

AVANCA CINEMA

INTERNATIONAL CONFERENCE

2014

AVANCA | CINEMA

2014

Título: Avanca | Cinema 2014

Coordenação: António Costa Valente, Rita Capucho

Capa: Helena Rebelo, Adriano Rodrigues

Paginação: António Osório

Assistência gráfica: Sérgio Reis, Carla Abreu, Helena Rebelo, Ana Castro, Mariana Lopes

Impressão: Artipol - Artes Tipográficas, Lda

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor

Edições Cine-Clube de Avanca, 2014

Todas as imagens e gráficos foram fornecidos pelos autores dos textos.

A totalidade das imagens ou pertencem aos autores ou foram retiradas de espaços da web onde se encontravam disponíveis.

Edições Cine-Clube de Avanca

Rua Dr. Egas Moniz, 159

3860-078 AVANCA - Portugal

Tel/fax: 234 880658

livros@avanca.com

www.avanca.com

Depósito Legal: 378644/14

I.S.B.N.: 978-989-96858-4-0

AVANCA | CINEMA 2014

A 5ª edição da AVANCA | CINEMA reúne uma vez mais investigadores, académicos, estudantes, realizadores e cinéfilos em Avanca para cinco dias de partilha à volta de Cinema.

Esta edição resulta na publicação de 197 artigos num livro de actas com 1488 páginas.

Este é o resultado de uma revisão científica de 38 académicos de 16 países, segundo as regras da arbitragem duplamente cega.

Os quatro grupos temáticos parecem continuar a ser a base permanentemente em desenvolvimento e questionamento que leva a novos rumos da investigação. Os temas que são apresentados espelham a inovação ou revelam a sustentação de áreas de investigação fundamentais para a reflexão que procuramos divulgar e questionar em torno do cinema.

Bem vindos à AVANCA | CINEMA 2014.

A Comissão Organizadora

António Costa Valente - Universidade de Aveiro - Portugal
Carla Freire - ESECS, Leiria - Portugal
Cláudia Ferreira - Universidade de Aveiro - Portugal
Herlânder Marques - Universidade do Minho - Portugal
Maria João Faceira - IAMS - Portugal
Marta Varzim - ESAD, Matosinhos - Portugal
Neuza Antunes - Universidade de Aveiro - Portugal
Nuno Fragata - ESAD, Caldas da Rainha - Portugal
Rita Capucho - Universidade de Coimbra - Portugal
Sérgio Reis - Cine - Clube de Avanca- Portugal

AVANCA | CINEMA 2014

The 5th edition of AVANCA | CINEMA brings together researchers, academics, students, directors and cinema enthusiasts in Avanca during five days of sharing about Cinema.

This edition results in the publication of 197 articles which reach a total of 1488 pages.

This is the result of a scientific review of 38 academics from 16 countries, under the rules of double-blind review.

The four thematic groups seem to continue to be the base of a permanent development and questioning that lead us to new ways of research. This is the reason why the themes presented reflect the innovation and show support for key research areas for the reflection that we seek to promote and question concerning cinema.

Welcome to AVANCA | CINEMA 2014.

The Organizing Committee

António Costa Valente - Universidade de Aveiro - Portugal
Carla Freire - ESECS, Leiria - Portugal
Cláudia Ferreira - Universidade de Aveiro - Portugal
Herlânder Marques - Universidade do Minho - Portugal
Maria João Faceira - IAMS - Portugal
Marta Varzim - ESAD, Matosinhos - Portugal
Neuza Antunes - Universidade de Aveiro - Portugal
Nuno Fragata - ESAD, Caldas da Rainha - Portugal
Rita Capucho - Universidade de Coimbra - Portugal
Sérgio Reis - Cine - Clube de Avanca- Portugal

Espacio y cine en "Kochuu: Arquitectura Japonesa / Influencia y Origen"

Iván I. Rincón Borrego

Higher School of Architecture, University of Valladolid, Spain

Abstract

The paper analyzes the documentary film 'Kochuu: Japanese Architecture / Influence & Origin' (Jesper Wachtmeister, 2003) to identify the keys of traditional Japanese space from a viewpoint that connects cinema and architecture.

In one hand, the film delves into the roots of the Japanese House as a germ of its vernacular architecture. This reveals the strong influence that it has on traditional Nordic architecture and modern Japanese architecture.

On the other hand, narrative and visual structure of the film formed an analogy of the Japanese House. Architects as Tadao Ando, Toyo Ito, Kazuo Shinohara, Sverre Fehn or Kristian Gullichsen, among others, lead the viewer through places such as the Imperial Katsura Palace or Zui-ki-Tei Temple, exploring spatial concepts, such as the collected by Tetsuro Yoshida in 'Das japanische wohnhaus' in 1935. Those concepts are translated into seemingly unrelated short long shots, which invite the viewer to build a mental image of the Japanese House 'off camera'. In that sense, Yasujiro Ozu's influence is clear in this documentary. Resources as the depth of field, the fixed camera or the pillow shots stand out as strategies to connect the diverse parts of the architecture.

Jesper Wachtmeister shows fragmentary images that multiply architectural and cinematographic experience of the Japanese space, not just by what is shown, but above all, for what is hidden. This is a peculiar way to film and understand the space in which the whole is grater than the sum of its parts.

Keywords: Kochuu, Yasujiro Ozu, Cinema, Architecture.

Introducción.

La película *Kochuu: Arquitectura Japonesa / Influencia y Origen* (Jesper Wachtmeister, 2003) constituye uno de los documentos fílmicos más notables de los últimos años con el que identificar las claves del espacio doméstico tradicional japonés y su influencia en la arquitectura nórdica durante el siglo XX. El largometraje, producido por Solaris Film, ha desatado el interés de arquitectos y estudiosos de la cultura nipona desde su estreno en 2003, habiendo sido incluso traducido y reeditado en castellano por la Fundación Caja de Arquitectos en 2012, destacando en su palmarés el Premio al mejor Documental de Arquitectura en el Festival Internacional de Cine de Košice 2004.



Imagen 1 – Portada de la película *Kochuu: Arquitectura Japonesa / Influencia y Origen* (Jesper Wachtmeister, 2003).

Kochuu en japonés significa *dentro del jarrón* o *en la jaula*. Por un lado, el término se refiere a la tradición constructiva japonesa de pequeña escala, a la arquitectura *sukiya* de las casas de té y a su relación con el jardín, espacios físicos integrados de manera orgánica y delimitados por un recinto que recrea la impresión de un universo aparte. Por otro, el término se refiere de manera implícita a dos conceptos nipones relativos al espacio y la filosofía. En primer lugar *Kochuu* habla del *ma*, como idea de espacio intermedio, límite o intervalo entre dos partes. Y en segundo lugar del *oku*, que representa la noción de centro como vórtice menos visible, más profundo y recóndito. *Ma* y *oku* desempeñan el papel de continente y contenido, respectivamente, en la vasija representada por *Kochuu* siendo ésta, a su vez, la metáfora de la casa japonesa. Más allá de ejemplos concretos, en términos generales, la arquitectura doméstica nipona, por su disposición, remite al concepto de *ma* y *oku* pues su espacio propicia una progresión modulada a través de filtros e intervalos que van de la abertura a la profundidad, de lo exterior a lo interior, de la luz a la oscuridad, y viceversa. De hecho, tal como refiere Botond Bogнар "en japonés, diseñar, quería decir originalmente *ma-dori*, o asir, activar y disponer el *ma*" (Bognar 2012, 18), es decir, ordenar literalmente el vacío.

1.

Desde un punto de vista narrativo la película de Jesper Wachtmeister ordena de algún modo el vacío. Mediante entrevistas realizadas a varios arquitectos como Tadao Ando, Toyo Ito, Kazuo Shinoua, Sverre Fehn o Kristian Gullichsen, entre otros, el documental guía al espectador por lugares emblemáticos de la cultura nipona, como la Villa Imperial Katsura o el Templo Tofoku-Ji, así como por obras destacadas de la modernidad japonesa y nórdica, explorando los conceptos espaciales representativos a sus arquitecturas. Por un lado, las distintas entrevistas se montan de manera intercalada, como eslabones desiguales de una misma cadena, subrayando la condición de conjunto heterogéneo compuesto por fragmentos. Y por otro, cada una de las reflexiones aportadas en ellas se acompañan y codifica en los planos intencionados de la película. Así, la estructura visual resultante es una narración fílmica de partes inconexas sólo en apariencia, pues conforman un mismo corpus, invitando al espectador a construir una *imagen mental* de la casa tradicional japonesa *fuera de campo*, en el vacío, a través del sumatorio de sus partes.

En *Kochuu* el escenario doméstico cobra especial relevancia. Salvando las distancias entre el género documental y el puramente cinematográfico, el reportaje de Jesper Wachtmeister se nutre del cine de Yasujiro Ozu al construir situaciones que evidencian el potencial del soporte arquitectónico y permitir entender el modo de habitar nipón junto al sentido japonés del espacio.

Ozu utiliza la casa tradicional japonesa como escenario predilecto en su filmografía. Películas como *El otoño de la familia Kohayagawa* (*Kohayagawa ke no aki*, 1961) se filman casi exclusivamente desde interiores domésticos empleando recursos técnicos como el de los *planos vacíos/-pillow shots*, característicos del autor, que retratan la casa y el jardín vacíos de gente, recalcando el paso del tiempo y la huella ausente de sus habitantes. La técnica del plano vacío es igualmente detectable en *Kochuu*, donde la cámara fija y el encuadre bajo también examinan la arquitectura de la casa y el jardín japonés, presentado s en muchas ocasiones como lugares vacíos, o con una sola persona. Los muros de cierre del jardín actúan de límite exterior del espacio interior de la casa, como una cuarta pared que circunscribe el universo de lo doméstico. Precisamente, al hilo de la citada película de Ozu, la arquitecta y profesora Marta Peris explica el efecto arquitectónico de los singulares encuadres del director nipón que gracias a:

La posición baja de la cámara provoca cierta contracción espacial puesto que se reduce la perspectiva visual sobre el plano del suelo y, normalmente, deja los techos fuera de campo, otorgando protagonismo a los paramentos verticales. Los *shojis* y *fusumas* que delimitan los espacios aparecen entreabiertos enmarcando a los personajes y reencuadrando, en profundidad, los sucesivos planos paralelos. (Peris 2011, 78).

El uso magistral de la profundidad de campo en el cine de Ozu es otra técnica compartida por Jesper Wachtmeister. Aplicada a los distintos paramentos verticales esta técnica enmarca, uno a uno, los espacios sucesivos de la casa japonesa. Así el director potencia el espacio fílmico arquitectónico mediante el valor de sus límites, entendidos éstos como intervalos físicos, *ma*, umbrales de conexión entre unas estancias y otras, que compartimentan al mismo tiempo que unen los ámbitos del hogar. El resultado muestra la esencia de la arquitectura tradicional japonesa, en la que el todo es mayor que la suma de las partes y donde la experiencia del espacio doméstico se multiplica no sólo por lo que se ve, sino sobre todo por lo que se esconde.



Imagen 2 – Profundidad de campo interior-exterior a través de una secuencia de shojis y fusumas en el Templo Ryoko-in Daitoku-ji en Kyoto.



Imagen 3 – Fotograma de *Kochuu: Arquitectura Japonesa / Influencia y Origen* que muestra la profundidad del espacio a través de la imagen de Kisho Kurokawa en su proyecto de Casa Cápsula K, 1973.

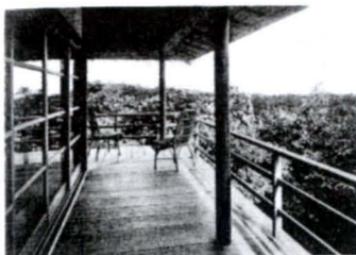
Amén de los recursos cinematográficos compartidos *Kochuu*, al igual que la filmografía de Ozu, esconde de forma velada el valor de sus argumentos para multiplicar la experiencia del observador. Si el objetivo declarado por el título del documental *Kochuu: Arquitectura Japonesa / Influencia y Origen* es profundizar en las raíces del modelo de la casa japonesa como germen de su arquitectura vernácula, su argumento velado es en realidad estudiar el impacto de dicha tradición en la arquitectura nórdica del siglo XX, argumento en el que el papel del arquitecto Tetsuro Yoshida, por la influencia que ejerce sobre Erik Gunnar Asplund, resulta tan esencial como soslayada.

2. El 19 de Noviembre de 1931 con motivo de la apertura del curso académico del Real Instituto de Tecnología de Estocolmo, Erik Gunnar Asplund pronuncia la conferencia *Nuestra Percepción Arquitectónica del Espacio*¹ en la que se refiere a *La decadencia de Occidente* (1918) de Oswald Spengler para afirmar que el símbolo primordial de las diferencias entre culturas, entre oriente y occidente, reside en la concepción que éstas tienen del espacio.

Erik Gunnar Asplund repasa la idea de espacio a lo largo de las culturas de la antigüedad y acuña el término *espacio infinito* como seña de identidad del proyecto moderno y la cultura arquitectónica occidental, caracterizada por percibir el interior y el exterior de la arquitectura como un único ámbito entrelazado. Igualmente hace hincapié en la evolución de la arquitectura moderna, que a su juicio no se puede encomendar únicamente a la estética funcionalista, ni a la estrategia de disolución de los límites entre arquitectura y lugar, sino que debe anuar confort y lenguaje moderno². Su argumento lo ejemplifica con obras de Le Corbusier como el *Plan Voisin* y la propuesta residencial de Pessac, ambos de 1925, proyectos que constituyen para él ejemplos de "adaptación a las diferentes circunstancias de sus usuarios" (Asplund 1931), que se expanden y abren al medio, el cual, a su vez, participa como una estancia más de la arquitectura.

Pudiera parecer que la intervención de Erik Gunnar Asplund apuntala la vanguardia moderna ensalzando sus virtudes propositivas, sin embargo, el clímax de su discurso acentúa la tradición constructiva japonesa como arquetipo consolidado de modernidad y confort material, fuente de inspiración que considera en pleno vigor.

De hecho, tal es así, que el cartel anunciador de su conferencia utiliza la imagen de la veranda de la villa *Baba*, realizada por Tetsuro Yoshida en Nasu en 1927, una casa de aspecto tradicional japonés adaptada a las comodidades de la vida moderna mediante la incorporación del vidrio en sus cierres. La imagen explica el alegato final del autor nórdico que vaticina el futuro de la arquitectura moderna escandinava a través de una mirada reflexiva hacia el lejano Oriente:



Asplund 1931

VÅR ARKITEKTONISKA RUMSUPPFATTNING

Det är kanske lika naturligt, att en arkitekt vid sidan av sin ordinarie verksamhet med dess största studier av detaljerna och detaljerna själva gång och gå till en viss svenskhet i en av våra ständigt växande städer.

Jag tänker på upp till arkitektoniska rumsuppfattning till arkitektoniska, fast jag är fullt medveten både om svårigheten att framställa denna uppfattning så konkret och klart som man skulle vilja, och även om omöjligheten att här behandla det på något sätt uttömmande.

Emellertid betrakta, det är inte bara rummet i sig självt som är vårt intresse, vårt önskemål till det.

Det är det rumsliga livet som är det viktigaste, "stadslivet" och inte bara i det, utan också det rumsliga i alla de förhållanden, som omger oss. Jag vill inte beteckna detta som filosofiska synsättet på rummet.

Oswald Spengler har i "Der Untergang des Abendlandes" bland alla de så kallade styrningarna av kultur även behandlat den arkitektoniska rumsuppfattningen i gången tid.

Han säger i förhållanden till exempel om den av oss kallade, som vilka upp till modernitet, "vissa och de de har varit och en viss del av den arkitektoniska rumsuppfattningen, som även till den dag i dag är en av våra största kulturbildande krafter för oss i vår kultur."

I den avspärrade rummet uppträder ett annat rum som vi kallar för "det rumsliga livet". Detta rum är det rumsliga livet som är det viktigaste, "stadslivet" och inte bara i det, utan också det rumsliga i alla de förhållanden, som omger oss. Jag vill inte beteckna detta som filosofiska synsättet på rummet.

Det är det rumsliga livet som är det viktigaste, "stadslivet" och inte bara i det, utan också det rumsliga i alla de förhållanden, som omger oss. Jag vill inte beteckna detta som filosofiska synsättet på rummet.

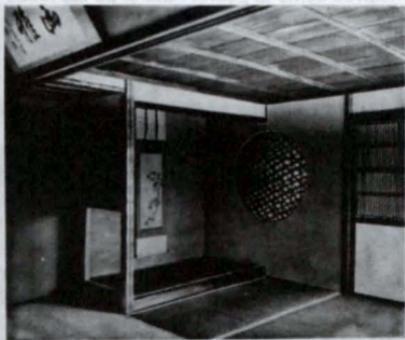
Imagen 4 – Cartel de la conferencia *Nuestra Percepción Arquitectónica del Espacio* pronunciada por Erik Gunnar Asplund en 1931 con la imagen de la veranda de la Villa Baba realizada por Tetsuro Yoshida en Nasu en 1927.

Tal vez en Europa Occidental nos estemos aproximando a la idea de la casa japonesa, como un objeto no tan sólido, fijo y permanente. Tal vez adoptemos la práctica que se lleva tanto tiempo empleando en Japón, cambiando nuestros hogares cada día, con cada habitante según sus necesidades, (...) tal y como hacen los japoneses. (Asplund 1931)

No es casual que pese a comenzar su ponencia con las ideas de Oswald Spengler, Erik Gunnar Asplund la concluya hablando de arquitectura japonesa. La diversidad de los referentes empleados por él hace pensar que su conferencia es en realidad una búsqueda de los cauces futuros por los que puede discurrir la concepción del espacio moderno, y en ese sentido, el tributo gráfico a Tetsuro Yoshida, con quien se reúne en Estocolmo pocos meses antes de pronunciarla, evidencia la impronta que la arquitectura vernácula nipona deja en su memoria.

DAS JAPANISCHE WOHNHAUS

VON
TET-
SU-
RO
YO-
SHI-
DA



VERLAG ERNST WASMUTH GmbH - BERLIN

Imagen 5 – Portada del libro de Tetsuro Yoshida, *Das japanische wohnhaus* (1935).

De septiembre de 1931 a junio de 1932 Tetsuro Yoshida realiza un viaje por Europa y América para estudiar y conocer de primera mano la punta de lanza del Movimiento Moderno en occidente. Su periplo desemboca en un hecho de enorme relevancia para Erik Gunnar Asplund; la publicación de *Das japanische wohnhaus* (1935).

Anticipándose dos años al conocido *Houses and People of Japan* (1937) de Bruno Taut, el texto de Tetsuro Yoshida tiene un gran impacto en todo el panorama arquitectónico europeo³, siguiendo la estela de publicaciones anteriores como la de Edward S. Morse; *Japanese Homes and Their Surroundings* (1886), o la de Kakuzo Okakura; *The Book of Tea* (1906), que habían constituido una fuente de estudio notable para autores pioneros en este campo como Frank Lloyd Wright o el propio Bruno Taut. Sin embargo, la diferencia con las anteriores es que Tetsuro Yoshida es un arquitecto japonés en activo, educado en la práctica disciplinar, conocedor de la modernidad europea y del interés de sus protagonistas por Japón⁴; circunstancias que le llevan a enfocar su libro como si de un manual constructivo se tratase. Tal es así que comienza exponiendo las bondades de la casa japonesa en un listado de sencillos principios:

1. La casa japonesa es una vivienda aislada con jardín; entre ambos hay una relación íntima, el interior de la casa y el jardín forman un organismo completo.
2. Tiene grandes puertas y huecos, así como habitaciones abiertas al exterior, haciéndola altamente adaptable al clima y creando un fuerte vínculo con la naturaleza.
3. La planta de la casa es flexible: las divisiones entre estancias y sus múltiples usos pueden cambiar fácilmente.

4. Diseño y construcción son prácticos y racionales, y dan como resultado una arquitectura .
5. La agrupación de estancias, con el Tokonoma en el centro, es limpia, sencilla y clara.
6. Se usa la madera sin tratar para que la belleza de su grano y color natural tengan el mayor valor posible.
7. El mobiliario se construye de tal modo que permita ser guardado para utilizar todo el espacio disponible y que de sensación de amplitud.
8. El tamaño de las estancias y de sus componentes constructivos está estandarizado hasta el más mínimo detalle, posibilitando una construcción eficaz y barata sin que por ello la casa pierda su carácter singular. (Yoshida 1955, 9-10)

Desarrolla un escrito de fácil lectura articulado en diez capítulos donde explica sistemáticamente el papel de cada estancia en el conjunto de la casa japonesa y la forma de ésta en relación a las partes, destacando elementos arquitectónicos individuales como el *tokonoma*, el *tana*, el *shojin*, el *engawa* o el jardín, que se prodigan en fotografías y dibujos para ejemplificar las bases modulares y el lenguaje constructivo atávico de las viviendas niponas, suerte de combinación de unidades sencillas, estandarizadas y codificadas de manera instrumental, cuyo resultado produce un orden flexible de extraordinaria sensibilidad, de relaciones espaciales abiertas entre la casa y el jardín.

En buena medida, Jesper Wachtmeister también se hace eco de la importancia de *Das japanische wohnhaus* pues de hecho utiliza varios de los dibujos contenidos en él para ilustrar su película, como es el caso de las 70 combinaciones de tanas que ilustran las páginas 96 y 97 de la edición inglesa de 1955. Coincidiendo con la publicación de *Das japanische wohnhaus* el Museo Etnográfico de Estocolmo construye el pabellón *Zui Ki Tei* en 1935, la primera reproducción de una casa del té japonesa en Europa que es, curiosamente, uno de los ejemplos en los que más se recrea *Kochuu*. Por un lado, por que el edificio constituye el equivalente europeo del templo *Ho-o-den* de la Exposición Colombina de Chicago de 1893. Por otro, y aún más importante, por que es el ejemplo que permite a Erik Gunnar Asplund, y otros muchos de sus colegas interesados por Oriente como Alvar Aalto, Arne Korsmo, Jørn Utzon o Sverre Fehn, experimentar por primera vez el espacio doméstico nipón en directo, noción hasta esa fecha sólo adquirida a través de la literatura y la fotografía.

Los acontecimientos referidos no son, ni mucho menos, el único desencadenante del apego de los arquitectos europeos por Oriente, sin embargo sí que constituyen, en el caso de Escandinavia, un punto de inflexión y el germen para crear un clima de intereses compartidos que repercute en algunos de los proyectos modernos más extraordinarios de los países nórdicos y, de hecho, tales proyectos son los que articulan el contenido principal de *Kochuu*.

3.

El primero y más conocido de dichos ejemplos es la Villa Mairea realizada por Alvar Aalto entre 1937 y 1939, dos años después de la publicación de *Das japanische wohnhaus*, proyecto donde la influencia del manual de Yoshida resulta palpable. El encargo de Villa Mairea viene de Maire y Harry Gullichsen, coleccionistas y amantes del arte moderno, quienes plantean al arquitecto el reto de construir una vivienda en la que la vida cotidiana, el disfrute del arte y la naturaleza sean una misma realidad. El programa consta de espacios domésticos abiertos al medio a los que se suman zonas de trabajo, como un atelier dedicado a las dotes artísticas de Maire o un despacho para Harry, así como lugares de exposición de diseño singular entrelazados con las estancias habituales presentes en toda vivienda.

La casa se alza en las cercanías de la fábrica de papel A. Alshtröm, aislada y rodeada por un recinto natural de coníferas, en lo alto de una suave loma. Su volumen de aspecto fragmentado se articula como un gran "collage cubista" (Pallasmaa 2010, 71) de escala arquitectónica, fruto de la unión de soluciones heterogéneas, amalgama de imágenes emblemáticas de la arquitectura moderna internacional y las tradiciones rurales que terminan integrando una unidad coherente en su diversidad. El edificio muestra a un tiempo la modernidad de la utopía funcionalista, el potencial de la tecnología industrial y el acervo constructivo legado por las culturas vernáculas. A medida que el usuario se acerca, la imagen de su cuerpo blanco es filtrada por el tamiz de los árboles contrastando deliberadamente con la marquesina de perfil asimétrico de la entrada que descansa sobre troncos sin desbastar de aspecto tosco, primitivo. La aparente unidad volumétrica del proyecto se desintegra a medida que sus formas se despliegan hacia el fondo de la parcela fragmentándose en cuerpos de materiales heterogéneos, enfoscados niveles, tramas hipodámicas de azulejos turquesa, celosías de madera fina, muros de piedra trabada y protuberancias de perfil orgánico. Como bien reseñan las palabras de Juhani Pallasmaa y Toyo Ito durante sus respectivas entrevistas al principio de *Kochuu*; en toda esa combinación aaltiana de primitivismo y sofisticación moderna, la tradición constructiva japonesa ocupa un lugar destacado.

A la hora de abordar el proyecto Alvar Aalto reniega de las mansiones opulentas en las que las obras de arte se confinan en salas independientes del resto de la vivienda, habitualmente tan grandiosas como carentes de sentido, pues "en ellas no hay relación alguna entre arte y vida cotidiana" (Schildt 2000, 312). Por el contrario, le agrada la sensibilidad japonesa hacia el arte, especialmente cuando aúna lienzos de tinta aguada, *kakemono*, y arreglos florales decorativos, *ikebana*, como parte integrante del espacio doméstico, manifestaciones artísticas efímeras enmarcadas por una estructura abierta de carácter sagrado denominada *tokonoma*, que articula y cualifica el interior de la vivienda

Durante el proyecto de Villa Mairea Alvar Aalto se aproxima al vocabulario japonés desde diversos

enfoques. En ocasiones simplemente lo evoca, como sucede en los postes de abeto joven posados sobre rocas que jalonan la entrada. La forma de sus troncos desnudos atados con mimbre evocan las *shimenawa*, cuerdas sagradas de paja trenzada que abrazan enclaves como la puerta natural de las rocas de Ise o coronan el acceso de los santuarios sintoístas, como el de Izumo, actuando como signo de demarcación y frontera blanda entre lo sagrado y lo profano.

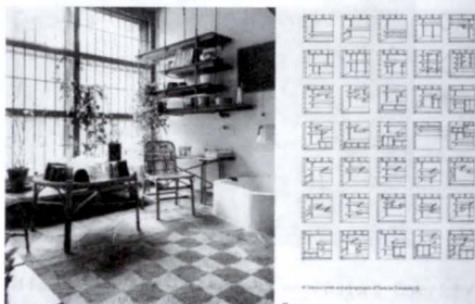


Imagen 6 – Comparación entre el jardín de invierno de la Villa Mairea de Alvar Aalto y una página del libro *Das japanische wohnhaus* de Tetsuro Yoshida donde se recogen diversas articulaciones y modelos de *tana*.

En otros casos, Aalto realiza una traslación más literal de los motivos nipones que había conocido a través de imágenes publicadas por Tetsuro Yoshida. Eso sucede en el jardín de invierno situado en el extremo norte de la vivienda donde el diseño interior alude a las citadas 70 combinaciones de *tanas* dibujadas en *Das japanische wohnhaus*, así como al entramado de los *shojin* que matizan la luz y los paramentos de la estancia. Es parecido el caso del acceso a la sauna por las alusiones obvias, pero no menos refinadas, a la estética de los pabellones de té japoneses.

Por último, Aalto hace suyas las nociones germinales de lo japonés cuando crea su propio paisaje de síntesis en el jardín y la cubierta de la Villa Mairea. Según palabras de Tetsuro Yoshida "una casa japonesa es impensable sin jardín" (Yoshida 1955, 168), condición compartida por el edificio de Aalto que nace como un todo orgánico con el medio natural. Los jardines japoneses emplean un principio de mimesis ilustrado ampliamente en *Das japanische wohnhaus*, principio que consiste "en el diseño de un paisaje, cuyas razones responden más a la contemplación que a propósitos prácticos" (Yoshida 1955, 168), es decir, conforman un escenario de rocas, colinas, cascadas, lagos y bosquetes que reproducen la Naturaleza de manera simbólica, creando un paisaje artificial de la contemplación. Alvar Aalto adapta este principio para formar su personal paisaje sintético combinando el perfil orgánico de la piscina, el montículo artificial que remata la parcela al fondo y la disposición de las rocas en el mar seco de grava de la cubierta, elementos que traen a la memoria los fundamentos estéticos puestos en práctica por los maestros de la ceremonia del té, Sen no Rikyu y Kobori Enshu,

recogidos en el *Sakuteiki*, el libro de la creación de jardines, el de “crear belleza intentando evitarla” (Rodríguez 2006, 50-52) como muestra el jardín seco mineral *karesansui*, paisaje metafísico de rocas y arena construido para ser contemplado.



Imagen 7 – Jardín de rocas y grava en Ryoanji, Kioto, h. 1488.

El reportaje de Jesper Wachtmeister reitera de forma implícita el apego de Alvar Aalto por Oriente, interés que en realidad comienza a mediados de los años 30 cuando incluye en su biblioteca textos sobre Japón gracias a Hikotaro y Kayoko Ichikawa, pareja de diplomáticos de quienes recibe nueve libros sobre arquitectura y arreglos florales japoneses⁵. Sin duda, su afán orientalista se ve alimentado por el pragmatismo de Tetsuro Yoshida, así como por la estrecha relación que le une a Erik Gunnar Asplund a quien visita repetidas veces en Estocolmo acercándose, con toda probabilidad juntos, al mencionado pabellón *Zui-Ki-Tei*.

4. Desde un punto de vista histórico, poco después de la finalización de Villa Mairea la corriente del *Nuevo Empirismo* bautizada por la revista *The Architectural Review* en 1947⁶ se encarga de reactivar el interés por la contextualización regional de la arquitectura e, indirectamente, por la calidez estética y material de la arquitectura japonesa. El artículo “The new empirism” (1947) recoge tres proyectos domésticos realizados por Sven Markelius, Sture Frölen y Ralph Erskine, respectivamente, de los que subraya su raíz vernácula renovadora que atiende al hombre y al medio sin caer en el sentimentalismo constructivo, una sensibilidad de inspiración orientalista. De los tres proyectos destaca notablemente el de Ralph Erskine. Se trata de su propia casa en Lissma, de 1942, un ejercicio de arquitectura tan radical como delicado en el uso de los recursos del lugar. Contando sólo con piedra y madera del entorno, el autor construye un prisma de líneas puras, ligeramente elevado del suelo, cuyo interior es una única estancia abierta al paisaje en dos frentes. En el proyecto conviven el enunciado moderno de la pureza volumétrica con el valor del material local que lo ancla al contexto, afirmando la importancia de la relación dialéctica entre la obra y su entorno natural, consideraciones igualmente legibles en los prototipos japoneses estudiados en *Kochuu*.



Imagen 8 – Fachada al jardín de la casa de Ralph Erskine en Lissma, Suecia, 1942.

El *Nuevo Empirismo* adquiere un papel modélico durante la postguerra Europa siendo el abanderado de “una reacción contra el excesivo esquematismo de la arquitectura de los años treinta”, en la que “más que nunca, el hombre y sus hábitos, reacciones y necesidades, son el foco de interés” (AAVV 1947) según reza “The New Empirism”⁷. En realidad, a través de esta corriente de pensamiento se ensalzan los argumentos de *La humanización de la arquitectura*⁸(1940) de Alvar Aalto, proclamas humanísticas que, por otro lado, el modelo de la casa japonesa atesoraba ya implícitas en su concepción.

Desde finales de los años 40 y durante la década de los 50 el *Nuevo Empirismo* se extiende por Suecia, Noruega y Finlandia haciendo hincapié en dos circunstancias propias del mundo escandinavo; la incidencia de su clima extremo en la arquitectura y el salto de una economía de producción artesanal a una de producción industrial tras la 2ª Guerra Mundial. Ambas condiciones unidas dan como resultado una arquitectura alejada del discurso funcionalista de preguerra que en ese momento servía para la reconstrucción de Europa. El atractivo singular del *Nuevo Empirismo* “reside en una progresista síntesis entre racionalismo y empirismo, tecnología y saber tradicional, llevando adelante esa conciliación entre modernidad y tradición, entre artificio y naturaleza” (Montaner 1993, 83), sincretismo igualmente compartido por la tradición arquitectónica de Japón.

El arquitecto noruego Sverre Fehn es uno de los arquitectos *neoempiristas* entrevistados en *Kochuu*. Siendo apenas un recién titulado, este arquitecto pone de manifiesto su interés personal por la cultura arquitectónica japonesa en su primer proyecto de vivienda aislada; la casa Schreiner, realizado entre 1959 y 1963 en Oslo, obra a la que denomina sin reserva alguna “Homenaje a Japón” (Fehn 1964, 208) Durante la entrevista del documental Sverre Fehn confiesa que “siendo estudiante, sentado en una biblioteca, descubrí ‘este’ artículo de Gunnar Asplund sobre arquitectura japonesa”, en referencia al citado *Nuestra Percepción Arquitectónica del Espacio*, hallazgo que provocó en él “una profunda impresión, aclarando diversas cuestiones sobre la arquitectura japonesa” (*Kochuu: Arquitectura Japonesa / Influencia y Origen* 2003) según sus propias palabras.



Imagen 9 – Fachada al jardín de la casa Schreiner de Sverre Fehn, Oslo, 1959 y 1963.

Esa huella orientalista declarada por Sverre Fehn a Jesper Wachtmeister explica las claves del proyecto de la casa Schreiner. La trascendencia del módulo, la construcción en madera, la técnica de cierre y las relaciones con el entorno, son atributos que condensan el interés del noruego por la arquitectura doméstica japonesa. El proyecto, que igualmente protagoniza parte de *Kochuu*, se basa en una estricta normalización métrica. Su planta se adapta a una cuadrícula de un metro de lado: "la división del espacio en una unidad concreta establece una escala que impone el sentido de las dimensiones corporales" (Fjeld 1983, 72), tomando prestada la manera en que trabajan los *tatami* en la tradición nipona, cuyo patrón métrico determina el tamaño y las proporciones de cada estancia, replantea las líneas de estructura y la posición de los paramentos de cierre, y define la composición de las fachadas, el ancho de las puertas correderas e incluso el de los armarios⁹.

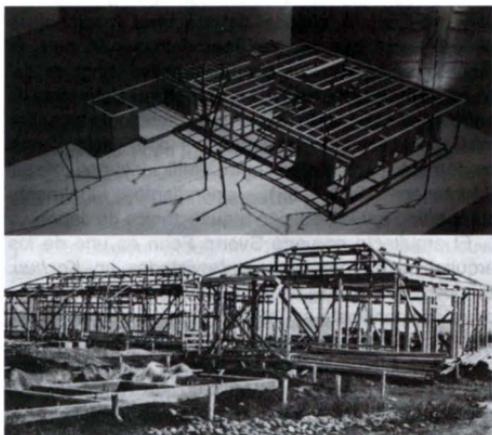


Imagen 10 – Comparativa entre la maqueta de la casa Schreiner de Sverre Fehn y la imagen de una casa tradicional japonesa en construcción publicada por Tetsuro Yoshida en la edición inglesa de *Das japanische wohnhaus* de 1955.

Aunque la casa Schreiner se diferencia de la casa tradicional japonesa en el perfil horizontal que corona su estructura, comparte con el modelo oriental la idea de armazón de madera visto formado por niveles superpuestos de vigas perpendiculares. Fehn

aprovecha este sistema estructural denominado *kura*¹⁰, también reseñado gráficamente por Tetsuro Yoshida, para generar un crecimiento vertical de la forma de la cubierta sin cerchas ni elementos tensados, sólo con la superposición de estratos adintelados por cuyos intersticios introduce luz natural en la vivienda. Estrategia semejante es la que utiliza en los nudos estructurales de las esquinas de la casa, formados por el cruce perpendicular y atado de secciones rectangulares de madera. La solución constructiva empleada entronca de nuevo con la tradición oriental donde los postes de suelo a techo soportan cuarterones entrecruzados por el perímetro construido, nudos estructurales que no sólo desempeñan una función portante, sino que también vertebran la función compositiva, pues al repetirse de manera ordenada el detalle unifica rítmicamente el espacio y la imagen de la casa.

Sverre Fehn no viaja a Japón en toda su vida, así lo pone de manifiesto él mismo en *Kochuu*, pese a ello es comprensible que adopte soluciones similares a lo descrito en relación a la implantación y funcionalidad de la vivienda por su proximidad intelectual a Erik Gunnar Asplund, Arne Korsmo y Jørn Utzon, autores igualmente afectos a lo oriental. Siguiendo antecedentes, Fehn encuentra una misma inspiración cuando adapta espacios prototípicos de Japón a las necesidades de una casa moderna, sobre todo en lo referido al *engawa* y el *tokonoma*.

La galería perimetral característica de la casa japonesa es el *engawa*. Conformar "un sendero alrededor de un paisaje de habitaciones" (Fjeld 1983, 72) que vincula casa y jardín como una entidad completa. En la casa Schreiner el *engawa* discurre en ángulo a lo largo de las fachadas más privadas que miran al jardín, conectando los dormitorios y el salón entre sí, y éstos a su vez con el entorno. Gracias al uso de tabiques deslizantes inspirados en los *shoji* japoneses, la galería alterna su función dependiendo de las estaciones; en invierno no se utiliza debido al frío y es el pasillo interior el que comunica las diversas estancias, tal como sucedería en una casa convencional; sin embargo, en verano las habitaciones absorben el espacio de los pasillos gracias a los tabiques móviles y cada estancia queda segregada del resto para que sea la galería exterior el hilo que las cose entre sí. Tal como evidencian los fotogramas de *Kochuu*, el acabado de la galería con listones de abeto dispuestos en la dirección del movimiento alude al arquetipo oriental y enfatiza la idea de espacio circulatorio. De ese modo, gracias al *engawa* el proyecto toma prestada la flexibilidad del espacio doméstico japonés y preserva la distribución de una casa occidental moderna según la época del año.

Por otro lado, Sverre Fehn se hace eco del espacio *tokonoma* entendido éste como el centro simbólico de la casa. Este ámbito singular de la casa japonesa tiene connotaciones sagradas. Su carácter austero admite únicamente la presencia de una pintura, *kakemono*, acompañada de un arreglo floral, *ikebana*; elementos efímeros que representan abstracciones esencializadas de la naturaleza y refuerzan el contenido emocional de las acciones ritualizadas

que tienen lugar en dicho espacio. El *tokonoma* es el corazón de la casa y entorno a él se congrega la vida familiar, desempeñando un papel similar al del hogar en la tradición constructiva occidental.

Precisamente, el hogar de la casa Schreiner desempeña el encargo de la casa *tokonoma*. Su emplazamiento en el centro del salón, alejado de los muros y levemente orientado hacia el bosque prolonga la vista a través del *engawa* hacia el fondo escénico de los árboles y el jardín de aspecto salvaje. Fehn señala que "la chimenea recuerda a una piedra [en medio de un paisaje], un lugar donde descansar que invita a la contemplación" (Fjeld 1983, 72) evocando la presencia de un altar, como su homólogo japonés. Si el *tokonoma* acompaña pausadamente la vida cotidiana, estimula el reposo y anima a la contemplación, la chimenea también propicia actos rituales y anima a la congregación.

Lo cierto es que la mayor parte de los arquitectos nórdicos estudiados en el documental de Jesper Wachtmeister reutilizan el paralelismo entre *tokonoma* y chimenea consolidado por Frank Lloyd Wright en sus Casas de la Pradera a principios del siglo XX.

En el caso de la casa Schreiner la chimenea, unida a las aberturas de la casa se superponen en una secuencia de planos velados dignos del mejor encuadre de Yasujiro Ozu, como una tinta aguada *sumie*, creando una suerte de *tokonoma* abierto, al mismo tiempo acogedor e inquietante, primitivo y refinado, esencial, desnudo.

5.

Entre los diversos ejemplos noruegos estudiados en *Kochuu* también destacan la vivienda en Planetveien 12 (1955) de Arne Korsmo, y la casa Mjelgaron III (1970) de Håkon Mjelva, ambos edificios constituyen brillantes adaptaciones de las particularidades de la arquitectura japonesa al medio nórdico. No obstante, a la hora de estudiar la impronta de lo oriental en la arquitectura del Norte de Europa, cabe mencionar otros ejemplos relevantes obviados por Jesper Wachtmeister.

Desde mediados del siglo XX el orientalismo se deja notar en el marco cultural danés, cuyos protagonistas se interesan por la arquitectura china como puerta de llegada a la japonesa. El propio Jørn Utzon visita el pabellón *Zui Ki Tei* durante su exilio en Suecia junto a Arne Korsmo¹¹, mentor a su vez de Sverre Fehn, quedando fascinado por dicha experiencia que transmite en proyectos como la casa Middleboe realizada entre 1953 y 1955 junto al lago Furesø en Dinamarca.



Imagen 12 – Vista de la casa Middleboe de Jørn Utzon, 1953-55.

Al igual que sus referentes asiáticos, la vivienda toma el aspecto de un mueble de gran escala elevado sobre el paisaje. Consta de cinco pórticos de hormigón prefabricado que se traban y propician una planta libre abierta al lago, ocupada por un núcleo de servicios exento que conecta con el terreno haciendo las veces de acceso. Por la textura acentuada de los encofrados y el modo en que se traban las piezas a hueso, el sistema estructural recuerda intensamente al trabajo ebanista de un fino constructor nipón¹².

La Villa Katsura es sin duda el más apreciable de los modelos orientales empleados por los arquitectos daneses. A ese respecto cabe citar dos propuestas de Jørn Utzon y Tobias Faber de los años 40. Por un lado, un pabellón situado en Hobro (1946), y por otro un complejo deportivo en Århus (1947). Ambos proyectos se encuentran tan influidos por la fragmentada horizontalidad volumétrica de la tradición doméstica japonesa como por la obra de Frank Lloyd Wright y su particular síntesis de la estética oriental.

Siguiendo esos mismos referentes Jørgen Bo y Wilhelm Wohlert construyen el Museo de Arte Louisiana (1958-91) en la ciudad danesa de Humlebæk. Este edificio articula de manera orgánica una secuencia de pabellones abiertos unidos por corredores acristalados y bloques de pequeña escala que incorporan las imágenes del bosque vecino como parte de la muestra. En sus formas resuenan las del Palacio Imperial de Tokyo armonizadas con la madera y el ladrillo, materiales por otra parte habituales en la arquitectura tradicional danesa. En palabras de Sverre Fehn, el edificio "captura la serenidad del paisaje como parte de la obra expuesta" (Fehn 1998, 401-402) y su interior invita a la contemplación pues las figuras allí exhibidas, en su mayoría estilizadas creaciones de Giacometti, "se hallan en estancias que abrazan el silencio de la naturaleza". (Fehn 1998, 401-402)



Imagen 13 – Detalle del jardín del Museo de Arte Louisiana de Jørgen Bo y Wilhelm Wohlert, Humlebæk, Dinamarca, 1958-91.

Kochuu también se fija en los arquitectos finlandeses educados a la sombra de Alvar Aalto. Entre ellos destaca el tándem formado por Juhani Pallasmaa y Kristian Gullischen, éste último hijo de Maire y Harry Gullichsen, como responsables del diseño del sistema constructivo experimental *moduli* entre 1968 a 1973. La entrevista realizada en *Kochuu* a Kristian Gullischen

se lleva a cabo en el marco de este proyecto fruto del interés de sus autores por los preceptos estandarizados de las prácticas japonesas y por el exitoso programa californiano *Case Study House*. Pallasmaa y Gullischen plantean combinaciones de elementos normalizados para la construcción de viviendas de bajo coste sin perder cualidad espacial y material. Su sistema se apoya en la regularidad de una estructura modulada y las posibilidades que ofrece el empleo de paneles de revestimiento estándar, acristalados u opacos, según el caso, con protecciones visuales de celosías enlisonadas de madera con las que dan lugar a infinitas composiciones tripartitas siempre basadas en los entrepaños de la casa tradicional de Japón. Su idea nace de la confianza en la técnica industrializada y el lenguaje moderno adaptados a la lógica constructiva que impone la estandarización. La claridad de las combinaciones resultantes en planta y la austeridad de la estructura reivindican el valor de la industrialización aplicada a la arquitectura, sin olvidar las cualidades humanas de los materiales vernáculos, especialmente la madera.

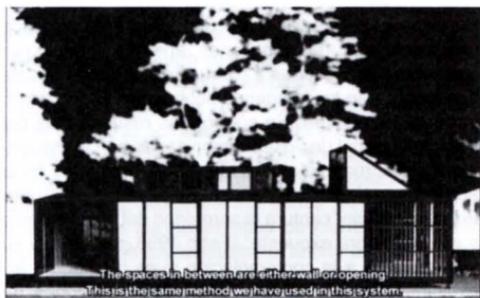


Imagen 14 – Fotograma de Kochuu: *Arquitectura Japonesa / Influencia y Origen* que muestra la maqueta del sistema moduli proyectado por Juhani Pallasmaa y Kristian Gullischen entre 1968 y 1973.

Por otra parte, dentro de la misma generación de arquitectos finlandeses, cabe destacar el ejemplo de Kaija y Heikki Siren y su casa de vacaciones de la isla de Lingonsö (1966-69) donde la madera franca también es el material protagonista. En este caso el programa doméstico se fragmenta en bloques independientes que miran hacia el mar posándose levemente sobre la costa rocosa. Las estancias de la casa descansan sobre plataformas en racimo que separan el edificio del terreno al tiempo que interconectan los volúmenes que miran hacia la orilla cual verandas abiertas al cielo desde las que contemplar el océano. A poca distancia de la vivienda, el matrimonio Siren construye un pabellón de descanso de profunda raíz metafísica inspirado en el carácter espiritual orientalista que emana de los símbolos domésticos. Reducido a la esencia tectónica del mencionado sistema estructural *kura*, el pabellón de descanso de los Siren no es más que una cubierta plana y cuatro pórticos de madera tosca, una estancia diáfana que encierra un volumen cristalino. La sencilla estructura enmarca el paisaje como hacen las puertas *torii*. Se alza desde las entrañas de la tierra y mira en

todas las direcciones hacia el horizonte. Las aberturas en sus cuatro frentes y el vacío que ocupa el centro del baldaquino invitan a detenerse en su interior, entrar en él es abarcar el mundo con el paseo de la mirada, ceder a la contemplación y participar del paisaje hecho visible por la arquitectura.



Imagen 15 – Pabellón de descanso realizado por Kaija y Heikki, isla de Lingonsö, 1966-69.

La huella de la tradición constructiva japonesa en la obra de los Siren se palpa en la esfera de lo formal y lo sensible dando lugar a esta obra de implicaciones metafísicas. El edificio enmarca y captura el horizonte, en sus formas resuenan los ecos del tiempo, del transcurso de las jornadas contemplativas, la experiencia sensible de la arquitectura que impele las ideas y la mirada hacia el océano.

Conclusión

A la luz de lo expuesto *Kochuu: Arquitectura Japonesa / Influencia y Origen* afirma que la lectura que la modernidad escandinava hace de la arquitectura japonesa vence la clásica pugna entre tradición y modernidad, al tiempo que adapta modelos orientales a la cultura occidental pero en realidad, es mucho más que eso. Los arquitectos nórdicos mencionados en la película, Alvar Aalto, Arne Korsmo, Sverre Fehn, Juhani Pallasmaa o Kristian Gullischen, y otros ausentes como Jørn Utzon, Kaija y Heikki Siren, expresan que para dialogar con el pasado hay que mirar al futuro. Para ellos la aceptación de aspectos programáticos atribuibles al Movimiento Moderno como la racionalidad de la forma, la flexibilidad funcional, la construcción estandarizada o la fluidez espacial entre interior y exterior constituyen de facto atributos propios del *Zeitgeist*, formas comprometidas de hacer avanzar la arquitectura. Su ejemplo deja emerger una naturaleza oriental velada en ellos. Su apropiación de la tradición constructiva japonesa fortalece el poso de conocimientos y aprendizajes compartidos que les llevan a los paisajes culturales de Japón.

La obra de Jesper Wachtmeister, por su condición de película construida a base de fragmentos equivalentes a entrevistas, remite directamente a la estructura del modelo de la casa japonesa; estandarizada en su construcción, tipológicamente repetitiva, fragmentada, sí, pero no menos heterogénea, irregular, afecta a la belleza de lo imperfecto y lo inacabado. Como sucede en los jardines japoneses que imitan modelos

naturales de mayor escala, la película conforma una analogía cinematográfica de la casa japonesa, imita su estructura, su forma abierta, susceptible de crecer con nuevas aportaciones.

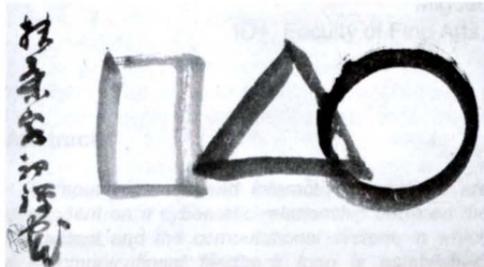


Imagen 16 – Gibon Sengai. *El Universo* (sin fechar).

En cierta medida el monje budista Gibon Sengai de la escuela Rinzai ya había codificado en el siglo XVIII de la idea que subyace tanto en *Kochuu* como en la casa tradicional japonesa. En su pintura *sumi-e* titulada *El Universo*, Gibon Sengai representa tres formas geométricas entrelazadas; un círculo, como símbolo del infinito; un triángulo, como geometría mínima, irreductible; y un cuadrado, como representante del proceso multiplicador de la forma, equivalente a la unión de dos triángulos. La conjunción de sus formas puras trazadas con la firmeza imperfecta del pincel y la tinta sobre el papel de arroz, ofrece la noción de sincretismo geométrico inacabado, abierto, una *imagen mental* que se completa *fuera de campo*, en la mirada del espectador que la idealiza, donde *el todo es mayor que la suma de las partes*.

Notas finales

¹ El texto original de esta publicación es Erik Gunnar Asplund, "Var Arkitektoniska rumsuppfattning". *Byggmästaren: Arkitektupplagan*. Estocolmo 1931, pp. 203-210.

² Afirma: "que hay una arquitectura en cuyos objetivos priman los efectos espaciales atractivos y otra que destaca principalmente por lo agradable que resulta usarla y entiendo que nuestro tiempo se halla envuelto en esa segunda creencia". Erik Gunnar Asplund, "Our Architectonic Perception of Space", en *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. M. Asgaard Andersen (ed.) 329. Routledge: New York.

³ Buena prueba del ello es que el texto fue revisado y reeditado dos décadas después, en 1954, y finalmente traducido al inglés bajo el título *The Japanese House and Garden* en 1955.

⁴ Durante su viaje por Europa y América a principios de los años 30 Tetsuro Yoshida visita una decena de países entrevistándose, entre otros, con Sigfried Giedion, Gunnar Asplund y Ragnar Östberg. Durante los cuatro meses y medio que pasó en Berlín se interesó por Hans Poelzig, Bruno Taut, Walter Gropius, Eric Mendelson y Mies van der Rohe, con quienes es muy probable que se reuniera gracias a la ayuda de Ludwig Hilberseimer y Hugo Häring, sus principales enlaces y contactos en Alemania. Ver Kim, Hyon-Sob. 2008. "Tetsuro Yoshida (1894-1956) and Architectural Interchange between East and West" en *Architectural Research Quarterly*, vol 12, nº 1: 51 y ss.

⁵ El listado de dichos libros ha sido recogido por Kim, Hyon-Sob. 2007. *The unknown wheel: Japanese Tokonoma concept in Arvar Aalto's Villa Mairea, 1937-39*. Pori Art Museum, 46.

⁶ El artículo firmado por la redacción de la revista sirvió para que Italia e Inglaterra, los dos focos de más importantes de renovación arquitectónica de la Europa de postguerra, se fijaran en la discreta arquitectura doméstica escandinava. Ver AAVV. 1947. "The new empirism" en *The Architectural Review*, Junio. Véase también Montaner, José María. 1993. *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili Barcelona.

⁷ Un año después de la publicación del primer artículo "The new empirism", Enric Maré publica un segundo artículo donde insiste en la reacción al rígido formalismo, el confort doméstico y la atención a los materiales tradicionales y al lugar. Ver también Maté, Enric. 1948. "The new empirism. The antecedents and origins of Sweden's latest style" en *The Architectural Review*, enero.

⁸ Texto publicado en *The Technology Review* en noviembre de 1940 donde Aalto habla de la necesidad de un funcionalismo más amplio que el puramente técnico, que atienda a los requerimientos psicológicos del ser humano y que se integre en el medio. Ver Aalto, Alvar. 1982. *La humanización de la arquitectura*. Barcelona: Tusquets Editores.

⁹ Procedimiento similar al que Bruno Taut describe de la modulación del espacio japonés mediante los *tatami*. Taut, Bruno. 2007 (1937). *La casa y la vida japonesa*. Manuel García Roig (ed.), Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 49.

¹⁰ El sistema *kura* consta de diversos órdenes de vigas sobre las que descansan postes que a su vez soportan nuevas vigas, como si de un puente que salta por encima de la casa se tratase.

¹¹ Así lo reseña el propio Arne Korsmo en su artículo "Japan og Vestens arkitektur". También afirma que junto a Utzon describió las cualidades de esta cultura a partir de la lectura del *Libro del Té* de Kakuzo Okakuras. A su modo de ver, la casa y la ceremonia del té expresan una forma de vida artística y representan un mundo de belleza, de orden y armonía. Korsmo, Arne. 1956. "Japan og Vestens arkitektur" en *Byggekunst*: 70-75.

¹² Gracias a su tío Einar Utzon-Frank, escultor y profesor de la Academia Real de las Artes de Copenhague, Utzon conoció siendo aún estudiante una reedición de 1925 del libro *Ying Tsao Fa Shi*; manual chino de construcción, cuyo título significa *Edificios Estándar* que se remonta a ochocientos años de antigüedad hasta la Dinastía Sung. Tal fue el impacto de esta publicación que, durante su viaje a Oriente en 1958, se hizo con una copia de ella.

Bibliografía

AAVV. 1947. "The new empirism" en *The Architectural Review*, junio.

Aalto, Alvar. 1982 (1940). *La humanización de la arquitectura*. Barcelona: Tusquets Editores.

Asplund, Erik Gunnar. 1931. "Our Architectonic Perception of Space" en *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. Andersen, Michael Asgaard (ed.). New York: Routledge.

Bognar, Botond. 2012. "El orden nipón de las cosas" en *Kochuu. Arquitectura Japonesa. Influencias y Origen*. Jesper Wachtmeister. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Fehn, Sverre. 1998. "A Propos Statens Museum for Kunst", en *Arkitektur DK*, vol.42, nº 8: 401-402.

Fehn, Sverre. 1964. "Hommage au Japon" in *Byggekunst* 6: 208-211.

Fehn Sverre. 1997. "Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas" en *Nuevos Modos de habitar*. María Melgarejo Belenger (ed.). Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

Fjeld, Per Olaf (ed.). 1983. *Sverre Fehn. The Thought of Construction*. New York: Rizzoli.

García, Manuel. 2011. "La tateana de Yasujirō Sobre el

fin de la primavera (1949) y el comienzo del verano (1951), de Ozu" en *Revista de crítica y teoría de la arquitectura. Departamento de Composición Arquitectónica, UPC*. 21-21: 59-66.

Kim, Hyon-Sob. 2008. "Tetsuro Yoshida (1894-1956) and Architectural Interchange between East and West" en *Architectural Research Quarterly*, vol. 12, nº 1: 43-57.

Kim, Hyon-Sob. 2007. *The unknown wheel: Japanese Tokonoma concept in Arvar Aalto's Villa Mairea, 1937-39*. Helsinki: Pori Art Museum.

Kochuu. *Arquitectura Japonesa. Influencias y Origen*. (2003). Dirigida por Jesper Wachtmeister. Suecia: Solaris Film.

Korsmo, Arne. 1956. "Japan og Vestens arkitektur" en *Byggekunst*: 69-74.

Manson, Grant Carpenter. 1958. *Frank Lloyd Wright to 1910: The First Golden Age*. New York: Reinhold.

Maté, Enric. 1948. "The new empirism. The antecedents and origins of Sweden's latest style" en *The Architectural Review*, enero.

Montaner, José María. 1993. *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

Morse, Edward S. 1961 (1886) - *Japanese Homes and Their Surroundings*. New York: Dover Publications Inc.

Norberg Schulz, Christian. 1986. *Modern Norwegian Architecture*. Oslo, University Press.

Pallasmaa, Juhani. 2010. "De una arquitectura tectónica a una pictórica. Collage y juego en la arquitectura de Alvar Aalto" en *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Peris, Marta. 2011. "La habitación de Ozu" en *Revista de crítica y teoría de la arquitectura. Departamento de Composición Arquitectónica, UPC*. 21-21: 71-78.

Rodríguez, Ramón. 2006. *Paisajes de la arquitectura japonesa*. Santander: Del Sol St.

Rodríguez, Ramón. 2012. *Japón en Occidente. Arquitecturas y Paisajes del Imaginario Japonés, del Exotismo a la Modernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Schildt, Göran (ed.). 1986. *Alvar Aalto: The Decisive Years*. New York: Rizzoli.

Schildt, Göran (ed.). 2000. *Alvar Aalto: de palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis.

Taut, Bruno. 2007 (1937). *La casa y la vida japonesa*. Manuel García Roig (ed.). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Weston, Richard. 1992. *Villa Mairea. Architecture in Detail*. Londres: Phaidon.

Weston, Richard. 2002. *Utzon: inspiration, vision, architecture*. Hellerup: Blodal.

Yoshida, Tetsuro. 1955 (1936). *The Japanese House and Garden*. London: Architectural Press.

Yvenes, Marianne y Madshus, Eva (ed.). 2008. *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*. Oslo: The National Museum of Art, Architecture and Design.