

Encontros do CEAA / 7

APROPRIAÇÕES DO MOVIMENTO MODERNO APROPRIACIONES DEL MOVIMIENTO MODERNO

Zamora, Fundación Rei Afonso Henriques

23-25 Junho/Junio 2011



CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo (FCT uID 4041)
Escola Superior Artística do Porto

Encontros do CEAA / 7

APROPRIAÇÕES DO MOVIMENTO MODERNO

APROPRIACIONES DEL MOVIMIENTO MODERNO

Livro de Actas

Editores

Alexandra Trevisan, Ana Lúcia Virtudes, Daniel Villalobos,

Fátima Sales, Josefina González Cubero e Maria Castrillo Romón

Título:

*Apropriações do Movimento Moderno / Apropriaciones del Movimiento Moderno.
Encontros do CEAA/7. Livro de Actas.*

Editores:

Alexandra Trevisan, Ana Lúcia Virtudes, Daniel Villalobos, Fátima Sales,
Josefina González Cubero e Maria Castrillo Romón

© dos autores e CESAP/ESAP/CEAA, 2011

Arranjo gráfico:

Jorge Cunha Pimentel e Joana Couto

Edição:

Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP

Composição:

Joana Couto

Propriedade:

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto

Financiamento:

Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia
no âmbito do projecto estratégico PEst-OE/EAT/UI4041/2011

Impressão e acabamento:

Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP
Porto, Portugal

1ª edição, Porto, Setembro de 2012

Tiragem: 150 exemplares

ISBN: 978-972-8784-41-6

Os textos publicados datam de Junho de 2011

A obtenção dos direitos de reprodução das imagens é da exclusiva responsabilidade
dos autores dos textos a que as mesmas estão associadas.

CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto
Largo de S. Domingos, 80
4050-545 PORTO – PORTUGAL
Telef: 223392130 / Fax: 223392135
e-mail: ceaa@esap.pt

www.ceaa.pt

Encontros do CEAA / 7

APROPRIAÇÕES DO MOVIMENTO MODERNO

APROPRIACIONES DEL MOVIMIENTO MODERNO

Organização:

Grupo de Investigação de Teoria, Crítica e História da Arquitectura
CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto, Portugal

Instituto Universitario de Urbanística
E.T.S. Arquitectura
Universidad de Valladolid, España

Departamento de Teoria de la Arquitectura y Proyectos Arquitectonicos
E.T.S. Arquitectura
Universidad de Valladolid, España

Local:

Zamora, Fundación Rei Afonso Henriques, 23-25 Junho 2011

Índice

Conferências

ALVAREZ MORA, Alfonso – *La Ciudad del Capital y las Propuestas Urbanísticas del Movimiento Moderno.* 13

VILLALOBOS, Daniel – *El Mito de la Capilla Notre-Dame-Du-Haut en Ronchamp: Le Corbusier en los Límites del Movimiento Moderno.* 33

Comunicações

ALMONACID Canseco, Rodrigo – *Paralíticos ó Epilépticos: La ciudad del Movimiento Moderno en la dialéctica Asplund versus Le Corbusier.* 51

ALONSO García, Eusebio – *La Iglesia de Firminy y la Machine a Emouvoir de Le Corbusier.* 63

ALVES, Margarida Brito – *Revisitações, Citações e Apropriações. Da proximidade entre Arte e Arquitectura.* 71

ALLEN, Pablo – *Mies van der Rohe: Elkaresansui como Apropiación de la Arquitectura Tradicional Oriental.* 78

ARES Álvarez, Óscar M. – *La Modernidad Alternativa: Mediterráneo y Forma.* 102

CARDOSO, Alexandra; MAIA, Maria Helena – *Arquitectura e Poder. Para uma historiografia do Movimento Moderno em Portugal.* 113

CEBRIÁN Renedo, Silvia – *Fernando Távora: La organización del espacio portugués contemporáneo.* 121

FERNÁNDEZ Villalobos, Nieves – *La Respuesta Brutalista al Movimiento Moderno.* 137

FERNÁNDEZ-CARRACEDO, Daniel – *Peter Celsing y la Evolución del Movimiento Moderno. La Casa de Cultura de Estocolmo.* 157

GONZÁLEZ Cubero, Josefina – *Doble, Escenografía y Clon del Movimiento Moderno.* 168

JIMÉNEZ, Marina; CASTRILLO Romón, María A. – *El Potencial del Verde Moderno: Entre el "todo verde" y el hoy llamado "Landscape Urbanism". Entre la V7 hecha materia viva de trabajo en Chandigarh, los sistemas de parques de antes y los corredores verdes de después.* 185

MARTINS, Ana Maria Tavares; VIRTUDES, Ana Lúcia; SAMPAYO Mafalda Teixeira de – *Arquitectura de Luis Barragán. Apropriação e influências na contemporaneidade.* 207

MOREIRA, César Machado – *Hidroeléctrica do Cávado 1945-1964. Uma ideia de Paisagem na arquitectura de Januário Godinho.* 227

PÉREZ Barreiro, Sara – *Relaciones y Derivaciones. Entre la Modernidad Ortodoxia y la Heterodoxia de los Espacios Urbanos.* 244

| | |
|--|-----|
| PINTO, Miguel Moreira – <i>João Andresen: O Projecto da Casa Ruben A.</i> | 250 |
| RAMOS, Rui Garcia – <i>A formulação da descontinuidade na crítica de arquitectura contemporânea ou a transitoriedade da tradição.</i> | 259 |
| RINCÓN Borrego, Iván I. – <i>Principios Orientales En La Arquitectura Doméstica Moderna Escandinava.</i> | 280 |
| RUILOBA Quecedo, Cecilia – <i>La Influencia de las Ciencias de la Salud en la Arquitectura del Movimiento Moderno. El Sanatorio Antituberculoso de Paimio.</i> | 298 |
| SALES, Fátima; COUTO, Joana – <i>Monumentos Modernos: Da Inquietude da Preexistência à Materialidade da Transformação.</i> | 315 |
| TORRES Tovar, Carlos Alberto – <i>Le Corbusier y el Movimiento Moderno en Bogotá. Trazas relevantes en el urbanismo.</i> | 332 |
| TREVISAN, Alexandra; PIMENTEL, Jorge – <i>Persistências e Apropriações no Espaço Urbano e Arquitectura do Porto na Década de 40.</i> | 349 |
| | |
| Organização | |
| Comissões | 365 |

PRINCIPIOS ORIENTALES EN LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA ESCANDINAVA

Iván Israel Rincón Borrego

Escuela Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid. España

Abstract

On the 19th of November of 1931 Erik Gunnar Asplund teaches a lecture entitled Our architectural conception of space because of the opening of the academic year at the Stockholm's Royal Institute of Technology where he explains his idea of "infinite space" as the identity sign of the modern project and anticipates that the future of modern architecture should link to East Asia with a thoughtful approach. Gunnar Asplund insists that the path of modernity in Europe has been experimented in traditional Japan since long time ago and he shows that his meeting with Tetsuro Yoshida few months ago in Sweden left a deep impression on him.

*Yoshida's travel to Sweden, his publication *Das japanische wohnhaus* of 1935 and Gunnar Asplund's interest on the traditional architecture of Japan encourage some of the most important examples of modern domestic architecture in Nordic countries. Therefore, programmatic aspects of the Modern Movement as the rationality of the shape, the flexibility of the function, the standardization of construction and the freedom relationship between interior space and surroundings are not only an evidence of the *Zeitgeist*, but also an underlying oriental nature, the modern appropriation of Japanese tradition for many Scandinavian architects as Alvar Aalto, Jorn Utzon, Arne Korsmo and Sverre Fehn.*

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 al malogrado texto de Oswald Spengler *La decadencia de Occidente* (1918) para afirmar que el símbolo primordial de las diferencias entre culturas reside en la concepción que éstas tienen del espacio.

Erik Gunnar Asplund utiliza el texto de Oswald Spengler para repasar 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, caracterizado por percibir el interior y el exterior de la arquitectura como un único ámbito entrelazado. Igualmente hace hincapié en que la evolución de la arquitectura moderna no vendrá solo de una cuidada estética funcionalista, ni de la idea de

¹ Erik Gunnar Asplund, "Var Arkitektoniska rumsuppfattning", *Byggmästaren: Arkitektupplagan*, Estocolmo 1931, pp. 203-210.

disolución de los límites entre arquitectura y lugar, sino de aunar confort y lenguaje moderno². Su argumento lo ejemplifica con obras de Le Corbusier como el *Plan Voisin* de 1925 y la propuesta residencial de Pessac de ese mismo año, proyecto que constituye para él un claro ejemplo de “adaptación a las diferentes circunstancias de sus usuarios”³, que se expande y abre al medio, el cual, a su vez, participa como una estancia más de la arquitectura.

Pudiera parecer que la intervención de Gunnar Asplund apuntala la modernidad ensalzando sus virtudes propositivas, sin embargo, el colofón de su discurso recalca en la tradición constructiva japonesa como arquetipo consolidado de disolución espacial y confort material, ejemplo que considera en pleno vigor. De hecho, el cartel anunciador de su conferencia lo protagoniza la veranda de la villa *Baba* realizada por Tetsuro Yoshida en Nasu en 1927 (fig. 1), una casa japonesa de aspecto tradicional adaptada a las comodidades de la vida moderna mediante la incorporación del vidrio en sus cierres. El alegato final del autor nórdico vaticina que el futuro de la arquitectura moderna escandinava pasa por una mirada reflexiva hacia el lejano Oriente:

“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”⁴.

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

² Afirma: “que hay una arquitectura 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, “Var Arkitektoniska rumsuppfattning”, *Byggmästaren: Arkitektupplagan*, Estocolmo 1931, pp. 203-210. Recogido en M. Asgaard Andersen (ed.); *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. Routledge, New York 2008, pp. 329.

³ Erik Gunnar Asplund, “Var Arkitektoniska rumsuppfattning”, *Byggmästaren: Arkitektupplagan*, Estocolmo 1931, pp. 203-210. Recogido en M. Asgaard Andersen (ed.); *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. op. cit., pp. 332.

⁴ Erik Gunnar Asplund, “Var Arkitektoniska rumsuppfattning”, *Byggmästaren: Arkitektupplagan*, Estocolmo 1931, pp. 203-210. Recogido en M. Asgaard Andersen (ed.); *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. op. cit., p. 333.



VÅR ARKITEKTONISKA RUMSUPPFATTNING

AV PROFESSOR E. G. ASPLUND¹

Det är kanske icko osäkrat, att en arkitekt vid sidan av sin tekniska verksamhet med stora mängder studier av detaljer och detaljer skapas glöglig söker sig till en viss överdick t. o. m. av gamla vittsvandade murer.

Jag vågar ta upp vår arkitektoniska rumsuppfattning till skärskådande, fast jag är full medveten både om svårigheten att framställa denna uppfattning så koncist och klart som man skulle vilja, och även om omöjligheten att här behandla det på något sätt uttömmande.

Härnäst begrepp, det är icke bara rummet i vanlig betydelse i våra hus, utan också ett litet hus.

Det är det rumliga över huvud taget, i bergat, gatan, "stadshöjden", och inte bara i det, utan också det rumliga i alla de föremål, som omge oss. Jag vill beteckna detta rum som rummet i rummet.

Också Spengler har i "Der Untergang des Abendlandes" bland alla de olika yttningar, som av kultur även behandlat den arkitektoniska rumsuppfattningen i gången tid.

Han säger: världshistorien skildras som en serie kulturer, som växa upp, blomstra, vana och dö. De har var och en sina egna uttrycksformer, sin egen för dem och ingen annan kännetecknande världsbild. Varje kultur är i sin sin livsvyrtning ett symboliskt uttryck för en "kulturtyp".

¹ Sammanfattning på finska i tidningen "Joulu" av E. G. Asplund, Varseländes utgåva, år 1931. Bilderna som är Spenglers verkliga konstverk. De mera arkitektoniska uppgifterna till Spengler.

Söker man bringa ner på betonen av en kulturtyp, så långt det är möjligt, när man fram till den uttrycket, som ligger till grund för den, och som av den, som har bildat för de inre samfundens, kan avläsas ut alla dess uttryck.

Denna uttrycket, som själv aldrig förverkligas sig i likadant form, är verkens i varje en kultur tillhörig arkitektoniska förhållanden och dikterar stilen i alla livsvyrtningar.

Spengler säger att "den ligger i utvaldheten, i de religiösa myterna och kulturer, i stikens lära, i socialkonsten, vetenskap och utövningens form, i varje vetenskapens grundbegrepp."

Spengler finner uttrycket för de olika kulturerna ligger i deras rumsuppfattning.

Han strävt till alla kulturer och analyserar närmare från:

Den egentliga betydelsen av det tekniska förhållandet vid det föregående och av utövningen som det uttömmande, för vilka principer och nummer och användandet av de mest vardagliga byggmaterial som portar och dörrar för tekniska symboler.

I den egyptiska kulturen uppfattades rummet skapas en rikhet, en välg, enligt Spengler läst illustrerat av tempelbyggnaderna som deras oändliga, avsmalnande, majestätiska väg mellan rader av stämor, samma kolonnader, gårdar och gångar fram mot skådet.

Den antika kulturen lärde sig endast på det mest verkliga, det sinnligt påtagliga och förverkligade. Det byggande, som i likadant kunde i enlighet med hela sin livskänsla i staden

Figura 1. Cartel de la conferencia *Nuestra Percepción Arquitectónica del Espacio* pronunciada por Erik Gunnar Asplund en 1931 con la mágen de la veranda de la Villa Baba realizada por Tetsuro Yoshida en Nasu en 1927.

El periplo del propio Tetsuro Yoshida resulta singular, le lleva por Europa y América, y desemboca en un hecho de enorme relevancia para Gunnar Asplund y otros muchos arquitectos interesados por Japón; la publicación de *Das japanische wohnhaus* (1935). Anticipándose dos años al conocido *Houses and People of Japan* (1937) de Bruno Taut, el texto tiene un gran impacto en todo el panorama arquitectónico europeo⁵. Publicaciones anteriores como la de Edward S. Morse; *Japanese Homes and Their Surroundings* (1886), o la de Kakuzo Okakura; *The Book of Tea* (1906), habían constituido una fuente de estudio notable para autores pioneros en este campo como Frank Lloyd Wright o el propio Bruno Taut. Sin embargo, lo destacado de la obra de Tetsuro Yoshida es que, a diferencia de las referidas, está escrita por un arquitecto japonés en activo, educado en la práctica disciplinar, condecorador de la modernidad europea y del interés de sus protagonistas⁶ por Japón, circunstancias que le llevan a

⁵ 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.

⁶ De septiembre de 1931 a junio de 1932 Tetsuro Yoshida viaja por Europa y América, 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 Hyon-Sob Kim: "Tetsuro Yoshida (1894-1956)

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 singular⁷.

A continuación, 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 como el *tokonoma*, el *tana*, el *shoin*, 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 como 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.

and Architectural Interchange between East and West”. *Architectural Research Quarterly*, vol 12, nº 1, 2008, pp. 51 y ss.

⁷ T. Yoshida; *The Japanese House and Garden*. Architectural Press, London 1955 (1936), pp. 9 y 10.

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 te japonesa en Europa. El edificio constituye el equivalente europeo del templo *Ho-o-den* de la Exposición Colombina de Chicago de 1893 permitiendo a Gunnar Asplund, y otros muchos de sus colegas interesados por el lejano Oriente como Alvar Aalto, Arne Korsmo, Jørn Utzon o Sverre Fehn, experimentar por primera vez en directo la idea del espacio doméstico nipón adquirida a través de la literatura y la fotografía.

Los acontecimientos referidos no son ni mucho menos el 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.

Dos años después de ver la luz *Das japanische wohnhaus*, Alvar Aalto realiza la Villa Mairea entre 1937 y 1939 en Noormarkku, proyecto donde la influencia del manual publicado por Yoshida y el modelo de la casa japonesa resulta palpable.

El encargo de Maire y Harry Gullichsen, coleccionistas y amantes del arte moderno, plantea 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.

Apartada de las edificaciones de la fábrica de papel A. Alshtröm, aislada y rodeada por un recinto natural de coníferas, la Villa Mairea se alza en lo alto de una suave loma como un gran “collage cubista”⁸ 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. La casa 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, el volumen blanco del edificio filtrado por el tamiz de los árboles contrasta deliberadamente con la

⁸ J. Pallasmaa; “De una arquitectura tectónica a una pictórica. Collage y juego en la arquitectura de Alvar Aalto”. *Una arquitectura de la humildad*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2010, p. 71 y ss.

marquesina de perfil asimétrico de la entrada que descansa sobre troncos sin desbastar de aspecto tosco, primitivo. La aparente unidad volumétrica del edificio se desintegra a medida que avanza hacia el fondo de la parcela. El conjunto se fragmenta en cuerpos heterogéneos, enfoscados niveos, tramas hipodámicas de azulejos turquesa, celosías de madera fina, muros de piedra trabada y protuberancias de perfil orgánico. En esa combinación hilvanada de primitivismo y sofisticación moderna, la tradición constructiva japonesa ocupa un lugar destacado.

Alvar Aalto reniega de las grandes mansiones en las que las obras de arte se confinan en salas autónomas separadas del resto de la vivienda pues “en ellas no hay relación alguna entre arte y vida cotidiana”⁹ y, por el contrario, le agrada la sensibilidad japonesa que aúna lienzos de tinta aguada, *kakemono*, y arreglos florales decorativos, *ikebana*, manifestaciones artísticas efímeras enmarcadas por una estructura abierta de carácter sagrado, el *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 sobre rocas que jalonan la entrada. La forma de sus troncos desnudos atados con mimbre constituyen la memoria de las *shimenawa*, cuerdas sagradas que abrazan por ejemplo la puerta natural de las rocas de Ise y de los templos del Gran Santuario Sintoísta de Izumo.

En otros casos, realiza una traslación casi literal de elementos conocidos a través de imágenes publicadas por Tetsuro Yoshida. Así sucede en el jardín de invierno situado en el extremo norte del salón donde se alude a las láminas de *Das japanische wohnhaus*, especialmente a las diversas combinaciones de *tanas* y al entramado de los *shoin* para matizar la luz y los paramentos de la estancia (fig. 2). Es parecido el caso del acceso a la sauna por las alusiones obvias, pero no menos refinadas, a la estética de los pabellones de te japoneses.

Por último, Alvar Aalto hace suyas nociones germinales de lo japonés para crear su propio paisaje de síntesis en el jardín y la cubierta de la Villa Mairea. Según Tetsuro Yoshida “una casa japonesa es impensable sin jardín”¹⁰, condición compartida por el proyecto 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

⁹ A. Aalto: “Villa Mairea”. En Göran SCHILDT (ed.); *Alvar Aalto: de palabra y por escrito*. El Croquis, Madrid 2000, p. 312.

¹⁰ T. Yoshida; *The Japanese House and Garden*. op. cit., pp. 168.

responden más a la contemplación que a propósitos prácticos”¹¹, es decir, conforman un escenario de rocas, colinas, cascadas, lagos y bosquetes que reproducen la naturaleza de manera simbólica, crean un paisaje artificial de la contemplación. Alvar Aalto adapta este principio para formar su personal paisaje sintético donde el perfil orgánico de la piscina, el montículo artificial que remata la parcela al fondo o la disposición de las rocas en el mar seco de grava de la cubierta traen a la memoria los fundamentos estéticos puestos en práctica por los maestros de la ceremonia del té, Sen no Rikyu y Kobori Enshu, y recogidos en el *Sakuteiki*, el libro de la creación de jardines, el de “crear belleza intentando evitarla”¹², como muestra el jardín seco mineral *karesansui*, paisaje metafísico de rocas y arena construido para ser contemplado.



Figura 2. 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*.

El apego de Alvar Aalto por Oriente comienza a mediados de los años 30 cuando incluye en su biblioteca textos sobre Japón gracias a la pareja de diplomáticos Hikotaro y Kayoko Ichikawa, de quienes recibe nueve libros sobre arquitectura y arreglos florales japoneses¹³. Sin duda, su afán orientalista se ve alimentado por el pragmatismo de Tetsuro Yoshida, así como por la estrecha relación que le une a Gunnar Asplund a quien visita repetidas veces en Estocolmo acercándose, con toda

¹¹ T. Yoshida; *The Japanese House and Garden*. op. cit., pp. 168.

¹² R. Rodríguez Llera; *Paisajes de la arquitectura japonesa*. Del Sol St., Santander 2006, pp. 50-52.

¹³ Una lista de dichos libros la ofrece Hyon-Sob KIM; *The unknown wheel: Japanese Tokonoma concept in Arvar Aalto's Villa Mairea, 1937-39*. Pori Art Museum, 2007, p. 46.

probabilidad, al mencionado pabellón *Zui-Ki-Tei*.

Poco después de la finalización de Villa Mairea, es el *Nuevo Empirismo* reseñado en la revista *The Architectural Review* en 1947¹⁴ el que reactiva el interés por la contextualización regional de la arquitectura e, indirectamente, por la inspiradora calidez estética y material de la casa japonesa.

El artículo 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. Entre ellos destaca el proyecto de Erskine para su propia casa en Lissma, de 1942 (fig. 3), una forma tan radical como delicada en el uso de los recursos del lugar. Contando sólo con piedra y madera del entorno, configura 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, consideraciones igualmente legibles en los prototipos japoneses estudiados.

Esta corriente arquitectónica de postguerra adquiere un papel modélico para Europa y supone “una reacción contra el excesivo esquematismo de la arquitectura de los años treinta”, siendo en ella donde “más que nunca, el hombre y sus hábitos, reacciones y necesidades, son el foco de interés”¹⁵, según reza “The New Empirism”. Es decir, a través de ella se ensalzan las proclamas de Alvar Aalto y su texto *La humanización de la arquitectura*¹⁶ de 1940, proclamas que, por otro lado, el modelo de la casa japonesa atesoraba implícitas en su concepción.

¹⁴ 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 “The new empirism”, *The Architectural Review*, Junio, 1947. Véase J. M. Montaner; *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del Siglo XX*. Gustavo Gili, Barcelona 1993, pp. 82-94.

¹⁵ Ver “The new empirism”, *The Architectural Review*, junio, 1947. 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 E. Maté; “The new empirism. The antecedents and origins of Sweden’s latest style”, *The Architectural Review*, Londres, enero 1948.

¹⁶ 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 A. Aalto; *La humanización de la arquitectura*. Tusquets Editores, Barcelona 1982, pp. 25-35.



Figura 3. Fachada al jardín de la casa de Ralph Erskine en Lissma, Suecia, 1942.

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, una arquitectura cuyo atractivo singular “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”¹⁷, en palabras de José María Montaner.

En Noruega, el joven arquitecto recién titulado Sverre Fehn se suma a la corriente neoempirista con su primera obra doméstica; la casa Schreiner, realizada entre 1959 y 1963 en Oslo (fig. 4), a la que denomina sin reserva alguna un “Homenaje a Japón”¹⁸. Fehn resume las claves del proyecto en la trascendencia del módulo, la construcción en madera, la técnica de cierre y las relaciones con el entorno, consideraciones que condensan su particular visión de la arquitectura doméstica japonesa.

¹⁷ J. M. Montaner; *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del Siglo XX*. op. cit., p. 83.

¹⁸ S. Fehn; “Hommage au Japon”, en *Byggekunst*, nº 6, Oslo, agosto 1964, pp. 208-211. Recogido en M. Yvenes y E. Madshus (ed.); *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*. The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo 2008, p. 61.



Figura 4. Fachada al jardín de la casa Schreiner de Sverre Fehn, Oslo, 1959 y 1963.

La casa Schreiner se basa en una estricta normalización métrica. La planta emerge de una cuadrícula de un metro de intervalo que fundamenta las dimensiones del conjunto: “la división del espacio en una unidad concreta establece una escala que impone el sentido de las dimensiones corporales”¹⁹, según indica el propio Fehn, al igual que hacen los *tatami* en la tradición nipona. En primer lugar el patrón determina el tamaño y las proporciones de cada estancia, luego indica las líneas de estructura y la posición de los paramentos de cierre, y termina definiendo la composición de las fachadas, el ancho de las puertas correderas e incluso el de los armarios²⁰.

Por otro lado, aunque la casa Schreiner se diferencia de la casa japonesa en el perfil horizontal de su estructura, comparte con ella la idea de armazón de madera visto formado por niveles superpuestos de vigas perpendiculares. Fehn aprovecha este sistema estructural denominado *kura*²¹ y reseñado gráficamente por Tetsuro Yoshida (fig. 5) para generar un crecimiento vertical de la cubierta sin cerchas ni elementos tensados, sólo con la superposición de estratos adintelados por cuyos intersticios, en

¹⁹ P. O. Fjeld (ed.); “The Schreiner House”, Sverre Fehn. *The Thought of Construction*. Rizzoli, New York 1983, p. 72.

²⁰ Procedimiento similar al que Bruno Taut describe de la modulación del espacio japonés mediante los *tatami*. Ver B. Taut; *La casa y la vida japonesa*. Manuel García Roig (ed.), Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2007, p. 49.

²¹ 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. E. S. Morse; *Japanese Homes and Their Surroundings*. Dover Publications Inc., New York 1961, p. 20.

su caso, introduce luz natural en la vivienda. Algo semejante sucede en la coronación de la casa, formada por el cruce perpendicular y atado de secciones rectangulares de madera. La solución constructiva empleada por Fehn entronca de nuevo con la tradición oriental donde los postes de suelo a techo soportan cuarterones entrecruzados por todo el perímetro, nudos estructurales que no sólo desempeñan una función portante, sino que también vertebran la función compositiva, pues la repetición ordenada del detalle unifica rítmicamente el espacio y la imagen de la casa.

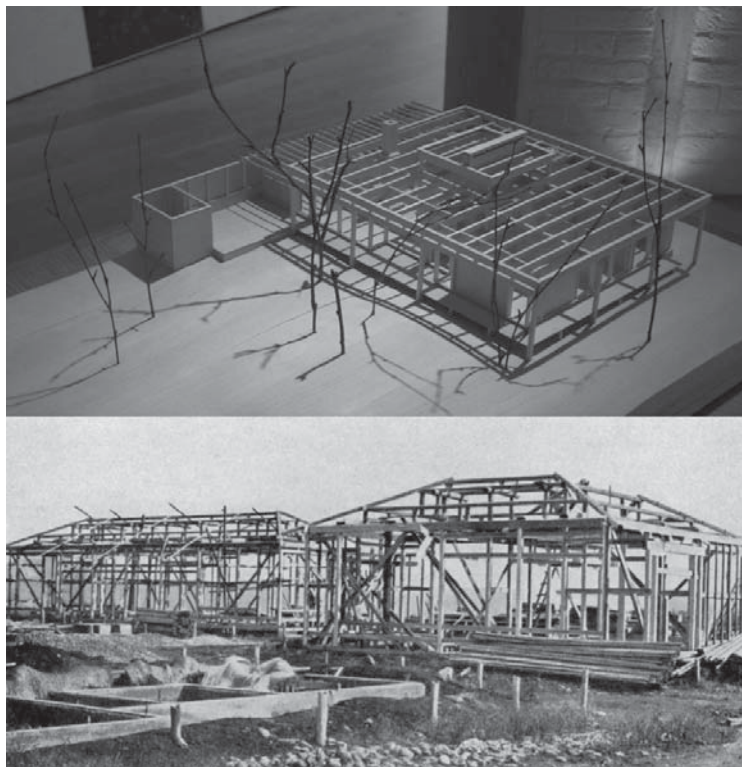


Figura 5. Comparativa entre la maqueta de la casa Schreiner de Sverre Fehn y la imagen de una casa tradicional japonesa en construcción publicada por Tetsuro Yoshida en la edición inglesa de *Das japanische wohnhaus* de 1955.

Aunque Fehn no viaja a Japón en toda su vida, por la influencia que ejercen en él Arne Korsmo, Jørn Utzon y Gunnar Asplund es comprensible que adopte soluciones similares a lo descrito en relación a la implantación y funcionalidad de la vivienda en el medio natural. De hecho, él mismo habla de la idea de ligereza que impregna el proyecto como si de una construcción móvil dejada en el paisaje se tratase. Incluso se obliga a establecer medidas especiales en la ejecución de la misma con el cuidado deseado:

“Los operarios tuvieron que acceder a la obra a través de pequeños puentes para no estropear el paisaje y los arándanos del suelo (...) mantuvimos el bosque tal cual e hicimos la casa en madera sin apenas tocar nada”²².

Cual palafito sobre un área inundable, el edificio se separa del suelo con un respeto devoto por la vegetación existente. Semeja un tablero liviano, casi un mueble posado sobre el terreno que “parece flotar entre los árboles al mismo tiempo que captura y acentúa su ritmo natural”²³, en palabras de Norberg Schulz. A la bella descripción del historiador noruego se suma otra más reveladora del propio Fehn sobre las manos que hicieron posible el edificio, pues “fue un constructor de barcos el que ejecutó la casa y fue perfecta”²⁴. Con el beneficio de la técnica depurada de un carpintero armador de barcos, necesariamente ligeros y resistentes, se obtiene la apariencia ingravida de un velero²⁵, una levedad sensible que hace que la casa flote entre el bosque denso que la circunda.

Sverre Fehn también encuentra inspiración en la adecuación de espacios propios de la tipología oriental a las nuevas necesidades de la casa moderna, sobre todo en el *engawa* y el *tokonoma*.

La galería perimetral que caracteriza la distribución de la casa japonesa, el *engawa*, conforma para Sverre Fehn “un sendero alrededor de un paisaje de habitaciones”²⁶ 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 de miran al interior de la parcela, conectando los dormitorios y el salón entre sí, y éstos a su vez con el jardín. Si se piensa en los rigores compartidos del clima nórdico y el japonés, la presencia de esta galería abierta no resulta sorprendente y adquiere sentido pleno al combinarse con la distribución interna de la casa. 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 sucede en una casa occidental; sin embargo, en verano las habitaciones absorben el espacio de los pasillos gracias a los

²² Sverre Fehn en una conferencia titulada “Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas” impartida el 9 de Marzo de 1995 en Valencia recogida en M. Melgarejo Belenger (ed.); *Nuevos Modos de habitar*. Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Valencia 1997, p. 203.

²³ C. Norberg Schulz; *Modern Norwegian Architecture*. University Press, Oslo 1986, p. 115.

²⁴ S. Fehn; “Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas”, op. cit., p. 203.

²⁵ Históricamente en Noruega la técnica constructiva de la madera ha estado tan ligada a la arquitectura naviera como a la edificación, hecho que resulta palpable en las iglesias *stave* cuyas estructuras adinteladas discurren en paralelo a las de los barcos vikingos desde el siglo IX.

²⁶ P. O. Fjeld (ed.); “The Schreiner House”, op. cit., p. 72.

tabiques móviles y cada habitación queda segregada del resto para que sea la galería exterior el hilo que las cose entre sí. Su acabado con listones de abeto dispuestos en la dirección del movimiento homenaja el arquetipo oriental y enfatiza la idea de espacio circulatorio. De ese modo, gracias al *engawa* el proyecto adopta la flexibilidad del espacio doméstico japonés preservando las condiciones de una casa moderna con distribución cambiante según la época del año.

Por otro lado, Fehn se hace eco del espacio del *tokonoma* entendido como el centro simbólico de la casa. Este espacio particular de la cultura japonesa tiene connotaciones sagradas, su carácter austero admite únicamente la presencia de una pintura acompañada de un arreglo floral, 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 un *tokonoma* primitivo. Su masa realizada en fábrica ladrillo se emplaza en el centro del salón, alejada de los muros y levemente orientada hacia el bosque para prolongar 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”²⁷, evocando así con sus palabras la presencia de un altar, como lo es 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, pues desde el suelo frente a ella se contempla por la transparencia de la casa el espectáculo de los bosques que se acercan amenazantes hasta las proximidades del edificio.

Lo cierto es que Sverre Fehn reutiliza el paralelismo que Wright había efectuado con anterioridad entre el *tokonoma* y la chimenea²⁸. Tradicionalmente, el significado del hogar en el mundo nórdico expresa la idea de cobijo porque genera la experiencia cálida de una estancia sin muros, delimitada únicamente por sombras, como ilustra el autor noruego Nikolai Astrup en *La hoguera del solsticio de verano* de 1912 con figuras humanas recortadas sobre violentas llamaradas que rasgan la noche impenetrable. La casa Schreiner articula esa misma idea plástica emplazando la chimenea en el extremo abierto del salón, lo más cerca posible de la arboleda, aunque de espaldas a

²⁷ P. O. Fjeld (ed.); “The Schreiner House”, op. cit., p. 74.

²⁸ Véase G. Carpenter Manson; *Frank Lloyd Wright to 1910: The First Golden Age*. Reinhold, Nueva York, 1958, pp. 38-39.

ella. De ese modo consigue que la oscuridad natural del exterior esté presente en las inmediaciones del hogar. Tras el crepitar del fuego, las sombras arrojadas por los árboles se tornan fantasmales y recuerdan la primitiva presencia de la espesura que rodea la vivienda. La intimidad del *tokonoma* oriental es ahora la combinación sensible y sublime de hogar y naturaleza. La elegancia enigmática del *ikebana* y el *kakemono* pierden aquí su misterio sustituidos por un lienzo de naturaleza salvaje que a su vez enmarca la arquitectura de la casa. Naturaleza, arquitectura y hogar se superponen en una secuencia de planos velados, como los de una tinta aguada *sumie*, para crear una suerte de *tokonoma* abierto, al mismo tiempo acogedor e inquietante, primitivo y refinado, esencial, desnudo.

Desde mediados del siglo XX el orientalismo también se deja notar en el marco cultural danés, cuyos protagonistas se interesan por la arquitectura china como puerta de llegada a la japonesa²⁹.

Jørn Utzon visita el pabellón *Zui Ki Tei* durante su exilio en Suecia junto a Arne Korsmo³⁰, mentor a su vez de Sverre Fehn, quedando fascinado por dicha experiencia que se transmite a proyectos como la casa Middleboe realizada entre 1953 y 1955 junto al lago Furesø en Dinamarca. 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 y 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 traban las piezas a hueso, el sistema estructural recuerda intensamente al trabajo ebanista de un fino constructor nipón³¹.

Entre los modelos orientales empleados por los arquitectos daneses la Villa Katsura es sin duda el más apreciable. Al hilo cabe citar dos propuestas de Jørn Utzon y Tobias

²⁹ Buenos ejemplos del orientalismo danés son los escritos del poeta y traductor Hans Aage Matthison-Hansen ó el viaje que realiza Steen Eiler Rasmussen, profesor de Utzon, a China en 1923, cuyas notas y dibujos publica en *Rejse I Kina* en 1958.

³⁰ 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. A. Korsmo; "Japan og Vestens arkitektur", *Byggekunst*, Oslo, 1956, pp. 70-75.

³¹ No es extraño que así sea pues 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. R. Weston; *Utzon: inspiration, vision, architecture*. Blodal, Hellerup 2002, pp. 14-20.

Faber de los años 40. Por un lado, un pabellón situado en Hobro de 1946, y por otro, un complejo deportivo en Århus de 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 entre 1958 y 1991 en la ciudad danesa de Humlebæk (fig. 6). Este edificio articula de manera orgánica una secuencia de pabellones abiertos como ampliación de una casa de campo decimonónica preexistente. Unidos por corredores acristalados, los bloques de pequeña escala incorporan las imágenes del bosque vecino como parte de la muestra y en sus formas resuenan las del Palacio Imperial de Tokyo armonizadas con la madera y el ladrillo, materiales por otra parte comunes de la arquitectura tradicional danesa. En palabras de Fehn, el edificio “captura la serenidad del paisaje como parte de la obra expuesta”, 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”³².



Figura 6. Detalle del jardín del Museo de Arte Louisiana de Jørgen Bo y Wilhelm Wohlert, Humlebæk, Dinamarca, 1958-91.

A la par que la primera generación de arquitectos daneses de posguerra, en Finlandia surge un grupo de arquitectos recién titulados en la Universidad Tecnológica de Helsinki que también manifiesta el legado de la arquitectura vernácula japonesa en su

³² S. Fehn; “A Propos Statens Museum for Kunst”, en *Arkitektur DK*, vol.42, nº 8, København Copenhagen 1998, pp. 401-402.

trabajo, sobre todo en materia de edificios de carácter doméstico y de pequeña escala.

Kristian Gullischen, hijo de Maire y Harry Gullichsen, tuvo en su memoria la niñez vivida en la Villa Mairea al idear el sistema constructivo experimental *moduli* junto con Juhani Pallasmaa de 1968 a 1973. Fijándose en los preceptos estandarizados de las prácticas japonesas y en el exitoso programa californiano *Case Study House*, plantean combinaciones de elementos normalizados para la construcción de viviendas de bajo coste y grandes cualidades espaciales y materiales. El proyecto 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 enlistonadas de madera con los que se puede dar lugar a infinitas composiciones. 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 las posibilitan reivindican el valor de la industrialización aplicada a la arquitectura, si bien, no se olvidan de las cualidades humanas de la arquitectura y los materiales vernáculos, especialmente la madera.

En la vivienda de vacaciones que Kaija y Heikki Siren llevan a cabo en la isla de Lingonsö entre 1966 y 1969 la madera franca también es el material protagonista de la intervención. 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 proyectándose hacia la orilla cual verandas abiertas al cielo desde las que contemplar el océano.

A poca distancia de la casa el matrimonio Siren construye un pabellón de descanso de profunda raíz metafísica que manifiesta el carácter espiritual orientalista que para ellos tienen los símbolos domésticos (fig. 7). Reducido a la esencia tectónica del sistema estructural *kura*, el pabellón 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 los 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.

La huella de la tradición constructiva japonesa en la obra de los Siren se palpa en la

esfera de lo formal y lo sensible porque da lugar a esta obra limitada en tamaño y construcción sí, pero no en significado e 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.

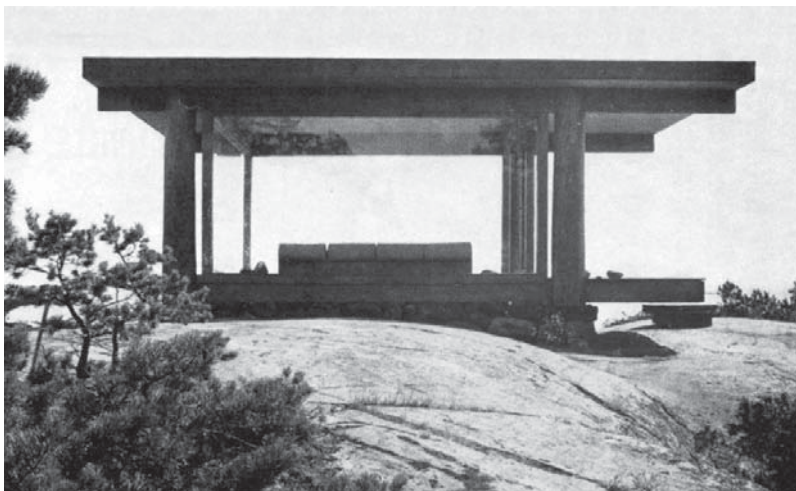


Figura 7. Pabellón de descanso realizado por Kaija y Heikki, isla de Lingonsö, 1966-69.

En conclusión, podría parecer que la lectura que hace la modernidad escandinava de la arquitectura japonesa simplemente vence la clásica pugna entre tradición y modernidad, pero en realidad, es mucho más que eso. Los arquitectos nórdicos mencionados: Alvar Aalto, Jørn Utzon, Arne Korsmo, Sverre Fehn, Kaija y Heikki Siren, entre otros muchos, expresan que para dialogar con el pasado hay que mirar al futuro, y 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 constituye en efecto un reflejo del *Zeitgeist*, una forma comprometida de hacer avanzar la arquitectura, pero también es el pretexto para dejar emerger una naturaleza oriental velada y la apropiación moderna de la tradición constructiva japonesa, fortaleciendo el poso de conocimientos y aprendizajes compartidos que les llevan a los paisajes culturales de Japón.

Bibliografía

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

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

- Arne Korsmo, 1956 - "Japan og Vestens arkitektur" in *Byggekunst*, pp. 70-75.
- Bruno Taut, 2007 (1937). - *La casa y la vida japonesa*. Manuel García Roig (ed.), Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos.
- Christian Norberg Schulz, 1986 - *Modern Norwegian Architecture*. Oslo, University Press.
- Edward S. Morse, 1961 (1886) - *Japanese Homes and Their Surroundings*. New York, Dover Publications Inc.
- Enric Maté, 1948 - "The new empirism. The antecedents and origins of Sweden's latest style" in *The Architectural Review*, enero.
- Erik Gunnar Asplund, 1931 - "Var Arkitektoniska rumsuppfattning" in *Byggmästaren: Arkitektupplagan*. Estocolmo, pp. 203-210.
- Göran Schildt (ed.), 1986 - *Alvar Aalto: The Decisive Years*. New York. Rizzoli.
- Göran Schildt (ed.), 2000 - *Alvar Aalto: de palabra y por escrito*. Madrid, El Croquis.
- Grant Carpenter Manson, 1958 - *Frank Lloyd Wright to 1910: The First Golden Age*. New York Reinhold.
- Hyon-Sob Kim, 2008 - "Tetsuro Yoshida (1894-1956) and Architectural Interchange between East and West" in *Architectural Research Quarterly*, vol 12, nº 1, 2008, pp. 43-57.
- Hyon-Sob Kim, 2007 - *The unknown wheel: Japanese Tokonoma concept in Alvar Aalto's Villa Mairea, 1937-39*. Helsinki, Pori Art Museum.
- José María Montaner, 1993 - *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del Siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Juhani Pallasmaa, 2010 - "De una arquitectura tectónica a una pictórica. Collage y juego en la arquitectura de Alvar Aalto" in *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos.
- Marianne Yvenes y Eva Madshus (ed.), 2008 - *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*. Oslo, The National Museum of Art, Architecture and Design.
- Michael Asgaard Andersen (ed.), 2008 - *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. New York, Routledge.
- Per Olaf Fjeld (ed.), 1983 - *Sverre Fehn. The Thought of Construction*. New York, Rizzoli.
- Ramón Rodríguez Llera, 2006 - *Paisajes de la arquitectura japonesa*. Santander, Del Sol St.
- Ramón Rodríguez Llera - *Japón en Occidente. Arquitecturas y Paisajes del Imaginario Japonés en Occidente durante el Siglo XX*. (Manuscrito sin publicar).
- Richard Weston, 1992 - *Villa Mairea. Architecture in Detail*. Londres, Phaidon.
- Richard Weston, 2002 - *Utzon: inspiration, vision, architecture*. Hellerup, Blodal.
- Sverre Fehn, 1998 - "A Propos Statens Museum for Kunst", en *Arkitektur DK*, vol.42, nº 8, pp. 401-402.
- Sverre Fehn, 1964 - "Hommage au Japon" in *Byggekunst*, nº 6, agosto, pp. 208-211.
- Sverre Fehn, 1997 - "Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas" in *Nuevos Modos de habitar*. María Melgarejo Belenger (ed.), Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.
- Tetsuro Yoshida, 1955 (1936) - *The Japanese House and Garden*. London, Architectural Press.

IVÁN I. RINCÓN BORREGO. Arquitecto titulado en el año 2003 y profesor de Historia del Arte y la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de la Universidad de Valladolid desde 2004. Realiza los cursos de doctorado Modernidad y Contemporaneidad en la Arquitectura de 2003 a 2005, desarrollando su Tesis Doctoral *Sverre Fehn. La forma natural de construir* defendida en diciembre de 2010. Ha participado en publicaciones relacionadas con la arquitectura moderna y el arte como *12 Edificios de Arquitectura Moderna en Valladolid* (2006); *Arte & Paisagem* (2007); y *21 Edificios de Arquitectura Moderna en Oporto* (2010). Desde 2006 ha impartido conferencias y clases en diferentes universidades Europeas.