc.

No hay espacio sagrado sin la presencia del hombre, pues el hombre es parte del universo, de esa creación divina, de ese todo. El espacio sagrado depende de la percepción del individuo. La oscuridad y el vacío son las características más importantes de este espacio. Es en la oscuridad donde el sentimiento

de lo sagrado adquiere dimensiones cósmicas.

La Estética Taoísta

El arte ha tenido que cumplir con la función social de hacer consciente al subconsciente, abrir las puertas de la percepción y dar forma expresiva a los grandes temas. La belleza penetra gradualmente.

Cánones:

La estética taoísta tiene cuatro umbrales: Empatía (resonancia y armonía), Ritmo vital, Reticencia y Vacío.

El primer canon es conseguir resonancia entre receptor y percepción, entre la obra de arte y quien la recibe. En Occidente esta armonía estética se llama Empatía (sentir en). Es la creación en el espectador de una identificación emocional instantánea.

Ritmo Vital.- Pretende captar los movimientos vitales del espíritu a través de los ritmos de la naturaleza. Recibir el "chi" (energía vital) emanado por los objetos y comprender el estado de ánimo de cada cosa. Captar y ser poseído a la vez por el ritmo vital del espíritu (como ejemplo dentro del arte occidental tenemos la obra de Leonardo da Vinci con su Gioconda donde capta en esa sonrisa el estado de ánimo de la persona).

Reticencia y sugestión.- Decir sin decir; es el mensaje que no se da; lo que se sugiere no se debe decir. Al no decirlo todo, el artista deja al espectador ocasión para completar su idea, hay allí un vacío que podemos penetrar y que podemos llenar cumplidamente con nuestra emoción artística. La verdadera belleza sólo puede descubrirla quien mentalmente haya contemplado lo incompleto. Las formas incompletas dan un cierto dinamismo al objeto, pues la mente siempre tiende a complementar lo incompleto. Crea formas asimétricas que tienden hacia la naturalidad, libertad y originalidad.



La Soledad Sonora (Vacío).- De acuerdo con Lao Tze se debe tratar el espacio vacío como un factor positivo; no como algo que existe, y que queda por llenar y sobra, sino como el seno materno de las formas, manejar el espacio como una experiencia y no meramente como una forma geométrica. Lo más importante de una obra arquitectónica está en lo intangible como son las vivencias y los fenómenos que se dan en el espacio tiempo y no tanto en lo tangible como son muros y techos.

La Estética “Wabi sabi”

El *wabi sabi* es el rasgo más notable y característico de lo que se considera la belleza tradicional japonesa. El *wabi sabi* es un paradigma estético basado en la naturaleza que devuelve, en cierto modo, la sensatez y la proporción al arte de vivir. Soluciona el dilema artístico acerca de cómo crear cosas bellas sin quedar atrapado en el materialismo desalentador que

generalmente envuelve este tipo de actos creativos. El *wabi sabi* parece antídoto perfecto a la clase de belleza tan pulida y colectiva que está insensibilizando a la sociedad occidental.

Wabi-sabi es un término estético japonés que describe a objetos o ambientes caracterizados por su simpleza rústica. El *wabi-sabi* combina la atención a la composición del minimalismo, con la calidez de los objetos provenientes de la naturaleza. El arte *wabi sabi*, en su calidad de portavoz artístico del movimiento zen, se funda en los preceptos de la simplicidad, la humildad, la moderación, la naturalidad, la melancolía y el característico elemento de la impermanencia.

La arquitectura y los ideales estéticos que el estilo japonés integró a su cultura proceden de los monasterios zen (la ceremonia del té, el *ikebana*, *raku*, etc.). Los primeros japoneses que tuvieron relación con el *wabi sabi* (maestros del té, sacerdotes y monjes)



practicaban todos el Zen.

El *wabi-sabi* ocupa la misma posición en la estética japonesa que en Occidente ocupan los ideales griegos de belleza y perfección.

El *wabi sabi* describe emociones, ideologías que han ido viajando a lo largo de un milenio de cambios culturales y al hacerlo han reunido un inmenso bagaje cultural. A los japoneses les encanta la ambigüedad, dejando así más espacio para la interpretación personal.

Wabi connota simpleza rústica, frescura o quietud, siendo aplicable tanto a objetos naturales como hechos por el hombre, o elegancia subestimada. También se puede referir a peculiaridades o anomalías que surgen durante el proceso de construcción y dotan de elegancia y unicidad al objeto. Desde el punto de vista del diseño o ingeniería, *wabi* se interpretaría como la cualidad imperfecta de cualquier objeto, debida a inevitables limitaciones en el diseño y construcción. En términos más poéticos, describe sentimientos de soledad, desolación y desdicha. Para expresar una vida que se ha liberado del mundo material. Encontrar la paz y la armonía en una vida de lo más sencilla.

Sabi es la belleza o serenidad que aparece con la edad, cuando la vida del objeto y su impermanencia se evidencian en su pátina y desgaste, o en cualquier arreglo visible. *Sabi* podría ser interpretado como el aspecto de imperfecta fiabilidad o limitada mortalidad de cualquier objeto; de aquí la conexión etimológica con la palabra japonesa *sabi*, oxidarse.

Transmitir sensación de desolación, mutabilidad, la idea de que no hay nada que permanezca inmutable y de que todos los seres vivos están destinados a morir. Con esta fuerza también surge una sensación de inconsolable desolación. La melancolía, en el deseo de recuperar el mundo presente, no definido por el lenguaje o los valores que constituye una pura experiencia de la realidad.

Wabi sabi, al unirse, transmiten la interacción que existe entre la juventud y la vejez, la belleza y la fealdad, vida y la muerte. Describir las características físicas de los objetos de formas sobrias y sencillas.

La modestia es el alma del *wabi sabi*, salva las obras de los artistas de esas teñidas pretensiones o ambiciones de los mismos. El arte *wabi sabi*, ha de poseer ese esencial elemento de humildad si desea conservar la pureza de su espíritu.

El estado de ánimo que despiertan los objetos *wabi sabi*, han de sentir, cuando entran en contacto con las expresiones de los mismos, una sensación profunda e indefinible. Un anhelo de algo inexplicable y al mismo tiempo una sensación de paz infundida por la constatación de nuestra propia impermanencia.

Los principios del diseño Wabi Sabi

Materiales.-

La simplicidad de la decoración tiene también mucho que ver con lo materiales de que están hechos los objetos.

Existe predilección por los materiales orgánicos. La decadencia física o el desgaste natural de los materiales usados no quitan al objeto el menor atractivo visual sino que se le añade. Acepta y procura usar esta transformación como usan parte esencial del conjunto.

Se pueden elegir arcilla o barro, bambú, hierro, madera, etc. La idea es usar materiales de colores suaves, atractivos para la vista y con una tendencia a cambiar con el paso del tiempo. Requieren un elemento orgánico ya que sin él no transmiten la sensación del paso del tiempo ni de la impermanencia. Imitar las combinaciones de colores suaves y texturas que aparecen en la naturaleza.

Madera, la que se encuentra en su etapa más dinámica de degeneración suele ser la madera con mayor





potencial. No se intentan ocultar sus imperfecciones.

Metal, los metales que contiene hierro son muy vulnerables a la corrosión y a los cambios de color. La belleza de la impermanencia del metal se realza y se valora. Lentos y naturales cambios de color que van produciéndose con el paso de los años, y este no puede acelerarse.

Piedras, las formas que la naturaleza les ha ido imprimiendo a lo largo de años. Convierte a las rocas y piedras en uno de los elementos físicos más antiguos del mundo.

Cuando nuestra propia impermanencia destaca la absoluta irrelevancia de las ganancias materiales y cuando somos capaces de contemplar nuestra vida con una sensación de humildad y serenidad. Estamos preparados para captar la belleza que yace en las sutilezas. Empezamos a disfrutar, esta actitud acaba extendiéndose a todos los aspectos de la vida. A las relaciones con los demás, al trabajo que decidimos hacer, y al entorno que elegimos para vivir.

El principio de wu-wei o de no forzar las cosas.

El wabi sabi adopta la sutil actitud de gozar de la belleza de las cosas sabiendo que todas son evanescentes. Los bienes materiales y los apegos.

El artista debe evitar proyectar cualquier idea personal, la pieza pueda estar libre de cualquier pretensión o debilidad del ego.

- Forma asimétrica o irregular.
- La forma surge de las propiedades físicas de los materiales utilizados.
- Naturalidad en lugar de artificiosidad.
- La pieza evoluciona de una forma natural y espontánea.
- No ha de contener ningún simbolismo.

Textura.-

Utilizar texturas de materiales orgánicos, con superficie rugosa e incluso desigual. Como en el mundo que percibimos no hay nada que sea perfecto. La idea de la perfección es un concepto inalcanzable que sólo puede llegar a rozar, pero no alcanzar por completo. Algo que no intenta ser perfecto sino que se entrega a las leyes universales resulta más agradable para la vista.

Los objetos a través de los cambios de textura rugosa y de los propios años pueden volverse más expresivos y más atractivos si cabe. Sugerir la evolución y la degradación.

- Rugoso y desigual.
- Multicolor y arbitrario.
- Texturas formadas por procesos naturales esporádicos.

La belleza y la fealdad, descubrir la belleza que reside en la fealdad. La respuesta emocional será la que provoque en última instancia la disposición de la audiencia.

Las emociones que despierta wabi sabi, serán reacciones al sonido que resuena en lo más profundo de nuestra alma. El sonido de la libertad que gozamos en nuestra primera infancia y la llamada de la eternidad que nos rodea.

- No comparte las ideas convencionales de belleza.
- Un placer estético.
- Belleza en los detalles más pequeños e imperceptibles.

El color.-

Al igual que ocurre con los acordes en la música,





Se abren puertas y ventanas en las paredes de una casa; y por los espacios vacíos es que podemos utilizarlas. (Lao Tze)

la armonía se logra con el uso correcto del color. Los tonos de una misma gama de color están ligados entre sí, pero pueden contraponerse en ellos en intensidad. Dotar los muros de una apariencia sencilla y despejada. El uso de colores claros tiende a reflejar la luz natural.

Usar materiales y tintes naturales, colores suaves y pálidos. Subyagan la mente. Infunden tranquilidad y serenidad. El equilibrio entre los elementos y la naturaleza constituye un aspecto vital, algo que debe conseguirse mediante una acertada elección de los colores, texturas y los objetos. La tierra y el agua, el fuego y el verdor de la vegetación han de verse representados en idénticas proporciones, por lo que en el momento en que uno de estos elementos falte o se encuentre representado en cantidad insuficiente deberá utilizar los colores para reestablecer el equilibrio.

- Colores suaves.

- Colores y tintes naturales.
- Colores difuminados y oscuros.
- Colores mate carentes de uniformidad.

Espacio y simplicidad.-

Requiere disciplina y eliminar cualquier exceso para que la expresión artística goce del suficiente espacio.

El uso del espacio no se limita sólo al espacio donde se coloca el objeto, sino que incluye el que hay en el interior del mismo.

La presencia de una cantidad adecuada de espacio no sólo aporta la nada, sino muchas cosas más.

- Sólo se incluye lo necesario.
- Grandes áreas de nada en interiores.



- Mucho espacio alrededor de las piezas destacadas.
- Las piezas se destacan con la mayor sutileza.

Luz y sombra.-

Las sombras también desempeñan un importante papel a la hora de convertir un objeto de apariencia sencilla en algo especial. Con solo disponer el objeto de tal manera que la sombra incida en uno de sus ángulos, se logra resaltar en gran medida el carácter tridimensional de sus formas o de su contorno. Asimismo el empleo de la luz puede ser un medio muy efectivo para resaltar un elemento.

“Si en la casa japonesa el alero del tejado sobresale tanto es debido al clima, a los materiales de construcción y a diferentes factores sin duda. A falta, por ejemplo de ladrillos, cristal y cemento para proteger las paredes contra las ráfagas laterales de lluvia, ha

habido que proyectar el tejado hacia delante de manera que el japonés, que también hubiera preferido una vivienda clara a una vivienda oscura, se ha visto obligado a hacer de la necesidad virtud. Pero eso que generalmente se llama bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida, y así fue como nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos.

En Occidente, el más poderoso aliado de la belleza fue siempre la luz; en la estética tradicional japonesa lo esencial está en captar el enigma de la sombra. Lo bello no es una sustancia en sí sino un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes sustancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la sombra. Lo mismo que una piedra fosforescente en la oscuridad pierde toda su fascinante sensación de joya preciosa si fuera expuesta a plena



luz, la belleza pierde toda su existencia si se suprimen los efectos de la sombra.” Junichiro Tanizaki. (12)

La sobriedad, pureza y honestidad, el diseño transmite una sensación de sinceridad. Es fundamental realizar cualquier tarea con un espíritu de dedicación y humildad, ya que sólo a través de ese esfuerzo se impregnaría de espiritualidad la obra.

El esfuerzo y la actitud del jardinero serían, más que cualquier idea aprendida, los que decidirían el aspecto que tendría el jardín.

Se dice que la calidad de cualquier pieza está ya determinada antes de hacerla puesto que reside en el interior de cada uno y la obra creada tiene la misma calidad que la del espíritu que animaba al artista mientras lo hacía.

“En realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el

grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. Al occidental que lo ve le sorprende esa desnudez y cree estar tan sólo ante unos muros grises y desprovistos de cualquier ornato, interpretación totalmente legítima desde su punto de vista, pero que demuestra que no ha captado en absoluto el enigma de la sombra.... Ahora bien, precisamente esa luz indirecta y difusa es el elemento esencial de la belleza de nuestras residencias. Y para que esta luz gastada, atenuada, precaria, impregne totalmente las paredes de la vivienda, pintamos a propósito con colores neutros esas paredes enlucidas. Aunque se utilizan pinturas brillantes para las cámaras de seguridad, las cocinas o los pasillos, las paredes de las habitaciones casi siempre se enlucen y muy pocas veces son brillantes. Porque si brillaran se desvanecerían todo el encanto sutil y discreto de esa escasa luz.

A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la

La galería o engawa es un elemento característico de la arquitectura tradicional japonesa, tanto en las viviendas como en los santuarios.



superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida. Para nosotros, esa claridad sobre una pared, o más bien esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás.

En estas condiciones, es evidente que las paredes enlucidas deben ser recubiertas de un color uniforme para no perturbar esa claridad; aunque el color de fondo puede variar ligeramente de una habitación a otra, la diferencia en todo caso sólo puede ser ínfima. No será una diferencia de tinte, sino más bien una variación de intensidad, poco más que un cambio de humor en la persona que mira. De este modo, gracias a una imperceptible diferencia en el color de las paredes, la sombra de cada habitación se distingue por un matiz de tono.” Junichiro Tanizaki.

Principios Espaciales

La espacialidad japonesa tiene un fuerte componente experimental. Por ejemplo en un viaje lo interesante está en el propio viaje, en el camino que lleva de un lugar a otro, y no tanto en el punto de destino. En algunos recorridos de los proyectos arquitectónicos japoneses se produce un cambio continuo en la concepción espacial: de un espacio de “penetración” se pasa a un espacio de contemplación.

El espacio no está condicionado por sus formas y medidas, sino que es percibido por medio de los cinco sentidos, que se despliegan en el espacio – tiempo. El concepto de espacio no está separado del tiempo sino que es un solo concepto: espacio–tiempo. Y de aquí nace un vocablo llamado “Ma”.



Puerta de acceso a una mansión rural del siglo XIX cercana a Kyoto

“El Ma”.-

La palabra “ma”, cuyo ideograma también puede leerse como *ken* o *aida*, es difícil de traducir, ya que engloba significados tales como ‘espacio’, ‘relación’, ‘intervalo’, ‘período’, ‘pausa’, dependiendo del contexto, sin embargo, es fundamental para definir el concepto de espacio.

En arquitectura este término sirve para hablar de la distancia o espacio existente entre dos soportes, o el espacio entre dos o más paredes, o entre las rocas del jardín, entre los edificios, pero también puede utilizarse para todo aquello entre lo que exista una relación, ya sean personas u objetos. Es esta relación entre los pilares, entre los muros, entre los vanos y lo macizo, entre unos con otros, lo que da como resultado la armonía arquitectónica.

En términos espaciales, la distancia natural entre dos o más cosas que existen en continuidad; en tér-

minos temporales, la pausa natural o intervalo entre dos o más fenómenos que se suceden.

El “Ma” se presenta en el diseño de los caminos de piedras de las casas tradicionales japonesas, las piedras determinan la forma en que se caminará, organiza el proceso del movimiento de un lugar a otro, determina el ritmo de desplazamiento, presentando una perspectiva distinta desde cada piedra del camino. El “Ma” se asoció al *Kami* (espíritu) e indica el lugar donde éste desciende, estableciendo la frontera entre el espacio profano y el espacio sagrado.

Los muros en Occidente están concebidos como barreras defensivas, separando dos ambientes que se sienten como opuestos. También aquí el concepto de ma está presente, ya que entre el interior de la arquitectura y el exterior existe una relación que no es percibida como confrontación, por ello la pared carece de esa función defensiva y no es una barrera

Vista del Palacio
Medio de la Villa
Katsura.



insalvable, sino que puede desplazarse para dejar paso a la directa comunicación de espacios. Ésta es otra de las características más destacables de la arquitectura japonesa y que más han influido en los arquitectos occidentales, la visión de comprender el exterior y el interior no como dos entidades separadas. Así, la casa se prolonga por el jardín, y el jardín penetra en la casa. En la arquitectura moderna occidental, los *shôji* han sido sustituidos por grandes puertas o muros de cristal, que permiten igualmente dicha comunicación.

Otro espacio que surge del pensamiento filosófico orienta, a partir de ese principio de la dualidad, es el “engawa”.

“El Engawa”.-

Un elemento característico de la arquitectura es la baranda o engaña. Como la manifestación de ese equilibrio de fuerzas conocidas como el yin y

el yang, nace el *engawa* espacio japonés que está comprendido por debajo de los grandes alerones de la casa, este espacio es denominado espacio gris, es un espacio que rompe con la tensión de opuestos interior – exterior, se unen y se confunden, o bien es una técnica de crear una continuidad entre naturaleza y edificio.

Sirve de transición entre el espacio interior y el exterior, función que se expresa perfectamente en los materiales utilizados en su construcción. Mientras que el solado interior se ha hecho de tatami, paja tejida y prensada, el exterior es de tierra y piedra, y el suelo de la baranda es de planchas de madera tosca, ni la suavidad interior, ni la tosquedad del exterior. En sus comienzos el interior de la arquitectura japonesa era un gran espacio sin biombos y con un número muy limitado de paredes. De forma gradual los grandes espacios fueron subdividiéndose a escala más humana mediante mamparas o cortinajes, y se fue dando



La *sukiya* (casa del té) es la "morada del vacío", o más bien morada de lo asimétrico en cuanto esta consagrada a la veneración de lo Imperfecto, dejando siempre algo sin terminar para que el juego de los sentidos lo complete.

El agua caliente dentro de la tetera (*cha-wan*) durante un momento de la ceremonia del té o *chanoyu*.



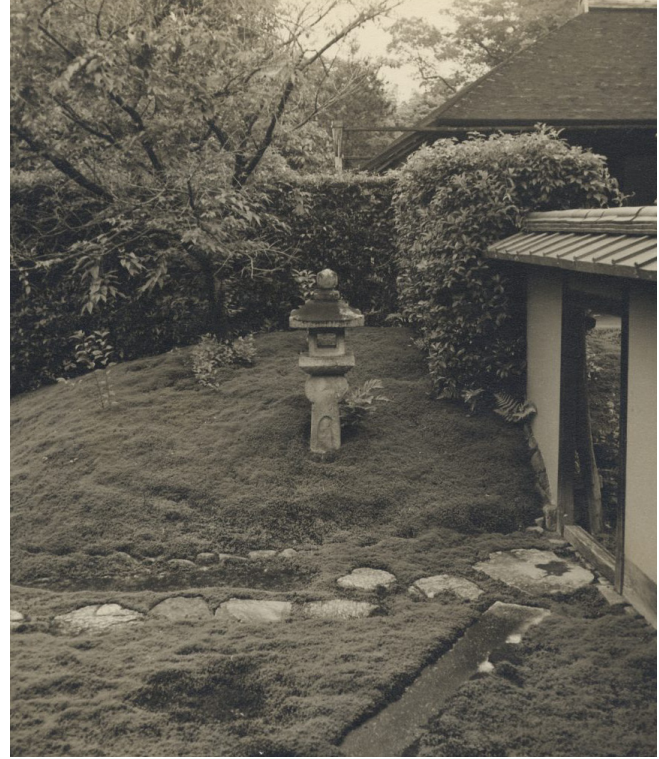
a cada espacio una función determinada, sin llegar a la rigurosa definición de espacios conocida en Occidente. Posteriormente empezaron a utilizarse los biombos plegables y cierto mobiliario como mesas, reposabrazos y lámparas. En un último período las habitaciones individuales comenzaron a definirse por medio de los mencionados *shôji* y *fusuma*, que siendo desplazados podían reunificar los espacios.

La Cámara del Té.-

La filosofía del té no es una estética sencilla con la ordinaria acepción del vocablo, porque nos ayuda a experimentar, conjuntamente con la estética y la religión, nuestro concepto integral del hombre con la naturaleza. Es una higiene, puesto que obliga a la limpieza.

El espíritu de la ceremonia es limpiar los sentidos de la contaminación. Mirando la pintura y las flores, los sentidos de la vista y el olfato se limpian; escuchando

Vista de los exteriores de la Villa Katsura, el cuidadoso diseño de los jardines y senderos, y la sutileza en la disposición de los elementos naturales y contruoidos esta condicionada por el carácter contemplativo del lugar.



el agua en la tetera y el goteo de la pipa de bambú, el oído se limpia; degustando el té, el del gusto se limpia; y al tener en la mano los utensilios del té, el del tacto se limpia. Cuando todos los sentidos están limpios, la mente está limpia de contaminaciones; que finaliza con la apertura de un panel superior que permite la entrada de la Luz.

En este espacio se manifiesta la totalidad vacía del taoísmo y el zen. La austeridad y la reducción de la ornamentación se complementa en el cambio constante de los objetos decorativos.

Es una economía, puesto que demuestra que el bienestar se da más bien en la sencillez que en la complejidad y el despilfarro.

La simplicidad de la decoración se desarrolla junto al embellecimiento exuberante o la oscuridad comparte el espacio con la luz.

Es una geometría moral, puesto que define el sentido de nuestra proporción en relación con el Universo.

Es así mismo la "Casa del Vacío", porque está desnuda de ornamentación y se puede colocar en ella libremente alguna cosa inacabada, que los juegos de la imaginación acabarán a su gusto para satisfacer cualquier fantasía estética. Significa la concepción de una necesidad de cambiar continuamente los motivos ornamentales.

Para llegar a la cámara del "te" y recordando que la belleza penetra gradualmente y que el espacio se experimenta, tenemos un pasillo para comunicarse con la cámara del "te" ya que ésta no se encontraba al principio de la casa sino preferentemente en la parte posterior, este pasillo se llama "rozi".

El Rozi.-

El Rozi o *Roji* es el sendero que atraviesa el jardín y

conduce desde el pórtico a la cámara del té, significa el primer grado de la meditación, el paso a la auto-iluminación. Romper todos los lazos con el mundo exterior y prepara al visitante, con frescura para los puros goces estéticos.

Con todo esto nos damos cuenta que el participante en la ceremonia del té, no experimenta el espacio por medio de un golpe de vista, sino que la vivencia espacial es gradual.

Los maestros del té eran ingeniosos para producir estos efectos de serenidad y pureza. La naturaleza de las sensaciones que debían producirse al pasar por el rozi variaba de acuerdo a los diferentes maestros del té.



Katsura,
Villa Imperial



El ejemplo más significativo de la arquitectura japonesa es la Villa Imperial de *Katsura*, situada en las cercanías de Kyoto, en la margen occidental del río *Katsura*. Es un conjunto de forma irregular, rodeada por una valla hecha de bambúes; en el interior hay estanques de formas complicadas con islotes de distintos tamaños. Un inmenso jardín, del más puro estilo japonés, rodea los tres edificios que componen el palacio, éstos están situados cerca del gran estanque. También alrededor del estanque, diseminadas por el extenso jardín, están las cuatro casas de té. Completan el conjunto un pequeño templo y otros edificios secundarios.

RESEÑA HISTÓRICA

Las diversas construcciones no fueron hechas a la vez. Construida en fases de 1615 a 1658. Sus jardines y edificios han sido calificados como una obra maestra en la arquitectura japonesa, y es considerado un

tesoro cultural nacional. Está ubicado en *Nishikyo-ku*, un suburbio al este de Kyoto, y separado del Palacio Imperial de Kyoto.

El príncipe *Toshihito Hachijo* (1579-1629), hermano del Emperador *Goyozei* (1571-1617), recibió del segundo *shogun Hidetada Tokugawa*, un terreno a orillas del río *Katsura*, en compensación por sus servicios al shogunato.

Allí, *Toshihito* inició la construcción de una villa de descanso para los miembros de la Familia Imperial de Japón, por lo que es también llamada Palacio imperial *Katsura*, *Katsura Rikyu*).

Al morir el príncipe en 1629 la villa pasó a manos de su hijo *Toshihada*, de 10 años de edad. Al principio la villa estuvo abandonada por cerca de 12 años, pero en 1642 *Toshihada*, recién casado con una rica princesa, continuó la labor de su padre.



En 1658 el emperador *Gomizunoo* decidió visitar la villa, por lo que se procedió a la construcción de un nuevo pabellón, llamado Nuevo *Shoin*, para albergar confortablemente a tan insigne huésped.

Luego de la muerte de *Toshihada* en 1662 y durante varias generaciones la villa no tuvo mayores arreglos o mejoras, hasta que el Príncipe *Yakahito* (1703 - 1767) llevó a cabo reparaciones sin alterar la distribución original. En 1883, al morir el último miembro de la familia *Hachijo-Katsura*, la villa fue donada al emperador *Meiji*. En 1983 la Villa Imperial *Katsura* experimentó un cuidadoso y extensivo proceso de restauración que implicó el des-ensamblaje, mantenimiento y re-ensamblaje de prácticamente todo el edificio.

El palacio incluye un edificio principal (*shoin*), varios pabellones, casas de té (*chashitsu*) y un parque de siete hectáreas. Este estilo de arquitectura es el representativo en las casas de retiro de los príncipes

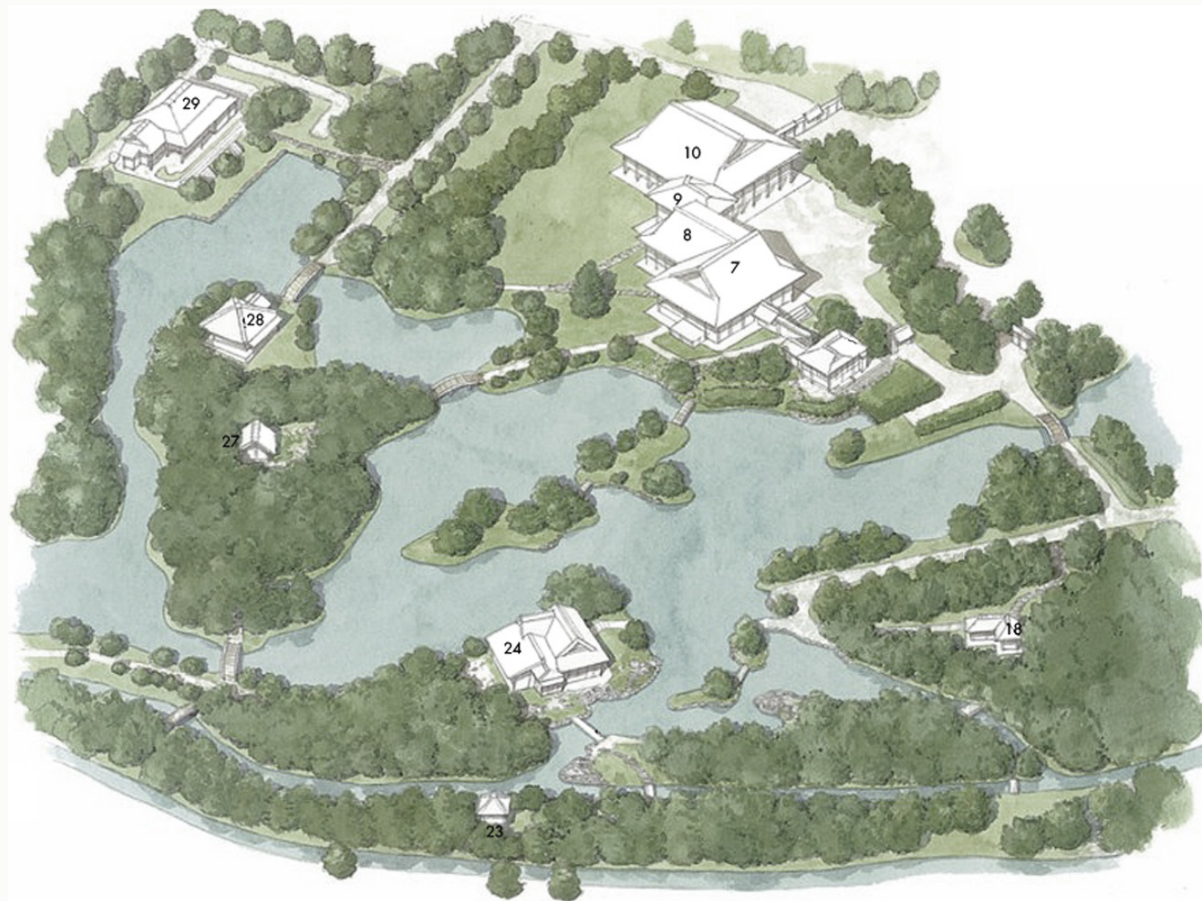
durante la era Edo.

En alguna literatura al Palacio se le denomina más apropiadamente *Shoin*, en referencia a una habitación tipo estudio que proyectaba una baranda, y que dio lugar al estilo *shoin-zukuri*.

ANÁLISIS ESTÉTICO ESPACIAL

El *shoin* del palacio está dividido en tres partes: El *Shoin* Antiguo, el *Shoin* Medio y el Nuevo Palacio. Cada uno posee el estilo propio de edificación *shoin*, con tejados de caqui (*kokerabuki*). El *Shoin* Antiguo muestra elementos del estilo *sukiya* en algunos lugares como la terraza.

El palacio principal, que tiene una sola planta, está compuesto por una secuencia concatenada y asimétricamente vinculada de los tres edificios. Todos están elevados sobre pilares y contruidos en madera con paredes encaladas y puertas deslizantes que conducen



Planta General

- 1 Puerta Principal
- 2 Puerta Imperial
- 3 Acceso Imperial
- 4 Embarcadero
- 5 Pino de Sumiyoshi
- 6 Puerta Central
- 7 Shoin Antiguo
- 8 Shoin Medio
- 9 Pabellón de Música
- 10 Palacio Nuevo
- 11 Cuartos de servicio
- 12 Cuarteles de sirvientes

- 13 Campo de paseo
- 14 Gepparo
- 15 Maple Hill
- 16 Maple Stable
- 17 Cycad Hill
- 18 Pabellón de espera
- 19 Bosque de Bambú
- 20 Orilla del Lago
- 21 Cascada
- 22 Amanohashidate
- 23 Pabellón de los cuatro bancos
- 24 Shokintei

- 25 Islas Centrales
- 26 Valle de la luciérnagas
- 27 Shokatei
- 28 Onrindo
- 29 Shoiken
- 30 Puerta secundaria
- 31 Río Katsura





Planta General

1 Puerta Central

Shoin Antiguo

- 2 Parada de carruajes
- 3 Galería
- 4 Segundo Salón
- 5 Gran Galería
- 6 Plataforma de vista de la Luna
- 7 Primer Salón
- 8 *Tokonoma*
- 9 Cuarto de espadas
- 10 Cuarto del hogar
- 11 Cuarto de preparación
- 12 Cuarto de sirvientes
- 13 Corredor en L de piso de madera

Shoin Medio

- 14 Galería circundante en L
- 15 Tercer Salón
- 16 Nicho
- 17 *Tokonoma*
- 18 Segundo Salón
- 19 Primer Salón
- 20 *Tokonoma* largo
- 21 Cuarto de almacenamiento
- 22 Baño

Pabellón de Música

- 23 Galería
- 24 Habitación de tres esteras
- 25 Gran galería
- 26 Pasillo

Palacio Nuevo

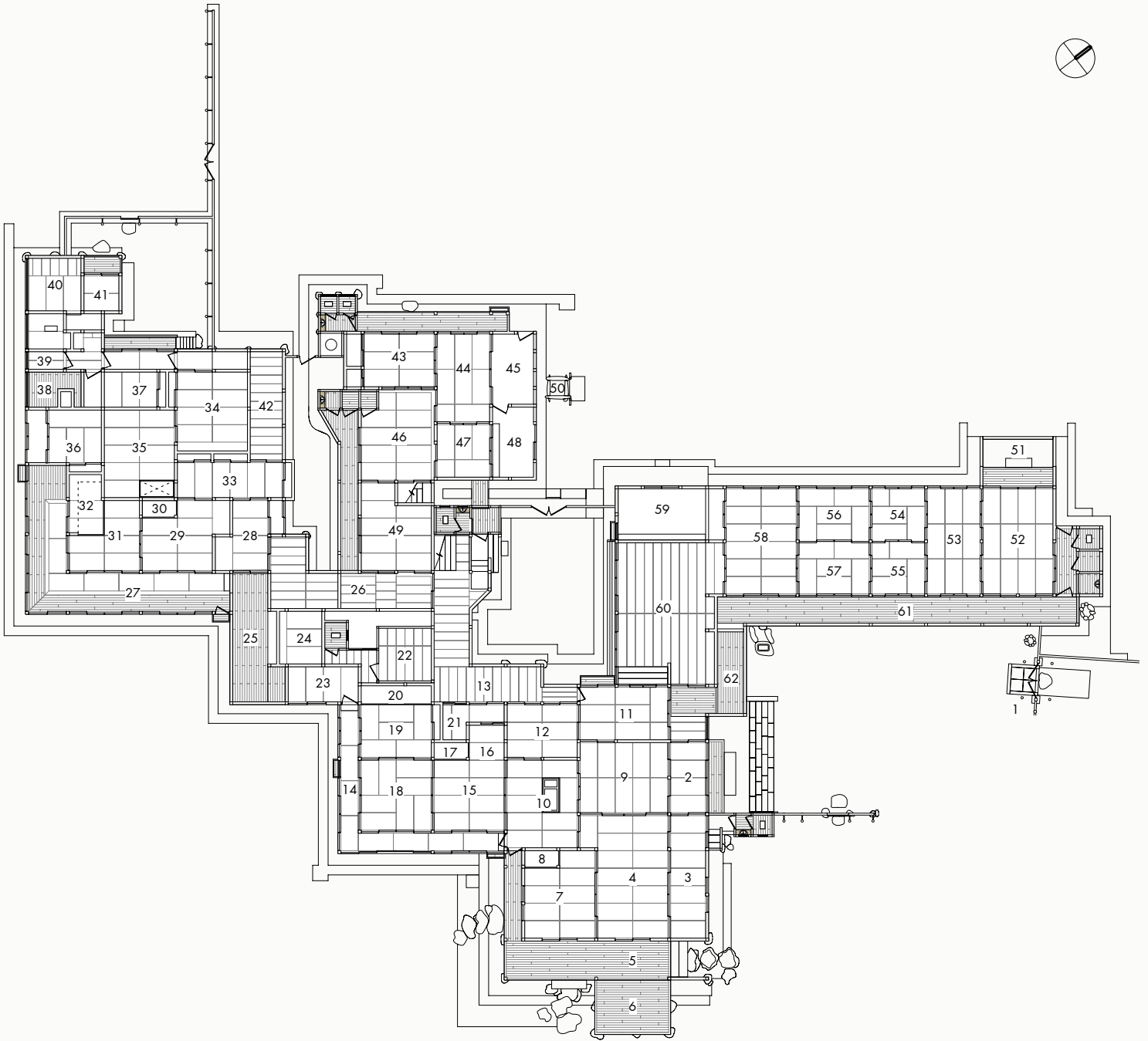
- 27 Galería circundante en L
- 28 Casa del Té
- 29 Segundo Salón
- 30 *Tokonoma*
- 31 Primer Salón
- 32 Imperial Dais
- 33 Habitación de seis esteras
- 34 Cuarto de almacenamiento
- 35 Dormitorio principal
- 36 Vestidor
- 37 Guardarropa
- 38 Cuarto de aseo
- 39 Privado
- 40 Baño
- 41 Guardarropa elevado
- 42 Corredor de la entrada posterior

Cuartos de Servicio

- 43 Primer Salón
- 44 Cocina
- 45 Galería abierta con piso de tierra
- 46 Segundo salón
- 47 Entrada posterior
- 48 Galería abierta con piso de tierra
- 49 Alacena
- 50 Pozo

Cuarteles de Sirvientes

- 51 Porch
- 52 Entrada posterior
- 53 Antecámara
- 54 Habitación oeste de cuatro esteras y media
- 55 Habitación este de cuatro esteras y media
- 56 Habitación oeste de seis esteras
- 57 Habitación este de seis esteras
- 58 Habitación Sur
- 59 Galería abierta con piso de tierra
- 60 Galería de cuarteles de sirvientes
- 61 Galería
- 62 Corredores Liaison





Shoin Antiguo

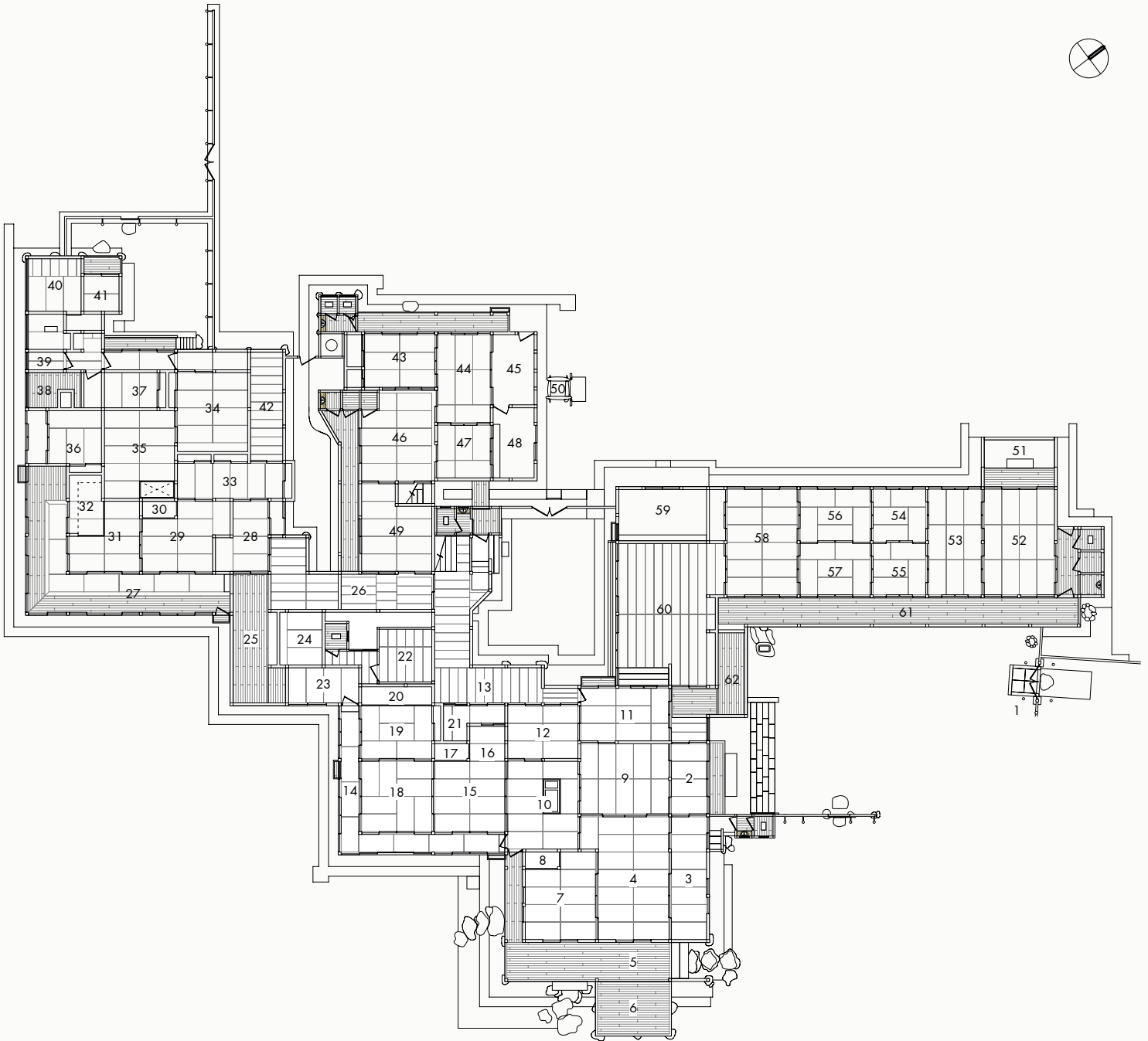
- 2 Parada de carruajes
- 3 Galería
- 4 Segundo Salón
- 5 Gran Galería
- 6 Plataforma de vista de la Luna
- 7 Primer Salón
- 8 *Tokonoma*
- 9 Cuarto de espadas
- 10 Cuarto del hogar
- 11 Cuarto de preparación
- 12 Cuarto de sirvientes
- 13 Corredor en L de piso de madera

Shoin Medio

- 14 Galería circundante en L
- 15 Tercer Salón
- 16 Nicho
- 17 *Tokonoma*
- 18 Segundo Salón
- 19 Primer Salón
- 20 *Tokonoma* largo
- 21 Cuarto de almacenamiento
- 22 Baño

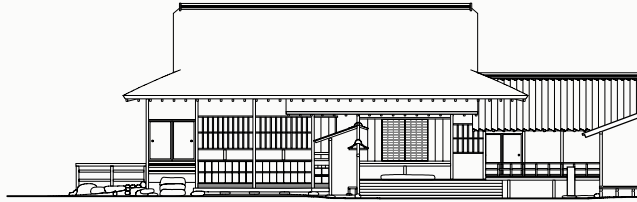
Pabellón de Música

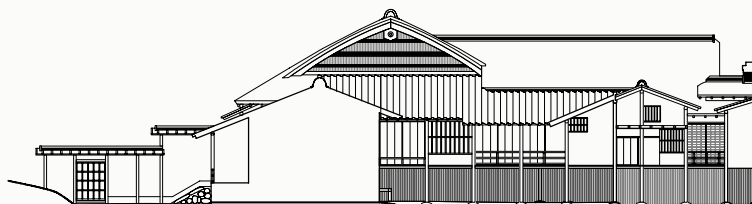
- 23 Galería
- 24 Habitación de tres esteras
- 25 Gran galería
- 26 Pasillo



Shoin Antiguo, Medio,
Pabellón de Música

Elevación Norte
Elevación Este
Elevación Sur
Elevación Oeste



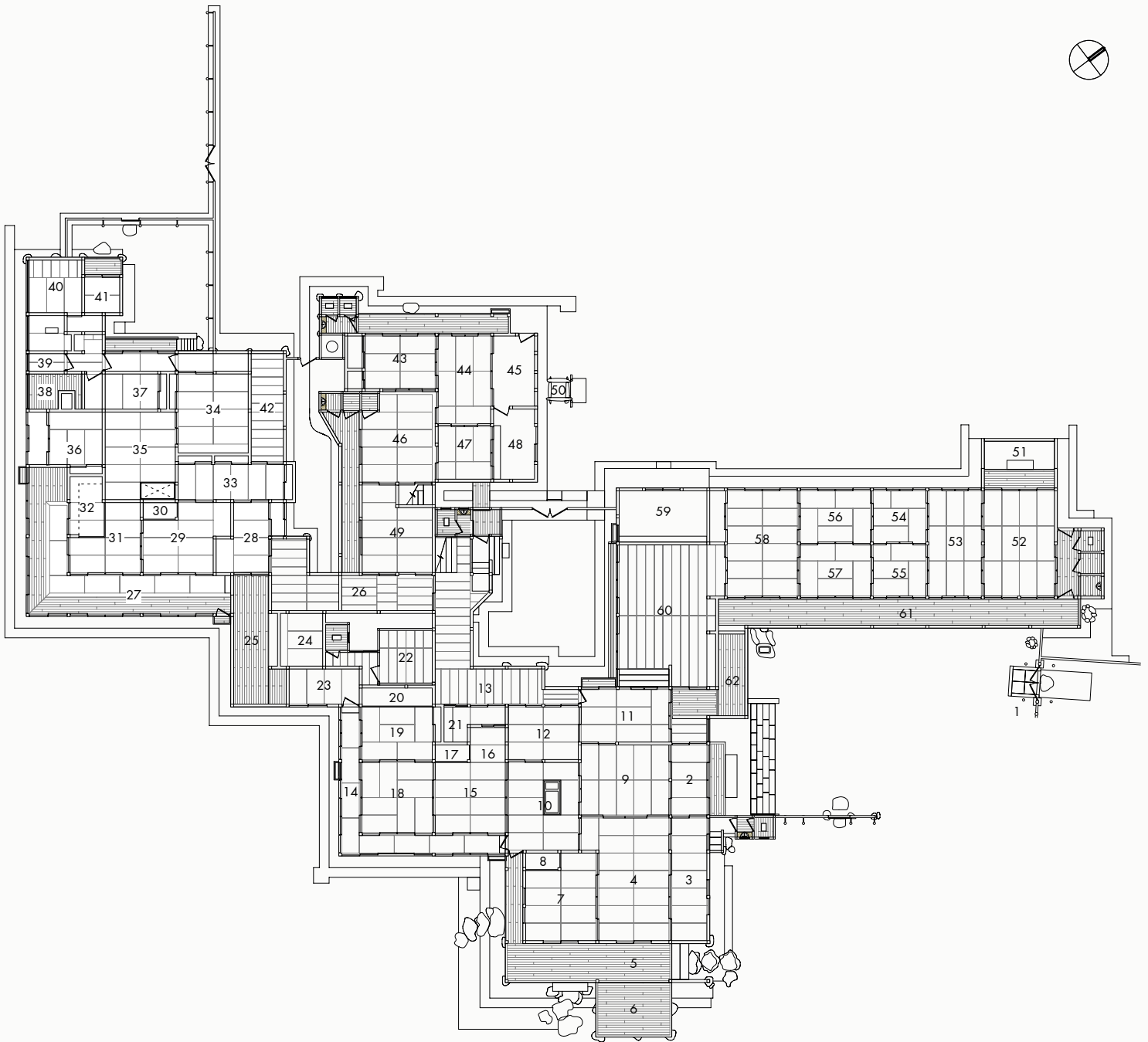




Palacio Nuevo

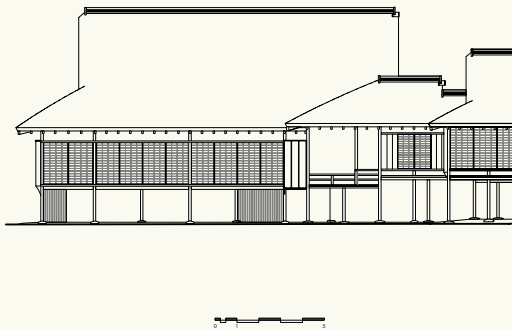
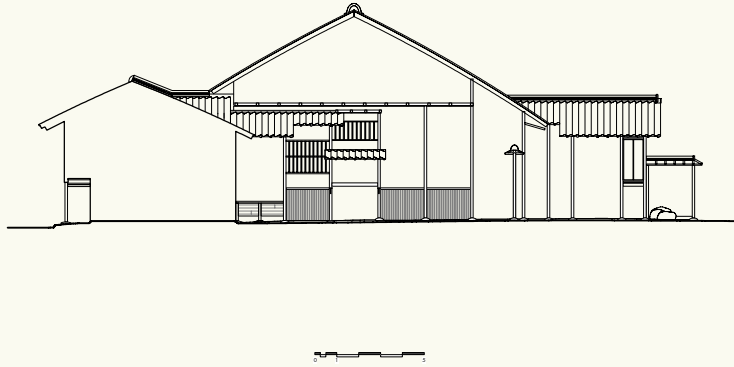
27 Galería circundante en L
28 Casa del Té
29 Segundo Salón
30 *Tokonoma*
31 Primer Salón
32 Imperial Dais
33 Habitación de seis esteras
34 Cuarto de almacenamiento

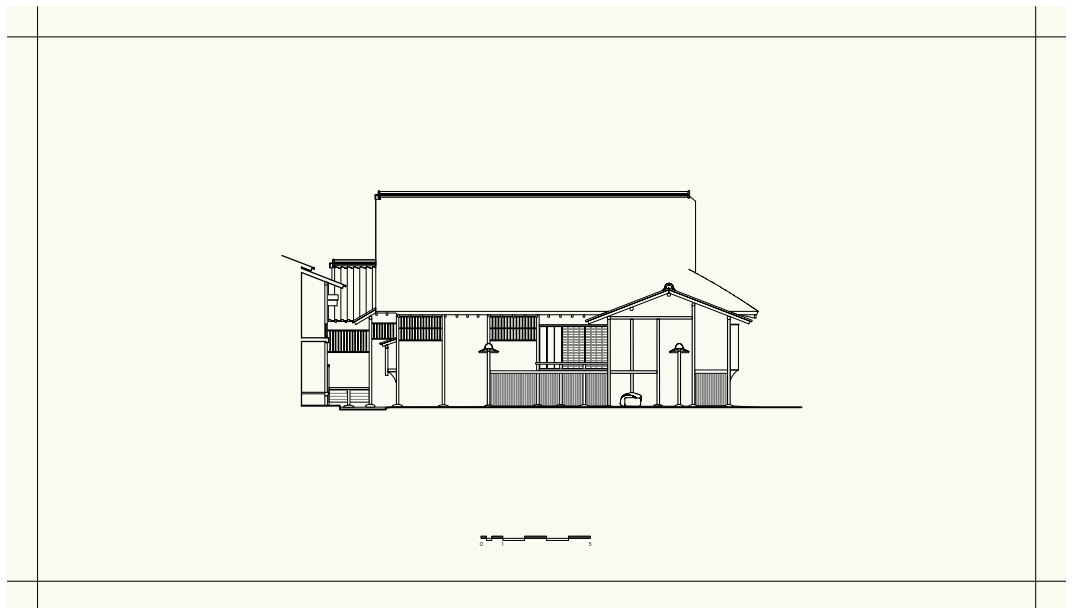
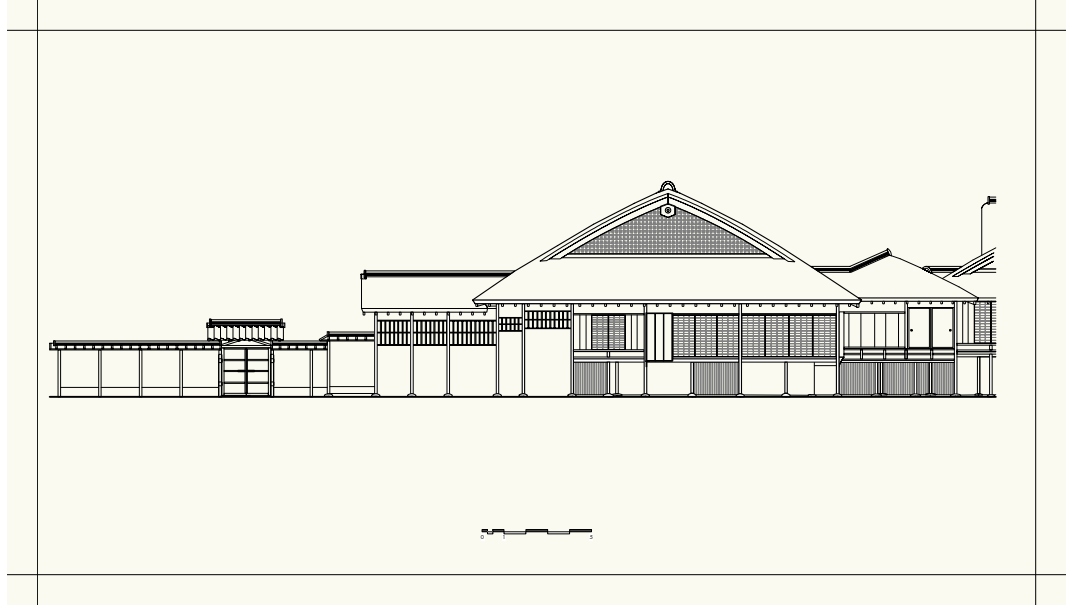
35 Dormitorio principal
36 Vestidor
37 Guardarropa
38 Cuarto de aseo
39 Privado
40 Baño
41 Guardarropa elevado
42 Corredor de la entrada posterior



Palacio Nuevo

Elevación Norte
Elevación Este
Elevación Sur
Elevación Oeste

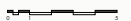
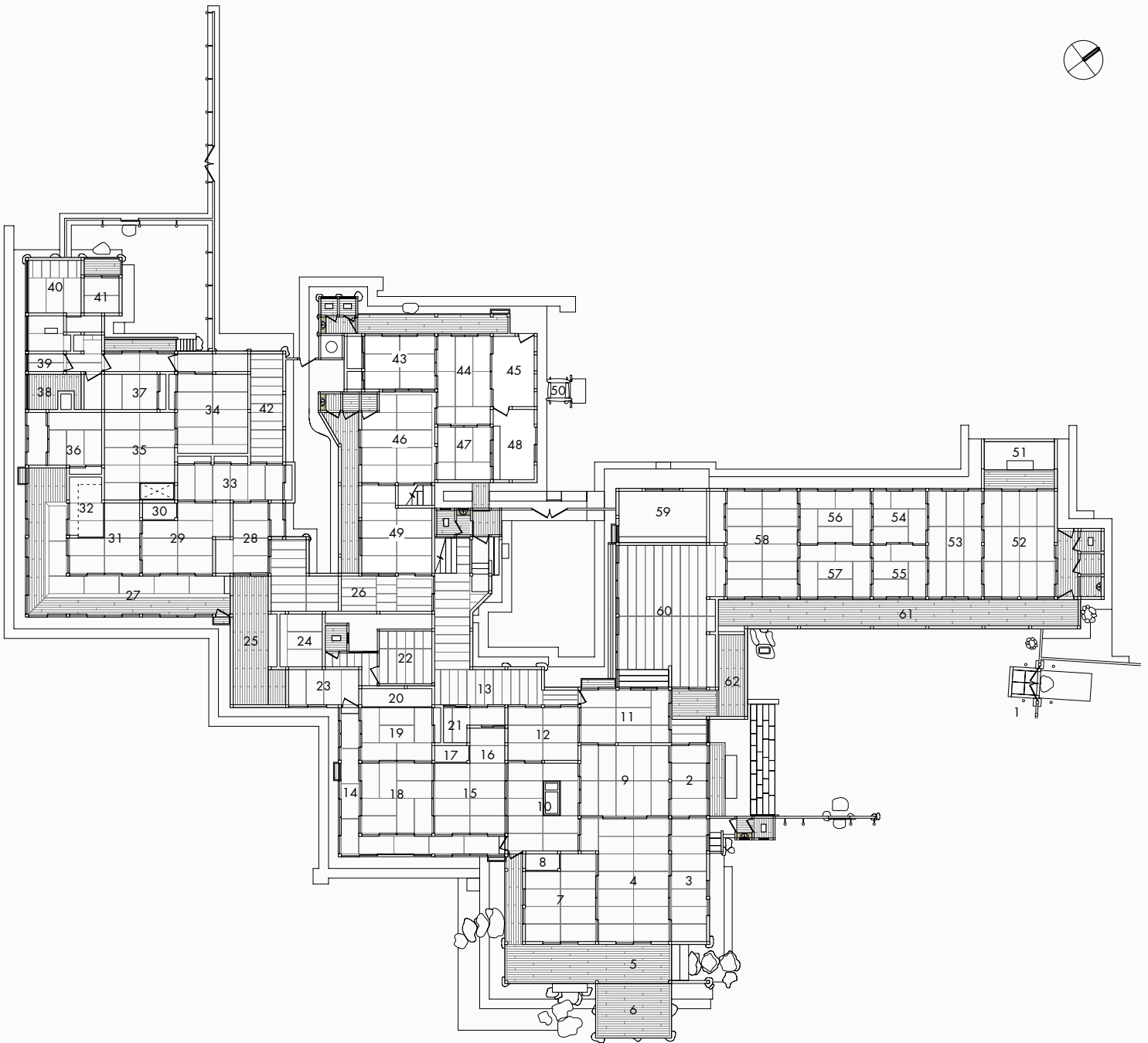






Cuartos de Servicio

- 43 Primer Salón
- 44 Cocina
- 45 Galería abierta con piso de tierra
- 46 Segundo salón
- 47 Entrada posterior
- 48 Galería abierta con piso de tierra
- 49 Alacena
- 50 Pozo



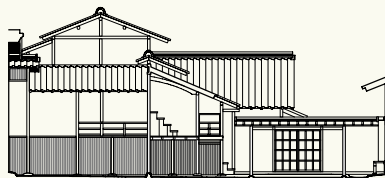
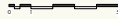
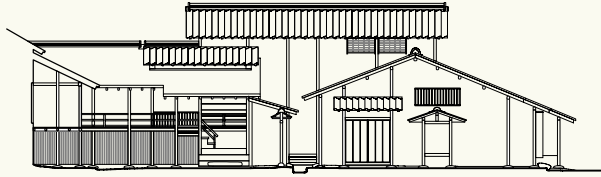
Cuartos de Servicio

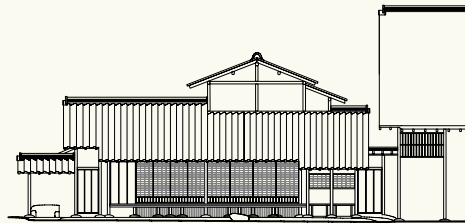
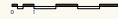
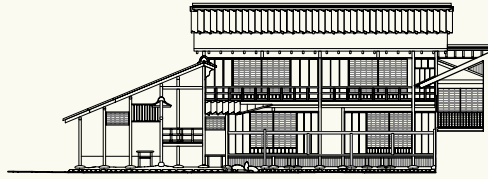
Elevación Norte

Elevación Este

Elevación Sur

Elevación Oeste



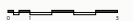
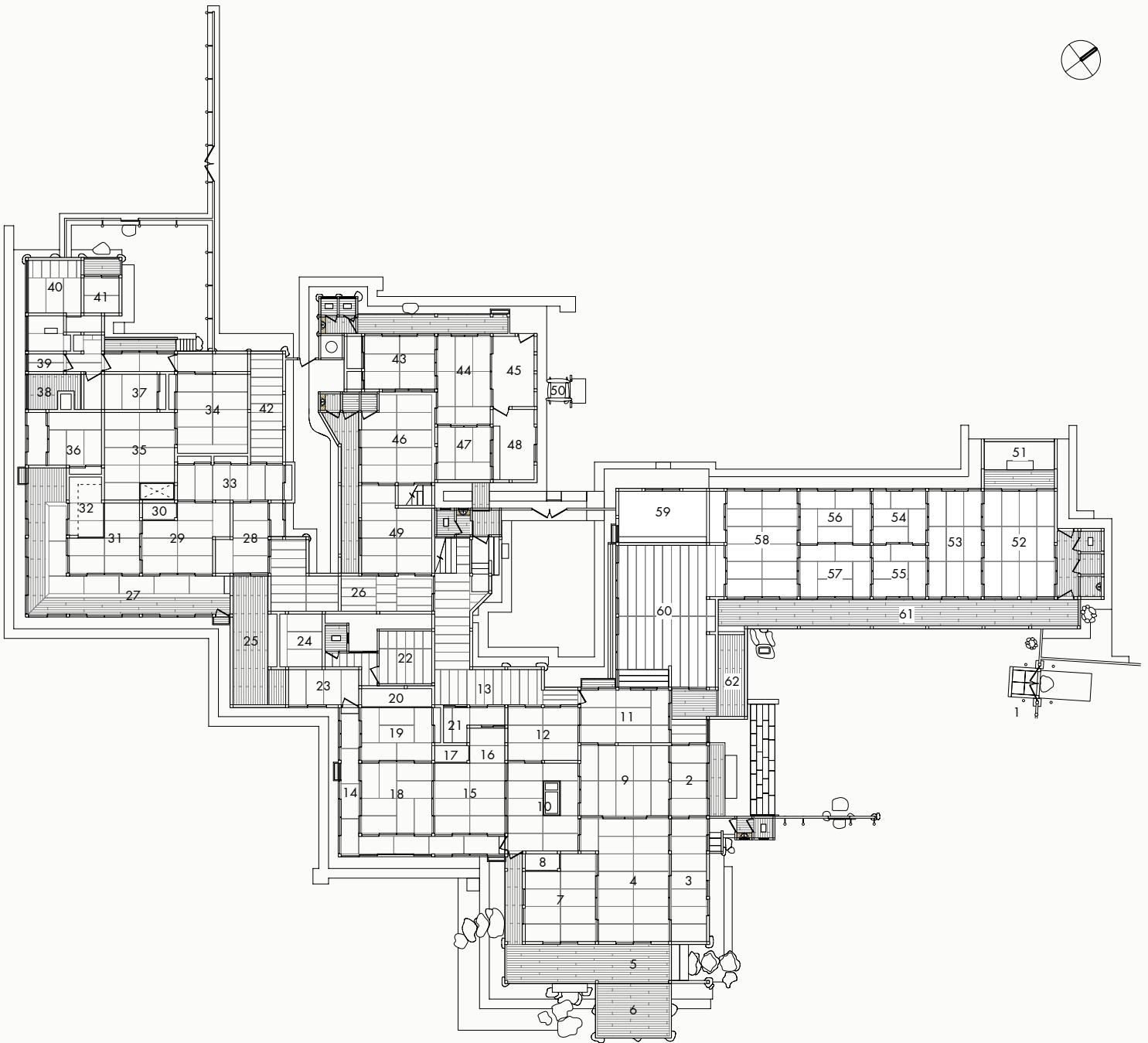




Cuarteles de Sirvientes

51 Porch
52 Entrada posterior
53 Antecámara
54 Habitación oeste de cuatro esteras y media
55 Habitación este de cuatro esteras y media

56 Habitación oeste de seis esteras
57 Habitación este de seis esteras
58 Habitación Sur
59 Galería abierta con piso de tierra
60 Galería de cuarteles de sirvientes
61 Galería
62 Corredores Liaison



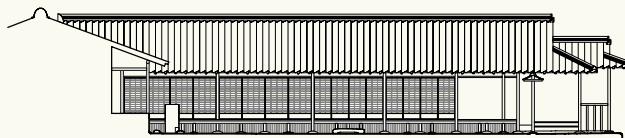
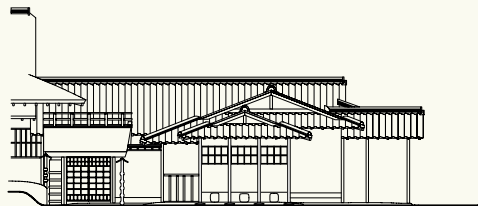
Cuarteles de Sirvientes

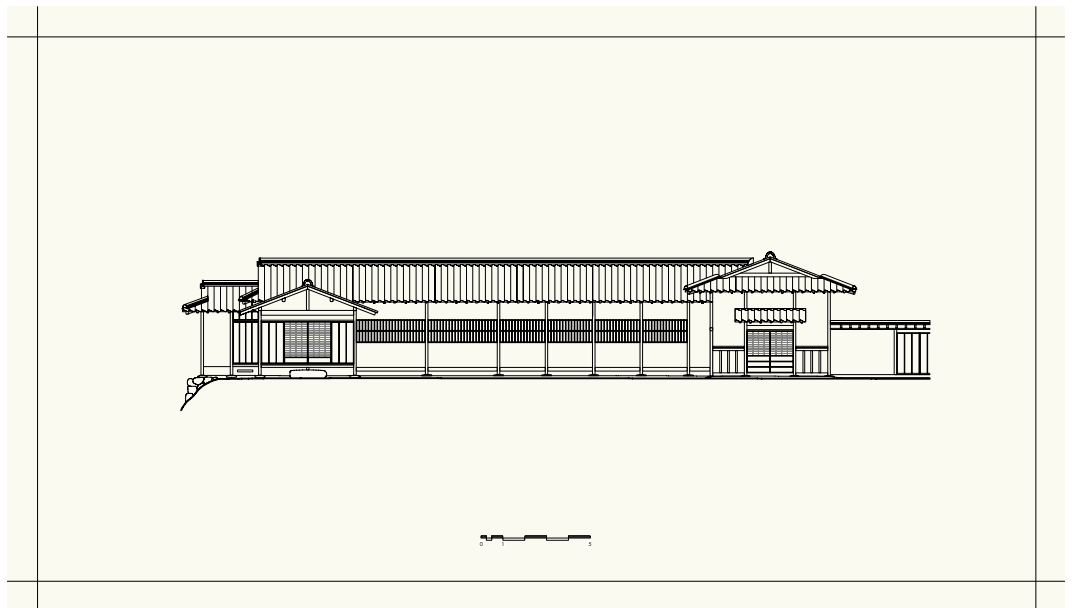
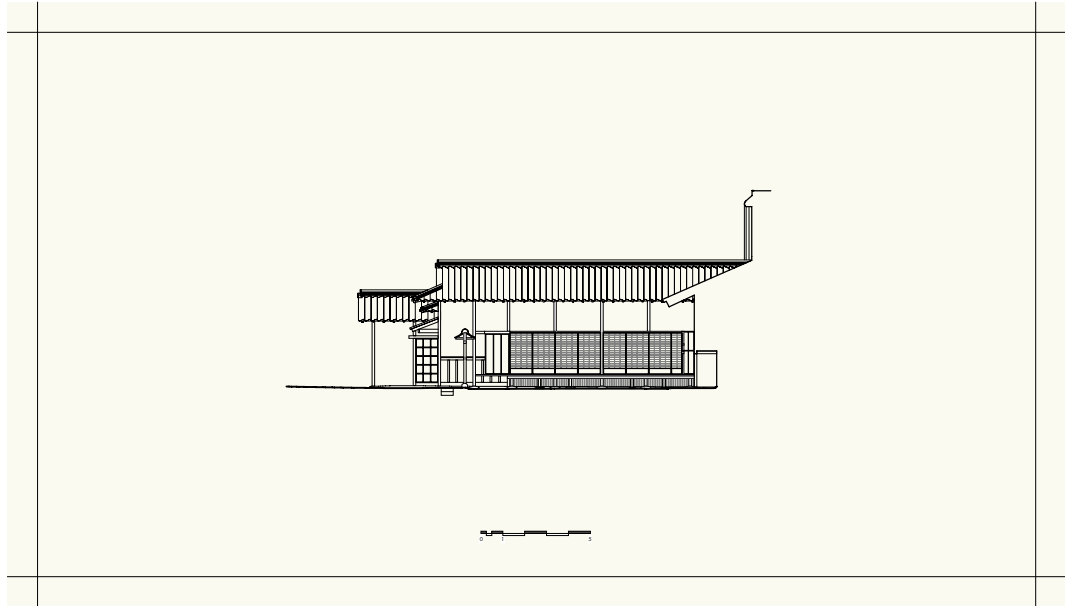
Elevación Norte

Elevación Este

Elevación Sur

Elevación Oeste







La elevación del suelo y la ligereza de los materiales empleados en su construcción hacen que esta estructura parezca flotar en el aire; con las ventanas abiertas el paisaje se filtra en su interior como si se tratara de un simple toldo para protegerse del sol o de la lluvia.



al parque circundante.

La villa fue ampliamente exaltada por el arquitecto alemán Bruno Taut en los años treinta como un precursor espontáneo al modernismo. En ese tiempo en sus escritos (y los de sus contemporáneos japoneses) enfatizó la austeridad de la villa y libertad de las influencias extranjeras denominándola *“la quintaesencia de la estética japonesa”*.

“El edificio principal carece de decoración, pero su sencillez es compensada con la textura de los materiales de la edificación y la integración del palacio con un trazado irregular” Bruno Taut.

En Katsura, hay mucha consistencia en lo que pasa en cada nivel -sobre nivel del suelo, sobre el piso elevado, en el tejado- pero están sujetos a diferenciación codificando los fenómenos naturales y las actividades humanas. Y las pequeñas violaciones voluntarias en la consistencia estética que existen a lo largo del

complejo que a los ojos de los primeros modernistas hubieran querido de seguro evitar, son precisamente el tipo de casualidades que más bien enriquecen la experiencia de arquitectura japonesa.

Realmente, los edificios de Katsura demuestran la sobriedad entre lo que se considera los límites del espacio. Si bien los edificios mantienen una estructura constante en la disposición de columnas, la geometría del suelo y planos de los tejados divergen radicalmente. El diseño de la estructura de los tejados sigue en cambio una geometría muy diferente, inventada para llevar las cargas hacia las columnas exteriores.

Es admirable la combinación de líneas verticales y horizontales en su diseño: los severos pilares verticales de madera sobre los que descansan los edificios, los listones intermedios de las paredes exteriores, contrabalanceados por los aleros horizontales de los tejados y la línea del suelo elevado. También hay una



IZQUIERDA

Los edificios están organizados a partir de un eje axial donde cada uno se retranquea del anterior con el fin que todas las fachadas frontales mantuvieran la misma orientación sureste. Este recurso garantizaba la mejor iluminación para las habitaciones principales y las vistas más favorables del estanque y los jardines.

DERECHA

El juego de líneas y planos distinguen la entrada oeste al palacio antiguo. La ventana con el enrejado de madera iluminan los escalones que conducen al corredor principal.







El Palacio Nuevo (New Goten) es el edificio más largo del complejo. Desde su fachada sur se observa como el pesado techo se ilumina a través de la decorada mampara de la culata.

elegante combinación de tonos blancos –el estuco que recubre las paredes inferiores y el papel blanco de las puertas corredizas- y los tonos opacos de la madera ya oscurecida en los listones que enmarcan las puertas exteriores y que dividen en rectángulos las partes de pared estucadas. Todas las construcciones son de madera, a la que se ha dejado su color natural.

En el interior domina la misma simplicidad exterior: los suelos están cubiertos de esteras de juncos (*tatami*), y las habitaciones están separadas unas de otras por unas paredes corredizas hechas de puertas de madera y papel. Tienen una belleza especial los materiales usados –madera, bambú, esteras de *tatami*, dejados en toda su apariencia natural. Desde cualquier habitación por la que uno se asome al exterior, puede verse una vista inigualable del jardín y del estanque: las vistas están estudiadas de modo que produzcan una profunda y siempre distinta impresión estética.



IZQUIERDA:
Obsérvese el especial cuidado en la colocación de la grava que subraya la planta (que sirve para recoger el agua del tejado) y el refinado diseño que forma al combinarse con el césped, la tierra y las gruesas piedras.

DERECHA:
Primer y segundo salón del Palacio Nuevo.



Una debilidad modernista siempre ha sido valorar la consistencia estética sobre las consideraciones del mundo real; como la lluvia, el envejecimiento, la orientación, la gravedad igual a las fuerzas que empujan a idear el tejado diferente de los suelos, diferenciar miembros estructurales que sustenten las diferentes cargas, distinguir las superficies exteriores de interiores, y así sucesivamente.

Los tres edificios principales de la villa imperial no tienen ni eje central ni punto focal único, pero su maravilloso empleo del espacio ha llevado a los expertos, entre ellos a considerar a estas construcciones como *“una elegante anulación de la simetría”*.

La integración mutua del paisaje y el edificio es el valor máximo de Katsura, que ha sido tan alabado por todos los arquitectos japoneses y occidentales. Entre estos sobresalen las opiniones de Bruno Taut, Walter Gropius, F.L.Wright, etc.

La mayor atención se centra en la escala humana, evitando estructuras monumentales y la construcción simétrica del paisaje. Grandes aberturas, planos flexibles, integración orgánica del edificio con el medio natural que lo rodea.

La planificación arquitectónica modular en la arquitectura occidental, alcanzó un alto grado de desarrollo hace 500 años en Japón. La unidad del suelo en este método es el *tatami* (1,80 x 0,90 m).

Los pisos se disponen por módulos regulares dimensionados por la estera del *tatami*—este sistema ha sido aplicado en el Japón durante siglos. (Para acomodar el *tatami*, el espaciado de las columnas se rige por las dimensiones entre la cara exterior de la columna, en lugar de eje a eje central, como es común en el resto del mundo.)

Los decorados paneles corredizos que dividen los espacios interiores pueden removerse para lograr una



IZQUIERDA:
La galería cerrada
del Palacio Nuevo.
La galería esta
cercada por una
balaustrada baja de
madera y pantallas
(shoji) blancas.

DERECHA:
Vista desde el segun-
do salón.





IZQUIERDA:

La galería del palacio antiguo sirve como la entrada noroeste del edificio. Las filas de *shoji* blancas son ampliamente usadas en el exterior.

DERECHA:

En el primer y segundo salón del palacio antiguo la luz se filtra a través de las pantallas corredizas. Los límites del espacio se da por las líneas horizontales y verticales de los pilares y el tatami.

mayor flexibilidad espacial. La integración de estos elementos con el jardín, a fin de gozar de múltiples y variadas vistas, es notable.

Los muros del *Shoin* Medio y del Palacio Nuevo tienen pinturas de la escuela de *Kano Tan'yu*. La estantería del pabellón superior del Nuevo Palacio es considerado significativamente importante.

Además, la disposición de las puertas favorece una mayor ventilación en verano.

El lago del parque se nutre del río Katsura. También está rodeado de cuatro casas de té, una por cada una de las estaciones: Gepparo, Shokatei, Shoiken y Shokintei. Esta última es famosa por sus paneles decorados con damero de color blanco y celeste. Existe también un salón budista conocido como Onrindo.





ARRIBA
Shokintei

ABAJO
Shokatei

DERECHA
Shoiken



Las casas de té

En el caso de las Casas de Té de Katsura, el panorama es muy claro y elemental, puesto que debían dar respuesta a los principios básicos de la ceremonia del té: armonía, reverencia, pureza y silencio. La interrelación con el medio, la modulación en planta (tatami), la asimetría, la composición paramental abstracta y la desnudez espacial constituyen la esencia de los códigos compositivos.

Los nombres de las casas de Té de Katsura, vienen de nombres de algunos árboles tradicionales del folklore japonés que se encuentran en las cercanías de cada casa.

A pesar de su carácter sagrado, la estética de las Casas de Té dista mucho de la opulencia que puede encontrarse en un templo. Por el contrario, es una construcción que realza la naturaleza frágil y pasajera de la vida, basándose en principios como el *wabi* (la

A diferencia de la aristocrática sobriedad del conjunto de palacios, las casas de té tienen una apariencia simple y rústica.



belleza de las cosas imperfectas, simples, naturales) y el *sabi* (la pátina que cubre a las cosas con el paso del tiempo).

La mayoría de casas de té constan de dos elementos: el jardín y el edificio en sí. Materiales muy sencillos conforman el jardín, que a pesar de ello se encuentran cuidadosamente diseñados. El camino de piedras o *rozi*, en el cual destaca una piedra mayor a la entrada, los senderos de gravilla, los islotes de paja finamente arreglados, la piedra para despojarse del calzado o *kutsunugi ishi*, son parte de un complejo pero sutil micro cosmos que rodea la casa de té.

El sistema constructivo de las casas utiliza paredes y columnas de bambú, recubiertas con barro y techos de paja de arroz.

Delante de las ventanas, se hallan unas pantallas suspendidas de paja trenzada, las cuales son un artificio climático, ya que protegen de la incidencia del



El exterior es utilizado como un "cuadro vivo" ya que las ventanas enmarcan la vista al ubicarse a una altura y posición determinada.



sol en días calurosos, pero sin impedir el paso de la brisa, y pueden ser retiradas en invierno.

En su interior, el espacio fluye entre los diferentes ambientes con armonía y flexibilidad.

Las finas pantallas corredizas o *shoji* (que son una retícula de madera que enmarcan papel de arroz), las terrazas, las generosas ventanas y la simpleza y liviandad de los materiales coadyuvan a establecer un vínculo muy estrecho entre el espacio interior y el ambiente exterior.

La integración visual y espacial entre arquitectura y paisaje se expresa mediante el uso de materiales, luz y color. Los paneles corredizos de las casas japonesas, hacen percibir el interior – exterior como una sola unidad. Unidad que dentro de la misma vivienda se aprecia como un organismo vivo, en donde el "jardín patio" (*naka-niwa*) es usado como un pulmón para la oxigenación y regulación de la temperatura interna.

El pabellón de Orindo fue construido para albergar los restos mortales del príncipe Hachijo, al igual que Shokatei, Orindo se levanta en el mayor de los cinco islotes del estanque artificial del conjunto.





"Todo el arte de la jardinería japonesa, practicada durante muchos siglos, consigue en esta Villa su expresión más perfecta. (...) La armoniosa integración del edificio y el jardín, quizás sea el valor estético más alto de esta obra de arte." W.Gropius (10)

La iluminación, tenue pero focalizada contribuye a realzar la atmósfera de meditación propia del recinto.

En el palacio de Katsura el paisaje exterior ha penetrado de tal manera en el interior, que puede vivirse desde dentro, y las construcciones están de tal modo abiertas a la naturaleza, que forman parte de ella. La misma ornamentación no es un estorbo, sino todo lo contrario: hay una pretendida asimilación de los elementos naturales, que ayudan a compenetrarse con el paisaje.

Los jardines

Los jardines de la villa imperial (1620) responden al estilo conocido como "Jardín de Paseo", este estilo surgió en el período *Edo* (1603-1868) con la intención de ofrecer una visión panorámica de los estilos tradicionales de jardín (jardín paraíso, *kare-sansui*, jardín de té, y otros) unificándolos de manera que las personas

circulen por caminos empedrados y sean conducidos a las casas de té y lugares de descanso esparcidos a lo largo del perímetro de un estanque. Estos jardines se diseñaron con el fin de ofrecer escenarios cambiantes al ser vistos mediante el desplazamiento.

Los caminos de piedras que recorren los extensos jardines consisten en una serie sucesiva de piedras irregulares, colocadas asimétricamente, caminando por ellas uno avanza y penetra suavemente en el paisaje, y tiene la sensación de ir pisando precisamente en el sitio exacto, que a más le lleva para contemplarlo. Las piedras de formas y colores variados, resaltan sobre el césped o sobre el musgo que las rodea y se convierten en elemento decorativo de gran calidad estética.

Las vistas se presentan o se ocultan secuencialmente, casi como una puesta en escena o en un guión cinematográfico que ofrece múltiples variantes. El jardín de Katsura fue pionero en este concepto de jardín





Vista de los jardines desde la plataforma de vista a la luna, la cual se proyecta más allá de la terraza y es considerada uno de los elementos más atractivos del Palacio Katsura.



secuencial que ofrece la fenomenológica experiencia de ir descubriendo numerosas vistas de acuerdo al movimiento del visitante, y sus constantes, sorprendidos y dramáticos recodos y cambios de dirección impiden que el jardín sea descubierto de una sola vez, invitando a ser plenamente recorrido para ser comprendido. Esta técnica, llamada "oculta y revela" influyó y caracterizó los jardines del período *Edo*.

La mayoría de los jardines poseen cerramientos que son usados como una forma de enmarcación para controlar como debe ser visto y hasta que punto el entorno deberá ser incorporado en éste. El cerramiento permite que el jardín sea visto en un espacio privado y en una atmósfera de calma. Como elemento de cierre se usan paredes, defensas, arbustos y montículos. Este cierre casi nunca es absoluto, pues existen algunas visuales que se escapan para ofrecer una conexión visual con el entorno. La principal técnica usada es la denominada *shakkei* o técnica del paisaje prestado,

que implica la apreciación del escenario detrás del jardín, el cual ha sido prestado. Se introduce así, en la composición, elementos naturales o hechos por el hombre y se armoniza haciendo que el sentido del cerramiento no se limite a dos dimensiones.

El trazado se definió por la composición pictórica, la cual se inspiró en el paisaje natural y se rigió por los lineamientos de la pintura paisajística china. El espacio jugó el papel más importante (así como fue significativo en la pintura paisajística), en el cual el vacío creado entre las imágenes ayudaba a balancear y era el elemento profundo que solo podía ser captado por la mente cuando se le contemplaba. En este sentido, la contemplación del paisaje reveló preferencia por la asimetría. Aspectos como el número de árboles y rocas nunca son iguales, sino balanceados asimétricamente.

El jardín también fue considerado como una minia-



Siguiendo por el sendero que pasa a través del acceso Imperial, se llega al final del promontorio de *Kamenoo*. Una vez aquí se encontró el gran pino de *Sumiyoshi*, ahora reemplazado por uno de menores proporciones. Este recurso estético de generar un encuadre visual para enfocar un elemento en particular es muy utilizado en el diseño japonés.



turización del cosmos, en donde una roca se convertía en montaña, un estanque en océano, y un lote de musgo en bosque. Podemos decir que esta concepción se basó en gran parte en el uso del bonsai y el bonkei (árboles y paisajes en miniatura) que fueron usados dentro del jardín como elementos focales para la contemplación.

Los recorridos denotan un manejo extraordinario. Por lo general están diseñados para que el visitante tenga siempre el estanque a su lado derecho, ofrece tres tipos de empedrados, que facilitan o dificultan el desplazamiento según sea el interés del diseñador en mostrar alguna determinada vista.



Capítulo III

“La estética moderna.”



Edificio de la Bauhaus, Dessau.

LA ESTÉTICA MODERNA

Múltiples son los debates que se han emprendido a lo largo de la historia, con el fin de aclarar, o en el más idealista de los casos, unificar el papel de la estética en la arquitectura.

Tan compleja como la mente humana, son sus producciones físicas y filosóficas, irreal sería la pretensión de hallar dos mentes iguales en el planeta, pero realmente absurda es la idea de convencer recíprocamente a toda la humanidad, y lograr la unificación con respecto de un tema tan complicado como este.

El “estilo moderno” ha sido el parámetro de estética dominante de la sociedad industrializada desde principios del siglo XX. Su estética, la cual enfocada hacia la funcionalidad y pureza de la forma, buscó satisfacer las necesidades contemporáneas del hombre mediante una amplia gama de muestras en arte, arquitectura, literatura, teatro, así como cualquier otra

expresión que veamos en los museos de arte moderno. Cualidades como lo racional, lo simple, lo eficiente transmiten su visión estética de composición. El ideal de “integración de las artes plásticas”, en donde arquitectura, escultura, mosaicos y pinturas formen parte de la composición fue ampliamente estimulado en la época.

En un intento legible para descifrar el papel de la estética, el mexicano Daniel Prieto Castillo, propone el análisis de la construcción estética, como un término análogo a la producción artística, y afirma que es posible entender ambos como fenómenos paralelos.

Aún así define claramente, un acercamiento objetivo al problema estético y artístico en particular: *“El autor se niega a considerar el arte como algo que tiene que ver única y exclusivamente con la belleza. Se niega a considerar a los artistas como seres inspirados sabe Dios por qué potencia celestial. Se niega*

a aceptar la pretensión absurda del –arte por arte-, es decir, una creación que nada tiene que ver con la realidad ni con la problemática social...”. (13)

Es innegable la importancia de la comunicación humana por medio de la construcción estética.

Fácilmente se observan patrones analíticos que favorecen el estudio objetivo del arte y sus alcances físico-emocionales, no se considera al productor como un ser extraordinario aliado de las musas ni mucho menos. Ni tampoco, extiende su brazo incondicional a la sofisticada obra artística, víctima de mercaderes insaciables, productores tan anónimos como mediocres, y de la falacia comercial que nos abrumba todos los días.

La dualidad presente entre la estética y el arte, es esencial para conocer las bases metafísicas que los grandes filósofos desplegaron hace tiempo acerca del tema. Dado que el término estética, es algo relativamente reciente, los argumentos de antigüedad acerca del arte, representan la cercanía máxima al origen ideológico del estudio estético.

El arquitecto, consciente de esos principios, genera formas y espacios que, de la misma manera que las demás artes, causan efectos en el hombre que los usa y observa, utilizando todos los elementos de la plástica que le ayuden en su fin.

Cada proyecto arquitectónico es una problemática específica y en consecuencia tendrán condiciones y requerimientos diferentes.

Cada espacio tiene su forma y cada forma tiene su expresión tangible, y la misma nos va a sugerir como se la puede deformar hasta lograr la solución plástica adecuada. Las cualidades espaciales (caras, bordes, dimensiones, etc.) constituyen las características físicas de los espacios. Las mismas a su vez nos aportarán las herramientas que, sumadas a nuestra formación, nos permitan utilizar criterios formales para estructurar una composición plástica coherente.

Desde principios del siglo XX encontramos teorías de deconstrucción del arte para encontrar la belleza de lo simple. Lo vemos por ejemplo en el grupo “De Stijl” o en la Bauhaus, el dadaísmo o el constructivismo ruso. La búsqueda de formas geométricas puras dentro de un espacio amplio para que el espectador participase de la experiencia visual.

Las corrientes “puristas” del siglo XX buscaban una representación de una realidad creada a partir de un todo; sin soportes ni barreras. Todo se extrapola a un carácter momentáneo y efímero, como en el arte japonés inspirado en la filosofía Zen, donde los artistas japoneses parten de las formas más simples, de la naturaleza como constante, de las armoniosas proporciones.

La Plástica arquitectónica.

Plástica es el arte de plasmar o manipular una materia para moldearla de una determinada forma. Es la correcta y adecuada forma que da el artista a los materiales puestos a su disposición y los cuales va a utilizar en su obra. La plástica corresponde a la belleza. Podemos decir que todo edificio o monumento tiene:

- La plástica propia de los materiales que forman los volúmenes o estructuras.

- La plástica o belleza que obtiene con materiales aplicados posteriormente, o sea, superpuestos a esas estructuras.

La plástica en la arquitectura constituye el lenguaje del arquitecto, que los críticos e historiadores han llenado textos y tratados, convirtiendo el arte arquitectónico en un arte de estilos.

Los elementos de la plástica se reducen básicamente a:

- Forma: es la concepción espacial del espacio o envolvente, capaz de crear una sensación determi-

nada.

- **Material:** es lo que determina la posibilidad de realización de una idea. Presenta características propias de textura y color que pueden aprovecharse o no, según se convenga.

- **Color:** un elemento de la plástica que permite crear sensaciones rápidas de percepción visual mediante la pintura aplicada o no a una forma o espacio determinado.

La teoría del diseño ha clasificado los principios de la composición espacial y los ha proclamado como instrumento valorativo de lo estético.

Básicamente la estructuración del modelo a seguir como instrumento valorativo, se puede resumir en los siguientes términos:

- **Unidad:** cuando un conjunto de cuerpos organizados, relacionados entre sí, representan uno solo.

- **Variedad:** es la organización de elementos contrastantes dentro del conjunto.

- **Movimiento:** consiste en la capacidad o forma de manejar la ruta de percepción del que observa.

- **Equilibrio:** consiste en la igualdad de oposición, abarcando desde la forma en sí hasta la forma en relación al conjunto.

- **Proporción:** es la característica del diseño que marca las variaciones respecto a algo constante, afectando esto los elementos.

- **Ritmo:** es la característica que define la repetición de una forma en el diseño.

- **Armonía:** es la correcta relación entre las condiciones que determinan la unidad y variedad, haciendo un diseño funcional y estéticamente agradable.

La estética incorpórea

Si bien la estética está instrumentalmente relacionada a la plástica, el conocimiento acerca de la estética en la arquitectura puede ser mejor entendido si abordamos dos facetas básicas que se encierran dentro del término estética, y que se palpan de manera cotidiana en el quehacer arquitectónico.

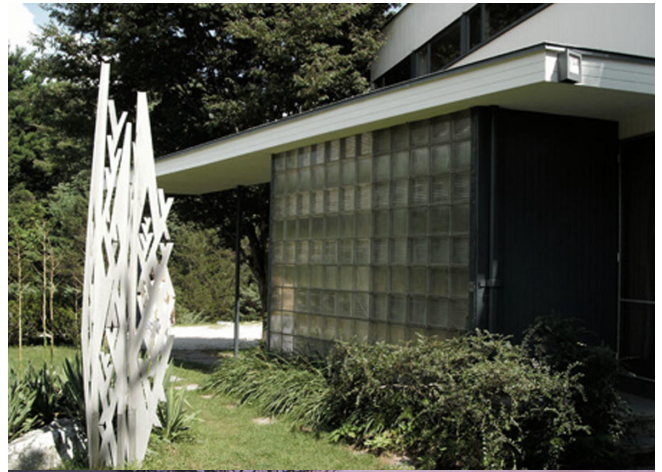
Inicialmente, la construcción, la intención (mayoritariamente racional) que permita alcanzar un objetivo, cualquiera que este sea, mediante la apariencia de la obra producida; y subsecuentemente, la apreciación estética, el juicio emitido por el mundo en relación al objeto en cuestión; la consideración estética, o artística, en la construcción física del espacio.

Además de la construcción física, uno de los desafíos más difíciles de los grandes maestros modernos, fue diseñar arquitectura basados en las condiciones espaciales existentes, como los efectos de luz, transparencia, reflexión, y plasticidad del espacio (estética incorporal). La arquitectura del movimiento moderno se ha catalogado a menudo como "pura" debido a su uso expresivo y aerodinámico de materiales manufacturados como el cristal, tabiquería y acero. La producción en masa de los diversos materiales y la definición del espacio era uno de los mayores enfoques del movimiento moderno. De hecho, las formas características del modernismo estaban en reacción y contrastan a las formas anteriores de arquitectura que contenían una aplicación más relativa a las artes decorativas. Lo que estaba liberando a los arquitectos modernos era el enfoque de producción arquitectónica en la plasticidad espacial, reflexión, transparencia y luz. Como lo citado por Oscar Niemeyer en "Le Corbusier", la arquitectura moderna es sobre "el hábil, preciso y magnífico juego de masas vistas en la luz." [4] para el modernismo, el verdadero desafío consiste en no sólo direccionar los materiales físicos sino también en conservar este concepto estético de incorporealidad.

Una mirada a la casa Gropius bajo los efectos de la luz del sol, durante el día, la luz de la tarde de verano y en el transcurso de las estaciones anuales, nos muestra las apariencias variantes de la fachada.

Además de ese factor incorporal estético, el desarrollo de materiales industriales y la evolución de la construcción, muro cortina, permitió construir muchos tipos diferentes de muros. Por ejemplo, un revestimiento de piedra es uno de los tipos de muro cortina más evolucionados. Uno puede encontrar travertino, granito, caliza, piedra arenisca, y muchos otros materiales. Cada piedra es geológicamente diferente y reflejará la luz de una manera diferente. Mármol y caliza reflejarán la luz y parecerán cambiar los colores debido a diferentes composiciones y acabados de la superficie. Los varios mármoles también reflejarán diferente la luz debido a sus estructuras cristalinas diferentes.

Cada material conserva sus propiedades intrínsecas, estas propiedades sumadas a las condiciones naturales otorgan valores estéticos únicos de cada proyecto, otorgan una belleza particular dependiendo del momento durante el día. Cada superficie al expo-



nerse a los diferentes tipos de luz (es decir, la luz del sol, luz del día, y luz de tarde de verano) reacciona de manera diferente, durante el día algunos materiales como la piedra, capta la luz azul (las ondas cortas) que se refleja típicamente por las moléculas aéreas en el cielo debido a su longitud de la onda corta. Al atardecer, en la estación de verano sobretodo, la luz por lo general da un color rojizo porque la luz roja (ondas largas) tangencialmente penetra en la atmósfera cerca del horizonte mejor que la luz azul. [5]

La apariencia variante de fachadas de muro cortina modernas se acentúa por el uso de otros materiales, sobre todo el vidrio. Esto realza la apariencia de las fachadas bajo las ligeras variaciones de luz. A veces se ha diseñado intencionalmente considerando estos factores mientras que en otros el resultado es sorpresivo e inesperado, lo cual no deja de ser un recurso estético de igual valor que el anterior.

En cualquier caso, debemos entender el concepto de estética incorporada que esta constantemente interviniendo a dúo con el material. La lectura y apreciación del valor estético incorporado requiere un ojo perspicaz y paciencia así como una revisión de los materiales escogidos por el arquitecto. Muchos arquitectos del movimiento moderno desestimaron este asunto debido al escepticismo que el incorporado estético no puede observarse.

Sintetizando un poco, lo que se ha querido decir con lo anterior es que el conocimiento sobre la manipulación de los elementos estéticos, y aún la conciencia de sus verdaderos propósitos, son simplemente una herramienta, ciertamente fundamental, pero al fin y al cabo, solo un recurso, que bien puede complacer al burdo comerciante o servir, como principio del que debe valerse para actuar, todo verdadero compositor, que es arquitecto, que es humano, y que es artista.

Toda creación del artista (arquitectónica, plástica, musical, cinematográfica, etc...) debe ser palpable aseveración del lenguaje comunicativo que caracteriza

a nuestra especie. Toda obra artística debe provocar una reacción en el espectador, y/o usuario, motivar al pensamiento, y exhortar al fortalecimiento del ciclo creativo.

De lo contrario, el quehacer artístico se pierde en la divagación del "autor", y no llega más allá de su satisfacción personal... He aquí, en esta demostración de semiótica artística, el eje que entrelaza las ramas del proceso creador en todas sus manifestaciones; y que al mismo tiempo configura la relación ineludible entre los distintos campos del ingenio humano.

Georg Lukács describe con gran claridad y sencillez: *"El reflejo estético, igual que el cognoscitivo aspira a recoger la totalidad de la realidad en su desplegada riqueza de contenido y forma, a descubrirla y a reproducirla con sus medios específicos...La forma, independiente de la obra es, pues, un reflejo de esenciales conexiones y formas de manifestación de la realidad misma..."* .[16]

Vemos entonces que la construcción estética actúa como un arma de dos filos (así como la política, y otros cuantos movimientos ideológicos del ser humano), por un lado sirve para alterar la realidad y causar simples emociones superficiales en espectadores sin amplio criterio, y por otra parte, es el más importante instrumento del productor, sea este artista plástico, arquitecto, o músico; por cuanto le permite comunicarse de forma relativamente universal con el mundo que le rodea y consigo mismo.

La arquitectura moderna se ha caracterizado por la simplificación de las formas, la ausencia de ornamento y la renuncia consciente a la composición académica clásica, la cual fue sustituida por una estética con referencias a las distintas tendencias del arte moderno como el cubismo, el expresionismo, el neoplasticismo, el futurismo y otros.

La arquitectura moderna acomete una profunda revisión conceptual con el fin de crear una arquitectura humana y habitable, pasar de la decoración de

Cuando la escuela se trasladó a Dessau, Gropius proyectó los edificios que la acogerían, caracterizados por una exquisita simplicidad formal y por el empleo de grandes superficies de vidrio plano.



fachadas a la creación de espacios.

Los arquitectos modernos manejan los volúmenes y los espacios con criterios decididamente novedosos, haciendo desaparecer toda la teoría plástica de la antigüedad, serán los sutiles volúmenes producto de los materiales actuales y las recientes necesidades, quienes impongan la novedosa recopilación de formas.

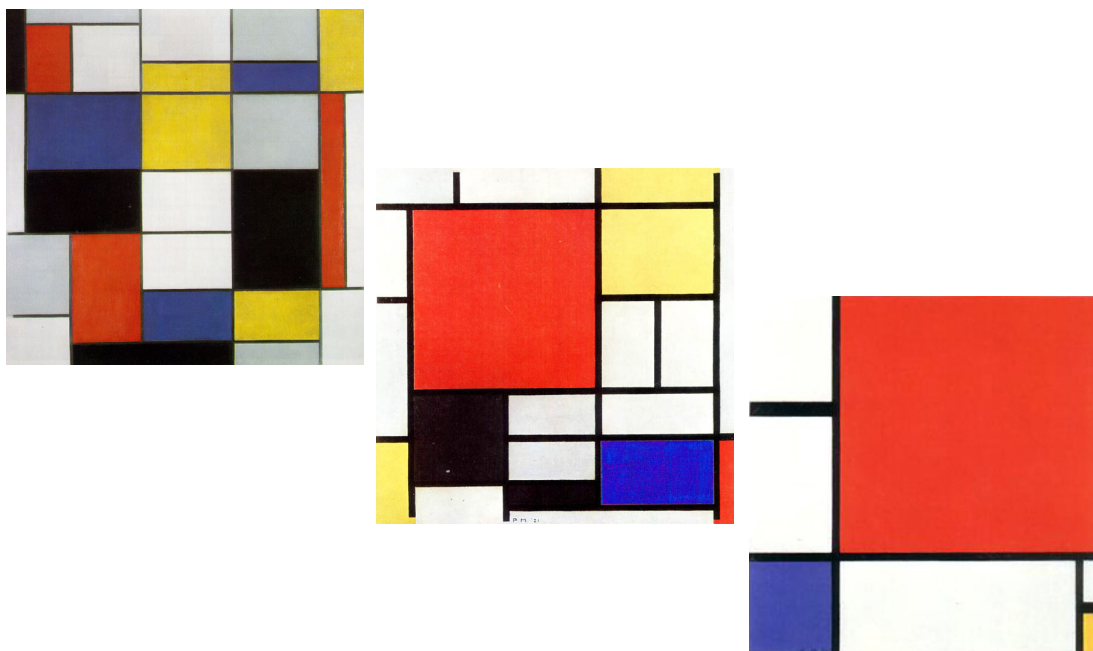
El uso de los nuevos materiales como el acero y el hormigón armado, así como la aplicación de las tecnologías asociadas, el hecho determinante que cambió para siempre la manera de proyectar y construir los edificios o los espacios para la vida y la actividad humana.

La funcionalidad constituirá el empeño de este movimiento, esta nueva estética, definida por una armoniosa distribución en el interior con una conveniente matización de la luz, la integración de la construcción en su entorno y una gran habitabilidad.

Las teorías de Le Corbusier, situando al Hombre mismo como núcleo de la colectividad, la inquietud por diseñar proporciones canónicas y dimensiones armónicas, partiendo de las medidas humanas. Sus escritos constituyeron la base de los nuevos postulados arquitectónicos que surgen en el viejo continente, anticipándose en todo un siglo a las edificaciones de su época. De pronto la producción arquitectónica esta ligada íntimamente a la figuración de los sentidos, se habla de "el volumen puro y exacto como transporte del alma humana hacia un desconocido deleite estético"

LA ESTÉTICA DE LA BAUHAUS

La Bauhaus influyó poderosamente en la arquitectura moderna, a tal grado de marcar la pauta que rompería definitivamente con el academicismo clásico y simultáneamente creó una nueva concepción de la estética. Sentó las bases normativas y patrones de lo que hoy



Las composiciones de Mondrian, denotan la predilección por formas geométricas puras y resaltan el uso de los colores primarios. El amarillo, azul y rojo, son reconocidos como los colores de la Bauhaus.

conocemos como diseño industrial y gráfico.

El contexto histórico en el que se desarrolló esta escuela, podría explicarse brevemente de la siguiente manera: Luego de la primera guerra mundial, Alemania quedó devastada, el país tenía que reconstruirse rápidamente. El deseo de innovación y reconstrucción, racionalizando al mínimo el uso de los materiales y el ahorro de recursos, si bien fue un compromiso político, también fue el resultado de la lucha social.

La revolución industrial, en 1950, proveyó de los nuevos materiales como el acero y el concreto reforzado. Los objetos fueron estandarizados. La mecanización y funcionalización de la industria abriría las puertas al siglo XX.

La Bauhaus, sostenía que el arte debía responder a las necesidades de la sociedad y que no debía hacerse distinción entre las bellas artes y la artesanía utilitaria. También defendía principios más vanguardistas

como que la arquitectura y el arte debían responder a las necesidades e influencias del mundo industrial moderno y que un buen diseño debía ser agradable en lo estético y satisfactorio en lo técnico. Por lo tanto, además de las clases de escultura, pintura y arquitectura, se impartían clases de artesanía, tipografía y diseño industrial y comercial.

La pedagogía de la escuela, instaba a los estudiantes a experimentar con diversos materiales como piedra, madera, metal, barro, vidrio, colorantes y tejidos, mientras se le enseñaba dibujo y modelado; a la vez que se investigaba los principales componentes del idioma visual en textura, color, forma, contorno y materiales. Esto llegó a conocerse más tarde como "Método Bauhaus".

El estilo de la Bauhaus se caracterizó por la ausencia de ornamentación en los diseños, incluso en las fachadas, así como por la armonía entre la función y

Muchos artistas influenciaron el movimiento de la Bauhaus. El diseño y la arquitectura se apoyaban en las tendencias del arte moderno como el cubismo, el expresionismo, el neoplasticismo, el futurismo, entre otros.



los medios artísticos y técnicos de elaboración.

Este movimiento estaba influenciado por diferentes corrientes como el Constructivismo ruso, Suprematismo, Expresionismo y Neoplasticismo.

La Bauhaus promovió el diseño global, instrumentalmente sus principios motivaban la composición a partir de volúmenes macizos, pero articulados libremente sobre el terreno.

En muchos casos se puede apreciar la absoluta libertad en el planteo de los vanos, desvinculando a las ventanas de toda relación proporcional con las fachadas y atendiendo sólo a la expresión de las funciones interiores.

Esquematizando algunas de las características estéticas de este movimiento podemos identificar:

Predominio de formas geométricas puras.

Líneas rectas, horizontales y verticales surgen con mucha frecuencia.

Ángulos rectos

Contrastes entre el lleno y vacío

Dinamismo

Culto al reduccionismo y purismo

Simplificación en el trabajo

En el campo del diseño se extensificó el manejo del círculo, el cuadrado y el triángulo y la utilización de los colores primarios como base.

Walter Gropius llevó a cabo varios proyectos, incluyendo su obra maestra: El edificio de la Bauhaus en Dessau, el cual tenía una "planta asimétrica, con pabellones situados a diferentes alturas y predominio de ventanas horizontales, uno de los puntos de refe-



rencia de la arquitectura racionalista”

En 1925 se dedicó a la construcción de una serie de sobrios edificios rectangulares de hormigón y cristal en Dessau, especialmente diseñados para ello por Gropius. El estilo de este movimiento se tornó aún más funcional e hizo mayor hincapié en la expresión de la belleza y conveniencia de los materiales básicos sin ningún tipo de adorno.

Walter Gropius, tanto en su obra como en la Bauhaus, realizó un intento constante por armonizar la arquitectura técnica y el arte y cuyos magistrales esquemas conceptuales influyen enormemente sobre la arquitectura y el diseño. La mayor virtud de la obra de Gropius, es su carencia de estilo. Por rechazar las ideas apriorísticas y concebir una arquitectura ceñida a las necesidades concretas. Posee un gusto especial por las superficies diáfanos, consigue escapar a cualquier compromiso con posturas predeterminadas, en

el desarrollo de una arquitectura lógica, tranquila y sin estridencias.

Tanto los edificios académicos como las casas para los maestros se caracterizan por mantener la economía expresiva, los volúmenes puros y sin ornamentación, y las grandes fachadas de vidrio; estos conceptos estéticos se generalizaron en la mayoría de las realizaciones del movimiento moderno.





LA CASA GROPIUS

FICHA TECNICA

Nombre de la Propiedad:	Casa Gropius
Arquitecto:	Walter Gropius and Marcel Breuer, Associate Architects.
Localización:	68 Baker Bridge Road Lincoln, Massachusetts
Fecha:	1937 - 1938
Tipo de Construcción:	Casa
Número de plantas:	Dos
Superficie Total:	210m ²
Superficie Planta Baja:	180m ²
Superficie Planta Alta:	130m ²
Sistema de Construcción:	Sistema de marcos de madera
Materiales:	Cimientos: piedra Muros: Entablado vertical de secuoya Techo: brea y grava
Clima:	Templado - frío
Contexto:	Semi-rural
Estilo Arquitectónico:	Movimiento Moderno, Estilo Internacional
Propietario actual:	SPNEA (Society for the Preservation of New England Antiquities)
Estado de conservación:	Bueno
Grado de protección histórica:	Alto
Detalles:	Escalera espiral prefabricada exterior, bloque de cristal, muro y chimenea de ladrillo pintado, pared libre define la terraza.



RESEÑA HISTORIA DE LA CASA

El matrimonio Gropius llegó a Estados Unidos en marzo de 1937; una vez que Gropius fue posesionado como decano de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard, adquirió una parcela de cinco acres de terreno en Lincoln, área residencial muy cercana a Cambridge, donde Gropius pudo diseñar y construir una vivienda plenamente moderna. Esta primera obra de Gropius en América sería, a nivel profesional, su tarjeta de presentación en el país, además de ello, sería su vivienda definitiva y un marco hecho a medida para la colección de muebles de la Bauhaus que tenía en su anterior vivienda en Weimar.

En sus recorridos por Massachusetts, New Hampshire y Vermont durante el verano de 1937, Gropius encontró el espíritu de la arquitectura moderna perfectamente expresado en la simplicidad, el funcionalismo y la uniformidad del estilo colonial, aquellas casas

compactas, volúmenes blancos de madera con chimeneas de ladrillo, de una gran economía espacial y constructiva, encajaban perfectamente en su discurso nacional.

En sus primeros años en EEUU Gropius se enfrentó por primera vez con la construcción con madera. En Europa la madera se consideraba un material, no industrial, y más aún por la arquitectura racionalista, pero en EEUU era un material estandarizado y disponible para la construcción modular por lo que podía ser aceptado por el movimiento moderno.

La casa tiene una estructura de entramado ligero de madera al estilo tradicional de New England y está revestida exteriormente con entablado de madera, pintado de blanco dispuesto en sentido vertical, siendo esto contrario a su uso tradicional que sigue el eje horizontal. Es decir, Gropius trasladó los principios del movimiento moderno a un material teóricamente

prohibido, la madera, pero con una razonable justificación.

La rapidez y eficacia con que construían las casas, revistiendo marcos ligeros de madera, fue el argumento que convenció definitivamente a Gropius para utilizar las técnicas constructivas tradicionales. La construcción de la casa finalizó en septiembre de 1938.

Su diseño y construcción no fue, después de todo, pensado para producir un monumento al movimiento moderno, sino simplemente era una casa económica y cómoda que cubría las necesidades de la familia. El partido de diseño fue inspirado en una filosofía que él había desarrollado en la escuela de la Bauhaus en Alemania casi veinte años antes. Basado en un diseño funcional que siga su propia naturaleza: para permitir que la apariencia sea el resultado del proceso, y la belleza sea determinada por su función.

Este acercamiento rechazó las maneras del siglo XIX de lograr la belleza a través de los estilos y el ornamento. Sin duda este concepto parecía extraño en los años treinta, impresionante para los visitantes de la casa. Impresión aún genera hoy en día. No porque la Casa Gropius sea una reliquia de otro siglo, sino porque él siempre creyó que sus fundamentos para diseñar eran eternos. Así, aunque la casa tiene ahora setenta años, cuando es vista a través de la lente apropiada, no representa una historia del pasado, sino del presente.

Modesta en su escala la casa Gropius era revolucionaria, combinaba los elementos tradicionales de la arquitectura tradicional de New England, madera, ladrillo y piedra, con materiales innovadores raramente utilizados en la arquitectura doméstica como bloques de vidrio, yeso acústico o barandillas de cromo, fruto de la fascinación de Gropius por la tecnología y los nuevos materiales.

Aunque esta casa fue asociada con el estilo de la Bauhaus, Gropius siempre mantuvo que la Bauhaus no era una fórmula o una prescripción. Era un acer-



camiento que era adaptable a cualquier problema o necesidad personal. Gropius escribió una vez que la *“filosofía de la Bauhaus estará viva mientras no se estanque en una determinada forma sino que busque la fluidez de vida detrás de todas las formas mutables”*.

La vivienda se diseñó y construyó según ideas y métodos de trabajo propios que la hacen un laboratorio natural donde descubrir los criterios y postulados enseñados por Gropius, así, él invitaba a sus estudiantes para ver la casa en obra. Una vez que la casa fue completada, un desfile interminable de visitantes acudían a la casa, interesados en como se había resuelto muchos problemas cotidianos, cuales eran las facilidades espaciales, la luz y el ambiente estimulante, incluso sobre la disminución de los quehaceres domésticos. Gropius y su esposa siempre tuvieron el cuidado para declarar que la casa era la respuesta a sus necesidades particulares y no la fórmula para



cada casa. La casa Lincoln se ajustaba a sus propias necesidades. Ésta era su manera de alentar a los visitantes a considerar cómo su propia casa moderna podría ser diferente.

Contrario a lo que la mayoría de la gente en aquella época pensaba, los Gropius nunca se sintieron viviendo en un ambiente adelantado a su tiempo, sino todo lo contrario para ellos esa manera de vivir era el presente, mientras que muchos otros vivían en el pasado.

Cuando la arquitectura Moderna se puso de moda en los años setenta, Ise Gropius continuó llevando grupos de estudiantes para visitar la casa con la esperanza que los arquitectos, historiadores de arte, y diseñadores aprendieran sobre las verdaderas metas del movimiento moderno. Por esta razón en 1984 cedió la casa a la SPNEA (Society for the Preservation of New England Antiquities) con el fin de continuar

con la tradición de enseñar de una manera diferente y aproximarse a la evolución de la arquitectura y el diseño.

La SPNEA, ha tratado de restaurar el paisaje original siguiendo la filosofía de Gropius, lo que requiere casi tanto cuidado como las más formales de las casas de los siglos XVIII o XIX. Emplazada sobre la cresta de una colina en el medio de una huerta de 90 manzanos, el jardín japonés en el lado sur de la casa, la colocación y número exacto de los árboles, las mismas especies de césped que también eran un rasgo natural importante del sitio original y así permitir entender la propiedad como un plan integrado totalmente comprendido.

En defensa contra la etiqueta de "Estilo Internacional", Gropius comentó:

"En mi experiencia, cuando construí mi primera casa en el E.E.U.U. - que fue la mía propia -hice un



esfuerzo por absorber en mis propias concepciones esos rasgos de la arquitectura tradicional de New England que encontré vigentes y pertinentes. Esta fusión del espíritu regional con un acercamiento contemporáneo al diseñar produjo una casa que yo nunca habría construido en Europa con un sustrato climático, técnico y psicológico completamente diferente". (17)

ANÁLISIS ESTÉTICO – ESPACIAL

Desde el momento mismo de la concepción de la casa, las consideraciones prácticas fueron de importancia superior. Los Gropius invirtieron gran cantidad de tiempo seleccionando un sitio en particular y decidiendo la colocación exacta de la casa. Las consideraciones incluyeron la necesidad de un acceso fácil desde la vía de acceso, protección de los predominantes vientos del norte, y exposición al sol en etapa invernal. Otra decisión práctica fue usar un esquema formal de "caja" para la edificación, por

considerarla una forma de suma eficacia. La economía de construcción, materiales, energía, y mantenimiento era una prioridad filosófica y práctica, y una parte significativa de la ética de la Bauhaus.

Pero a más de todas estas consideraciones pragmáticas el arquitecto moderno debía estar plenamente consciente de las necesidades psicológicas de los ocupantes de la casa tanto como las prácticas. ¿Qué de bueno tendría una econo-caja si nadie estaría cómodo o feliz dentro de ella? Gropius siempre usó la palabra "funcional" para describir su manera de diseñar; sin embargo, esto implica que el arquitecto debería tener en cuenta satisfacer el sentido de confort de los ocupantes.

Al desarrollar los planos, su mayor preocupación era cómo funcionaría en lugar de su apariencia formal. Se hicieron a un lado las reglas tradicionales de la simetría a favor de una planta libre. Los principios



El plano de bloques de vidrio es el único elemento que sobresale en la fachada norte, rompiendo la horizontalidad del volumen compacto. Gropius usó los bloques de vidrio y las ventanas de piso a techo para transmitir la luz natural.

de la organización estaban enfocados en expresar los modelos contemporáneos de vida y dejar que la forma siga la función. A través de este proceso, una hermosa casa surgiría.

El deseo de colocar grandes ventanales en un clima tan extremo fue compensado por una cuidadosa atención a los detalles prácticos, el volumen de tejados planos y sin aleros, se colocaría en lo alto de una modesta colina para obtener el sol de invierno desde las primeras horas del día hasta su puesta en el monte Wachusett. La marquesina horizontal, único gesto amable en el alzado norte, de estricto tono racionalista, y el porche trasero que aprovecha las refrescantes brisas del este y del oeste, son las dos únicas excepciones al volumen compacto. En los días soleados de invierno, el calor irradiado por las losas del jardín calientan de tal manera los planos acristalados que no es necesario hacer uso del sistema de calefacción. Asimismo, con objeto de conseguir ventilación en la vivienda, la



La marquesina de la fachada sur esta pensada para evitar la entrada directa del sol en las habitaciones de mayo a septiembre, y se despega del muro dejando escapar el aire húmedo del verano, que de lo contrario se introduciría en las habitaciones





La fachada sur se abre al jardín posterior. El contraste de texturas y superficies, ya sean naturales o artificiales, estuvo pensado como un sistema integrado donde ningún elemento fue colocado al azar.

planta sigue la distribución de las casas tradicionales, con un vestíbulo cruzado con dos puertas.

Las soluciones espaciales para la primera planta corresponden a un espacio abierto y flexible aprovechando al máximo el calor solar y las espectaculares vistas que se destacan en el paisaje durante cada estación del año.

Es posible, que intencionalmente se conectara un espacio con otro para dar ese sentido de flujo y libertad entre todas las partes. Cuando, por razones prácticas, no se podría abrir físicamente un espacio, él lo hizo visualmente. Como en todos los casos las necesidades psicológicas y prácticas fueron consideradas en igual importancia durante el proceso de diseño, sin importar cuan pequeño fuera el presupuesto.

Observando más allá de lo práctico es particularmente importante la relación de la casa con el entorno natural. Esta íntima relación es posible por la utiliza-

ción de grandes planos de vidrio. Este producto de la era industrial, como muchos otros, permitió una nueva libertad y una variedad mayor de opciones económicas a la construcción. Los planos acristalados rompieron con todas las reglas que siempre habían forzado una firme división entre el interior y el exterior.

Así como Gropius estaba encantado por la belleza natural del mundo a su alrededor, igualmente estaba apasionado por la imagen fresca de los nuevos productos industriales que expresaban una tecnología avanzada y de ingeniosidad. Por ejemplo, el acero cromado era un producto industrial que podría usarse para apliques de iluminación o balaustres de escaleras. Los bloques de vidrio se podían usar en cualquier lugar que necesitara iluminación pero también para crear privacidad y aislamiento. Un sentido de belleza se derivó de las cualidades intrínsecas de estos materiales y los contrastes de sus texturas y superficies.

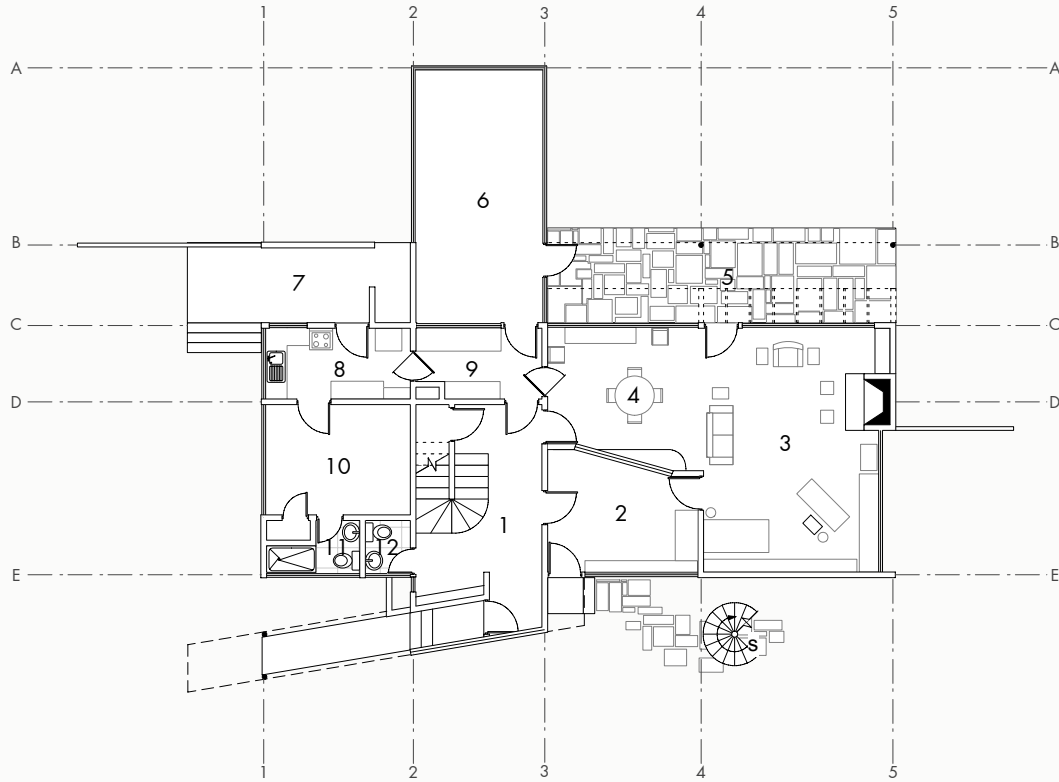
Esta fascinación y aprecio por los materiales modernos también se reflejó en el mobiliario y decoración de la casa.



Los nuevos materiales como la madera laminada, fue muy apreciada por su capacidad de asumir cualquier forma curva. La madera podía moldearse con tal facilidad que se acoplaba a cualquier tipo de estructura. La simplicidad de la estructura de los muebles de la sala en lugar de los pesados muebles de madera tapizados. Estos muebles modernos hacen el mismo trabajo con un cuarto del esfuerzo y utiliza por completo la capacidad estructural del material. Todos los muebles fueron escogidos por su simplicidad y elegancia que en cada caso se derivaron del plan práctico e innovador. A fin de cuentas, la casa no se pensó como un sitio de interés turístico sino como un hogar confortable y de bajo mantenimiento.

Esta tendencia de diseño se ve por todas partes dentro de la casa. Es un acercamiento global, cada forma tiene relación con una visión coherente derivada de sus creencias. Éstas son: las elegantes soluciones de diseño resultado de un acercamiento fresco e in-

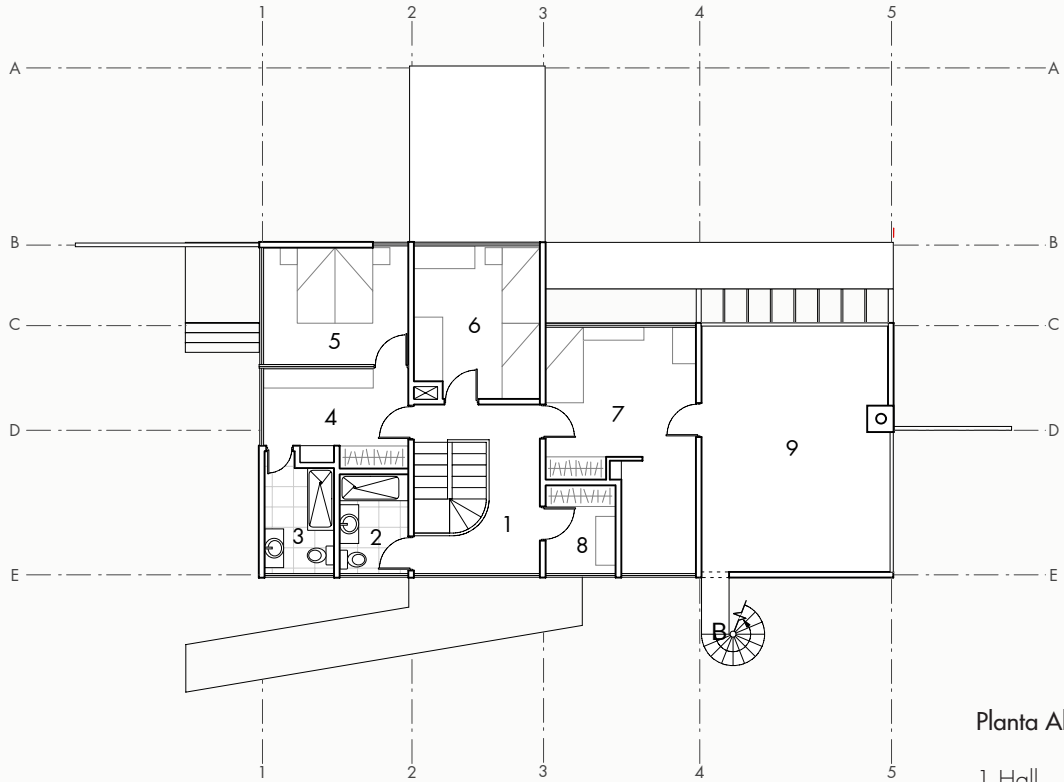
novador a la resolución de problemas; la tecnología y los materiales modernos son los componentes vitales al diseñar para las necesidades contemporáneas; y que todos los materiales, sean artificiales u orgánicos, deben reconocerse por sus características intrínsecas. Ningún problema durante el proceso de diseño fue ignorado o dejado a una solución mediocre o ineficaz. Toda oportunidad de apreciar la belleza, natural o artificial, se tomó en cuenta.



Planta Baja

- 1 Vestíbulo
- 2 Estudio
- 3 Sala
- 4 Comedor
- 5 Porch
- 6 Porch cubierto
- 7 Porch de servicio
- 8 Cocina
- 9 Despensa
- 10 Cuarto de servicio
- 11 Baño servicio
- 12 Baño social



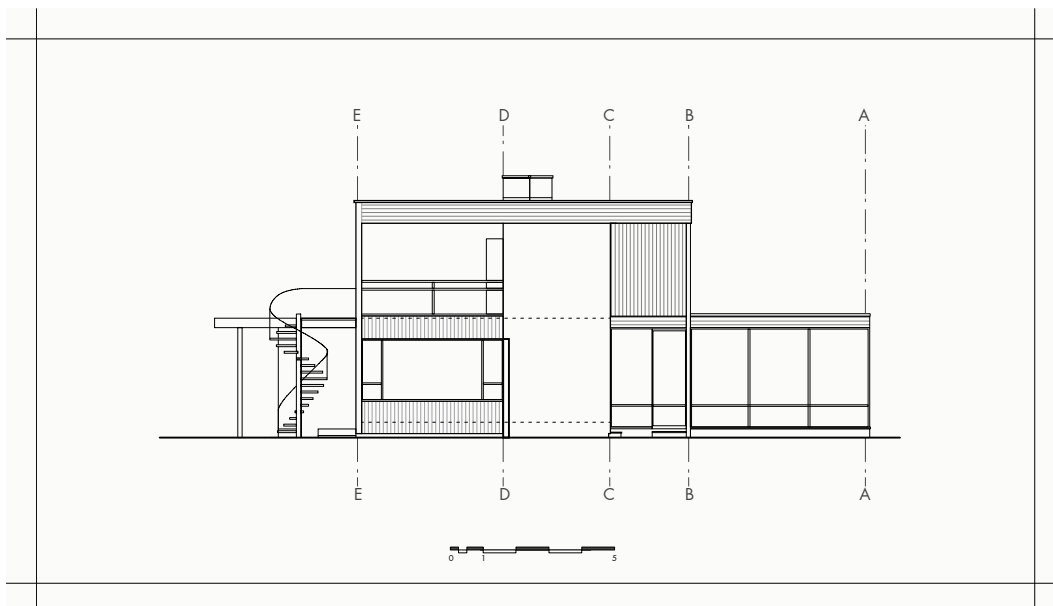
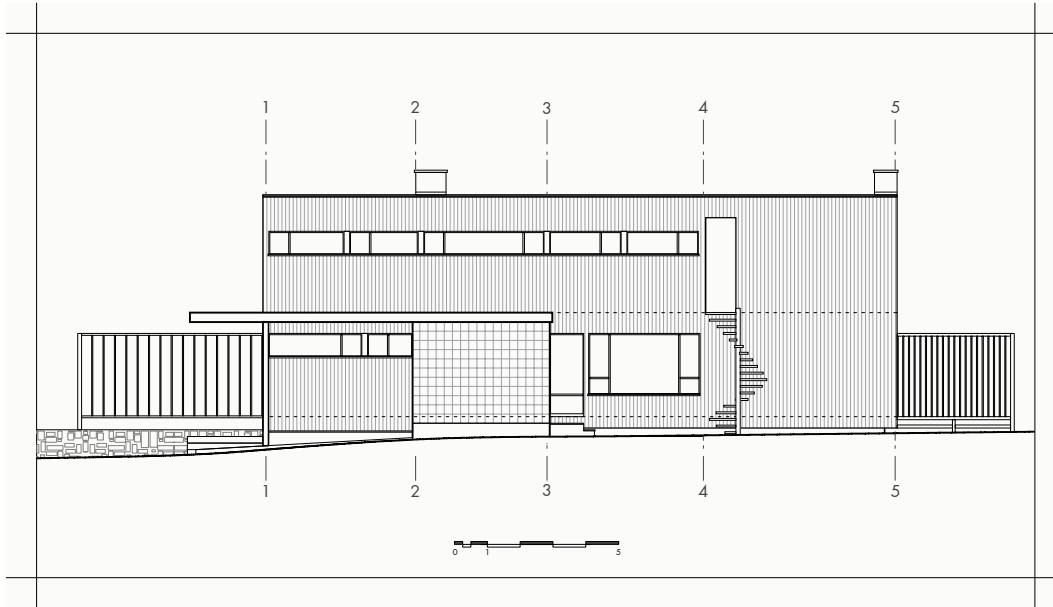


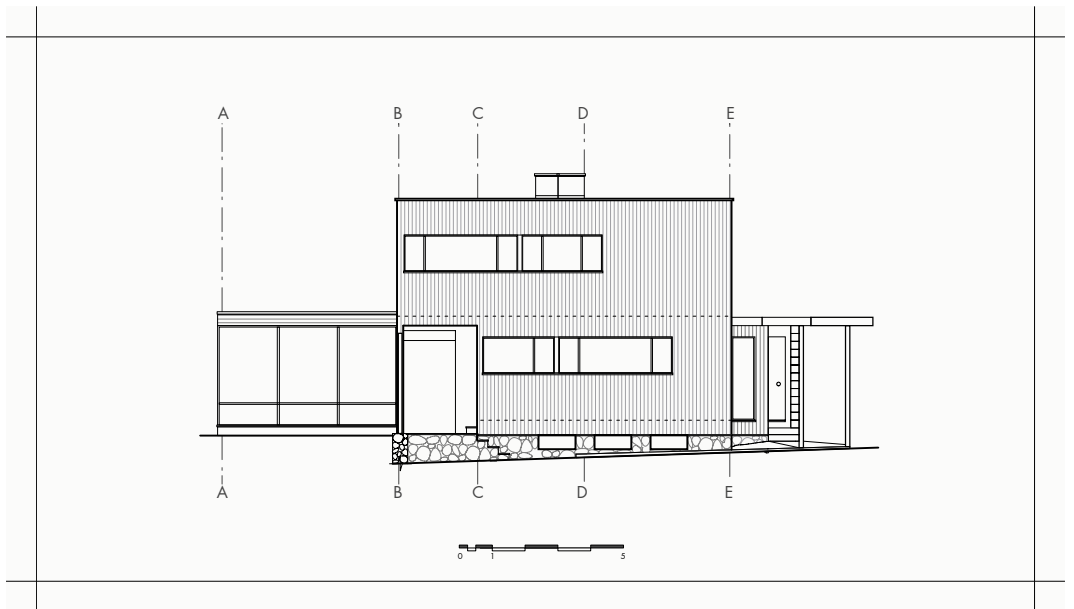
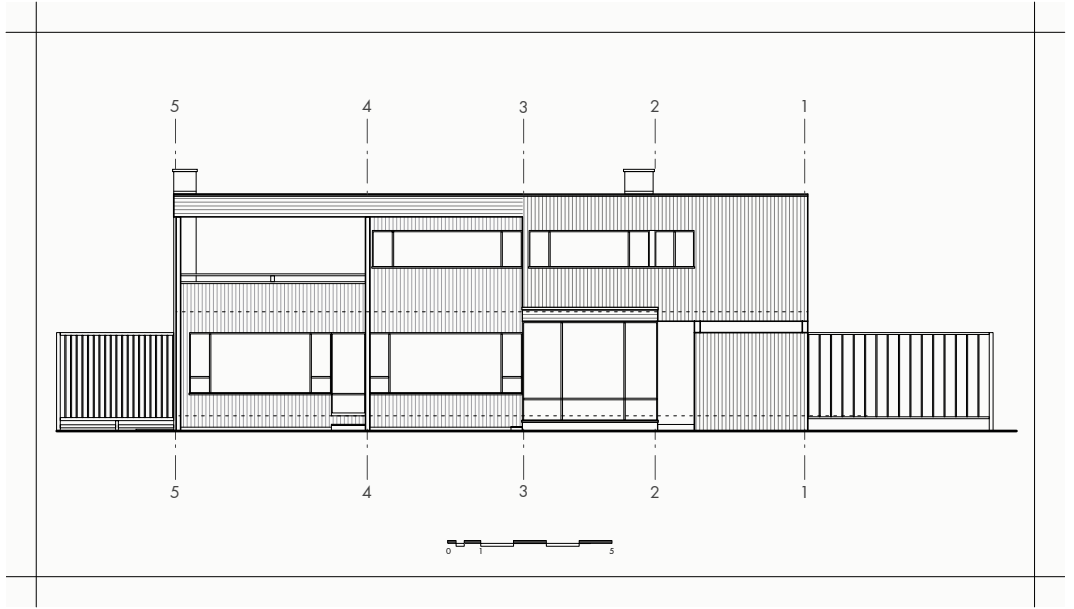
Planta Alta

- 1 Hall
- 2 Baño
- 3 Baño
- 4 Vestidor
- 5 Dormitorio Master
- 6 Dormitorio Huéspedes
- 7 Dormitorio Hija
- 8 Cuarto de costura
- 9 Terraza



Cuarteles de Sirvientes
Elevación Norte
Elevación Este
Elevación Sur
Elevación Oeste







El vestíbulo.-

La entrada y vestíbulo ilustran el uso de Gropius de las formas e ideas tradicionales de New England. El esquema de vestíbulo central con doble acceso frontal y posterior, reminiscencia de las casas del siglo XVIII, asegura una ventilación cruzada. Al interior del acceso frontal hay un rellano, separado del vestíbulo por una cortina en lugar de una puerta, que podría cerrarse para mantener fuera el frío y abrirse para reforzar la ventilación.

A la izquierda de la entrada hay un espacio abierto para colgar los abrigos, un armario posicionado cerca de la entrada frontal no era un rasgo típico en las casas de esa época, y al eliminar la puerta, Gropius incorporó el armario como un elemento de diseño, como una manera de introducir colores y texturas que cambiarían con las estaciones. Los materiales de construcción que se usaron en el vestíbulo también eran





Uno de los elementos más importantes del vestíbulo central es su escalera curvada y abierta que constituye una creación deliberada de libertad y fluidez espacial dentro del esquema formal de caja.

inusuales en el uso residencial. El piso es de baldosas de corcho flexible y el cielo raso de yeso. Ambos materiales poseen propiedades acústicas, durables, funcionales, y elegantes.

El vestíbulo alberga una escalera curvada, reminiscencia de las estrechas y empinadas escaleras de las casas tradicionales, pero se la emplaza fuera del ángulo de visión de la entrada, dejando la escalera como un espacio privado. La barandilla de la escalera es uno de los pocos artículos hechos a medida para la casa, es el auténtico conector vertical, expresión viva de una energía interna que se expande horizontalmente en la planta baja. El balaustre de metal doblado fue ajustado en el lugar y es ergonómicamente curvado para coincidir con el paso de la persona que sube, facilitando el ascenso.

En las paredes interiores, Gropius utiliza un diseño de catálogo, las tablillas blancas solapadas, pero colo-

radas de nuevo verticalmente, consiguiendo un efecto dinámico, sus estrechas sombras verticales relevan una clara blandeza y hacen un fondo excelente para las pinturas que decoran los muros. Las obras de arte exhibidas en el vestíbulo incluyen a una litografía de su amigo Joan Miró que representa un toro estilizado en el negro, rojo y blanco, una agrupación cromática favorecida por la Bauhaus y vista a lo largo de la Casa Gropius.

La iluminación en este espacio y a lo largo de la casa es destacable. Gropius usó los bloques de vidrio y las ventanas de piso a techo para transmitir la luz natural a esta área. Instaló apliques de pared metálicos, usados por lo general en el área comercial, para proporcionar tanto luz indirecta como dramáticas sombras al atardecer. A la derecha del armario esta uno de los cuatro baños de la casa. Los cuatro servicios están centralizados para minimizar fontanería y costo de la instalación.

Gropius diseñó el estudio para acomodar el escritorio doble que encaja perfectamente bajo el marco de la ventana norte. Este mueble fue diseñado por Marcel Breuer y hecho en los talleres la Bauhaus en madera de arce y chapa de nogal, fue originalmente hecho para la casa del director en Dessau.



El estudio.-

Esta habitación es el mejor ejemplo de la concepción de espacio flexible, el estrecho estudio de la cara norte, actúa también como un pasaje conector hacia la sala.

La luz del sur entra en el estudio a través de la división de bloques de vidrio permitiendo que el cuarto parezca más ancho y luminoso. Al poner un muro traslucido a un ángulo ligeramente diferente a las otras paredes, el espacio es dinámico y no del todo encajonado e invita al visitante a avanzar hacia el salón.

. Esto también se evidencia en el doble nivel del vestíbulo central con su escalera ancha, abierta, curvada que era una creación deliberada de libertad y fluidez espacial dentro del marco de una caja.





Con unas pocas excepciones, el mobiliario de la sala data de la Bauhaus en Dessau. El Saarinen "Womb Chair" como se conoce a ese tipo de butacas en forma de útero, fue un regalo de los amigos de Gropius en su cumpleaños 70 en 1953. Los dos pequeños taburetes de madera delante del hogar, diseñados por el artesano japonés Sori Yanagi y comprados en Tokio durante su visita al Japón.

La Sala.-

En el salón, el espacio se extiende hacia el paisaje apoyado en planos ortogonales periféricos, que recuerdan a algunas composiciones neoplasticistas.

Los grandes ventanales enmarcan el paisaje y extienden los espacios interiores. Al oeste esta la vista del huerto de manzanos, al sur se divisa el patio trasero. Ambas paredes tienen las ventanas posicionadas para obtener el máximo de luz y calor. El voladizo de la proyección sur bloquea el sol en el verano y permite penetrar en invierno. La puerta de cristal en la pared sur permite el acceso fácil al patio. La chimenea de la sala, según Ise Gropius, más que su valor práctico tiene el efecto psicológico y el deleite de sentarse ante una hoguera encendida, *"el fuego calienta el hogar"*, costumbre adquirida en el tiempo de su estancia en Londres. Crea una atmósfera relajada y parece satisfacer el deseo de sentirse seguro y protegido





Las mesas de marco de acero tubular y la silla inclinada de madera del salón de descanso son diseños de Breuer. En la sala y comedor los grandes ventanales enmarcan el paisaje y extienden los espacios interiores creando una íntima relación con el entorno natural.

durante una tormenta de nieve.” Gropius optimizó al máximo el espacio, a lo largo de la pared norte con los estantes y armarios del almacenamiento. El estante superior estaba reservado para los libros escritos por él o aquellos en los que colaboró, teniendo siempre disponibles algunas copias para firmarlas y regalarlas a sus amigos y colegas que lo visitaban.

El Comedor.-

La sala y comedor aparecen como un solo espacio pero pueden separarse por una cortina. Los Gropius a menudo tenían invitados, cada año cuando los estudiantes de Gropius eran invitados, se adaptaba el espacio para disponer un buffet en el borde de la pared de bloques de vidrio y se aprovechaba el espacio del patio cuando el clima era agradable. El diseño del comedor esta pensado como una escena teatral en donde entretenerse. Mientras ellos disfrutaban con sus invitados en la sala, se preparaba la mesa tras la cor-

Gropius fue pionero en el concepto de flexibilidad espacial, al igual que en las casas japonesas se utilizan las pantallas plegables para separar e integrar espacios, utilizó soluciones lógicas y sencillas como una cortina para separar la sala del comedor.



tina para la cena de la tarde. La luz superior provenía de un accesorio usado en las galerías de arte para iluminar las esculturas, sujeto en el cielo raso, cuya emisión cubre exactamente la mesa redonda pero no a los comensales creando una escena dramática; los invitados podían sentarse en la penumbra mientras el cristal y los objetos de la mesa resplandecían y se reflejaban bajo la tenue luz creándose un acogedor ambiente para los comensales. Un segundo reflector en el estudio, hace contraluz con la pared de bloque de vidrio entre los dos cuartos y evidencia la silueta de la enredadera que sube por la pared de vidrio; la iluminación exterior ilumina el paisaje eliminando la percepción del plano de vidrio y creando el efecto deseado de estar cenando afuera.

La mesa y sillas del comedor también eran muebles originales de la casa del director de la Bauhaus en Dessau.





El comedor, despensa y cocina son parte de un sistema de flujo espacial que conecta e integra a cada uno de los espacios de la planta.

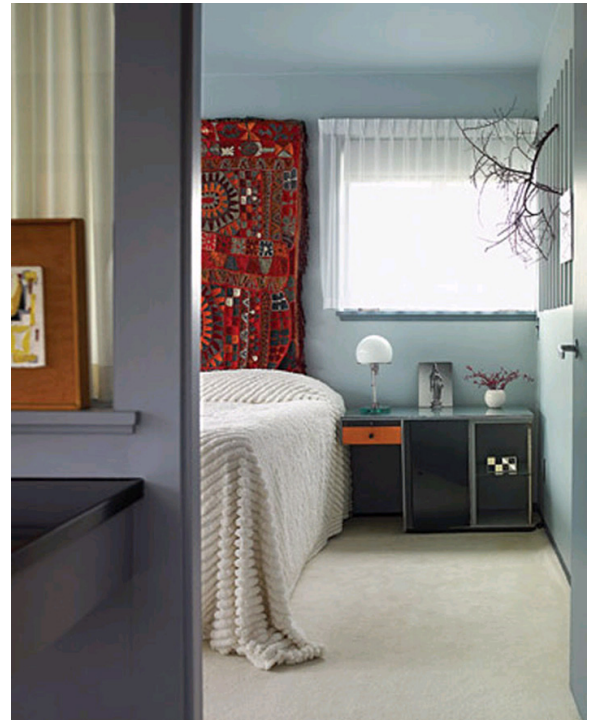
La cocina y la despensa.-

El diseño de la cocina y despensa reflejan eficiencia y funcionalidad. Se utilizó todos los materiales nuevos disponibles en ese tiempo y artefactos ordenados de catálogos no tradicionales. El fregadero de la cocina es de acero inoxidable e incluye un procesador de desperdicios. La despensa consta de un segundo fregadero de menor dimensión junto a una lavadora automática de vajilla. Tanto el procesador de desperdicios como la lavadora de vajilla fueron utensilios poco comunes en las cocinas de 1938. Estos distintivos combinados con gabinetes de acero y tabla de cortar de mármol. Lo que vemos en estas dos habitaciones ha sido ampliamente imitado hoy en día por lo que es difícil de imaginar cuan revolucionario fue en 1938.

La despensa también vislumbra la paleta de la Bauhaus -negro, blanco y gris, los colores de la edad de la maquina-.



Nuevamente, la alcoba principal ilustra cómo Gropius diseñó la casa alrededor de su mobiliario. La decoración está concebida al detalle, el tapiz iraquí en la cabecera de la cama es otra muestra de la atención que se daba por el uso del color y la texturas.



El Dormitorio principal.-

La habitación principal refleja un económico uso del espacio y contiene muchos detalles innovadores. Un tabique de vidrio separa el desvestidor del área de dormir dando la impresión de un espacio más grande a la vez de ser un recurso práctico de diseño. El muro también separa dos zonas de calefacción permitiendo dormir en un ambiente fresco y vestirse en uno de mayor temperatura. La separación del cristal tiene una cortina y una puerta que al cerrarse dan mayor privacidad y evita el ruido.

El entablado de los muros mantiene la línea de las ventanas, el interior esta relleno de yeso creando una superficie resistente en la cual se podría colgar la decoración.

Las obras de arte de la alcoba principal incluyen una composición abstracta de su buen amigo y colega Josef Albers, y un dibujo titulado, " Underground Shel-





Las habitaciones denotan el uso óptimo de la modulación y economía espacial. El dormitorio principal, el de huéspedes e hija están dimensionados de acuerdo al mobiliario y función respectiva. En el dormitorio de la hija se empleó una paleta cromática con texturas y colores cálidos y tonos terracota.



ter with Figures" por Henry Moore, dado a Gropius por el artista en 1941.

El dormitorio de huéspedes.-

El tamaño del mobiliario determinó el tamaño de la alcoba de invitados. La longitud del cuarto es igual a la medida de las dos camas, de pies a cabeza. El ancho es de igual manera, dado por la suma de las dimensiones de la mesa auxiliar, más el velador y más la cama. Si bien el cuarto es pequeño, la colocación del mobiliario le da una percepción mucho más grande. La habitación también se usaba como cuarto de estar cuando no había ningún invitado, y en invierno, se aprovechaba la exposición solar para usarlo como invernadero.

La escalera metálica de la fachada norte rompe la rigidez del plano horizontal y otorga un acceso independiente a la habitación de la hija y a la terraza superior.



El dormitorio de la hija.-

Gropius dejó plena libertad a su hija Ati para expresar sus propias ideas y creatividad.

Los muebles de la habitación y el escritorio fueron diseñados por Gropius y hechos en los talleres de carpintería de la Bauhaus en 1922. Combinando con el escritorio está la silla de acero tubular diseñada por Breuer en Dessau en 1928, y promovida para la producción en masa. Estas dos piezas ilustran cómo la filosofía de diseño de la escuela evolucionó para dar énfasis a la producción de objetos en serie.

Se adaptó una entrada independiente al dormitorio de su hija, e instaló una escalera de acceso de metal en la fachada exterior a la vista de la ventana frontal del estudio. Este elemento constituye uno de los elementos expresivos más sobresalientes del volumen.





La terraza superior es el complemento perfecto para generar un espacio privado e íntimo, además de aprovechar las mejores vistas del paisaje. Constituye un recurso estético y funcional de gran valor para vincular el espacio abierto y el privado.





El porche cubierto se proyecta en el paisaje como un elemento armónico que relaciona el interior y el exterior. Mantiene las vistas al jardín por sus tres lados y el fácil acceso a los otros espacios sin oscurecer ninguno de los espacios principales. Estas fueron soluciones simples, lógicas, y elegantes.



El propósito de utilizar amplios planos traslúcidos fue hacer que el constante cambio de los jardines a lo largo del año, se extendieran al interior de vivienda, prolongan la vivencia del espacio y descubren el jardín japonés diseñando con las proporciones del porche. Las plantas y objetos de la naturaleza se contraponen a las superficies construidas por el hombre para resaltar la belleza intrínseca de ambos.

El Porche cubierto.-

Los Gropius consideraron que el porche cubierto era una de las más prácticas respuestas al entorno natural de New England. Sin embargo, ellos notaron que los porches normalmente oscurecen los espacios interiores, más aún, si se ponían al frente o a un lado de la casa como se hacía comúnmente. En décadas pasadas un porche con vista al camino hubiera sido bastante agradable, con los vecinos y los pocos vehículos que circulaban lentamente, sin embargo, los condicionamientos modernos dictaban que un porche no debía obligar a los ocupantes de la casa a soportar el ruido de la calle.

Se adaptó la idea básica creando una fachada hacia un jardín privado, poniendo el porche perpendicular a la casa para captar la brisa, proporcionar total privacidad de la vía, y oscurecer de la menor manera posible solamente el cuarto de servicio.





En esta casa primo la filosofía de eliminación de la barrera entre el interior y el exterior. Mantener una relación apropiada entre la materialidad de las plantas que crecen y arquitectura que no lo hace fue de atención considerable para el Arquitecto. Antes que la construcción de la vivienda empezara, trasplantó los árboles adultos al sitio para dar la sombra adecuada a la casa e integrarla con los alrededores.

El porche se podía usar a lo largo de todo el año. En los meses más calurosos bastaba con acomodar algunos muebles y se disfrutaba del calor, en invierno, se colocaba una mesa del ping-pong y se disfrutaba el juego como una forma de ejercitarse.

El entorno Natural

Walter Gropius creía que el buen diseño no sólo considera el edificio sino también la amplitud del contexto, la comunidad, y el ambiente. Guiado por este principio, cuidadosamente situó la casa para relacionarla con el paisaje circundante y los materiales usados tradicionalmente y a la vez emplazar la casa de manera moderna y práctica en el contexto cultural y el medio ambiente de New England. Intencionalmente oculto los límites entre la arquitectura y naturaleza. Los grandes ventanales revelan vistas dramáticas; los entramados para las rosas y uvas se proyectan en el paisaje y protegen el patio trasero del camino.



Una aureola que rodea la casa realiza la transición espacial entre el volumen y el paisaje. Los muros de contención del jardín juegan un papel protagonista en el discurso, además que mantienen una plataforma para la casa y nivelan el espacio al aire libre para la recreación.



La interacción exterior - interior se consigue estableciendo planos paralelos a la fachada que prolongan el espacio interior. Se trata de una relación visual, contemplativa y de alguna manera, estética. Pero no es de ninguna manera una relación distante. De esta manera los planos horizontales de la marquesina y el porche se entrelazan con los muros de piedra; obteniendo unas líneas zigzagueantes, que surgiendo del terreno, atraviesan la terraza de la planta superior, pero son repelidas en último termino por la piel tersa de la fachada. Estos muros diseñados una vez terminada la construcción de la vivienda, así como el jardín, constituyen el mayor acierto de la vivienda. En este punto Gropius se desliga totalmente de las versiones más puristas del Estilo Internacional.

La casa fue diseñada para trabajar detalladamente como un todo en todos sus aspectos.

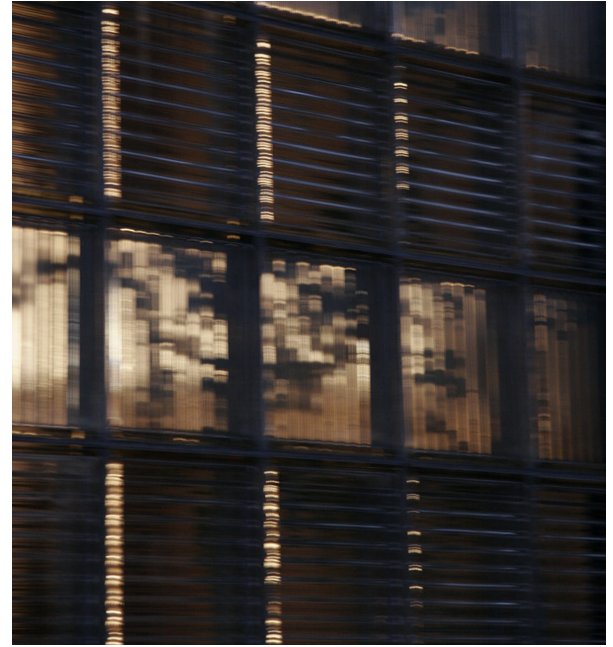


El paramento exterior, combina la dirección de las tablas pintadas de blanco, proporcionando al volumen una textura tersa y abstracta buscando llamativos juegos de luz para evitar el efecto de masa con las sucesivas sombras que produce la iluminación.

Color y Textura

El esquema purista del color se mantiene a lo largo de la casa - los negros, blancos, grises pálidos y colores tierra, con ligeros contrastes de rojos.

El aspecto espacial en la casa de Gropius está también perfectamente representado en el detalle constructivo, donde la textura del entablado tiene unas connotaciones exclusivas de terminación. No es solo la última capa de la sección constructiva, es también la terminación del volumen. El entablado permanece siempre perpendicular al terreno y cuando vuelve su cara hacia el interior, como en la terraza, está pintado de distinto color para mantener ese aspecto de piel exterior. Los techos exteriores están pintados de beige de tal manera que el muro se identifica como envoltura expresamente vertical. Los detalles constructivos enfatizan una lectura recortada de la fachada, así, el remate superior, pintado de gris oscuro, resalta el entablado blanco como elemento autónomo, que de



otra manera se confundiría con el cielo de New England; el zócalo, retranqueado y pintado nuevamente de gris, reafirma esa sensación de plano ingravido.

Los cerramientos están conformados por doble entablado de secuoya. La verticalidad de las tablas transmite visualmente la forma de trabajo de los parantes principales de la estructura; si bien este recurso no fue un invento nuevo, pero el sentido de su utilización fue una innovación con el fin de expresar la verticalidad de la superficie, representando referencias estéticas de indudable valor. Por otro lado, las técnicas de impermeabilización permitieron la colocación de las tablas sin necesidad de recurrir a listones ni solapes para tapar las juntas. El entablado vertical con las juntas machihembradas permite una resolución de esquina con la misma expresión que la junta entre dos tablas, lo que le confiere al volumen un carácter de envoltura sin ningún tipo de connotación estructural, que fue en definitiva, una de las metas de

los arquitectos modernos.

El entablado interior de los muros también logra ingeniosos efectos de iluminación: dispuestos verticalmente en las paredes del vestíbulo de la entrada, el ángulo de cada tabla se sobrepone y detiene la luz, casi alcanzando el borde del anterior; el resultado un juego de sombras generadas por los contrastes de la serie de luces en los muros.

En la planta superior, la secuencia es menos fluida que en la planta baja, las estancias, son como espacios cuánticos reducidos a su expresión más mística, el color y la luz, que gradúan la experiencia espacial. El blanco de las tablillas del vestíbulo se transforma en gris en las habitaciones, y en gris oscuro en los techos. Cada habitación y cada plano dentro de ella están considerados como elementos independientes, aunque integrados en un proceso de síntesis que aspira a una unidad absoluta.

El paisaje también constituye un elemento de diseño, se pensó como una manera de introducir colores y texturas que cambiarían con las estaciones y darían una visión diferente desde un mismo escenario.





Capítulo IV

“Los ideales modernistas y su similitud con la estética japonesa.”



“LOS IDEALES MODERNISTAS Y SU SIMILITUD CON LA ESTÉTICA JAPONESA.”

Entre los métodos de las realizaciones japonesas y las teorías desarrolladas por Gropius y los maestros modernos del siglo XX, se pueden identificar algunos puntos en común. Se pueden resaltar por ejemplo aquéllos acerca de la estructura, la flexibilidad, la estandarización, la prefabricación, etc, para ponerlas en relación con las mismas nociones aplicadas a la arquitectura japonesa tradicional.

Sin embargo, en primer lugar, se debe hacer hincapié, por parte de ambas corrientes, en la claridad y sencillez de los métodos de enseñanza.

La analogía entre los principios del movimiento moderno con la arquitectura japonesa tradicional fue ampliamente exaltada por Gropius después de su visita al Japón, como se describe en el primer capítulo de este trabajo; ahondando más en este tema, podemos considerar con más atención algunos puntos de vista en los que se pone en evidencia la afinidad entre estas dos tendencias arquitectónicas:

Las concepciones del espacio

La libertad espacial en la planificación de espacios se aprecia en la diferenciación de niveles y recubrimientos de piso, la composición de diferentes piezas y su relación entre ellas para lograr un todo armonioso e inseparable, ésa es al mismo tiempo una estructura fundada en la economía de espacio. Las partes tienen, según su destino y su importancia, no sólo de las medidas pero también de alturas diferentes. Se aprovecha al máximo todas las posibilidades ofrecidas por el material y el volumen habitable. Uno podría decir de otra manera: el arquitecto que sólo piensa horizontalmente necesita un espacio de construcción mayor para crear la misma superficie habitable. (18)

Estas ideas de jugar con la disposición de los volúmenes a niveles diferentes, y las diferencias de altura de los tumbados, para una organización económica

de las superficies en un volumen dado, precisamente corresponde a la espacialidad de la casa japonesa.

El suelo (...) presenta variaciones de naturaleza y niveles que expresan variaciones de función. Desde la entrada que siempre se prolonga bajo el tejado, el suelo del acceso o la calle, sigue hasta el fondo de la casa, delimitando una zona por la naturaleza de la tierra, (...), una zona diferenciada, (...), elevada de 20 a 50 centímetros, que pasa a la parte cubierta en tatami conformado por piezas que corresponde a los espacios donde se desarrolla la vida privada”. (19)

“(...) la altura bajo el techo se adapta a las medidas de las piezas. Desde que el plafón se suspende al armazón del tejado, uno puede variar la altura del techo cómodamente según las medidas de la pieza.” (20)

La Planta orgánica

Uno de los arquitectos modernos que estuvo ampliamente influenciado por la cultura japonesa fue Frank Lloyd Wright, en una de sus conferencias concedidas en Londres en 1939, explica que la idea de planta orgánica precisamente se aplica a la arquitectura tradicional de Japón.

“(el término “orgánico”) se aplica a las antiguas construcciones japonesas; la arquitectura doméstica japonesa era realmente la arquitectura orgánica”(21)

Wright encontró que la arquitectura japonesa era la representación de la idea de la arquitectura orgánica que él había desarrollado.

La noción de planta orgánica concedió la importancia a la naturaleza circundante, privilegiando las relaciones con el sitio y el interpenetración del interior-exterior.

- La relación al sitio - una de las propiedades de la planta orgánica es “difuminar” el límite, hasta entonces fuertemente marcado, entre el espacio interior de la construcción y el exterior.



IZQUIERDA:
Vista al palacio antiguo desde la casa de té Gepparo. Villa Katsura, Tokyo.

DERECHA:
Vista del edificio de la Bauhaus hacia el jardín y las casas de los maestros. Dessau

“Uno no puede decir donde el jardín termina y donde el jardín empieza. Yo dejé de tratar decirlo, me vi demasiado seducido por intentar resolver este problema. Hay cosas tan perfectas que nada justifica tal curiosidad.” (22)

Las formas también tienen su importancia, por definición el Zen considera las líneas rectas más tranquilizantes que las curvas, pero ello no tiene porque significar rigidez y exactitud, ya que no es esto lo que encontramos en la naturaleza. Uno de los símbolos del zen es el círculo de la vida, que aparece dibujado a mano y con intencionada ligereza, precisamente para hacer notar que se trata de una forma de la naturaleza y no de un dibujo realizado por una máquina. De esta forma lo recto y lo curvo convergen de nuevo en un punto de equilibrio.

Relación con el entorno natural

Gropius tenía una faceta de sociólogo y adaptó sus

construcciones de vivienda a un análisis racional de las exigencias humanas. Se había impuesto la tarea de crear viviendas urbanas que procuraran a sus habitantes, en una medida máxima, sol, espacio y luz, árboles y superficies verdes.

El propio Gropius repetía con frecuencia una frase del filósofo Francis Bacon “Sólo podemos mandar a la naturaleza si empezamos por obedecerla”.

Interpenetración Interior – Exterior

Generalmente, los proyectos modernos aprovecharon de esta idea de una apertura máxima al exterior, hecha posible sin duda por las nuevas tecnologías constructivas (la estructura de poste-viga).

Gropius también consideró el principio del marco portante como una técnica que anima la flexibilidad del espacio interior, y la “fluidez” de las relaciones internas-externas.

El factor estético prevalece en la disposición de los volúmenes dentro del contexto natural. Tanto en los proyectos modernos como en los diseños japoneses el juego de relaciones interior-exterior denotan una deliberada y cuidadosa intencionalidad.

“Empezando con el descubrimiento del acero y el hormigón reforzado que liberaron la arquitectura de la pared de apoyo mientras proporcionaron posibilidades ilimitadas de una planta potencialmente flexible, un continuo movimiento dibujó hacia un estilo de vida y constructivo, al mismo tiempo menos rígido y menos cargado. Las estructuras nos permitieron introducir las grandes vanos y el maravilloso muro de vidrio que transformó la austeridad y el fraccionamiento de los edificios de en una “fluida transparencia”. Esto, dio nacimiento a una relación dentro interior-exterior, de un dinamismo completamente inédito que enriqueció y estimuló la concepción arquitectónica más allá de toda la medida”. (23)

Pero estas aperturas máximas dan a la construcción calidades diferentes que no son explotadas de la misma manera y por las mismas razones en el Oeste y en el Japón.





IZQUIERDA:
Primer y segundo
salón del Palacio An-
tiguu, Villa Katsura.

DERECHA:
Edificio de la Bau-
haus. Dessau

Las grandes aperturas de las construcciones modernas a menudo hacen referencia a proyectos suntuosos, de hecho, la gran mayoría de los muros-cortina de la arquitectura moderna, responde menos a la necesidad de contacto con la naturaleza que al un estudio de lograr la máxima luminosidad con una libertad total de composición de la fachada.

Al la inversa, en la casa japonesa, la calidad que aporta la interpenetración del interior y el exterior, tiene un valor totalitario, si se conoce del apego que el japonés tiene por la naturaleza.

Las grandes aperturas no se conciben para introducir la luz dentro de la casa; al contrario *"(...) al suprimir las esquinas distantes de sombras, se retoman todas las concepciones estéticas de la casa japonesa."* (12)

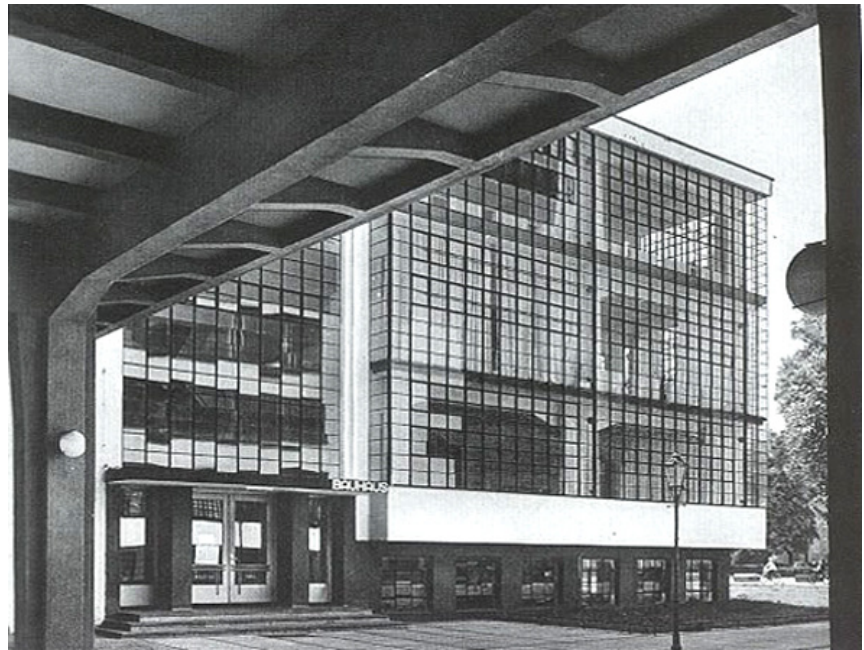
La Planta libre

La idea del planta libre en la arquitectura moderna hace inmediatamente referencia a Le Corbusier, mas generalmente, la "liberación de la planta", hecha posible por el uso de la estructura de poste-viga que suprime a las paredes portantes, es aplicada por nombrados arquitectos.

Todo el constreñimiento de división estática del espacio representado por una partición opaca y definitiva remota, se ve suplantado por la planta libre. El espacio comprendido entre el suelo y el techo, el volumen interior de la construcción, se volvió un espacio libre y abierto en el que una "separación flexible" de los espacios se logra por ligeras particiones móviles, de pantallas de más o menos opacidad, o con el uso de artificios simples.

La descripción de una morada japonesa actual hecha por Ralph Adams Cram, toma, en las mismas con-

La planta libre, aunque se rige por una trama y por consiguiente es de aspecto riguroso y fijo, ofrece flexibilidad de composición del espacio.



diciones, la definición de la planta libre moderna:

"(...) una casa japonesa se discierne como un vasto espacio abierto, elevado por postes a dos o tres pies del nivel del suelo; cubierta por un tejado ligero soportado por postes y entonces dividida en partes por pantallas corredizas de tamaños variados. Allí esta todo el sentido de no querer, ni ventanas, ni puertas."(24)

Los principios constructivos

El uso de nuevos materiales, como el hormigón reforzado, liberó a los arquitectos modernos de las limitaciones de la construcción de albañilería tradicional, haciéndoles adoptar principios constructivos que estén directamente en relación.

Esta "liberación" se traduce esencialmente en las técnicas constructivas, pero también en el impacto que estas técnicas pueden tener en la concepción del

espacio.

Así, la impregnación de estos temas se reflejan en la claridad constructiva (estructura y uso de los materiales de construcción) y un acercamiento más conceptual (la coordinación modular), este hallazgo definitivamente resulto una concordancia con la arquitectura japonesa.

Sobre la estructura innovadora de la "nueva arquitectura", y de las sus soluciones respecto a los modelos clásicos, Gropius señala que:

"Nuestros recursos técnicos innovadores animaron el decaimiento de las pesadas masas de albañilería en pilares delgados que arrastran la inmensa economía en el volumen, en el espacio, en el peso y en el transporte. Las nuevas substancias sintéticas - acero, concreto y vidrio - progresivamente suplantaron a las materias primas tradicionales de la construcción. (...) La abolición de la función de la pared era una de las



IZQUIERDA:
Fachada este del
New Goten, Villa
Katsura.

DERECHA:
Edificio de la Bau-
haus. Dessau

grandes ventajas de la nueva técnica del construir. En lugar de hacer de la pared un elemento de apoyo, como en una casa de ladrillos, nuestra nueva manera para construir gana el espacio mientras transfiriere el peso entero de la estructura a un armazón de acero u hormigón. Así, el papel de las paredes se suma al de una simple pantalla, se tensa entre los pilares de este armazón, mientras protege de la lluvia, el tiempo frío y el ruido. Para reducir el peso y el volumen de estas paredes que ya no apoyan nada, se fabrican de un hormigón ligero (...). Esta situación, (...), dirigida naturalmente a una apertura más atrevida (eso significa más grande) de las superficies de la pared (...). Por consiguiente, es absolutamente lógico que el tipo anterior de ventana - un agujero que era necesario excavar en un espesor lleno de una pared de apoyo - deba suplantarse progresivamente por tramos horizontales continuos, subdivididos por delgados perfiles de acero, rasgo de la nueva arquitectura. En consecuencia directa de la preponderancia progresiva

del vacío en el lleno, el vidrio asume una importancia estructural aun más grande. "(25)

Además del tema de la estructura en sí, es esta última frase la que en realidad interesa, porque esta idea de preponderancia del vacío sobre el lleno se encuentra como un elemento característico identificado sistemáticamente en todas las descripciones de la arquitectura japonesa.

Los elementos de Construcción

-La estructura de poste-viga

La supresión de las paredes portantes macizas dio lugar al concepto de marco que también se volvió uno de los principios constructivos esenciales de la arquitectura moderna.

Este marco portante, constituido de postes y vigas de concreto reforzado encontró una relación directa

La valorización de los elementos de construcción y las cualidades que aportan su materialidad, constituyen en sí su valor expresivo. Las cualidades estéticas (el color, brillo, la textura,...) de los diferentes materiales (naturales o no) es lo que prevalece y se explota.



con aquellos construidos en Japón con los mismos elementos hechos de madera. Esta relación es legible en el principio constructivo, e incluso en la resistencia del hormigón reforzado tanto a la compresión (el hormigón) que a la tracción (las armaduras hicieron de acero), dos fuerzas que la madera resiste naturalmente.

Uno de los elementos característicos, que desciende directamente de esta estructura de marcos, son los pilotes.

Los pilotes dan otro sentido al concepto de construcción, pudiendo mantenerse al nivel del suelo o elevar las construcciones encima del nivel, estableciendo un vínculo diferente entre la construcción y el sitio en que se asienta.

- Los materiales

El encontrar un acercamiento entre la arquitectura

japonesa y la arquitectura moderna, sin duda se debe más a la analogía de la naturaleza limpia de los materiales. Obviamente los materiales usados no son los mismos, mas si por el trato que se les concede y el papel que pueden jugar en el proyecto.

En las obras de los arquitectos modernos, los materiales tienen éxito revelando su naturaleza real e intervienen así como un componente del proyecto.

No sólo se utilizan en su naturaleza simple y obvia, sino también son ampliamente mejorados. El proyecto, es en sí una valorización del material de construcción que es cotizado por su materialidad en lugar de ocultar su verdadera expresión. Así, su valor, ésta en las cualidades estéticas (el color, brillo, la textura,...) de los diferentes materiales (naturales o no) y eso es lo que prevalece y se explota.

Es por esta consideración a las cualidades inherentes de los materiales, sean estos naturales o no, lo que



"El tatami proporciona lo que el arquitecto moderno llama la "coordinación modular" y da una calidad rítmica de una proporción uniforme a la planta y a la fachada."
(26)

llevó a los arquitectos modernos a dar cada a uno su lugar real en la construcción.

Esta actitud de los arquitectos modernos, al enfrentar los materiales que intervienen en la realización de sus proyectos, se asemeja a la de los arquitectos japoneses que usan los materiales naturales, esencialmente de origen vegetal (madera, la cáscara, la caña, bambú) así como también yeso, fibras, arcilla y piedra, siempre con la misma sinceridad, por el efecto que ellos producen en la naturaleza y no como simple uso de revestimiento.

-La coordinación modular

La búsqueda de una unificación de las medidas para una racionalización de la construcción, primero en los Estados Unidos, entonces en Europa, y notablemente en Alemania y en Suiza, condujo hacia una definición de la coordinación dimensional y modular del edificio.

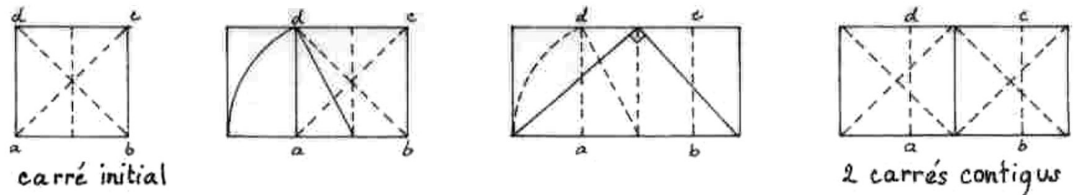
La racionalización es hecha posible gracias al establecimiento de un módulo cuyas medidas definen los elementos de la construcción, tanto en la planta como en el volumen. El uso de la modulación facilita la noción de proporciones.

La coordinación modular es conocida en Japón, notablemente con el uso de las medidas establecidas del tatami.

-Las proporciones

La noción de las proporciones es esencial en arquitectura. Con la arquitectura moderna, surgió una nueva idea primordial: el de la adaptación de las medidas de la construcción a la medida del hombre. Así, el considerar el "tamaño del hombre moderno", como la base de las medidas de la construcción, tenía una mayor valoración que los cálculos abstractos.

Ciertamente los estudios más avanzados sobre las



medidas del hombre, que sirvieron de herramienta de medida a la construcción, son los de Le Corbusier, con el desarrollo del Modulor.

Al alejarse del valor exacto pero teórico del metro y sus múltiplos y submúltiplos, números naturales o fraccionales, ciertamente en relación con la unidad pero sin ningún uso real con el tamaño del hombre, Le Corbusier se acercó, quizá no en la exactitud de los números declarados, pero en la misma idea, al sistema de medida japonés.

El sistema de medida japonés usado en la construcción se basa en una medida modular, "el ken", y sus derivados (1/2; 1/4; 1/6; 1/8;...).

"Las razones principales (...) eran los estrechos lazos de la medida del ken con la vida diaria, su estrecha relación con las medidas humanas, y su comodidad de uso." (27)

La primera aplicación, visible para los occidentales, del uso del ken (= 1,81m) en la construcción japonesa podría estar en las dimensiones del tatami. De 1 ken de longitud, y 1/2 ken de ancho, estas medidas permiten a dos personas estar sentadas una al lado de la otra, o a una persona recostarse durante la noche. Aunque estas las medidas presentan algunas variaciones por el uso del ken según las regiones, el tatami siempre mantiene un uso standard; sobre todo, en mantener la misma proporción 1/2.

Es interesante esta proporción, porque esta contiene la geometría del cuadrado (1 tatami = 2 cuadrados iguales de 1/2 ken de lado): forma geométrica base, a menudo puesta en la evidencia en la arquitectura moderna.

Además, el punto de partida que le permitió a Le Corbusier elaborar el Modulor era también un cuadrado.



El concepto de modulación, tanto en la estructura como en todos los elementos constructivos, facilita enormemente la fácil reposición de las piezas y refuerza la idea de economía y racionalización por una simplificación de la producción.

Al final, se recupera la proporción del rectángulo, formado de dos cuadrados inmediatos.

La simplicidad de este esquema 1/1 contribuye para hacer del cuadrado una cara omnipresente en la construcción.

-Las dimensiones y el módulo

“El modo de construcción (de la casa japonesa) y el dimensionamiento de los elementos son coordinados (...) con una uniformidad que no se encuentra en ninguna otra parte del mundo. Las medidas de las piezas de la casa, la ejecución de ventanas y puertas, la estructura de las fundaciones, la disposición del piso, el armazón del tejado, etc., todo esta normalizado según un ritmo unificado.” (28)

Las ventajas de una coordinación de las medidas, puede ilustrarse por los ejemplos japoneses.

El primer aspecto, la restitución de los elementos de mismas medidas. Si uno considera el reemplazo de elementos, por usó o daño por ejemplo, por otros siendo equivalente a ellos. Y, el primero de estos elementos intercambiables es el tatami. Esta comodidad del reemplazo viene como una respuesta a la vulnerabilidad de la casa japonesa.

Segundo, la reducción de las variedades de productos, la tendencia hacia la idea de economía y racionalización por una simplificación de la producción.

“Después del segundo gran incendio de Tokio en 1658, se promulgaron rigurosas prescripciones acerca de la construcción de viviendas. El estilo de la construcción y el tipo de alojamiento para cada clase o la casta se prescribió de una manera precisa y todos los elementos fueron normalizados. (...)

La incinerada urbe fue reconstruida rápidamente y a gastos razonables gracias a la unificación de las

"La unidad en la diversidad" vista por Gropius.



medidas de la madera y los elementos de construcción". (29)

Finalmente, el tercer punto, el ensamble directo, lleva el proyecto hasta la obra dónde el trabajo del arquitecto se encuentra con el de los fabricantes y de los empresarios. Y, los planos establecidos según el uso de elementos modulares facilitan el eslabón entre el trabajo de agencia y trabajan en obra.

"Las medidas de vanos y los elementos constructivos, son condicionados por el tamaño de los habitantes, naturalmente, a la estatura menor del japonés." (30)

- El espacio modular

El desarrollo de una coordinación dimensional y modular en la construcción, también contribuyó a desarrollar, una racionalización de la producción de los elementos de construcción. Esta tendencia, más allá de la normalización y la estandarización hacia

la prefabricación, empujó al Oeste hasta la industrialización.

De estas ideas de estandarización y prefabricación, Gropius había ideó un eslogan: "Unidad en la diversidad." Y, finalmente escogió para ilustrarlo, una serie de japonesas en el kimono.

Gropius se preocupó mucho por la prefabricación de la vivienda. Pero sus investigaciones no serán puestas en práctica hasta los años 1943-45, en los Estados Unidos, construyendo entonces los modelo de casas en serie con Konrad Wachsmann, con tableros de madera de un metro por un metro, este tipo de casa en muy común en California. (31)

De hecho, Gropius también había tentado las experiencias de construcciones estandarizadas y había fabricado de antemano en Alemania, notablemente a la exhibición del Werkbund de Stuttgart, en 1927.



IZQUIERDA:
Edificio de la Bauhaus.
Dessau

DERECHA:
Palacio Antiguo,
Villa Katsura.

Por el desarrollo de la prefabricación de los elementos de la construcción, la flexibilidad era muy previsible.

“La necesidad de mayor movilidad y flexibilidad, animada por los métodos industriales de prefabricación que son hoy en día responsables en gran parte de nuestra producción arquitectónica, permiten la planificación con una precisión y simplificación progresiva de los procesos de construcción. Estas son las características comunes que aparecen claramente en todas estas innovaciones: un aumento de flexibilidad, una nueva relación interior-exterior y una apariencia más audaz y liviana, menos engorrosa”. (32)

- La flexibilidad

La planta libre, al permitir la partición del espacio a voluntad, una partición móvil e inconstante permite crear la sensación de ligereza espacial.

La flexibilidad del espacio va junto con la idea de multifuncionalismo, una idea del espacio sin una función definida, un espacio capaz para asegurar varias funciones diferentes.

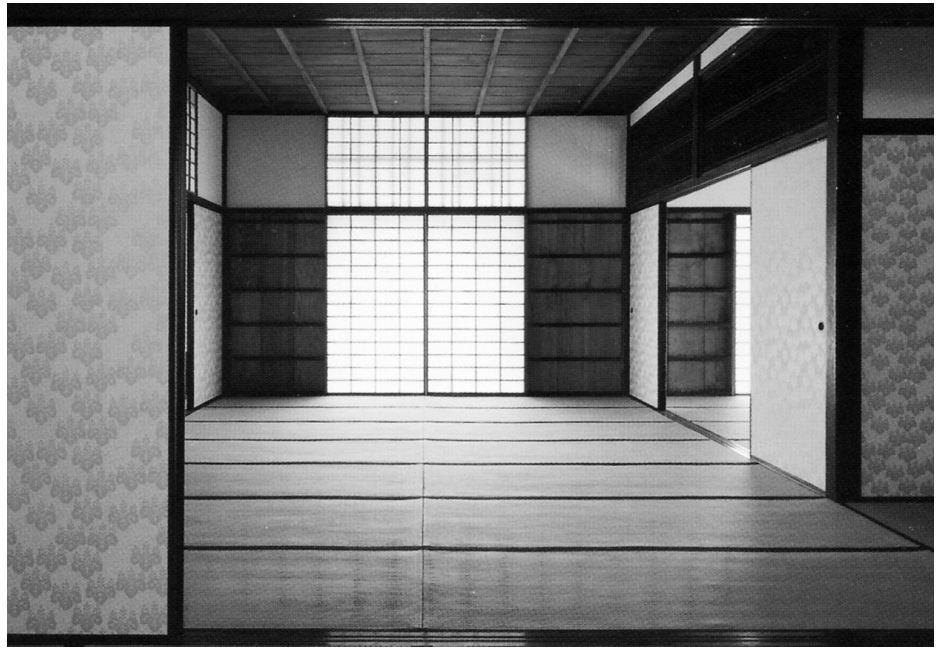
“El uso flexible del espacio, es decir el espacio sin la función definida es específicamente japonés.

(...) Un espacio, en una típica casa japonesa puede ser organizado para desempeñar varias actividades.

(..) Uno de los principios taoístas más significativos viene de la percepción, la transformación y el cambio son rasgos esenciales de la naturaleza. Lao Tzu consideró que el verdadero sentido de la vida era una experiencia en continuo movimiento, que nada era permanente y absoluto. Y, con tiempo, este principio de temporalidad se arraiga en el Japón.” (33)

Uno de los grandes constreñimientos causados por

La planta de una edificación puede volverse ligera gracias al uso de elementos arquitectónicos como paneles y pantallas móviles, corredizas o no, así como por los elementos de mobiliario. Este principio japonés de flexibilidad interesó a varios arquitectos modernos.



el uso óptimo de la flexibilidad sería, para el ocupante occidental, el vacío, la negación de mobiliario cuyo carácter limita la movilidad. Y si, el primer usuario se apropia del espacio según su concepción, dentro de una escena, de hecho su propio diseño permanecerá prácticamente congelado definitivamente, porque la noción de movilidad y flexibilidad inducida es más compatible con el estilo de vida occidental.

Como señala Georges Maurios, el espíritu de impermanencia que está bajo la noción de flexibilidad de la arquitectura japonesa y lejos de justificar la experiencia de Occidente.

“Sin un verdadero fundamento teórico, la noción de flexibilidad en el alojamiento es a menudo en referencia de la casa japonés tradicional.

(...) ¿La suma efímera de dos espacios sería por consiguiente la respuesta a un simple problema de sobre ocupación momentáneo de la vivienda? La ar-

quitectura tradicional japonesa es demasiado sutil y responsable para acoplar su apariencia para sacar mayor ventaja de un espacio homogéneo.” (34)

Así, la flexibilidad de la arquitectura tradicional japonesa está se obtiene en gran parte por el uso de paneles móviles, fusuma o shoji como por las pantallas (Byobu).

“Japón es el país de la pantalla. (...) estas jugaron un papel fundamental en la arquitectura interior como en la vida diaria. Los edificios tradicionales tenían pocas divisiones permanentes; los espacios grandes definidos por las paredes podrían ser subdivididos temporalmente por un mobiliario de pantallas, cortinas o puertas trasladables (...).

El byobu (las pantallas plegables) era los objetos convenientes, relativamente ligeros, fáciles de plegar en un formato que los hizo portátiles, y por consiguiente fáciles de cambiar de sitio o dejar en el garaje



IZQUIERDA:
Edificio de la Bauhaus. Dessau

DERECHA:
Casa de té Shoi-Ken,
Villa Katsura, Tokyo.

cuando ellos no eran necesarios.” (35)

- Extensibilidad

“El emplazamiento de una casa, construida para una pareja joven, puede, sin ninguna alteración, ser agrandado posteriormente, según las necesidades de la familia. Como muestran sus plantas, el emplazamiento de las casas tiene la forma de renacuajos - una casa con una cola más o menos larga. El cuerpo del renacuajo se representa por la estancia y la cocina contigua - o el espacio activo - seguido de todos los servicios. De allí, la cola puede desarrollarse: en la mejor dirección, es decir, un cuarto, dos cuartos, tres, cuatro, cinco, seis cuartos de largo; previendo, entre cada dos cuartos, un baño. Algunas veces, nosotros separamos esta cola del ala de la estancia por un patio - por una cuestión de tranquilidad, etc.

El tamaño de la cola del renacuajo depende del número de niños y el tamaño del presupuesto doméstico.

Si la cola se pone demasiado larga, puede doblarse como un ciempiés. O, bien puede ser quebrada por un ángulo. El ala puede prolongarse según el número de niños que uno quiere instalar allí”. (36)

-La estilización y purismo

Los arquitectos modernos no desterraron la ornamentación, sino que la usaron simplemente controlando los excesos. Una decoración que requiera el mínimo de medios, se une con el deseo de afirmar, sobre todo, la legibilidad de la estructura, la decoración llega como segundo plano.

“La pureza de las formas, la sobriedad de las líneas y la ausencia de decoración o elemento para esconder un defecto de construcción, como señaló Perret, son el mejor acierto. El uso del material en sí constituye la única decoración.” (37)

Akira Naito describe, sobre la villa imperial de

La estilización, la idea de purismo, y la búsqueda de formas decorativas depuradas; a más de la manera de utilizar las cualidades de los materiales como decoración son parte de la visión de ornamentación en Japón.



Katsura, el importante papel de los materiales en la decoración; pero, también se puede rescatar, ciertamente en menor grado, la misma atención por los materiales en la vivienda más común.

En la villa imperial de Katsura, los elementos de decoración están basados en la estilización

“Todos estos motivos acuden, claro, a una alta estilización que borra todo rastro de trivialidad y de realismo. Y la delicada sobriedad y aristocracia así conseguida se funde idealmente al simbolismo que caracteriza el concepto de este alojamiento”. (38)

Con la estilización, se desarrolla la idea de purismo, y la búsqueda de formas decorativas depuradas, la tendencia a la simplificación de formas geométricas como base. Esto no implica necesariamente dureza, frialdad y minimalismo (en un sentido espartano). En la simplicidad del entorno esta su máxima expresión y, tal como los principios orientales del equilibrio,

esta íntimamente ligada al contacto directo con la naturaleza y la luz.

Las composiciones más extendidas son aquéllas hechas en base al cuadrado, también puede agregarse una variación en el tema del cuadrado, en la diagonal.

“Para notar de nuevo (...) la insistencia de la (...) diagonal en el palacio de Katsura; como ejemplos: el suelo en la casa trabajado en zigzag y los pedazos aterciopelados trabajados en triángulos en el Cuarto del medio en el Shoi-Ken.” (39)

CONCLUSIONES

Sobre la Casa Gropius y la Villa Katsura.

La primera idea de asociar los fundamentos estéticos de la arquitectura moderna con la arquitectura japonesa fue tras asociarla con el palacio de Katsura donde se ha llegado a la máxima abstracción de la forma basándose en la sencillez y en la simplicidad, cuidando la perfección del detalle.

Las cosas sencillas y depuradas llevan a una mejor percepción de los espacios. En la claridad está la esencia de las cosas. Los maestros modernos buscaban la esencia inmaterial y perdurable de las cosas intentando desmaterializarlas hasta llegar al grado máximo de depuración. Buscaban en la materia los principios naturales que rigen el mundo.

Al analizar y comparar la concepción espacial y expresión estética de la Casa Gropius (Lincoln), con la Villa Imperial de Katsura, como referente de la arquitectura japonesa tradicional, sin duda podemos deducir las siguientes similitudes:

En estos proyectos los espacios fluyen y se secuencian generando una continua relación entre el interior y el exterior.

El sistema de crecimiento de la casa Gropius está basado en un desarrollo en dos dimensiones. Al igual que en los espacios japoneses con las pantallas murales corredizas o "shoji", Gropius utiliza las cortinas

o muros traslúcidos para dar amplitud y dinamismo al espacio.

Esta idea de muros que no son portantes sino recursos estéticos para generar espacios que fluyen, como flotando en el vacío, nos lleva necesariamente a evocar el concepto budista de la relatividad e impermanencia de las cosas.

Los espacios fluyen sin ninguna relación jerárquica. Es la luz y la oscuridad, la materia y el vacío los que configuran la existencia de tales espacios. Los ámbitos se perciben como algo vacío pero llenos de percepciones sensoriales, esperando que en un momento concreto pase algo y se tenga una percepción que modifique la consciencia del visitante.

La percepción de los espacios nos dan una idea de las dimensiones de los mismos y esto nos lleva al concepto del "ma" japonés, que interpretado temporalmente nos habla del ritmo de tiempos que configuran una percepción. Por tanto, al percibir espacios podemos intuir una percepción temporal de ritmos secuenciados.

En el espacio priman las relaciones de intervalos entre los espacios y las sensaciones que estos aportan. Son espacios conexos donde cambian la percepción de los mismos, según se realice el recorrido en un sentido o en otro.

La percepción del espacio como partes independientes que se relacionan, dando sentido al espacio nos llevan a la idea del viaje y del recorrido para ver y sentir el transcurso del tiempo en el espacio. Este movimiento abierto se asemeja a la idea del viaje continuo shintoista.

Por medio de los muros que ligan y se prolongan desde el interior al exterior, la casa busca su referencia con el entorno.

Los elementos que dan continuidad a la percepción del espacio son los suelos y los techos, los cuales, además, dan la sensación de profundidad espacial. Los planos adquieren la idea de la sombra donde se desarrolla la percepción espacial, sin necesidad de una percepción de perspectiva.

Gropius fue hábil estableciendo perspectivas enmarcadas y cambios de visuales, en donde y al igual que en un jardín de paseo, los cambios han sido trazados con el fin de ofrecer escenarios cambiantes durante el recorrido.

Podemos hallar similitud en la manera que Gropius concibió el proyecto con las maneras y técnicas japonesas. La técnica del shakkei, de incorporar de forma artística el paisaje lejano dentro de la composición; la técnica de la abstracción miniaturizada del ambiente natural también se puede comparar con la

manera de disponer las terrazas-jardines, permite así apreciar diferentes ideas abstractas que representan un gran ambiente.

Así mismo, el edificio está realizado con un profundo gusto por el detalle, con una delicadeza en los pequeños gestos, con una simplicidad en las soluciones constructivas que aún de una manera remota evocan la abstracción de la forma de una casa de Te, un templo shintoista o el Palacio de Katsura.

Sobre los fundamentos estéticos de la arquitectura moderna y la arquitectura japonesa tradicional

En ámbito general, se puede identificar claramente algunas similitudes conceptuales de la arquitectura tradicional japonesa expresados en la arquitectura moderna de acuerdo a su tiempo, cultura y tecnología:

Su simplicidad, ordenada por una razón modular.

Su integración al medio ambiente.

La tendencia a separar el edificio del terreno, una plataforma elevada rompe la continuidad del espacio, separando un plano del otro. Además evita humedades ascendentes y crea un ambiente interior más seco y sano.

El método de construcción no tiene desperdicio, se usan elementos pequeños, fácilmente transportables por uno o dos hombres, prefabricados gracias a su modulación y ensamblados en el sitio con pequeñas herramientas.

Una construcción eficiente a escala humana, cualquiera puede emprenderla sin apenas tecnología.

Ambas representan una reacción contundente contra las sensibilidades establecidas y dominantes de su tiempo. El movimiento Moderno se enfrentó radicalmente al clasicismo y al eclecticismo del siglo XIX. El wabi-sabi se enfrentó radicalmente a la perfección y

a la suntuosidad china de los s.XVI y anteriores.

Ambas rechazan cualquier intervención que no sea parte de la estructura.

Ambos son abstractos, ideales de belleza no figurativos.

Ambos tienen unas superficies características fácilmente identificables de acuerdo a las propiedades intrínsecas de sus materiales. La estética del estilo moderno es sin costuras, pulido y liso. El wabi-sabi es áspero, imperfecto y vetado.

Se basan en la composición pictórica y la asimetría. Es peculiar el hecho que así como los monjes, fueron influenciados por el arte pictórico de su época y se guiaron por los lineamientos de la pintura paisajística china; para los artistas, la pintura moderna fue el gran medio de expresión.

La integración visual y espacial entre arquitectura y paisaje expresada mediante el uso de sus grandes ventanales que, y como en las tradicionales casas japonesas, hacen percibir a ambos como una sola unidad.

Utilizan el encerramiento de sus espacios y la enmarcación del paisaje. Establecen cambios de visuales para ofrecer expectación y sorpresa al usuario.

Ambos sintieron predilección por la asimetría, tanto

en la distribución general del edificio como en las puertas y ventanas. No hay un núcleo central ni ejes de simetría, por lo general los volúmenes se articulan y expanden hacia el exterior para, seguidamente, replegarse en ángulo recto formando un nuevo cuerpo basado en las reglas del diseño y la composición.

El uso de la arquitectura no solamente son las funciones posibles, sino sobre todo los significados vinculados a ellas.

Podemos decir que la intención del movimiento moderno fue un momento de necesidad de la sociedad pero nunca quiso ser un recetario absoluto de la arquitectura, sería equivocado pensar en un concepto de totalidad acabada, como dice Marc Augé *"Las culturas "trabajan" como la madera verde y no constituyen nunca totalidades acabadas (por razones intrínsecas y extrínsecas); y los individuos, por simples que se los imagine, no lo son nunca lo bastante como para no situarse con respecto al orden que les asigna un lugar: no expresan la totalidad sino bajo un cierto ángulo."*

En resumen podemos decir que, la arquitectura tradicional japonesa y sus conceptos estéticos, son la respuesta y el resultado de las interpretaciones que el hombre ha dado a su entorno. Es por ello, que tanto en Japón como en Europa o América, la arquitectura ha sido producto de su propio escenario cultural, histórico, climático, etc, que bien expresa la posición

filosófica de cada pueblo. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, ambos casos transmiten principios que son comunes y que no surgieron necesariamente del contacto directo o la influencia de ideas entre estas dos culturas. Principios de diseño que fueron primero cultivados por los monjes japoneses, y que por su carácter intrínseco, bien se pueden clasificar como de índole "universal," ya que posteriormente fueron desarrollados intuitivamente en la mayoría de los casos por los artistas modernos del siglo XX para entablar una relación armoniosa con el paisaje natural de sus regiones.

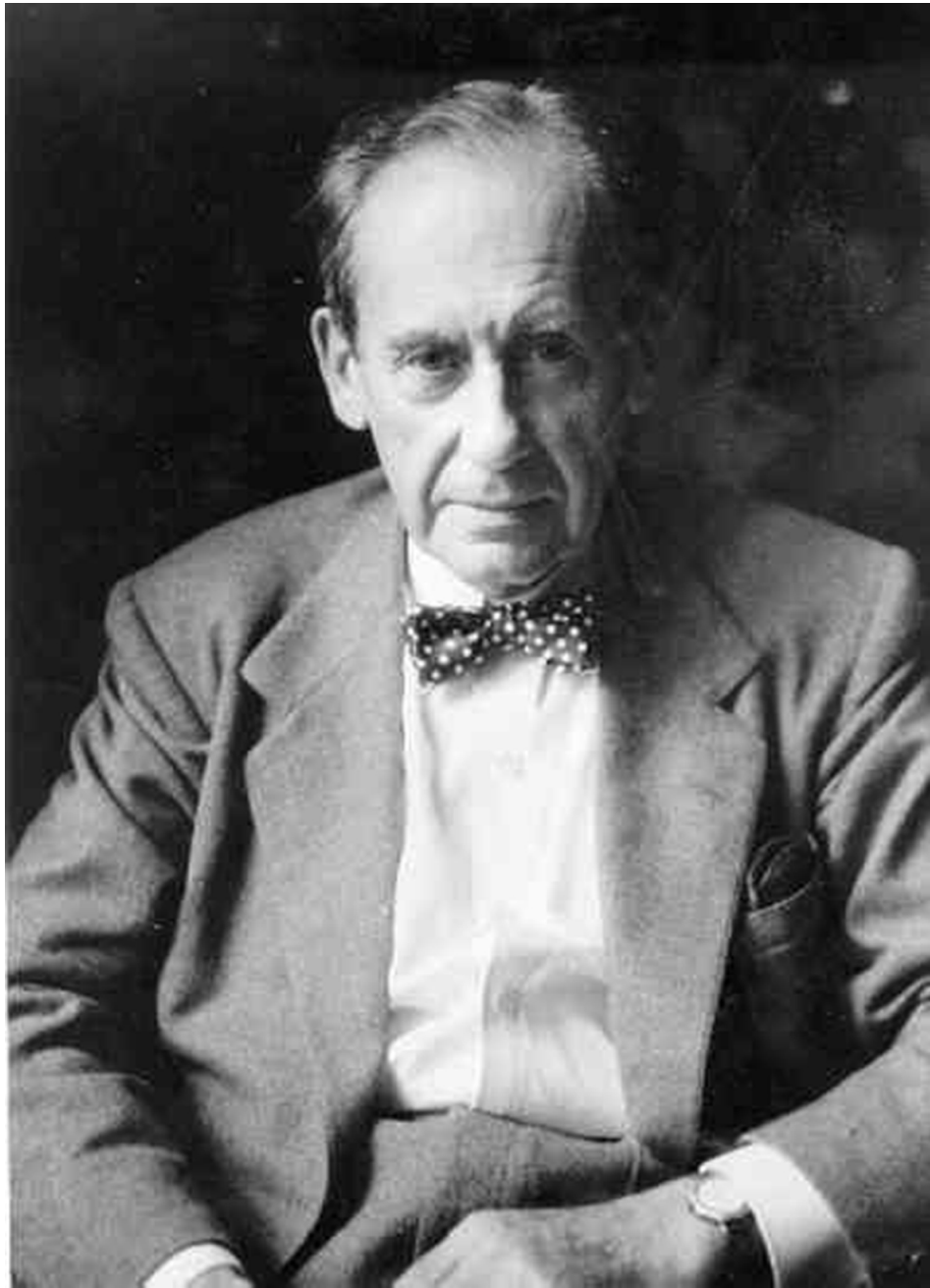
Todas estas similitudes, a pesar de tener orígenes distintos, no van en paralelo hacia fines distintos, sino que, teniendo diversos orígenes, confluyen en un punto, atemporal, que los convierte en hermanos afines.

"Debiéramos comparar unos con otros los más profundos móviles de nuestra existencia, a fin de hallar lo que nos une, en lugar de ver tan solo lo que nos separa." Walter Gropius. (40)

Como sostiene Paul Ricoeur "El mantenimiento de cualquier clase de cultura autentica en el futuro dependerá en ultima instancia de nuestra capacidad para generar formas de cultura regional llenas de vitalidad al tiempo que se incorporan influencias ajenas, tanto en el terreno de la cultura como en el de la civilización."

“Mis ideas han sido interpretadas con frecuencia como encaminadas hacia un extremo de racionalización y mecanización. Esta interpretación es errónea. Siempre he subrayado que existe otro aspecto, la satisfacción del alma humana, que es tan importante como el éxito en lo material, y que para conseguir una nueva visión del espacio significa más que una mera perfección funcional. El lema ‘la adaptación correcta a la finalidad es productora de belleza’ es verdad sólo en parte. ¿Cuándo nos parece bello un rostro humano? Cualquier rostro resulta adaptado a sus finalidades gracias a sus distintas partes, pero únicamente la perfección de sus proporciones y los colores dentro de una armonía bien equilibrada merece ser llamada hermosa. Lo mismo sucede con la arquitectura. Únicamente la armonía perfecta, tanto en las funciones técnicas como en las proporciones, puede producir belleza. Por eso nuestra tarea es tan variada y compleja”.

Walter Gropius.



GLOSARIO

El siguiente glosario pretende servir como una fuente de referencia: incluye no solamente nombres, lugares y terminos transcritos literalmente del idioma japonés, sino también provee una guía que permita a los lectores occidentales encontrar interpretaciones a vocablos poco conocidos.

Amanohashidate, promontorio con composiciones de piedras en la Villa de Katsura.

Ashikaga, familia que dirigió el Japón, manteniendo el título de *shogun* de 1333 a 1568.

Ashikaga Yoshimasa (1436-1490), octavo shogun de la familia Ashikaga y prominente figura en el desarrollo cultural de la época.

Asuka, período en la historia japonesa (552-645)

bai, árbol de ciruelo.

bonseki, antiguo pasatiempo japonés relacionado con el arreglo decorativo de pequeñas piedras de diferente figuras y colores en una plataforma cubierta de arena.

Buddha Shakyamuni, El Buddha histórico, fundador del Budismo.

byobu, pantalla

chanoyu, "ceremonia del té" ritual ceremonial relativo al té

chiku, planta de bambú

chikurin, bosquecillo de bambú

Chikurintei, ("Pabellón del bosquecillo de bambú), edificación parte del complejo de la villa Katsura

Daibutsuden, uno de los edificios del templo Budista Todai

Edo, antiguo nombre de Tokyo

Edo, período en la historia japonesa (1603-1867)

fusuma, pantalla corrediza hecha de papel de arroz

Gakkinoma ("Pabellón de música"), edificio de la villa Katsura

ganko, forma disposición espacial asemejando el "vuelo de los gansos salvajes"

Gepparo, casa de té de la villa Katsura

Getsubai, otro nombre que se da a Gepparo

Gomizunoo (1596-1680), emperador del Japón de 1611 a 1626

gonomi, ver konomi

gyo, estilo semiformal

Gyokonoma, "habitación para visita del Emperador" en el castillo del Nijo en Kyoto

Hachijo (o Hachijo no Miya), familia de los príncipes imperiales Toshihito y Toshitada, fundadores de la Villa Katsura

hagetsu, luna en el agua

haiku, poema japonés de tres líneas de cinco, siete y cinco sílabas

hinoki, cedro japonés

Hiroshima, ciudad en la prefectura del mismo nombre

hisashi, alero que cubre los corredores exteriores

ho, figura de la mitología china en forma de pá-

jaro

Ise, ciudad en la prefectura de Mie, locación del célebre santuario Shinto

Ishimito Yasuhiro (1921-) fotógrafo

Itsukushima, santuario Shinto en la isla de Miyajima junto a la costa de Hiroshima

kabuki, forma de drama nacido en el siglo XVII

Kagawa, prefectura

Kamakura, período en la historia japonesa (1185-1333)

Kamenoo, promontorio en la villa Katsura

kamikaze (lit. "viento divino") pilotos suicidas japoneses en la Segunda Guerra Mundial

Kan'ei, era (1624-1644)

kasumi, niebla

katsura, especie de árbol, único miembro perteneciente a la familia Cercidiphyllaceae

Katsura Rikyu (Villa Katsura) obra de Sutemi Hoiuguchi

kimono, traje típico japonés

Kyoto, ciudad en la prefectura del mismo nombre

meisho matsu, preciada variedad de pino

Meiji, período en la historia japonesa (1868-1912)

Momoyama, periodo en la historia japonesa (1573-1615)

Muromachi, periodo en la historia japonesa (1333 o 1392-1573)

nageshi, pilar

Nara, ciudad en la prefectura del mismo nombre

Nara, periodo en la historia japonesa (645-794)

Nijo, castillo en Kyoto

Nikko, ciudad en la prefectura de Tochigi

Noh, forma de drama escénico que floreció en el período Muromachi

Onarigomon, "Puerta Principal" de la Villa Katsura

Onarikaya, "Puerta Interior" de la Villa Katsura

Onrindo, mausoleo de la Villa Katsura

Osaka, ciudad en la prefectura del mismo nombre

raku, forma de cerámica desarrollada en el siglo XVI

ranma, pantallas que se ajustan sobre las puertas

riku yane, tejados planos

rojiniwa, sendero

Ryoanji, templo Budista en Kyoto, data de los inicios del siglo XVI

sabi, austeridad, desapego, rusticidad

saku, realización

samurai (del verbo *saburan*, "servir"), clase que gobernó en el Japón hasta la Restauración Meiji (1867). La última constitución samurai fue la del shogunato Tokugawa. Este grupo originalmente incluía el clan de las milicias que trabajabas para la aristocracia y la corte imperial. Tomaron el poder a finales del período Heian, y en el siglo XII, el clan Genji estableció su mando de gobierno en Kamakura

sekkeisha, arquitecto, diseñador

Sendo, palacio en Kyoto

Sen no Rikyu (1522-1591) maestro y fundador de la ceremonia del té en Japón

shakkei (lit. "escenario prestado") reproducción de paisajes reales

shaku, unidad de medida equivalente a 30,3 cm aproximadamente

shin, (lit. "auténtico", "puro"), estilo formal, como una forma distintiva de abreviar lo abstracto o las formas impresionistas

shinden, edificio residencial en un plano rectangular

shinden zukuri, estilo arquitectónico reservado para las residencias aristocráticas que emergieron en el período Heian (aproximadamente entre los siglos IX al XII). El bloque principal del edificio siempre cara al sur, las diferentes alas se extienden hacia la derecha e izquierda, vinculándose entre sí con el resto de la construcción mediante una serie de corredores. En el jardín, siempre expuesto al sur, se coloca un estanque con un pequeño pabellón de pesca. Shinden zukuri fue uno de los tipos de residencias más lujosas de la arquitectura tradicional japonesa.

Shingoten (New Goten, Palacio Nuevo) edificio de la Villa Katsura

Shinsentoh ("Isla de la sabiduría divina"), isla central en el lago del complejo de Katsura

shinshin hashiramasei, distancia entre el centro de una columna y otra

Shirakawa, puente de piedra en la Villa Katsura

Shinshinden, gran hall ceremonial en el Palacio Imperial de Kyoto

sho, pino

shogun, rango militar equivalente a gran general "generalissimo"

Shoiken, casa de té en la Villa Katsura

shoin, el corazón de las residencias aristocráticas en el período Edo, originalmente se referían a un tipo de habitación de lectura en un templo, el cual también era usado como cuarto de recepción

shoin zukuri, este "estilo" estaba basado en el antiguo shinden zukuri, desarrollándose entre los períodos Kamakura y Muromachi (aproximadamente entre los siglos XIII al XVI) y completado en el período Momoyama. A diferencia del shinden zukuri no hay articulación entre el *omoya* (bloque mayor del edificio) y el *hisashi* (aleros que sobresalen sobre los corredores exteriores). Se utilizan columnas cuadradas y el piso se recubre completamente con *tatami*. Entre las columnas se instalan *shoji*, *fusuma* u otro tipo de paneles deslizantes de madera. *Okonoma* (nicho en una plataforma elevada), *chigaidana* (repisas elevadas) y *shoin* (pequeñas mesas de escribir) eran colocados como elementos decorativos de los salones y cuartos para invitados.

shoji, pantallas corredizas que separan el interior del exterior, trabajadas en cuadrículas en marco de madera y una delgada hoja de papel de arroz que permite el ingreso de la luz

Shokatei, casa del té de la Villa Katsura

Shokintei, casa del té de la Villa Katsura

shuden zukuri, estilo del gran palacio

Shugakuin, villa imperial en Kyoto

so, estilo informal

soan, originariamente significaba una modesta casa de campo con techo de paja, pero posteriormente

paso a representar un estilo purista de edificación. Fue definido como uno de los estilos importante de sala de té por Senno-rikyu

soanteki, estilo de casas rústicas con techo de paja

sofu, ventada de ventilación

sogetsu, ventana para contemplar la luna

Sotetsuyama, "Cycad Hill" en el complejo de Katsura

soto, ventana para farol

sukiya, casa de té en un jardín

sukiyateki shoin, shoin de tipo sukiya, o que esta proximo a la sukiya. Ver kirei zashiki

sukiya zukuri, estilo de arquitectura que introdujo el método arquitectónico del salón de té, usado mayormente para residencias. Mínima decoración y la exposición de los materiales son las principales características. Inicialmente apareció en el siglo XVI y se popularizó principalmente para las segundas casas de los nobles y aristócratas como también para restaurantes

Sumiyoshi/Suminoe, pino

tagayasan, madera negra de Bombay

Taisho, periodo en la historia japonesa (1912-1926)

Takasago, pino

tana, repisas

Tange Kenzo (1913-2005) arquitecto japonés

tatami, estera hecha de cuerdas prensadas de arroz, bordeada con una franja decorativa de tela, sus medidas son de 3x6 pies (0,9x1,8mts) y es comumentente

el módulo básico de las habitaciones japonesas

teikan, estilo caracterizado por el eclecticismo

Todaiji, templo Budista en Nara

tokonoma (lit. "lugar de belleza") nicho en el salón principal de la casa usado para exhibir arreglos florales, el invitado de honor es siempre sentado de espaldas al tokonoma

Tokugawa, familia

Tokyo, capital de Japón

torii, gran portón de madera a la entrada de un santuario Shinto, compuesto por dos postes verticales unidos por dos vigas horizontales curvadas hacia arriba

Toshihito (1579-1629), príncipe imperial de la familia Hachijo

Toshitada (1619-1662), también conocido como Noritada. Príncipe imperial de la familia Hachijo

Tsukimidai, plataforma de bambú de vista a la luna en el palacio antiguo de la Villa Katsura

tsuridono, "pabellón de pesca"

wabi, concepto que aproximadamente puede ser interpretado como pobreza, simplicidad, desapego y soledad

wabicha, ceremonia del té basada en la estética wabi

Yasuhito (1643-1695), noveno hijo del antiguo emperador Gomizunoo, tercera cabeza de la familia imperial Hachijo

Zen, escuela budista fundada en China por el monje indú Bodhidharma, la cual se extendió al Japón durante el período Kamakura

CITAS

- (1) Ragon, Michel. Prefacio de GROPIUS, op.cit. note (12), pp.7-12.
- (2) Ragon, Michel. Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, Tome 2, Seuil, Paris, 1991, p.112.
- (3) Ragon, Michel. op.cit. note (16), Tome 3, p.205.
- (4) Chang, Ching-yu. Japanese spatial conception-9, in The Japan Architect, jan.1985, n°333, p.56.
- (5) Raymond, Antonin. An Autobiography, Tuttle, Rutland & Tokyo, 1973, pp.246-247.
- (6) Gropius, Walter. préface de ENGEL, Heinrich, The Japanese House - a Tradition for contemporary Architecture, Tuttle, Rutland & Tokyo, 1964, pp.17-18.
- (7) Gropius, Tange, Ishimoto. Katsura: Tradition and cration in Japanese architecture, op.cit. note(7).
- (8) Gropius, Walter. op.cit. note(8), p.17.
- (9) Gropius, Walter. Apollon dans la démocratie, la nouvelle architecture et le Bauhaus, La Connaissance S.A. Bruxelles, 1969, p.91 et p.92.
- (10) Gropius Walter. "Architecture in Japan", Katsura imperial villa. Milan: Electa Architecture, 2007.
- (11) Lukács, Georg. Prolegómenos a una estética marxista. Pág 116
- (12) Tanizaki, Junichiro. Praise of the shade, P.O.F., Paris, 1986.
- (13) Prieto Castillo, Daniel. Estética. Pág 17
- (14) Gribbin, J. Almost Everyone's Guide to Science. Yale University Press, 1999, 24p.
- (15) Mertins, D. "Introduction: New Mies", The Presence of Mies. Ed. by D. Mertins, Princeton Architectural Press, 1994, 23p.
- (16) Lukács, Georg. Prolegómenos a una estética marxista. Pág 116
- (17) Walter Gropius, "Scope of Total Architecture", 1956.
- (18) Kulka, Heinrich, Adolf Loos, TOURNIKIOTIS in, P., Loos, Stained, 1991, p.204.
- (19) Pezeu-Masabuau, Jacques. The Japanese house, P.O.F., Paris, 1981, p.42.
- (20) Neufert, Ernest. The dimensional coordination in the construction, Dunod, Paris, 1967, p.63,.
- (21) Wright, Frank Lloyd. Year Organic Architecture, the Architecture Democracy of, Lund Humphries,

Bradford & London, 1970, p.11.

(22) Wright, Frank Lloyd. *Year American Architect*, ed., by Edgar Kaufmann, Horizon Press, New-York, 1955, p.47.

(23) Gropius, Walter. *op.cit.* note(12), p.48.

(24) Cram, Ralph Adams. *Impressions Japanese of Architecture and the Allied Arts*, Tuttle, Tokyo, 1982, pp.132-133,.

(25) Gropius, Walter. *op.cit.* note(12), p.107.

(26) Blaser, Werner. *Structure and Form in Japan*, Architectural Publishers, Zurich, 1963, p.77.

(27) Engel, Heinrich. *The Japanese House: a Tradition for contemporary Architecture*, Tuttle, Rutland and Tokyo, 1964, p.50.

(28) Neufert, Ernest. *La coordinación dimensional de la construcción*, Dunod, Paris, 1967, p.63.

(29) Neufert, Ernest. *op.cit.*, p.64.

(30) Neufert, Ernest. *op.cit.*, p.67.

(31) Ragon, Michel. *op.cit.* note(15), p.11.

(32) Gropius, Walter. *op.cit.* note(12), p.48.

(33) Chang, Ching-Yu. *Japanese Spatial Conception-6*, in *The Japan Architect*, n°329, sept.1984, p.62.

(34) Maurios, Georges. *L'évolutif palliatif*, in *T.A.*, n°311, 1976, pp.100-101.

(35) Murase, Miyeko. *L'art du paravent japonais*, Anthese, Arcueil, 1990, pp.7-8.

(36) Wright, Frank Lloyd. *Expanding for growing family*, in *The Natural House*, Pitman Publishing, London, 1973, pp.167-168.

(37) Bucaille, Benoît. *Barcelone reconstruit son pavillon*, in *Architectes*, n°170, septembre 1986, pp.37-41.

(38) Naito, Akira. *op.cit.*, p.44.

(39) Naito, Akira. *op.cit.*, p.46.

(40) Isozaki Arata, Matsumura Yoshiharu, Speidel Manfred, Taut Bruno, Gropius Walter, Tange Kenso, Dal co Francesco. *"Katsura imperial villa"*. Milan: Electa Architecture, 2007, p.349.

BIBLIOGRAFÍA

- Gropius Walter, Tange Kenzo. "Katsura: tradition and creation in japanese architecture". *The Journal of Asian Studies*, Vol. 21, No. 2 (Feb., 1962), pp. 233-233
- Isozaki Arata, Matsumura Yoshiharu, Speidel Manfred, Taut Bruno, Gropius Walter, Tange Kenso, Dalco Francesco. "Katsura imperial villa". Milan: Electa Architecture, 2007.
- Ricoeur, Paul. La función narrativa y la experiencia humana del tiempo, en *Historia y narratividad*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1999
- Montaner, Joseep María. "Espacio y antiespacio, lugar y no-lugar en la arquitectura moderna"
- Summa Artis. *Historia General del Arte*. Vol. XXI: "Arte del Japón". 6ta ed. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- Pijoan, J. *Historia del Arte*. Tomo 4: "Arte del Japón". Barcelona: Salvat Editores S.A, 1970.
- Juniper, Andrew. *Wabi Sabi: "El arte de la impermanencia japonés"*. Ediciones Oniro
- Suzuki, D. T. *Ensayos sobre Budismo Zen*. Buenos Aires: Kier, 1979.
- Okakuro, Kakuzo. *El libro del té: "El recinto del té"*. Buenos Aires: Leviatán
- Lee, Vinny. *Interiores Zen*. 1ra Ed. Buenos Aires: La Isla, 2001
- Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. P.O.F., Paris, 1986.
- Calza, Gian Carlo. "Japan Style". London; Phaidon Press Limited, 2007.
- Engels, Hans. Meyer, Ulf. "Bauhaus 1919-1933". Bonn; Prestel, 2006.
- Lozano Fuentes, José Manuel. *Historia del Arte*. Editorial Continental, México. Enero de 1984.
- Prieto Castillo, Daniel. *Estética*. Editorial de la Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica. Setiembre de 1992.
- Hernández Castro, Franklin. *Estética Artificial: Porque algo es bello, como se crea la belleza*. Editorial Mithoz, San José, Costa Rica. 1998.
- Orozco, Miguel Angel. "El Tao en la Arquitectura". *Arquitectura y Humanidades_ Publicación de propuesta académica_ Ensayos, Ponencias, Artículos*. htm. Disponible en: <http://www.architectum.edu.mx/Architectumtemp/curriculum>.
- "American treasure", Martha Stewart Living. Dispo-

nible en <http://www.marthastewart.com/photogallery/american-treasure-1930s-modernist-home-in-boston?lnc=1a89cf380e1dd010VgnVCM1000005b09a00aRCRD&rsc=lpg_col2_home&lpgview=thumb&showComments=true#ms-global-breadcrumbs>

Grima, Joseph. "Ahead of the Curve." *Martha Stewart Living*, September 2008. Disponible en <http://www.marthastewart.com/article/ahead-of-the-curve?autonomy_kw=gropius%20house&rsc=header_1>

Salacroup, Agnès. *Le Japonisme en architecture. Travail Personnel de Fin d'Etudes pour l'obtention du diplôme d'architecte soutenu en juin 1993 à l'Ecole d'Architecture de Normandie – Darnétal*. 2000. Disponible en <<http://pagesperso-orange.fr/laurent.buchard/Japonisme/index.html>>

Parra, Richard Santiago. "Estetica y arquitectura". ARQHYS. Disponible en <<http://www.arqhys.com/arquitectura/estetica.html>>

Normandin, K, Pettermann, M. "The International Power Style of the Modern Movement: Part One -Aesthetic challenges in preserving dimensional stone cladding". Disponible en <<http://www.unesco.org/archi2000//pdf/normandin.pdf>>[Consulta 2009, Julio 30]

Gropius Johansen, Ati. "Designed for living." His-

toric New England Magazine, Fall 2003. Disponible en <<http://www.spnea.org/NEHM/2003FallPage02.htm>>

ArteHistoria (s.f.) Disponible en: <http://www.artehistoria.jcyl.es> [Consulta 2009, Marzo 12]

Cultura Alemana (2007) Disponible en: http://www.germanculture.com.ua/spanish/es_index.html [Consulta 2008, Octubre 13]

Información de Arquitectura y Diseño (2004) Disponible en: <http://www.arq.com.mx> [Consulta 2008, Octubre 13]

Pink (s.f.) Bauhaus Disponible en: http://apuntes.rincondelvago.com/bauhaus_1.html [Consulta 2008, Octubre 12]

Rojas Alvarado, R. A. (2006) *La Bauhaus*. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos35/la-bauhaus/la-bauhaus.shtml?monosearch> [Consulta 2008, Octubre 12]

Rubio, F. (s/f) Bauhaus. Disponible en: <http://html.rincondelvago.com/bauhaus.html> [Consulta 2008, Octubre 12]

Imágenes fotográficas usuarios Flickr. Disponible en: <http://www.flickr.com>



ANEXOS

Resulta interesante anexar la postal, en cara y anverso, que Gropius envió a su buen amigo Le Corbusier en Junio de 1954, donde revela muy claramente, más que en ningún otro documento, la emoción y entusiasmo que le provocó su visita al Japón. La conclusión a la que Gropius llegó luego de visitar Katsura y los diferentes lugares alrededor de Kyoto, se resume en sus declaraciones sobre la villa imperial asociándola perfectamente a tono con sus ideas sustentadas en la Bauhaus, lo que coincide exactamente con lo que Bruno Taut también había expresado veinte años antes.

Un año después de Gropius, en 1955, Le Corbusier también visitó Katsura...

Junio 1954
Sr Le Corbusier
24 Nungesser et Coli
Molitor (Auteuil)
París
Francia

Querido Corbu, todo aquello por lo que hemos estado luchando tiene su paralelo en la antigua cultura Japonesa. Este jardín de rocas de monjes Zen del siglo XIII -de rocas y grava blanca- podría ser de Arp o Brancusi - un deleitante punto de paz. Tú estarías tan emocionado como yo en este espacio de sabiduría cultural de 2000 años de antigüedad! La vivienda japonesa es la mejor y más moderna que yo haya conocido y ciertamente fabricado. Esperando te encuentres bien. Saludos para ti y Mme.

Con afecto, Gropius

*Este documento pertenece al Archivo de la Fundación Le Corbusier, París, B3(7)494

Dear Corbu, all what we have been fighting for has its parallel in old Japanese culture. This rock-garden of Zen-monks in the 13. century - stones and raked white pebbles - could be by Arp or Brancusi - an elating spot of peace. You would be as excited as I am in this 2000 year old space of cultural wisdom! The Japanese house is the best and most modern I know of and truly prefabricated. Hoping you are well. Greetings to you and Mme. yours Gropius





UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1967