

## Editorial

Desde hace mucho tiempo nos sentíamos en deuda con nuestros lectores por no haber dedicado ningún volumen de la Colección *summarios* a la arquitectura del Japón, que tanta importancia ha cobrado en los últimos tiempos. Es que no resulta fácil abordar con solvencia una producción tan rica, tan numerosa, y que presenta serias dificultades de comprensión para quienes pertenecemos a la cultura occidental y hemos sido educados en la tradición arquitectónica de Occidente. Esa extraña conjunción de ideas y conceptos orientales con métodos, procesos y elementos de lenguaje occidentales, no puede ser abordada sin un conocimiento profundo de la idiosincrasia arquitectónica del país, a riesgo de presentar una visión totalmente superficial —que es lo que, con mayor o menor éxito, tratamos de evitar en esta Colección.

De ahí que hayamos pospuesto este proyecto hasta contar con el apoyo de un arquitecto que, por ser argentino y educado en nuestro país, y por estar desde hace ya varios años estudiando y trabajando en el Japón, podía enfocar la cuestión desde un punto de vista comprensible para nosotros y compenetrado al mismo tiempo con la realidad japonesa. Nuestros lectores ya han tenido prueba de la capacidad crítica en este campo, del arquitecto Jorge Ferreras (ver Colección *summarios* Nos. 12, octubre de 1977; 19, mayo de 1978 y 38, diciembre de 1978), quien ha preparado en esta ocasión

dos volúmenes sobre la arquitectura japonesa actual.

En cada uno de ellos hay un artículo introductorio de Ferreras y luego la obra de tres arquitectos, representada por un escrito y una obra construida; este primer volumen nos introduce en los modos de percepción del espacio, por parte de Ferreras, lo que luego se ve explicado en los artículos de Maki y Kurokawa desde el punto de vista de la cultura japonesa. Los arquitectos seleccionados para este volumen pertenecen a una generación intermedia, y sus obras, de arquitectura pública, fueron construidas en la década del 70.

El próximo volumen se ocupará de arquitectos de la generación más joven, y de la arquitectura residencial.

Los escritos que aquí se publican, a nuestro juicio, pueden ayudarnos a interpretar la arquitectura japonesa a partir de los modos de configuración del espacio urbano, de las técnicas de diseño y proyecto tradicionales, de conceptos culturales referidos al uso del espacio, del color, etcétera.

Debemos agradecer a la revista *Shinkenchiku (Japan Architect)*, el permiso para reproducir las espléndidas fotografías a las que ya nos tiene habituados la técnica japonesa.

M.W.

## Prólogo

Jorge Ferreras

¿Cuándo comenzó la arquitectura japonesa a dar que hablar? Hace relativamente pocos años, poquísimos comparados con los siglos de historia de la arquitectura nativa y mundial. Lo que comenzó como asombro circunstancial ante las curiosas formas creadas por Kunio Maekawa y Kenzo Tange (se pronuncia Tangué) ha llegado a ser respeto e interés continuo por el quehacer arquitectónico japonés. Sin duda la multiplicación y difusión de las revistas especializadas japonesas son en parte responsables del "boom" japonés. Los japoneses entraron en el mercado internacional con sus transistores y poco a poco fueron poniéndole diseño a su invasión. De la suerte (que por cierto no vino sola) que los acompañó, dan prueba sus éxitos con los automóviles en EE.UU. y Europa, sus modas en París y últimamente su arquitectura que parece también dispuesta a ubicarse entre los rubros "for export".

Detrás de esta invasión tiene que haber rasgos culturales que la sustenten, pues triunfar internacionalmente en el campo del diseño requiere algo más que capacidad de trabajo, espíritu de competencia y bajos costos de producción. A lo largo de la presentación de algunas de las obras que lograron (o que merecen lograr) internacionalidad, surgirán pautas culturales que nos permitirán vislumbrar algunos "por qué" del interés que despertaron. El factor cultural más importante es el aislamiento en que se mantuvo Japón durante siglos. En esos

siglos casi sin influencias externas maduró, entre otros rasgos culturales, la particular estética japonesa. Fueron los norteamericanos quienes por intermedio del Comodoro Perry en el año 1853 forzaron a los japoneses a la sociabilidad internacional.

Fueron los norteamericanos quienes luego de la segunda guerra mundial guiaron a los japoneses hacia la modernización. También fueron los norteamericanos quienes introdujeron la estética de la sociedad de consumo. Pero también es importante la influencia de países europeos, según se evidencia en la cantidad de términos franceses, alemanes, portugueses y holandeses que junto con el inglés aparecen en el idioma nativo, deformados al punto de ser irreconocibles por la pronunciación "a la japonesa". Cuando llegaron los primeros extranjeros eran alojados en templos, poniendo como excusa que el común de las casas era demasiado bajo (en altura de cielorrasos) para el fenómeno extranjero. Esta anécdota ilustra una de las particularidades, entre otras, que hacían la arquitectura de esa época inhabitable para un occidental: la escala.

El japonés ha sido siempre hábil en el uso de la escala, como lo demuestran sus jardines y sus "bonsai" (árboles cultivados en miniatura). Mientras trabajó con madera como material de construcción y para clientes japoneses

en Japón, siguió atado a muchos cánones y métricas heredados. El verdadero cambio comenzó a gestarse con la construcción en hormigón armado de obras para las cuales no había un repertorio formal en la tradición japonesa. Comenzaron entonces a surgir obras que aportaron la riqueza formal resultante de un juego con la escala, o de inspirarse para la arquitectura en la riqueza plástica de la cerámica japonesa. Trabajando el hormigón el arquitecto japonés pudo comenzar a innovar sin sentirse traidor a su patrimonio. Este período fue de verdadera experimentación con la escala, los materiales y las funciones; fue un idilio con Occidente y sus arquitectos, que duró varios años y aún no se ha extinguido completamente.

Un vistazo a las obras configuradoras de la imagen arquitectónica japonesa actual no necesita remontarse demasiadas décadas atrás. Si omitimos, aunque lamentándolo, algunos pioneros de la arquitectura contemporánea japonesa, podemos iniciar esta minirretrospectiva desde un hito muy comentado para, a partir de allí, tratar de recordar una historia reciente: la historia de los arquitectos que dan que hablar internacionalmente.

Creo que es buen comienzo rescatar del olvido uno de los edificios que más contribuyó a la difusión del Japón como productor de arquitectura moderna. Se trata de los estadios que diseñó Kenzo Tange para las Olimpiadas de 1964. A solo veinte años de derrotado el Japón en la segunda guerra mundial, estos edificios provocaron verdadero estupor en un medio sumamente conservador. Han pasado dieciséis años... En 1980 estos edificios sirven de fondo para encuentros domingueros de catarsis por el "rock" a una juventud que casi no oyó hablar de la guerra. Los ídolos de estos chicos y chicas que bailan frente a una obra maestra de arquitectura son James Dean y Elvis Presley. Visten influidos por los años 50. Sus danzas en torno de equipos estereofónicos portátiles entre una obra precursora de la internacionalización de la arquitectura japonesa y el santuario shintoísta Meiji (en homenaje al emperador que fue paladín de la occidentalización) son un síntoma más de la pluralidad en la cultura japonesa actual, tan característica de su arquitectura y que tanta confusión puede provocar. Para no alejarnos demasiado de esta juventud voy a limitarme a presentar obras de los últimos diez años, la década del setenta.

1 a 4  
Encuentros juveniles frente a los estadios olímpicos de Tokyo (fotos: arquitecto Horacio Oliva)





Arquitectura de "cartón pintado"

Las publicaciones especializadas olvidan con frecuencia mencionar a la arquitectura entre bastidores. Me refiero a la serie de edificaciones, generalmente de tonos gris o beige (característica cromática internacional curiosamente independiente del material usado) que rodean, que sirven de engarce a las obras fotografiadas; son parte importante del medio urbano pero simplemente carecen del patrocinio del arquitecto o de la prosapia que da la tradición. En el Japón esta arquitectura abunda, es casi una pesadilla visual para quien habita sus ciudades y tiene la costumbre de mirar hacia los costados no solo antes de cruzar la calle. El aspecto de "cartón pintado" lo da el poco espesor de los elementos constructivos y las fachadas desteñidas, lavadas por lluvias de las que los inexistentes aleros no pudieron protegerlas. Frente a uno de estos especímenes es difícil juzgar si se trata de una vivienda para una minifamilia, de una oficina de obra en construcción o de un depósito provisorio de materiales, cumpliendo a veces las tres funciones en alarde multifuncional; también puede, con una de sus fachadas maquilladas, funcionar como café o salón de belleza.

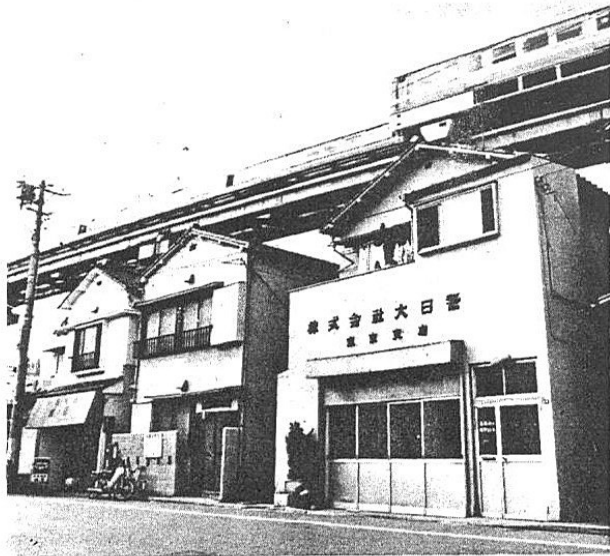
Estas fachadas de 3 a 8 metros de ancho en dos plantas conviven pacíficamente con obras que son "tapa de revista" en barrios comerciales o residenciales. Ante el contraste no podemos menos que preguntarnos: ¿Y la fineza estética de los japoneses? Buscando una explicación al adormecimiento perceptivo que se manifiesta en estos contrastes podemos remontarnos hasta los años inmediatos a la segunda guerra mundial. Habiendo sido arrasadas las ciudades japonesas, la gente debió vivir en barracas temporarias. La arquitectura que reemplazó a



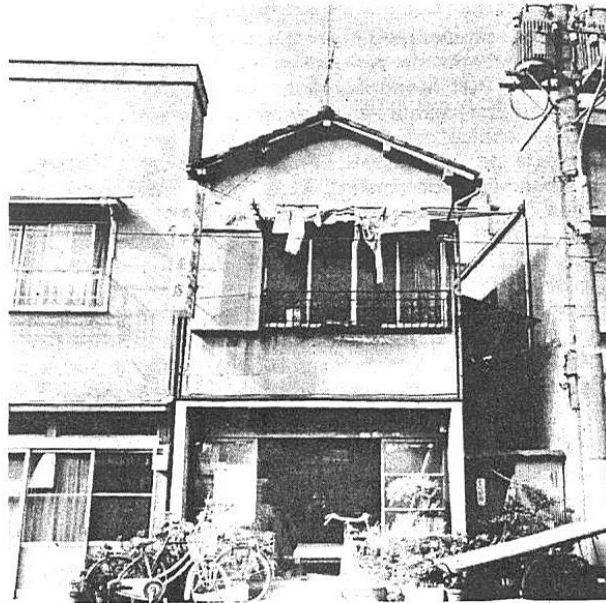
estas barracas conservó algunas de sus características que aún hoy se repiten en obras de pequeña escala. Pese a la increíble mejoría de la economía japonesa sigue imperando cierta tacañería en la construcción "no oficial", aquella que no está bajo las candilejas. Parece que la experiencia de hacer la vista gorda frente a la fealdad (o mejor dicho a la ausencia de toda intención estética) de los refugios durante los años de reconstrucción de posguerra, han dejado su huella en la sensibilidad japonesa.

Casi todas las ciudades del mundo ofrecen al visitante su arquitectura ordenada por función y costo. Casi todas las ciudades tienen su barrio "chic", su barrio "snob", su centro, concentrados y fácilmente identificables. En Tokyo no se le ayuda al turista de arquitectura de esa manera. Tokyo tiene varios centros a lo largo del anillo descrito por un tren urbano que circula, con el palacio imperial y los principales edificios públicos como centro. Cada uno de estos centros tiene una clientela especial, así es que la zona de Ginza refugia en sus bares a los ejecutivos, la de Shinjuku a los oficinistas y estudiantes universitarios y la de Shibuya a los estudiantes secundarios. Cada uno de estos centros tiene su propia infraestructura comercial, sus edificios importantes, sus hitos y espacios memorables. Pero al desplazarse entre ellos uno se mueve entre arquitectura de "cartón pintado". A ambos lados de las vías elevadas del tren se suceden construcciones de dos plantas de madera de cañón revocada y techo de chapa, separadas entre sí unas decenas de centímetros para no contagiarse los incendios que las borran del entorno con la misma facilidad con que vuelven a aparecer. Chapa pintada de rojo, azul o verde cubre techos, aleros, postigones corredizos y

5



6



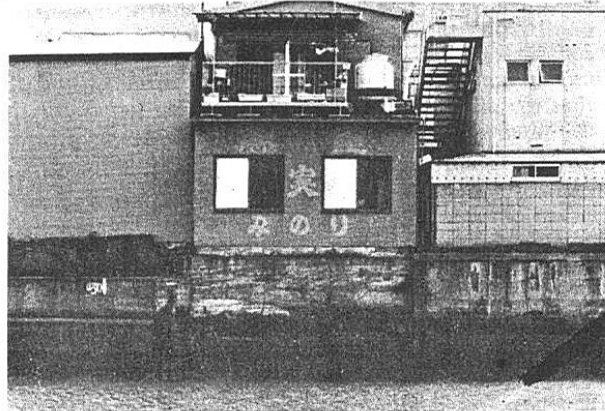
5 a 8  
Arquitectura de  
"cartón  
pintado" (fotos:  
arquitecto Horacio  
Oliva)

hasta paredes enteras formando una coraza antillamas según lo exige el código de edificación para construcciones de madera en zonas densamente pobladas. Esta "arquitectura de cartón" infiltrada en los barrios más "chic" y extendida hasta los suburbios más alejados, contribuye a que el hecho de perderse en las calles sin nombre ni numeración de Tokyo sea aún más fácil, pues en donde uno se encuentre aparece pronta a confundirnos con su fachada que "ya vi pero no me acuerdo dónde". La ubicuidad de esta arquitectura es uno de los rasgos más definitorios de la imagen urbana de las ciudades japonesas, junto a las autopistas, trenes urbanos y monumentales grandes tiendas. El carácter de transitoriedad que emana de ella hace que el arquitecto la ignore pues la decreta destinada a desaparecer en breve. Pienso que por esta transitoriedad que lleva a no tener en cuenta el entorno, tanto el arquitecto como el lego se acostumbran a "no ver", actitud esta de la que surge la habilidad de abstractizar las obras de su entorno inmediato y que se manifiesta luego en el diseño de edificios realizados con voluntad de permanencia.

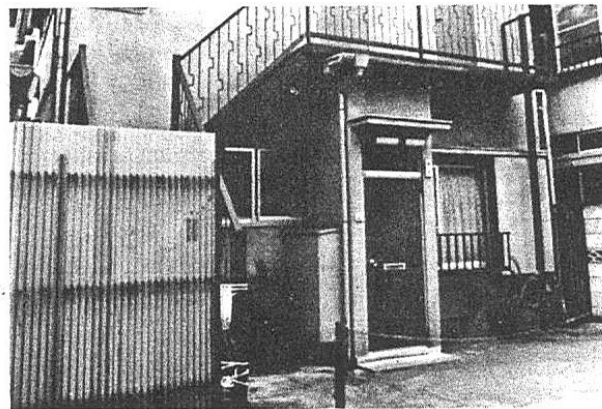
En Buenos Aires, París, Nueva York y casi cualquier ciudad de Occidente, podemos caminar cuerdas sin que se altere la atmósfera de una zona dada. Los barrios residenciales manifiestan su exclusividad tan claramente a través de la unidad de su arquitectura que la sensación de "no pertenecer" provoca malestar y nos lleva a acelerar el paso instintivamente. En las ciudades japonesas la presencia de esta arquitectura de "cartón pintado" aporta un respiro de espontaneidad en los barrios más sofisticados, logrando a veces contrastes poéticos.

La capacidad de abstracción del medio que evidencia la

7



8



ubicuidad de la arquitectura de "cartón pintado" es más notable considerada en el contexto tradicional japonés, que es reconocido en Occidente por su búsqueda de la armonía. Piet Mondrian decía que no nos atrevemos a avanzar por temor a provocar desarmonía; la escena arquitectónica del Japón actual no muestra ese temor. La falta de espacios urbanos dignos de ser respetados y la abundancia de construcciones de baja calidad son sin duda factores importantes para considerar en la búsqueda de justificaciones al surgimiento en el Japón de tantas obras "distintas", buenas y malas. La diferencia elemental entre la arquitectura de "cartón pintado" y las obras "distintas" es que la primera se convirtió en escenografía sin pretenderlo, mientras que muchos creadores de las obras "distintas" se propusieron crear una escenografía metafísica, que lo es más aún por el uso de un vocabulario demasiado desprejuiciado.

#### **Autonomía de los planos configuradores del espacio arquitectónico tradicional japonés**

Hay una profunda diferencia entre la cualidad sensorial de una película según sea vista en el ámbito cerrado de un cine o al aire libre. Situados al aire libre no sentimos la influencia de una envoltura arquitectónica inmediata, por lo que se establece una relación más pura con la superficie de la pantalla. Esta relación tiene algo en común con la que algunos enfermos confinados durante días en una habitación llegan a establecer con los planos delimitantes del espacio en que se hallan reclusos.

Para un paciente imaginativo (generalmente los niños) el cielorraso deja de ser simple parte de una envoltura para transformarse en un plano abstracto que refleja, a modo de pantalla de cine, fantasías producidas por el aburrimiento del enfermo. La identificación de manchas de humedad o defectos en la superficie del cielorraso (o del plano más frontal a la posición del enfermo) con siluetas humanas, animales o fantasmagóricas, es prueba de la existencia de una comunicación entre los planos circundantes y el observador. Esta comunicación da según sus significados un valor de "espacio abstracto" al definido por el plano que sirve de "pantalla" y el observador. Este "espacio abstracto" surge, no de la lectura de elementos que definen un espacio tridimensional, sino de la concentración en un elemento en particular que se hace posible por la abstracción de los otros elementos. Esta manera de leer un espacio por concentraciones sucesivas en elementos componentes considerados autónomos es a mi juicio una característica perceptiva del japonés, importante para el análisis de su arquitectura.

#### **Frontalidad**

La posición del cielorraso con respecto del paciente es de frontalidad, el plano es perpendicular al eje visual del

observador. La fuerza perceptiva del plano en el cual el observador fija momentáneamente su atención le permite prescindir de la ausencia o ignorar la presencia de otros elementos en el entorno inmediato. Pero son pocas las personas que reparan en la belleza del rectángulo perfecto de un techo visto frontalmente si no es por la mediación de una oportuna enfermedad que les brinde el suficiente tiempo libre para alcanzar a aburrirse y, como modo de combatir el tedio, descubren el placer de contemplar el techo.

Por lo general el occidental se siente incómodo o indiferente ante una habitación vacía, por más hermosa geometría que ofrezcan sus paredes, cielorraso y piso. Está acostumbrado a calificar un espacio y a ser estimulado por los objetos en él colocados, que lo esculpen dándole variedad tridimensional. Tanto en la arquitectura vernácula mediterránea, con sus muebles contruidos in situ que llevan a percibir el espacio interior como una cápsula moldeada, como en los interiores renacentistas en los que comienza a insinuarse la importancia del mobiliario usando de la arquitectura como de una escenografía, se manifiesta la particular sensibilidad del occidental por lo escultórico, su placer en establecer asociaciones en las tres dimensiones.

Hablar de "frontalidad" refiriéndonos a una escultura es una contradicción de términos, pero en todo espacio tridimensional podemos sentirnos atraídos por su apariencia en dos dimensiones (la fachada por ejemplo) o en tres dimensiones (una esquina); esa atracción señala una sensibilidad orientada a la percepción frontal o volumétrica por parte del observador o por parte del diseñador.

Lo que más llama la atención en un primer encuentro con un interior tradicional japonés es la ausencia de muebles y de objetos de adorno: ¿en qué podemos entretener nuestra vista en un sitio tan ascético: Si permanecemos el tiempo suficiente para pequeños descubrimientos dejaremos, al estilo occidental, de considerar la pared como parte culpable dentro de un todo anodino y veremos que hay en ella una belleza autónoma que nos recuerda las obras de Mondrian. La falta de elementos disturbantes nos llevará a un goce estético en cada superficie del interior, semejante al goce del niño que busca imágenes en el cielorraso. Esta particularidad del espacio tradicional japonés, de poder transformarse en la imaginación del observador en abstracciones pictóricas, la encontramos graficada en los "okoshiezu", antiguo sistema de representación arquitectónica (figura 9). En el "okoshiezu" se representan las superficies de paredes y cielorraso rebatidas en torno de la planta, como en las casas de muñecas para recortar y armar que suelen aparecer en revistas infantiles. Este sistema de representación nos ofrece cada superficie para ser estudiada en su composición autónoma así como también la posibilidad de imaginar el comportamiento de las superficies en las tres dimensiones construyendo una maqueta con los

planos rebatidos (figura 10).

La autonomía percibida en cada plano compositivo del espacio interior tradicional japonés la podemos atribuir tanto a su claridad geométrica, consecuencia de su modulación, como a la diferenciación de materiales según el plano. La distribución de materiales constructivos en los distintos planos se puede resumir: papel traslúcido para los planos verticales al exterior ("shoji"), papel opaco más grueso para los planos verticales interiores ("fusuma") —el referirme a "planos verticales" en vez de usar el término "pared" se debe a la dificultad de usar este término para denominar lo que en Japón son planos deslizables o fijos de un espesor mínimo que no alcanza a brindar aislación acústica ni térmica—, estera ("tatami") para los pisos y madera para los cielorrasos. Por tratarse de materiales distintos, las estructuras que los soportan resultan también distintas, dando lugar a distintos diseños geométricos identificables con cada plano.

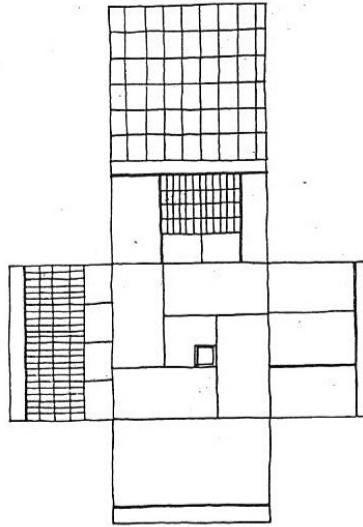
Este percibir los espacios definidos en el interior de los edificios según la abstracción frontal de sus componentes conduce a la versatilidad gravitacional de los interiores; en un interior tradicional japonés cada plano puede ser rotado sobre su centro sin perder su equilibrio compositivo, conservando su fascinación al mejor estilo Mondrian (figura 11)\*. Probemos de hacer el mismo ejercicio con cualquier interior de otra arquitectura y se manifestará claramente lo singular del espacio arquitectónico japonés.

Los viajes espaciales llevaron al hombre a moverse en interiores en los que no son afectados por la fuerza de gravedad. Las consecuencias de esta experiencia en el diseño arquitectónico son aún difíciles de imaginar. Además de los intentos de casas esféricas (que pierden "esfericidad" al ser adaptadas del proyecto ideal al proyecto habitable), el espacio japonés descrito es el único que ofrece elevaciones interiores independientes de la posición normal del hombre en actividad (perpendicular a la tierra) sugiriendo múltiples vistas interiores al observador como si estuviera liberado de la fuerza de gravedad.

La escasez de muebles, unida al diseño rectangular del

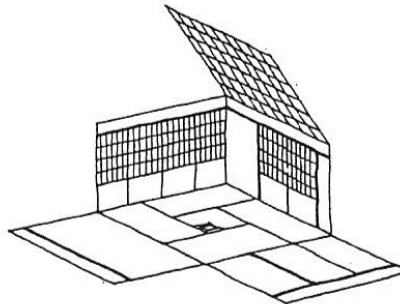
\* En el gráfico de la figura 11 se muestra cómo el espacio conserva, al estilo Mondrian, su equilibrio compositivo pese a ser rotado sobre su centro. La posición correcta es la ilustrada en el centro. El pequeño cuadrado en una esquina del "tatami" central (también cuadrado) es donde se prepara el fuego para calentar el agua usada durante la ceremonia del té. Los croquis se realizaron sobre la base del "okoshiezu" del "Chashitsu" Koorin-an construido dentro del templo Daitokuji en Kyoto. Este "Chashitsu" no fue elegido por su representatividad sino por su simplicidad que hace más comprensible su "okoshiezu". El correspondiente "okoshiezu" aparece en el tomo 9 de la recopilación "Chashitsu Okoshiezu Shu", 1966, Bokosui Shobo, Tokyo.

9

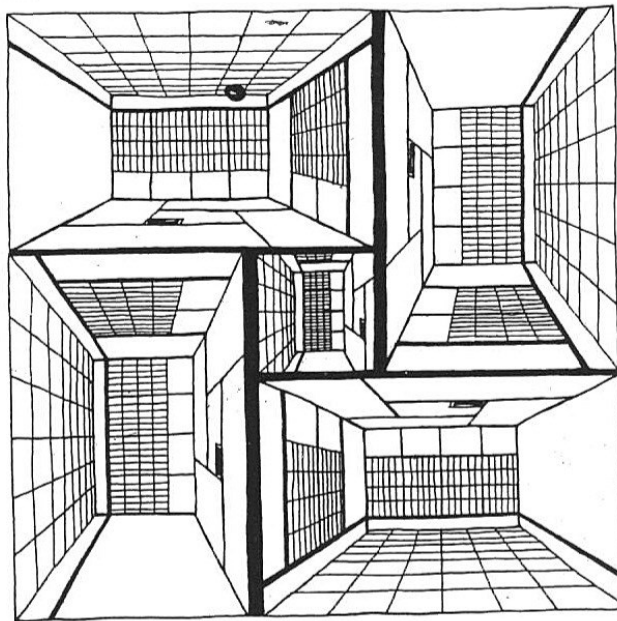


9/10  
Okoshiezu del  
"chashitsu"  
Koorin-an en el  
templo Daitokuji:  
9 Okoshiezu  
desplegado; 10 en  
el proceso de ser  
armado  
11  
Composición con  
elementos de  
interior japonés

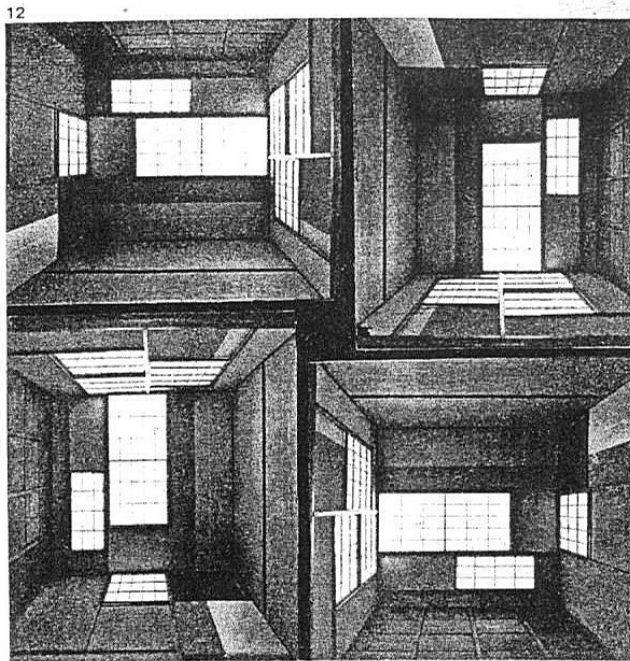
10



11

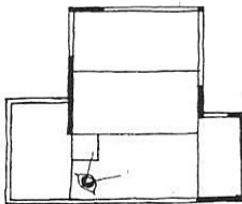
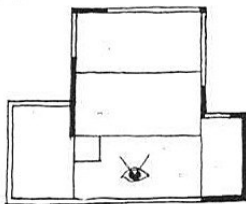


12 a 12c  
 "Chashitsu"  
 Shunsoo  
 en Sankeien,  
 Yokohama. En 12a  
 y 12c se ven  
 plantas  
 esquemáticas  
 indicando la  
 posición del  
 observador desde  
 la que se tomaron  
 las fotos  
 reunidas  
 respectivamente  
 en 12 y 12b.  
 Estas figuras se  
 realizaron  
 utilizando partes  
 de fotos  
 publicadas en  
 Chashitsu No 83,  
 Nihon no Bijutsu  
 4, Tokyo, 1973

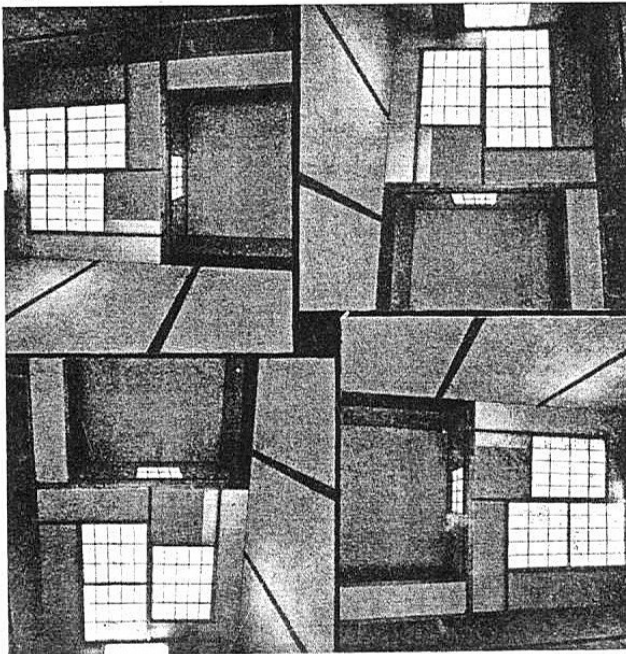


12a

12c



12b



tatami, hacen que el piso sea fácilmente percibido como composición geométrica. Al ingresar a una habitación de tatamis se tiende a visualizar esta composición del plano del piso como si se la viera frontalmente (cosa imposible a no ser que volemos). Durante el desarrollo de la ceremonia del té, las juntas entre los tatamis sirven de referencia pues la ubicación de los participantes y de los utensilios se determina observando la distancia hasta la junta del tatami en que uno se haya sentado. Estas juntas son cubiertas por bandas de tela que aparecen en los lados más largos del tatami con un ancho de aproximadamente 3 cm produciendo franjas de 6 cm de ancho en las juntas entre tatamis paralelos, por lo que dentro de las reducidas dimensiones del "chashitsu" resultan de gran perceptibilidad. Pero según la posición del observador los diseños geométricos sugeridos por los bordes de los tatamis y la carpintería de las aberturas ofrecen una composición asociable a estados de "quietud" o de "dinamismo".

En las figuras 12/12c se repite el ejercicio mondrianesco de la figura 11 a partir de fotos tomadas desde distintas posiciones. Como resultado vemos que en la figura 12 las composiciones resultantes conservan su equilibrio en las distintas posiciones, mientras la habitación va siendo rotada sobre su centro en el sentido de las agujas del reloj. En la figura 12b no podemos decir que el resultado sea el mismo o al menos se aleja de la estética mondrianesca. De la comparación surge claramente la diferencia perceptual entre espacios percibidos en torno de la frontalidad de uno de sus componentes o a la volumetría del todo.

#### Frontalidad o volumetría

Para delinear más claramente la idea de "frontalidad" que acabo de ofrecer usaré como contrastante el concepto de "rincón" o "esquina", cuya sola mención crea una imagen mental tridimensional. Tomemos la forma de espacio interior más común: el paralelepípedo. Según el diseño del color y textura de los planos componentes podremos percibir con más claridad "un plano" (en su frontalidad) o "un rincón" (esquina resultante de la confluencia de dos o más planos), figura 13. La percepción de "un plano" resulta de enfatizar un elemento del paralelepípedo para abstraerlo de su entorno inmediato, de disociarlo de los planos circundantes. La percepción de "un rincón" nace merced a una debilitación en la autonomía de sus componentes, resulta de asociar los planos circundantes para percibir algo que no es ya plano sino tridimensional. Llegamos así a dos modos de percibir el espacio: uno a través de un proceso disociativo y el otro de un proceso asociativo. Estos modos de percepción son sugeridos por el diseño y enfatizados por la tendencia organizadora del observador. ¿Podrá hablarse de analogías en el contexto cultural? ¿Estos impulsos asociativos y disociativos los encontraremos también organizando las relaciones humanas en distintas culturas, dando como resultado distintas conductas y manifesta-

ciones tan distintas entre sí como lo es un "frente" de una "esquina"?

La tendencia a la disociación, a la abstracción, a considerar las cosas independientemente del entorno se manifiesta en la cultura japonesa de diversos modos. A esta tendencia podemos considerarla responsable del aspecto actual de la ciudad de Tokyo, del caos que unos elogian como vívido y estimulante y otros repudian por feo y ruidoso.

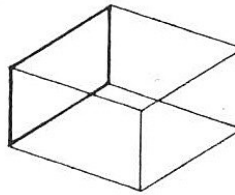
### Okoshiezu o perspectiva

Siguiendo con el desarrollo de dos conceptos contrastados: el de "frontalidad" y el de "volumetría" vamos a considerar su presencia en la representación arquitectónica. Me interesa a fines del estudio comparativo de la arquitectura llevar la atención hacia dos períodos, uno japonés el otro europeo, de importante influencia en la arquitectura que le siguiera. El período japonés es el de Edo, durante el cual se propagó el uso del "okoshiezu" como medio de representación arquitectónico. En este período se construyó la villa de Katsura en las afueras de Kyoto, que, descubierta para Occidente por Bruno Taut, cautivó a los pioneros de la arquitectura moderna con su ritmo de columnas modulando planos ocupados por papel blanco o madera oscurecida. El período europeo es el Renacimiento, durante el cual evolucionó la perspectiva como sistema de representación del espacio arquitectónico.

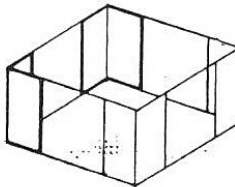
Mientras que el "Okoshiezu" enfatiza la bidimensionalidad de los espacios representados, es decir la cualidad de cada plano al ser visto frontalmente, la perspectiva enfatiza la tridimensionalidad de los espacios representados. La perspectiva parece haber sido inventada respondiendo a la necesidad de representar en dos dimensiones la tridimensionalidad de esquinas y ángulos vistos desde una posición determinada. Como se evidencia en la transición del espacio renacentista al barroco, la arquitectura europea fue adquiriendo plasticidad, pareció gozar sensualmente de las curvas empeñándose en mostrar su parentesco con la sensibilidad por lo tridimensional del escultor. No sucedió lo mismo en el Japón, en donde si bien encontramos momentos semejantes al Barroco y al Rococó, no encontramos entre ellos y sus predecesores una diferenciación en la percepción espacial de su arquitectura tan grande como la que sentimos en Europa (reconozco que esa diferencia puede ser percibida como más acuciada por un japonés, pues es frecuente que el occidental tienda a percibir como menores, cambios que son de importancia percibidos por los japoneses).

Mi intención es llevar al lector a pensar en la importancia de la perspectiva como síntoma de la cualidad perceptiva de una cultura. ¿Qué motivó el redescubrimiento de la perspectiva justo en el Renacimiento? ¿Por

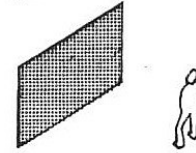
13



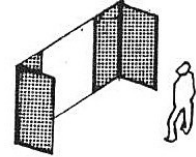
13b



13a



13c



13 a 13c  
Dos modos de  
percibir el  
espacio: 13/13a  
el plano; 13b/13c  
el rincón

qué será que el uso de la perspectiva tardó tanto más en difundirse en el Japón? ¿Por qué en los últimos años la proyección axonométrica parece haber desplazado mundialmente a la perspectiva entre los arquitectos? Nos podemos formular infinidad de preguntas y en la búsqueda de respuestas pueden aparecer claves que nos permitan interpretar a través del espacio arquitectónico y su representación, las manifestaciones de una cultura particular.

### Perspectiva frontal o perspectiva angular

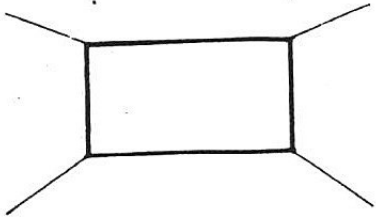
La perspectiva lineal más usada durante el Renacimiento fue la perspectiva frontal, con un punto de fuga central. Este tipo de perspectiva permite la representación de los planos perpendiculares al eje visual del observador con la misma fidelidad de proporciones que un alzado. Es decir que usando este tipo de perspectiva podemos transmitir nuestra atracción por la belleza de proporciones y la composición de un determinado plano. La perspectiva angular, con dos o más puntos de fuga, produce la deformación de los planos pues no son estos perpendiculares al eje visual del observador. Como consecuencia de la deformación que sufren en aras de la totalidad representada, los planos en este tipo de perspectiva pierden autonomía pero ganan en trabajo en conjunto, es decir en el efecto total producido por su conjunción en una esquina, por ejemplo.

El paralelepípedo es el cuerpo geométrico que encontramos con más frecuencia como estructura espacial. Según los diseños podemos detectar en el uso de las texturas, colores y delimitación de los materiales, una tendencia a jerarquizar la bidimensionalidad, el carácter plano de las superficies vistas frontalmente y disociadas del resto, o una tendencia a formar un todo envolvente alrededor del observador por la "inflexión" de los planos componentes con sus vecinos, mostrando una tendencia a jerarquizar la tridimensionalidad, el carácter escultórico de cada superficie asociada al resto. Esta tendencia a la "frontalidad" o a la "volumetría" se manifiesta en el tipo de

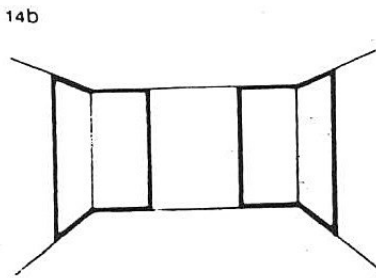
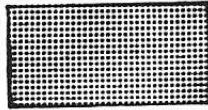


14 a 14c  
 Perspectiva  
 frontal con un  
 punto de fuga:  
 14/14a figura  
 geométrica  
 (frontalidad);  
 14b/14c envoltura  
 volumétrica  
 (rincón)  
 14

15 a 15c  
 Perspectiva  
 angular con dos  
 puntos de fuga:  
 15/15a  
 deformación;  
 15b/15c inflexión

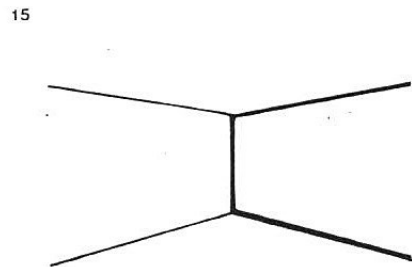
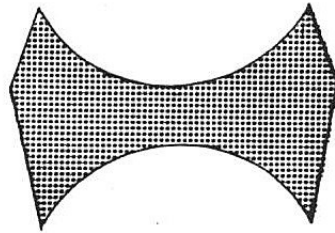


14a



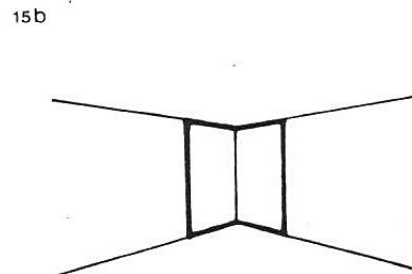
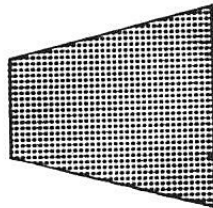
14b

14c



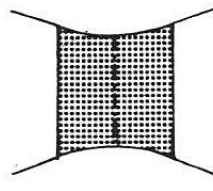
15

15a



15b

15c



perspectiva elegido para representar un espacio, siendo cada tipo de perspectiva particularmente adecuado a una u otra tendencia. Así tenemos (figuras 14 a 14c) que el uso de la perspectiva frontal favorece la percepción de una figura geométrica pura, mientras que confunde en la percepción del rincón (figuras 15 a 15c) al presentar los planos frontales sin deformación y los laterales deformados.

Usando la perspectiva angular destruimos la pureza geométrica del plano en el que se concentra el diseño (figuras 15 y 15a) pero al sufrir ambos planos deformaciones similares se acentúa su asociación inflectiva que "envolviendo" al observador forma el rincón (figuras 15b/15c).

Al tomar fotografías se manifiesta nuestra tendencia a la disociación en planos autónomos o a la asociación de los planos inflexionados en su volumetría formando rincones. Según el enfoque delatamos nuestro apego a la "frontalidad" o al "rincón". A través del enfoque escogido ofrecemos una manera de lectura del espacio en cuestión. Las fotografías ofrecen la obra de arquitectura ya semi-digerida, lo que hace peligroso el emitir juicios espaciales basados en fotografías, principalmente si son todas tomadas por el mismo fotógrafo. La tendencia del fotógrafo a percibir un espacio arquitectónico concentrándose en los planos autónomos o en las esquinas que ellos forman, en su "frontalidad" o en su "volumetría", la podemos juzgar según elija expresarse por la perspectiva frontal que favorece la frontalidad o por la perspectiva angular que favorece la volumetría. Hojeando revistas y libros de arquitectura con esta idea en mente, reparé en que mientras que la perspectiva angular es mayoría entre las fotos tomadas por occidentales, la frontal lo es entre las tomadas por japoneses. Para objetivizar en una estadística comparé dos publicaciones dedicadas a la misma obra: la Casa de la Cascada de F. L. Wright. Resultó que las fotos tomadas como perspectiva frontal son cinco en la publicación japonesa y dos en la europea; las tomadas como perspectiva angular son una en la japonesa y siete en la europea. De la comparación surge una mayoría de "fotos frontales" en la publicación japonesa contra una mayoría de "fotos angulares" en la publicación europea. Es interesante que entre las fotos tomadas aparece en ambas publicaciones el mismo espacio fotografiado según la perspectiva frontal por el fotógrafo japonés y según la angular por el europeo. En la figura 7 vemos ambas fotos, que han sido recortadas a fin de enfatizar la relación entre las paredes y la columna central. En la foto 16 (tomada por Y. Futagawa y publicada en GA F.L. Wright "Falling-water", ADA EDITA, Tokyo, 1970, pág. 22) la frontalidad del enfoque enfatiza la geometría de la carpintería, la columna se percibe como un objeto más colocado entre una sucesión paralela de planos de carpintería y de muros. En esta foto se perciben planos frontales al observador en diversas profundidades, percepción característica de la arquitectura tradicional japonesa. En la

foto 17 (tomada por P. Mayen y publicada en Wright's Fallingwater; ETAS, Milán, 1962, págs. 68/69) la angularidad del enfoque enfatiza la carpintería como envolviendo a la columna, que de este modo es enfatizada como centro de una composición volumétrica.

Es de resaltar que la obra pertenece a Wright, quien tuvo contactos con Japón y coleccionó su arte. En varias obras de este arquitecto se percibe fácilmente la influencia estética japonesa, es entonces lógico pensar que el japonés al fotografiar la obra se identifica con la estética japonesa que en ella se insinúa y que se expresa mejor frontalmente.

Pienso que esta comparación entre las tendencias organizadoras del espacio arquitectónico según planos que

frontalmente acentúan su autonomía o a la generación de volúmenes a través de la conjunción de planos en las esquinas, puede ser clarificadora de los procesos perceptivos y creadores del arquitecto. La "frontalidad" y la "volumetría" constituyen cualidades espaciales que aportan claves para la lectura de los espacios arquitectónicos y para la comprensión de su contexto cultural. La percepción del plano de una pared, piso o cielorraso por parte de un japonés consciente de su arquitectura tradicional no puede estar en el mismo rango perceptivo que la del europeo. Cambios bruscos en el vocabulario de una fachada a otra en la esquina de un mismo edificio pueden no ser registrados como tales por un japonés acostumbrado a leer los planos por separado. Sería interesante que el lector tuviera presente estos dos conceptos mientras analiza formalmente las obras aquí presentadas.

16/17  
 Interiores de la  
 Casa de la  
 Cascada de Frank  
 Lloyd Wright: 16  
 fotografía de Y.  
 Futagawa;  
 17 fotografía  
 de P. Mayen

