



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

# Las tesinas de Belgrano

**Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Licenciatura en Diseño de Interiores**

El ZEN y el minimalismo (arquitectura y diseño del interior) ¿semejanza morfológica superficial o conexión ideológica causal?

Nº 281

Lin Che-Hui

Tutor: Sergio Fultrup

**Departamento de Investigaciones**  
Noviembre 2009



## Índice

Estructura de la tesina: .....	5
hipótesis .....	5
metodología.....	5
pautas de análisis.....	5
Introducción: .....	6
Primera parte: Japón y el ZEN: .....	7
A) La importancia de la religión en el desarrollo de la arquitectura e-interiorismo, especialmente en el surgimiento del ZEN (pensamiento y arquitectura). .....	7
B) Características constructivas esenciales del ZEN. ....	12
Segunda parte: Occidente y el Minimalismo .....	17
A) Antecedentes de la idea de lo “mínimo” en el Occidente.....	17
B) El Arte Minimal. ....	20
C) El Minimalismo en la arquitectura e interiorismo. Antecedentes destacados: Neoplasticismo, La Bauhaus, y Racionalismo. ....	21
D) Consolidación del Minimalismo en la arquitectura e interiorismo. Fundamentos morfológicos .....	22
Tercera parte: análisis de casos (verificación de los principios de la morfología).....	24
A) Precursores en el Occidente: .....	24
1) Mies van der Rohe / El Pabellón de Alemania, Barcelona (1928/9) .....	24
2) Le Corbusier / La Ville Savoye, Poissy, Francia (1928 / 31) .....	28
B) Intérpretes contemporáneos de la tradición japonesa: .....	33
1) Tadao Ando / Residencia Koshino, Ashiya, Japón (1981).....	34
2) Tadao Ando / Casa de té, Soseikan (residencia Yamaguchi), Japón (1991) .....	35
3) Kazuyo Sejima (SANAA) / La “Casa de fin de semana (Oficina de Ryue Nishizawa)”, .....	36
4) Gunma (1997/98) / “School of Management & Design”, Zollverein, Alemania (2005/06) .....	37
C) Portadores del interiorismo Minimalista: .....	40
1) Shigeru Ban / La “Casa sin paredes”, Tokio, Japón (1997).....	41
2) John Pawson / La “Casa Pawson”, Londres, Inglaterra (1995) .....	44
3) Claudio Silvestrin / “Barton House”, Provenza, Francia (1990) .....	47
Cuarta parte: reflexiones finales.....	50
Glosario .....	51
Bibliografía de referencia (citas e imágenes).....	52



## Estructura de la tesina

### Hipótesis:

Cómo insertado el pensamiento Zen dentro de la cultura japonesa, e incluido en la arquitectura japonesa en particular, deja marcadas sus influencias explícitamente en la arquitectura moderna occidental, específicamente en el movimiento del llamado Minimalismo. Paralelamente, esta filosofía de lo mínimo ya estaba presente en eras anteriores a la modernidad arquitectónica occidental y a la generación del minimalismo como movimiento propiamente dicho, preparando así el terreno fértil para recibir la siembra de la filosofía del *Wabi* japonés (*el arte de la pobreza voluntaria*).

Por ende, se intentará indagar en un primer acercamiento si existe una asimilación aun a nivel de la morfología, como una adopción de los elementos de la superficie. Una vez abordados los aspectos de semejanza y diferencias formales, se planteará si el Minimalismo consolidado como un movimiento artístico o más abarcador como una postura arquitectónica y cultural, y cimentado en un contexto socio-cultural particular, se “conecta” a la filosofía Zen de modo más profundo, y/u holístico. Finalmente, se añadirá una reflexión acerca de si se puede trazar un paralelismo entre el rol que cumplen ambos sistemas de pensamientos en sus respectivos entornos.

### Metodología:

#### Abordaje de la asimilación morfológica:

Recorrer sucintamente la arquitectura tradicional japonesa, focalizándose en la religiosa (shintoísta, budista, budista Zen: templo Ise y otros ) y la palaciega (caso concreto: Palacio y jardines de Katsura), para ubicar el contexto de surgimiento del Zen

Detectar características del Zen: ceremonia del té, puntos de pensamientos, arquitectura Zen (jardines y construcciones arquitectónicas)

Revisar las pautas de la tradición arquitectónica reinterpretadas por Tadao Ando y Kazuyo Sejima, como voceros representativos de aquélla y del minimalismo.

Verificar los créditos más emblemáticos de los movimientos anteriores, tales como el Neoplatonismo, La Bauhaus y el Racionalismo entre otros para forjar las premisas formales del Minimalismo. Y ver sus confluencias y discrepancias con el ZEN.

Analizar (cuatro) casos concretos del Minimalismo, materialización de las características tipificadas y de las enmarcadas en la filosofía ZEN.

Abordaje de la conexión ideológica:

Reseñar brevemente la manifestación de la esencia de “lo mínimo” en Occidente: ejemplos, los templos clásicos griegos, la cúpula de Brunelleschi florentina, monasterio francés de Le Thoronet.

Ubicar el contexto del surgimiento del Minimalismo en la arquitectura occidental: desde el arte mínimo: Donald Judd, el relativismo cultural y la coyuntura social.

Indagación del paralelismo:

Reflexiones acerca de los casos analizados: Tadao Ando, John Pawson y Shigeru Ban.

#### Pautas del análisis de la asimilación morfológica:

Elementos de la arquitectura ZEN:

Simplicidad en la estructura

Eliminación de lo superfluo, lo no esencial; austeridad en el interiorismo (cerca a la “desnudez espacial”)

Interrelación con el exterior natural

La importancia de la sombra, como resultado del contraste con la luz

Lo efímero expresado en la sencillez (materiales y morfología)

Horizontalidad

Utilización sistemática de la asimetría

Uso preponderado de la madera (en su estado natural)

Escala humana (vs. la monumental)

Planificación modular (modo de construcción)

El énfasis en el concepto del “vacío” y el “silencio”

**Elementos de la arquitectura / interiorismo Minimalista propiamente dicho**

- Unidad
- Precisión técnica en la materialidad (como una materialidad unitaria más que los detalles constructivos)
- Simplicidad, eliminación de lo superfluo
- Conexión entre el interior y exterior en un todo integrado
- Uso de la sombra en contraste con la luz
- Modulación reiterativa
- Orden & rigor de la geometría pura
- La introducción del silencio como expresión

**Similitudes (tentativas):**

- Simplicidad
- Austeridad, eliminación de lo superfluo
- Precisión técnica en la materialidad (como una materialidad unitaria más que en los detalles constructivos). Unicidad.
- Interrelación entre el interior y el exterior
- El tratamiento de la luz natural, contrastada para generar sombras
- Uso del silencio como lenguaje (se verá si el silencio tiene el mismo tinte)
- Aspectos específicos de la tradición ZEN (sugeridos)::
- Lo efímero expresado en la sencillez (materiales y morfología)
- Horizontalidad
- Utilización sistemática de la asimetría
- Uso preponderado de la madera (en su estado natural)
- Planificación modular (modo de construcción)
- Aspectos específicos del Minimalismo (sugeridos)::
- Modulación reiterativa
- Orden y rigor de la geometría pura

**Introducción**

Echando un vistazo preliminar sobre la arquitectura e interiorismo occidental (y también oriental por sus intentos de “modernización u *occidentalización*”) del último siglo de nuestra era, se puede afirmar que desde el Art Decó con la adopción de algunos elementos decorativos superficiales, pasando por los movimientos racionalista, organicista, minimalista entre otros con su formulación de fundamentos teóricos estructurales, hasta las tendencias eclécticas más recientes, en cuyo contexto se ubica el desarrollo y auge de los ambientes tipo *loft* tanto con fines comerciales o residenciales, los principios constructivos de la arquitectura japonesa y de su organización interiorista han dejado una clara impronta en todos aquéllos, sobresaliéndose especialmente entre los mismos sus esfuerzos (explícitos o no) de acoger los ideales “Zen” o su reminiscencia.

Por cierto, se da por asumida arbitrariamente en el presente trabajo la definición dicotómica de Oriente y Occidente, refiriéndose a “Oriente” los esquemas de pensamientos y de acciones individuales y colectivos pertenecientes a Asia, en nuestro caso, Japón y China, y a “Occidente”, los del Viejo y Nuevo continente (americano). Sólo cuando se analizan los representantes del Minimalismo, este discernimiento ideológico relativo al geográfico pierde su fuerza debido a nuestra actual coyuntura de la llamada “globalización”.

No obstante, no es el propósito del presente trabajo profundizar en el análisis de cuáles son los elementos constructivos “originales” del Japón, y cuáles son algunos de los que han pasado por el “tamiz occidental” en el último siglo. Sólo se intentará abordar la influencia que ejerció específicamente el budismo de la China imperial, desde el tiempo medieval (oriental) en Japón pese a que muchos de ellos no duraron o fueron transformados & asimilados por las peculiaridades de la construcción japonesa.

En consecuencia, sería muy pretencioso sino poco confiable poder abarcar *todos* los principios japoneses –es decir, los “*tradicionales*” & los “*no tan tradicionales*” según la calificación que pudiera surgir luego de la investigación anunciada en el párrafo precedente-, y mucho menos poder discriminar cuáles han sido reinterpretados por la arquitectura e interiorismo contemporáneo, ya que como se mencionará con mayores detalles más adelante, el mismo Oriente ha incorporado en el seno de su “filosofía milenaria” elementos de la “cultura occidental”, y Japón en especial iniciándose desde mediados del S. XIX, culminando en la post-guerra por necesidad imperiosa de recuperación como “proyecto nación” y continuando hasta el día de hoy. En otras palabras, la dirección de la influencia bilateral entre el “Occidente” & el “Oriente” ha llegado a un límite imposible de discernirse hasta quizás el término “*globalización*” no sea suficiente siquiera para dar cuenta del arraigado impacto -aun percibido ya como cotidiano- de esta “aculturación universal”.

Por otra parte, volviendo la lupa hacia el “Occidente” y para el propósito del presente trabajo centrado en el campo de análisis de la arquitectura e interiorismo, relacionados con el arte, el Minimalismo tal como se conoce hoy ha estado presente siempre como una filosofía de lo mínimo, desde tiempos anteriores a la modernidad arquitectónica (occidental) y a la generación del Minimalismo como movimiento propiamente dicho.

Hecha las aclaraciones arriba, podríamos dirigir nuestro foco hacia el trabajo de estética Minimalista de los arquitectos e interioristas occidentales (y orientales que han recibido educación insertada en un mundo catalogado de “dominio occidentalizado”), podríamos resumir preliminarmente que más que una mirada de corte *romanticista* hacia lo “exótico” o una mera admiración hacia el Oriente milenario, aquéllos en este tiempo contemporáneo han sabido recavar de esos principios tradicionales de Oriente y de Japón en particular, su verdadero sentido funcional, y reinterpretar su significado para una estética diferente que subyace en los significantes “no habituales”.

En otras palabras, se verá la comparación de los elementos de la morfología entre las dos vertientes tratadas aquí (la originaria de Oriente y la de Occidente) hallando una similitud o congruencia y diferencias entre ambas, para luego tratar de dilucidar dentro del contexto del surgimiento y desenvolvimiento del “Minimalismo” propiamente dicho (arquitectura y diseño del interior), una conexión de ideología más profunda. Es decir, se intentará verificar si ha habido una *causalidad* de confluencia entre los dos “sistemas de pensamientos” (por denominarlos de alguna manera), más allá de una *casualidad* fortuita de adopción de parte del Occidente de los parámetros constitutivos de construcción y diseño del Zen, más allá de una asimilación por razones de “conveniencia funcional”, estilística, o anecdótica, descontextualizando a aquéllos de la cosmovisión Zen, oriunda del Lejano Oriente en tiempo y lugar. En síntesis, se planteará el carácter de esta conexión.

Finalmente relacionado con la segunda aproximación, se desentrañará el rol que cumple cada uno de estos sistemas de pensamiento en sus contextos temporales, socio-culturales respectivos, y establecer cierto paralelismo entre los mismos, que lo denominaremos de tipo “funcional”, entendiéndose por la función sociológica que ocupa cada uno de los mismos.

## Primera parte: Japón & el ZEN

### A) La importancia de la religión en el desarrollo de la arquitectura en especial en el surgimiento del ZEN (filosofía y arquitectura). (2)

#### La primera religión: shintoísta (los santuarios y los templos)

El shintoísmo en sus comienzos fue un culto animista, la adoración a los elementos de la naturaleza que se divinizaron, los *kami* (ver Glosario). Y como los *kamis* se encuentran en la naturaleza, no fue necesario construir templos especiales para venerarlos, sino que en todas partes se podía hacerlo. Sólo era necesario delimitar un trozo del paisaje por medio de la soga que sirviera como el santuario (ver imagen 1 abajo).



Imagen 1



Imagen 2

Más tarde, se construyeron templos dedicados a dar un culto particular de los *kami*, en cada lugar y cada época del año. Las entradas “simbólicas” a los templos shintoístas están hechas de los *torii* (ver imagen 2 arriba), como una marca de la existencia del lugar sagrado. Sin embargo, los templos nunca se desligaron de la naturaleza circundante, eran como un elemento más del paisaje.

El ejemplo más claro es el templo de Ise (ver imágenes 3, 4 y 5). En él, se notan las características de la arquitectura japonesa: el uso de la madera, las superficies carentes de decoración, líneas rectas, sentido de la proporción, la interrelación entre la naturaleza y el edificio, y el sentido del edificio no necesita que se le conserve sino sólo su estilo.



Imagen 3



Imagen 4

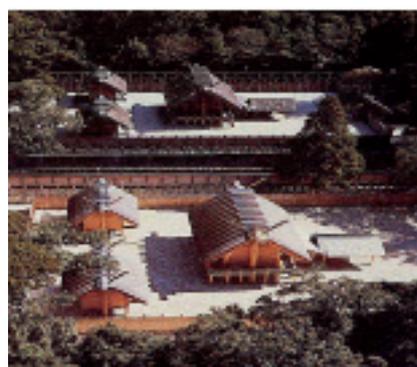


Imagen 5

El otro gran templo, que impregnó el “estilo de gran templo” es el templo de Izumo (ver imágenes 6, 7, 8, 9 y 10 abajo). Es un templo que pese a cierta curvatura en sus tejados (como influencia de las construcciones budistas), sus líneas rectas, los pilares gruesos que lo elevan del suelo da un ejemplo de perfectas proporciones. Y ha mantenido los criterios constantes del pilar central, con los cuatro ángulos de la estructura y otros pilares intermedios en el centro de cada lado.



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

Los templos shintoístas se construían con la madera en su color y corteza natural, de la especie de ciprés, nada en estos templos se distraía por una dosis de artificialidad y se “mimetizaba” con su entorno de arboleda. Todo era naturalidad auténtica. Las construcciones de madera no sólo era por su disponibilidad sino remitían a la naturaleza.

La construcción de pilares elevándose del suelo no sólo obedecía a un sentido lógico de evitar el traspaso de la humedad al edificio sino como una filosofía de la vida de estar conectados a la naturaleza de modo auténtico. Muchos templos se erigieron con madera de modo encastrado, sin ningún clavo para poder ser transportados, como naves en el mar. Este sentido de una construcción efímera junto con la estructura de pilotis y la simplicidad arquitectónica en sus líneas geométricas fundaría la base para la arquitecturas posteriores.

En su interior, los templos shintoístas no tienen grandes espacios, sólo servían para reunir grupo de fieles para orar. Los tejados y los pilares son elementos estructurales en la arquitectura japonesa que además dotan al edificio de belleza y armonía, proveen una sensación de refugio.

## La segunda religión: budista (los templos y la “Casa del Té”)

### Templos budistas:

Si bien esta religión importada de la India a través de China (en el S. VI) ejerció influencia en algunos aspectos de apariencia más “viva” en la arquitectura japonesa durante su primer período de introducción en Japón, no prosperaría sino por medio de una rama suya, el budismo **Zen**, creando la pagoda (como el gran símbolo de Buda) que fue adoptada no obstante por los japoneses con criterios de construcción propios, la “casa de té” y el jardín abstracto “Zen”.

Cuando el budismo trascendió las fronteras de China con su poderosa dinastía Tang, en esa tierra original, las construcciones eran coloridas y sumamente decoradas, faltando sencillez en todo el conjunto, un ejemplo sería la Pagoda en Nikko (ver imagen 11 abajo).

Vale destacar la gran diferencia entre las construcciones Shintoístas y las budistas (máxime antes de la Era del Meiji, 1868-1912): éstas últimas se alzan en una escala monumental, mientras que la arquitectura shintoísta está más bien “asentada al terreno”, y rara vez domina su entorno sino que está en su sintonía.



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16

Hubo que pasar siglos hasta el XII, cuando llegó el período de Kamakura con la clase militar en poder, los “*samurai*”, para que la sobriedad y austeridad volvieran a ser valores imperantes en la construcción de los templos. La irregularidad (asimetría) y los techos menos curvos se impusieron nuevamente. Y el material para la construcción de los techados que en la época anterior había sido de tejas, otra vez se concretaron con la madera. El claro ejemplo sería la pagoda de Horyuji (ver imagen 12 arriba).

Asimismo, la arquitectura budista vuelve a tener estilo austero sólo cuando incorpora los pensamientos de la secta ZEN (ver imágenes 13, 14, 15 y 16 arriba: varios templos Zen en la ciudad de Kyoto). ZEN significa inmovilidad pero no se relaciona con el estaticismo sino como un reposo activo. A tono con el espíritu japonés sostenido por los samuráis, aparece en Japón esta secta budista también oriunda de China. Esta secta refleja los principios básicos de la estética japonesa:

- formas de simplicidad en los diseños;
- austeridad de líneas en las estructuras;
- vuelta a la expresión natural de los materiales;

- una novedad: los espacios vacíos en las formas arquitectónicas, la expresión de la “nada”, el “vacío” en el arte. El vacío traducido en el espacio se relaciona más con el espacio interior que se crea por las paredes, es un espacio abierto (con paredes cada vez más finas, móviles y muchas veces traslúcidas), integrado (con el exterior natural).
- flexibilidad en el espacio interno: los espacios ZEN heredan de la tradición nativa japonesa que se construyen sobre pilotis (gráciles) para dar una fluidez mayor al espacio interior, de esta forma el paisaje puede penetrar libremente en él sin obstrucción.

### Jardines ZEN:

Por último, habría que mencionar los Jardines ZEN, cuya conformación dentro de los templos ZEN y en conjunto con las Casas de Té sustenta los criterios arriba mencionados. En Japón, la palabra “*shizen*” denota el concepto de la naturaleza, no de la “salvaje” o incontrolada, sino creada y manipulada por el hombre para producir el intercambio de su medio interno con el entorno externo. Dentro de esta acepción del “*shizen*” se clasifican los jardines ZEN en dos tipos: el “*shime*”, los jardines secos, construidos con arena y rocas mayormente, y se asemeja a la idea original del “*shizen*” cuando el hombre toma posesión de la naturaleza. El otro tipo de jardín son los “húmedos” que se aproxima más a la tipología occidental, compuestos por pabellón, agua, vegetación y rocas, son para el “paseo”, para recorrer (ver imagen 17).

En cambio, los jardines secos están hechos pura y exclusivamente para la contemplación. La presencia de rocas que siempre es un grupo de cantidad impar de unidades y con distinta altura que bien puede presentar a Japón o a Buda como el famosos jardín del templo Ryoan-Ji en Kyoto (ver imágenes 18 y 19). La roca en general simboliza obstáculos de la vida, en contraposición con las gravas o guijarros que representan cambios que suceden en la vida. El jardín ZEN es una manipulación totalmente artificial, controlada por el hombre sobre la naturaleza que no obstante no debería develar la artificialidad, y en donde la composición es siempre ortogonal, rectangular o cuadrada, delimitado por muros, de forma racional. El paisaje ideado es como un ritual, una metáfora altamente austera, y deliberada. Nuevamente la idea del “vacío” está presente, ya que “el vacío es la forma, la forma es el vacío”.



imagen 17



Imagen 18

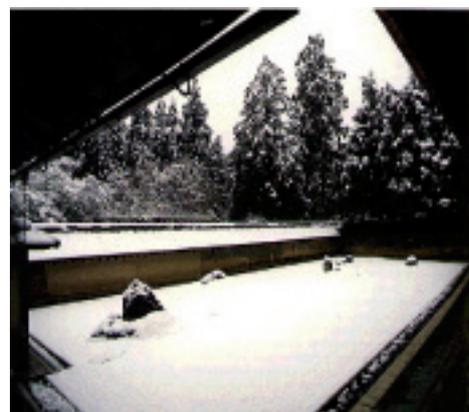


Imagen 19

### Casas de Té:

Junto a los templos Zen, aparecían las Casas de té en sus jardines. El célebre “arte del té” ejercerá influencia irreversible en la tradición japonesa en todos los órdenes del arte, con su filosofía básica de eliminar lo no-esencial en todo quehacer artístico, y reducirlo a su forma estética más pura. Este arte imperaría en el famoso período siguiente de Edo en Japón cuando se construyó la Villa Imperial de Katsura (cerca de Kyoto) con criterios de estética basados en la sencillez e interrelación con la naturaleza envolvente. Aunque los jardines del Período Edo no eran tan austeros como los influidos por el Zen en los períodos anteriores, y para ser lugar de paz, sino el medio por el cual se ponía el contacto con la naturaleza.

El tipo de “casa del té” más auténticamente japonés es el *sukiya* (ver Glosario), con una casa separada edificada en un estilo rústico de campo. En contraposición con esta clase, está el tipo *kako* (ver Glosario) donde la estructura (para el té) se adhiere a otra mayor. El “*Cha-niwa*” es el jardín donde se encuentra la “Casa de Té” (del tipo *sukiya*), para formar un rincón solitario aislándose del mundo circundante en pro de la búsqueda de la paz interior, lo que se logra por medio de una gran economía de elementos decorativos y cubriendo el suelo y las piedras de una capa de musgo para producir la sensación de soledad y alejamiento de todo, el *wabi – sabi* (ver Glosario). El camino que conduce a la “Casa de té” da algunos rodeos para evitar la inmediata percepción de la casa, por lo tanto, el misterioso ocultamiento del lugar

de la “ceremonia del té” contribuye a conseguir su efecto de paz por medio de la soledad exterior, y se trata de un profundo sentido de fusión con la naturaleza de el paisaje del jardín. El sentido del ZEN no es tanto el jardín del exterior sino en el “recinto anterior” del interior.

La arquitectura de la “Casa de Té” es simple, el tejado está hecho de paja, las paredes de barro, y los postes de madera (troncos de árboles). El cuarto para la ceremonia son de cuatro tatami (ver Glosario) y medio (cada tatami mide 1,80 x 0,90 mts). La parte más relevante de esta casa es el *tokonoma* (ver Glosario) donde se cuelga una obra de arte o ikebana para contemplación del invitado. La absoluta vacuidad de la habitación concuerda con el espíritu de la “nada” del Zen, focalizado en que el hombre puede “moverse libremente” tanto física como espiritualmente, simbolizando la vida como el arte mismo.

El énfasis está para resaltar una belleza natural: la madera desnuda, las viejas piedras que conducen a la entrada de la casa, las vasijas de barro, y se procura evitar la simetría en el diseño que no aparezcan más que los colores naturales de los elementos en la construcción. La simetría sugiere algo completo, el punto culminante de una perfección artificial, un diseño irreal, y el Zen rechaza todo esto, se espera sumergirse en el mundo viviente de la naturaleza y del hombre, por lo que se prefiere lo asimétrico, que es lo mismo que lo dinámico. La simetría es mecánica, impone una norma abstracta a las cosas, y la asimetría nos proporciona la intuición a la verdad, y las cosas imponen su propia vida en las normas (& el diseño).

El ejemplo relevante constituido por la “Casa de Té” dentro del Palacio de Katsura (ver imágenes 20, 21, 22 y 23 abajo) y por las Casas de Té en general (ver imágenes 24, 25 y 26 abajo) dan cuenta de que el programa no sólo cumplía con los principios básicos de la ceremonia del té (**armonía, respeto, pureza & silencio**) sino que asentaba la base del planteo formal residencial del Japón tradicional y quizás de la universal contemporánea. Por otra parte, el palacio de Katsura es un caso ilustrativo para comprender la base para el purismo en los movimientos modernos de nuestra era: es un complejo de pequeños pabellones con funciones ceremoniales (para el té por ejemplo) y conectados entre sí por un sendero que serpentea a través de un jardín lleno de paisajes serenos, prados, rocas y nichos, y delimitado por una cerca de bambú y juncos. Se resalta el planteo de simpleza de sus pabellones (ver imagen 20).

- constante interrelación con el medio ambiente natural;
- concepto de modulación en planta por *tatami*;
- utilización sistemática de la asimetría (p.ej. la colocación asimétrica de ventanas);
- composición paramental abstracta;
- simplicidad de estructura con eliminación de todo lo no esencial
- desnudez espacial interna (sin muebles en el interior)



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22

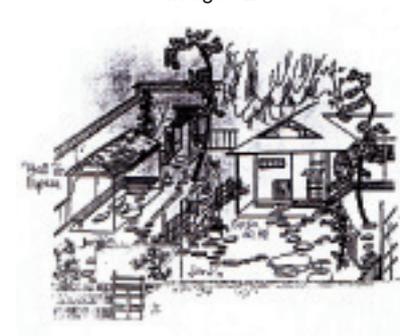


Imagen 23



Imagen 24



Imagen 25



Imagen 26

## B) Características constructivas esenciales del ZEN:

### B.1) Los materiales y la morfología:

#### El carácter “efímero” basado en la sencillez de la construcción religiosa:

“El templo de Ise se levantaba en dos lugares: uno funcional y operativo, y en otro se estaba construyendo con estructura idéntica. Cada 20 años se celebraba una ceremonia para trasladar a la deidad a la estructura recién construida, y luego se destruye la vieja” (1). Por eso, la forma arquitectónica es sencilla y de corta duración. Esta idea se desarrolla más abajo en el tema “religión y arquitectura - interiorismo”.

#### La horizontalidad:

Desde el templo de Ise hasta el día de hoy, la arquitectura japonesa ha sido siempre horizontal en su expresión, y el elemento estructural que enfatiza esto es el techo.

La arquitectura china tiene techos de tejas con aleros largos y sobresalientes (ver imagen 27). La utilización de esta característica china se limita sólo a los templos budistas, aunque siempre con un toque japonés. En vez de llevar aleros que se elevan mucho en las esquinas, la curva del techo japonés es mucho más ligera resultando casi horizontal (ver imagen 28). Con el tiempo, se empezaron a construir templos budistas con corteza de ciprés y se alargan los aleros (ver imagen 29). Los suelos elevados también dan impresión de horizontalidad (ver imagen 30: “Santuario del Loto”). Los techos interiores son bajos, ya que la gente entra al edificio y enseguida se sienta, pero no en sillas, sino sobre el mismo suelo. En conjunto, la forma de los edificios se hizo plana y horizontal. Aun habiendo templos con pagodas de varios pisos en su fachada, cada una con su alero, en el interior no tiene divisiones de suelos y todo el edificio se sostiene en poste central. Esto significa que si bien las pagodas dan una sensación de “observatorio” con sus elevaciones exteriores (ver imagen 31), no son más que un objeto de culto (en donde se guardan las “joyas”, las cenizas del Buda), a diferencia de las torres europeas que están hechas para contemplar el paisaje y expresan el deseo vertical de llegar a los cielos.



Imagen 27



Imagen 28



Imagen 29



Imagen 30



Imagen 31

### La asimetría:

*El Zen supone la esencia en contraposición a lo superficial, e implica un orden natural, no organizado de modo artificial como el estilo racionalista.*

La asimetría ha reinado en la arquitectura japonesa desde su tiempo medieval, la combinación asimétrica de líneas y espacios ha sido una característica fundamental para la arquitectura de Japón. La simetría se fue perdiendo para ubicar el edificio, este se ubicó de forma tal que ofrecía una perspectiva diferente a cada distancia de pocos pasos, satisfaciendo esto el deseo de unirse a la naturaleza y dando énfasis a la armonía con los árboles circundantes (ver imágenes 32 y 33: columna asimétrica y ventanas asimétricas en el Palacio de Katsura, Kyoto). Probablemente también sea la razón por la que no se construían edificios de muchos pisos que podían ser vistos desde cualquier lugar.



Imagen 32



Imagen 33

### “La cultura de la madera”:

Desde tiempos inmemorables, la arquitectura japonesa ha tenido siempre conexión intrínseca con las construcciones navales y la tecnología de la madera, por estar sus habitantes expuestos a la cercanía del mar y de los ríos como líneas naturales de defensa, y rodeados de superficie boreal (la superficie montañosa en Japón ocupa aprox. un 70% de la total). A diferencia de Europa donde el roble es el protagonista en las construcciones de madera, en Japón, las especies coníferas, el ciprés en especial, son preferidas por su finura y rectitud de su veteado. Por eso, la arquitectura japonesa era casi siempre rectilínea, con la excepción de los techos curvados. La ausencia casi total de las curvas se halla en la forma cómo se trabajaba la madera. Incluso para construir el techo curvado, los carpinteros japoneses utilizaban un madero largo y estrecho, cuyo grueso iba aumentando gradualmente, y la curva se conseguía al aplicar presión en los dos extremos del madero. Por lo tanto, la línea curva no era un contrapunto de las rectas, sino su extensión.

Las construcciones japonesas casi siempre se hacen a base de componentes horizontales y verticales, con combinación de postes y vigas en forma axial. La sustitución de los gruesos pilares medievales por otros mucho más delgados también facilitó el desarrollo de una arquitectura sutil y esbelta. *Los torii* (referirse a imagen 2 arriba), *una especie de pórtico a la entrada de los templos shintoístas es buen ejemplo.* (1)

Otra razón de la preferencia del ciprés es justamente por su blandura, que es menos susceptible que p.ej. el roble a la destrucción de las fuerzas laterales causadas por los terremotos y fuertes vientos - temporales (“tifón”). Ofrece mayor fuerza y flexibilidad. (1)

En tiempo medieval (hasta el siglo IX), la influencia china para la construcción de los templos budistas, hizo que se pintara la madera de colores vivos, como es el rojo, el azul, más tarde mejorando la técnica de producción de herramienta ferrosa para trabajar la madera, y se suma a eso el amor natural de los japoneses por la conexión con la naturaleza, la madera se ha mantenido en su tono natural, sin pintura, exponiéndose las vetas. Incluso el ciprés se conserva bien aun sin manos de pintura de color.

Aún hoy en día, las habitaciones siguen construyéndose de madera, y en el interior de los edificios públicos con cemento o acero inoxidable como revestimiento exterior. Esto a su vez expresa el amor a la naturaleza que tienen los japoneses.

#### “La escala humana”:

La mayor atención se centra en la escala humana evitando estructuras monumentales y la construcción forzada regida por la simetría de las estructuras. Aberturas amplias, planos flexibles, integración orgánica del edificio con el medio ambiente circundante, todo ello refuerza la idea del espacio construido por y para el hombre que lo utiliza.

#### “La planificación modular”:

El sistema estético de planificación *kiwari* (la construcción del espacio interior es proporcional a la distancia y tamaño de los postes o columnas utilizados) y la unidad del suelo *tatami* permitieron planificar de modo preciso la construcción. Más tarde, el sistema de *tatami-wari* empleando el *tatami* como referencia de medida expresa esta continuidad de la planificación modular. Este tema se desarrolla con mayores detalles en el siguiente “integración de arquitectura y mobiliario”.

### B. 2) “Integración de arquitectura y mobiliario”: modo de construcción

En las construcciones japonesas, había una separación entre las casas y el suelo, de modo tal que se podía desmontar la estructura (aun de grandes templos y santuarios) para trasladar las construcciones y reconstruirlas en otros sitios (ver imagen 10). El edificio, funcionaba como un gran objeto de uso, igual que un barco, lo que llevó gradualmente a la integración del edificio con su mobiliario.

Por eso, en Japón, a diferencia de la tradición clásica occidental (p.ej. Grecia), la silla y sus derivados eran desconocidos ya que las construcciones tenían sus suelos elevados sobre el piso circundante, y techos bajos, de modo tal que los habitantes o visitantes de las mismas debían entrar agachados y sentarse inmediatamente luego en el piso, los asientos por tanto no presentaban uso práctico. Un ejemplo de esto serían las casas de té o los santuarios shintoístas, con su suelo elevado, símbolo del dios ahí venerado (el *kami*). Lo mismo ocurrió con los templos budistas transplantados de China, como lugares de culto a Buda, un símbolo de dios. Y en la pagoda se guardaban las joyas que simbolizan las cenizas de Buda (referirse a imagen 12 arriba). La excepción está dada por el Gran Santuario de Izumo, con una altura de 48 mts. y un amplio espacio interior (referirse a imágenes 6, 7, 8, 9 y 10).

Otro ejemplo lo constituyen los palacios antiguos, con suelos muy elevados para dar realce al emperador. Esta es una distinción no sólo espacial sino también social, entre el emperador en su espacio interior, y sus nobles en el espacio exterior destinado para ellos. La misma se trasladó a la casa de estos nobles, el señor de la casa dormía en la sala principal, y los de rango menor, en los espacios exteriores. Este estilo creado se llama “*shinden-zukuri*” que duró en el periodo Hainan (S. VIII a XII).

En el estilo posterior *shinden*, el espacio interior iba ganando más importancia, aún así el interior era un espacio no totalmente cerrado, el límite entre el exterior y el interior se colocaban celosías reticulares, los *shoji* (ver Glosario) que se abrían en el día quedando sólo unos postes (o columnas pequeñas) que sostienen la estructura, y a la noche se cerraban integrándose los *shoji* y los postes. Y para dar cabidas a estas puertas, hubo que cambiar los pilares redondos por otros cuadrados (ver imágenes 34 y 35).



Imagen 34



Imagen 35

Los *shoji* permitían entonces que el interior y el exterior se fundieran en una misma escena cuando ellos quedaban abiertos, y la vista hacia el jardín panorámica era un motivo de contemplación. Esto expresa nuevamente el amor por la naturaleza de los japoneses (2). Al contrario de lo que ocurre en Occidente donde el edificio cobra una importancia primordial, en Japón el edificio es parte del paisaje, el jardín de alrededor no es un mero decorado, desde dentro se mantiene el contacto con la naturaleza circundante, y se aprecia hasta cada sonido, cada detalle cromático, o la brisa en los árboles de ahí (ver imágenes 36 y 37). Y cuando no sea posible abrirse hacia el paisaje, se crean jardines en miniatura emulando el paisaje natural. Los *shoji* siguen teniendo rol crucial en las casas japonesas actuales.



Imagen 36

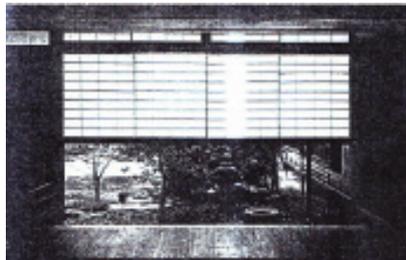


Imagen 37



Imagen 38

En el espacio interior había algunas habitaciones cerradas para almacenaje y para dormir, y otra manera de separar el espacio interior era a través de los biombos decorados, los *fusuma* (ver Glosario e imagen 38 arriba). Únicamente en ocasiones de celebraciones se sacaban los muebles y utensilios, y se colocaban biombos portátiles para protección contra el viento y como límite de visión. Y se utilizaban también los *tatamis* portátiles (ver Glosario) como asientos, siendo los verdes y más adornados para el emperador y sus ministros.

Posteriormente, en el siguiente estilo “*Shoin*” el *tatami* (ver Glosario) convirtió en una pieza permanentemente fija en el suelo de los espacios reservados para los nobles. Esta costumbre se extendió luego a los espacios exteriores que rodeaban la cámara principal. Finalmente, el suelo de toda la vivienda se cubrió de *tatami*. Y los biombos (portátiles) que había que poner y quitar cada vez que se usaban, se transformaron en puertas corredizas y madera o de papel opaco sobre un marco de madera, los *fusuma*, y así podían formar habitaciones separadas. La posibilidad de dividir el espacio interior en habitaciones impulsó el desarrollo de los cielorrasos. Se hicieron también alacenas y estanterías múltiples en la habitación principal que se decoraban con flores. Aún hoy es frecuente que se divida el interior con *fusuma*, la ventaja es que al quitarlo, se forma una habitación más grande.

Los muebles y las herramientas se debían hacer a medida del hombre que los usaba. Por eso, cubrir toda la habitación con *tatami*, una pieza movable, o incorporar los biombos (*fusuma*) en la misma estructura del edificio, exigía que el mismo se hiciera con dimensiones estandarizadas y acomodadas al hombre. Esto dio origen a un sistema de construcción llamado *kiwari* que se basa en la distancia entre el centro de un pilar y el de otro, y en el grueso de esos pilares. Pero con el avance de la construcción en masa, apareció la demanda de *tatami* de tamaños fijos, e se impuso el sistema de construcción llamado *tatami-wari*, basado en la distancia entre el borde exterior de un pilar y el del siguiente. Los aleros son progresivamente más bajos. Todos estos elementos, el claroscuro que producen las cubiertas de papel traslúcido (*shoji*), las puertas de tabloncillos de madera y los postes de sólida madera, se combinaban para dar sosiego y armonía.

La estructura más antigua de este último sistema de construcción (*tatami-wari*) es el Palacio Separado de Katsura (ver imágenes 20 a 23). En él, se eliminó la impresión de rigidez del *kiwari* con medidas muy precisas, y se dotó de la armonía con un desarrollo más libre aunque mantiene la forma estructural (por medio del sistema *tatami-wari*). Este palacio generó el estilo *sukiya*. (ver Glosario). El sistema *kiwari* en el estilo *shoin* exigía una planificación reticular y resultaban entidades homogéneas, pero el *tatami-wari* produce edificios de ensamblajes de espacios independientes, aunque cada habitación consigue ser parte del todo. La más pequeña unidad espacial es el *chashitsu*, para la ceremonia del té (ver Glosario)

Las casas siempre se componían de una habitación con piso de tierra, otra con piso de madera y otra más con piso de *tatami*, que recuerdan respectivamente los estilos prehistórico (del Shinto), clásico (*shinden*) y postmedieval (*shoin*). Estos elementos de construcción se filtraron de la ciudad al campo nacionalmente. Desde el S. XVII, la industria constructora se desarrolló gracias a sus sistemas estandarizados de *kiwari* y *tatami-wari*, que hoy se conocen como método de “prefabricación”. Y el sistema de *tatami-wari* permitía para la mudanza, poder llevarse los *tatami*, los *fusuma* y *shoji*, elementos esenciales de separación de las habitaciones, junto con los muebles a la nueva residencia, y se encajaban perfectamente en ella. Esto duró hasta la 2da. guerra mundial y en algunos casos hasta nuestros días.

Con el derrocamiento del sistema feudal en 1868, Japón entró en un proceso de “modernización” intensificando su contacto con el occidente. Los arquitectos egresados de Kobu-Daigaku construyen los primeros ejemplos de un estilo auténticamente occidental, p.ej. la sede central de Banco de Japón (1896) y la estación de Tokio (1914), ambos de Tatsuno Kingo (ver imágenes 39 y 40), y el Palacio Independiente (1909) en Akasaka (ver imagen 41), de Katayama Tokuma. Para poder soportar los fuertes terremotos de Japón, en vez de utilizar los pilares y muros más gruesos que daban un aspecto de pesadez a los edificios, los arquitectos utilizaron la alternativa del hormigón armado, pese a ello, la situación no mejoró.



Imagen 39



Imagen 40



Imagen 41

Con la llegada del Movimiento Modernista (liderado por Gropius, Le Corbusier Taut, Wright entre otros) a Japón, los arquitectos japoneses observaron (sorprendidos) la conexión entre la arquitectura occidental moderna y la arquitectura japonesa tradicional, por ejemplo, la libertad espacial que ofrece la estructura típica japonesa de postes y vigas, y la coordinación modular. Guiados por estos principios comunes, Yoshida Tetsuro, Kikutake Kiyonori, Maekawa Kunio, Tange Kenzo, entre otros, buscaron un modelo arquitectónico adecuado a las realidades de Japón. Ejemplos: la oficina de prefectura de Kagawa (1959), de Tange (ver imagen 43 y 44), construida a base del hormigón armado aun con técnicas primitivas del encofrado manual, es una perfecta combinación de formas tradicionales y arquitectura moderna. Otro ejemplo del mismo arquitecto, el Gimnasio Nacional construido para los Juegos Olímpicos en Tokio (1964), con avance tecnológico, formas universales aun con un techo curvo tradicional japonés (ver imagen 42). La generación siguiente de los arquitectos japoneses, Isozaki Arata, Kurokawa Kisho, Ando Tadao, entre muchos, adaptaron el toque japonés en las nuevas formas de libre expresión. La arquitectura de bloques de Ando, en sus primeras casas de mercaderes (1981), en Osaka (ver imágenes 45 y 46), empleó el estilo de tatami-wari como construcción por ensamblar unidades espaciales. También la horizontalidad se impregnaba en esas construcciones, pese a que en la primera vista se aprecian como diferentes a la arquitectura tradicional japonesa de postes y vigas. Y el interior, seguía siendo austero, con la cantidad *mínima* de decorados y muebles. En palabras de Ando Tadao “*existen tres elementos necesarios para la concreción de la arquitectura: un material auténtico, poseedor de sustancialidad como el **hormigón visto** o **la madera sin pintar**, el segundo elemento sería la **geometría pura**, estructura que dota de presencia a un trabajo de arquitectura, y el último elemento es la **naturaleza** no en estado virgen, sino en la que el hombre ha puesto orden*” (2).



Imagen 43



Imagen 44

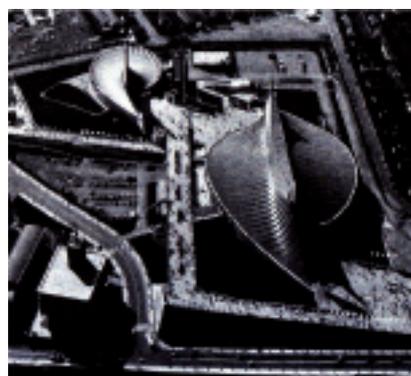


Imagen 42



Imagen 45



Imagen 46

## Segunda parte: Occidente y el Minimalismo

### A) Antecedentes de la idea de "lo mínimo en Occidente:

Como anticipamos más arriba, en realidad para que se haya podido dar las condiciones del Minimalismo en nuestra era, debería haber existido ya posturas de "lo mínimo" en épocas anteriores en la cultura occidental, para que una vez dadas las condiciones coyunturales apropiadas, afloraran de nuevo para consolidar esta vez como un movimiento con nombre propio.

Veamos ahora algunos ejemplos ilustrativos: los templos clásicos griegos, monasterio francés de Le Thoronet y los shakers:

Los teatros griegos: los teatro griego se originaron en un espacio circular al aire libre (*orchestra*) en donde se presentaban danzas, cantos corales y actuaciones teatrales (que dieron origen a la "tragedia griega"). Eran lugares de tierra lisa y compacta. Se construyeron a cielo abierto. El más representativo sería el Teatro de Epidauro (ver imágenes 49 y 50), ubicado en Argólida, y edificado en el S. IV a.c. para venerar al dios médico Asclepio. Fue un santuario que se ubicó sobre un lugar para que adosar el *koilon* (conjunto de gradas) en el flanco de la colina y albergar a 14.000 espectadores.



Imagen 49



Imagen 50

Es el modelo para los teatros griegos y también es el modo de construir teatros más simple que jamás haya existido: la forma radial con que se disponían las escalinatas de gradas de asientos desde la escena, la precisión con la que cada hilera de la rampa definía los escalones de asientos (ver imagen 51), la simplicidad de la superficie de los cantos para conformar los asientos. Y la acústica de estos teatros tienen el mérito nada despreciable.



Imagen 51

La Abadía de La Thoronet, Provenza, Francia: es una abadía de la orden cisterciense fundada a fines del S. XI (ver Glosario), como reacción contra la opulencia y ostentación de los monasterios de aquel entonces. La orden cisterciense medieval abogaba por un régimen ascético para sus monjes, y construía con la misma austeridad en materiales y formas para todos sus edificios, tales como el uso de piedra desnuda y sin revocos y todos los adornos y colores eran considerados superfluos y que perturbaban el ejercicio de contemplación y conexión con Dios. Esta abadía servía para el propósito para que los monjes siguieran una vida austera y contemplativa en medios rurales apartados. Diseñada con un criterio austero, con piedra como el principal material, cuyas propiedades resaltan aquello, en palabras de J. Pawson “*sus obligados cantos agudos refuerzan la nitidez del perfil y la rugosidad de la superficie*” (13) permitiendo juego de la luz y las sombras que a su vez dota de un clima de calma a la abadía no sin fuerza emanada de una arquitectura auténtica. En síntesis, la construcción se define tanto por la sencillez de su arquitectura como por el contraste entre la luz y las sombras, resultando una unidad estilística. Esto se manifiesta expresamente por los óculos que conforman el monasterio. (ver imágenes 52 y 53).



Imagen 51



Imagen 52

Los shakers: es un grupo religioso protestante, originado en Manchester, Inglaterra en 1772 bajo el liderazgo de la Madre Ann Lee quien dos años más tarde migró con nueve personas a Nueva York. Alcanzó un máximo número de miembros de 6000 personas hacia mediados del S. XIX, actualmente ha quedado una cantidad reducida. Al igual que la orden cisterciense, los shakers consideraban todo el ornamento como no necesario. Su arquitectura pondera la sencillez de materiales y estructura, y se relaciona más a la rural (ver imágenes 54 y 55 y 56: casa rural y graneros del S. XX). El estilo de vida comunitaria ha dirigido el eje de su diseño arquitectónico, y el alto sentido funcional no reduce la belleza de simplicidad de su interior (ver imágenes 57 y 58, una escalera y un cuarto de nuestro siglo). La sencillez también se expresa a través de la simetría y el orden que observaban estrictamente (ver imagen 59: una cómoda).

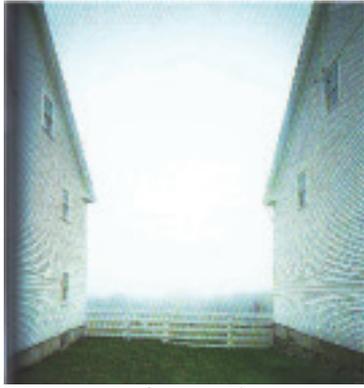


Imagen 53



Imagen 54



Imagen 55



Imagen 56



Imagen 57

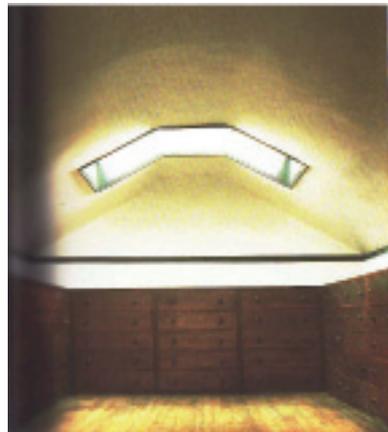


Imagen 58

## B) El Arte Minimal:

El término “minimal” es utilizado por primera vez por el filósofo Richard Wolheim 1965, para referirse a los objetos de muy bajo contenido artístico como los ready-made de Duchamp, tal es el ejemplo del famoso “*fountain*” de 1917 (ver imagen 60). ”

El minimalismo como corriente estética en el arte surge como una expresión contestataria al pop art. Frente al colorismo, a la importancia de los medios de comunicación de masas, frente al fenómeno de lo comercial y de un arte basado en la apariencia, el Minimal Art sostiene conceptos diametralmente opuestos. El sentido de la individualidad de la obra de arte, la privacidad, una conversación conceptual entre el artista, el espacio circundante y el espectador, así el entorno como esencial para la comprensión y la vida de la obra. Los creadores Minimalistas reducen al máximo los elementos propios del arte, los volúmenes y formas en escultura. Los minimalistas emplean formas elementales: cubos, pirámides, esferas repetidas en series con algunas variaciones. la escultura fue una de las expresiones artísticas más utilizadas por los minimalistas. El portavoz fáctico del movimiento, Donald Judd, hablaba en 1965 de la “literalidad” de los objetos usada precisamente para huir de cualquier metáfora e inauguró el Art Minimal con su célebre obra “Sin Título”, una serie repetida de prismas metálicos idénticas, dispuestas en sentido vertical y directamente sobre la pared (de la sala de exposición) que más tarde tuvo otra versión “más variada” aunque siempre con los mismos principios: simplicidad, geometría, orden, reiteración (ver imágenes 61 y 62). Cercanos al grupo se hallarían Tony Smith, Carl Andre y Dan Flavin (ver imágenes 6 y 64) -a los cuales se irían uniendo, aunque con propuestas muy matizadas, Robert Morris, Sol LeWitt, Franck Stella (ver imágenes 65 y 66), y en las últimas décadas Richard Serra entre otros. De forma análoga en la pintura y posteriormente en la arquitectura, intentan condensar en escasos elementos sus principios artísticos y reflexiones. La pintura minimal también se conoce como pintura del silencio, pues se aparta del mundo material y del “ruido” de formas y objetos de la sociedad de consumo.”



Imagen 60: M. Duchamp (1917)  
“*fountain*” (versión 1964)



Imagen 66: Frank Stella (1962)  
“*Hyena Stomp*”



Imagen 61: Donald Judd  
(1965) “*Sin Título*”



Imagen 62: Donald Judd (1981) aluminio cepillado  
y plexiglas)



Imagen 63: Dan Flavin (1965) "Sin"

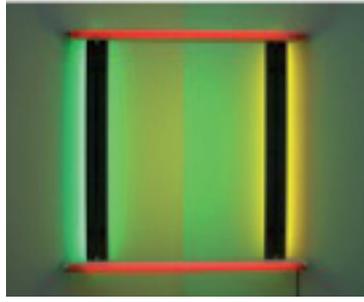


Imagen 64: Dan Flavin (1965) "Sin título"



Imagen 65: Sol Witt (1968) "5 cubos dentro de otros"

#### Premisas:

Ausencia de contenido formal o de estructuras relacionales.

Abstracción total: las obras operan sólo en términos de color, superficie y formato.

Carácter "opaco" (negación de cualquier efecto ilusionístico) y literal (conforme a su verdadera naturaleza, la pintura es sólo "pigmento específico" sobre una "superficie específica").

Máxima sencillez. Busca lo Esencial.

Cualidad casi inmaterial.

Superficies enfáticas monocromáticas, generalmente pintura blanca sobre fondo blanco o de otros colores apenas modificadas con líneas y puntos casi imperceptibles, por marcas cerca del borde, o por pincelazos.

Utilización directa de los materiales que son mínimamente manipulados.

En general, predominio de formatos y colores neutros.

Lo más importante funcionalmente en un espacio determinado.

No concepto de exceso, saturación y contaminación visual.

Un entorno armónico funcional

Empleo de distintos materiales a fin de explotar la interacción de sus características físicas.

Creación de contrastes como brillante-mate, suave-áspero, opaco-transparente, y grueso-fino.

Aplicación de la pintura empastada con efectos de jaspeado o a base de gruesas pinceladas paralelas, a fin de acentuar el carácter literal.

Generalmente, telas de gran formato sin marco.

### C) El Minimalismo en el campo de arquitectura e interiorismo.

#### Antecedentes destacados: Neoplasticismo, La Bauhaus y Racionalismo.

Sería pretencioso poder abarcar todos los movimientos artísticos precedentes en cuanto a su cuota de aporte en el Minimalismo arquitectónico. Por lo tanto he hecho un recorte un tanto arbitrario considerando sólo aquellos más próximos cronológicamente e influyentes directamente en la expresión de la morfología. De esta forma, veremos a continuación los tres movimientos mencionados en el título de esta sección. Seguramente podríamos remontar p. ej. al Suprematismo, Constructivismo entre otras escuelas de la Abstracción (geométrica), no obstante, serían tratados sólo como antecesores de los tres señalados dada la extensión limitada del trabajo.

El Neoplasticismo o movimiento *De Stijl* (*El Estilo*, o sea "desnudada la naturaleza de todas sus formas y sólo el estilo") surgió en Holanda en 1917. Fue un movimiento integrador de las distintas artes (arquitectura, diseño industrial, artes plásticas) que buscaba una total renovación estética basada en valores plásticos nuevos, universales y más puros. Junto a T. Doesburg, Piet Mondrian formuló las bases teóricas de la nueva estética del movimiento, a saber: la depuración de forma hasta llegar a sus componentes fundamentales -líneas, planos y cubos-; planteamiento totalmente racionalista; creación de ritmos asimétricos, pero con gran sentido del equilibrio; empleo de fondos claros (como soporte de sus tonos principales: los colores primarios del círculo cromático). Estos fundamentos asentarían la base para el Racionalismo y más tarde el Minimalismo en su planteo de simplicidad, geometría, orden racional aunque el intento de crear "valores universales" adoptados por los racionalistas, fue un elemento desechado por el Minimalismo.

La Bauhaus (que significa en alemán "Casa de la construcción") fue fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania) y clausurada por las autoridades prusianas (en manos del partido nazi) en el

año 1933, para denominar la escuela de diseño, arte y arquitectura, y que luego lideró una de mayores tendencias de nuestra época: el Racionalismo. Con ideología socialista de su fundador, La Bauhaus en su primera fase (1919-1923) fue idealista y romántica, la segunda (1923-1925) mucho más racionalista y en la tercera (1925-1929) alcanzó su mayor reconocimiento, coincidiendo con su traslado de Weimar a Dessau. En 1930, bajo la dirección de Mies van der Rohe, se trasladó a Berlín donde cambió por completo la orientación de su programa de enseñanza. Particularmente, para la arquitectura incorporó una nueva estética (en contraposición a la de Art Nouveau de la postguerra) que desechó el “ornamentalismo vacuo” predominante de la época, aprovechando los descubrimientos de la llamada Segunda Revolución Industrial, cuyo objetivo era encontrar un camino intermedio entre la renuncia a la imitación de lo antiguo y a un excesivo tecnicismo estandarizador, conjugando todos los propósitos racionalizadores y funcionalistas de la arquitectura de la Revolución Industrial (entre 1890 y 1914). Se formularon premisas arquitectónicas de un estilo internacional con repertorio formal en constantes relaciones con las vanguardias pictóricas, especialmente con el cubismo, basadas en los siguientes principios: esqueleto estructural del edificio en lugar de simetría axial, preponderancia por las formas geométricas simples y ortogonales, empleo del color y del detalle constructivo en lugar de la decoración sobrepuesta, dinamismo del espacio, el uso limitado de materiales como el acero, el hormigón o el vidrio (nuevos materiales).

Siguiendo con este delineamiento teórico, entre 1925 y 1940, la orientación del Racionalismo se difundió en toda Europa, ya por obras aisladas o por penetración de métodos constructivos nuevos. Esta difusión estaba básicamente ligada a la labor de los grandes maestros, tales como Le Corbusier, Mies van der Rohe entre otros, que pregonaban la depuración de lo ya sobresaturado, dejando solamente lo esencial, lo práctico y funcional para cada situación. Obras simbólicas de estos grandes maestros que veremos más abajo, no sólo han provisto la base para las obras del Minimalismo arquitectónico sino también fueron los importadores tempranos de algunas ideas del ZEN o de la arquitectura japonesa en general para Occidente.

## D) Consolidación del Minimalismo (arquitectura e interiorismo).

### Fundamentos morfológicos:

#### Contexto del surgimiento:

Siguiendo el desarrollo forjado por el Minimal Art en la década de los sesenta y setenta como una reacción contra el consumismo (el consumo de masa, los efectos negativos de una sociedad industrial y capitalista) y en medio de la era *Postmoderna* que acentúa el individualismo, en los inicios de los ochenta se consolida el Minimalismo en el campo de la arquitectura e interiorismo, profundizando el argumento contestatario de su antecesor (el Minimal Art). El Modernismo (el Art Nouveau, Art Deco, y el Racionalismo entre otros) impulsaba el cambio paradigmático ponderando el rol positivo a la tecnología y ciencia, y ligado necesariamente al *establishment*. En cambio, el *Postmodernismo* descrece en la “conquista evolutiva” en nombre de lo universal, de la razón, y reina en él un clima de indiferencia de masas. Es en medio de un clima conflictivo en que el Minimalismo cobra fuerza formal. Por un lado tenemos un escepticismo reinante de la sociedad de masas, vástago de una época de constante “evolución” movilizadora por avances tecnológicos al estilo positivista del S. XIX, por el otro lado, surgen sin embargo intentos de un despertar de conciencia hacia los efectos devastadores heredados, para activar una “nueva conciencia”.

Desde la década de los cincuenta, cuando Claude Lévi-Strauss inicia su tesis estructuralista y defiende la diversidad de lógicas culturales, se asienta el cimiento para la declive de los modelos universalistas. Este pensamiento crítico de la sociedad industrial y capitalista encuentra su auge en la década de los sesenta y setenta, cuando el concepto del “relativismo cultural” (oriundo de la Antropología) divulga el respeto hacia la pluralidad y diversidad cultural eclipsando el egocentrismo cultural de la “superioridad occidental”. Unido a la bandera de crítica radical del relativismo cultural, los movimientos ecologistas también lanzan sus desavenencias con la sociedad dominada por el capitalismo e imperialismo económico. Que avanza despiadadamente en detrimento del medio ambiente. Se recurre a los pensamientos orientales, socialistas entre otros con una clara defensa de nuestro entorno natural. Esta tendencia ecologista confluye con los intentos de rescate de culturas diversas y localistas. Es en este contexto que vemos los esfuerzos de por ejemplo el arquitecto Luis Barragán con sus estudios de culturas primitivas de su México natural, su humanismo y su admiración por la arquitectura vernacular, liderada por “sentido común”, la llamada “arquitectura sin arquitectos”.

Por otra parte, expresiones típicas de la sociedad postmoderna desde los ochenta son el “manierismo”, el llamado “deconstructivismo”, entre otros, más ligados a los preceptos de la sociedad del consumo. En un sentido casi inverso, el Minimalismo “resurge” con un llamado al sentido común tectónico, al uso riguroso

y ascético de los materiales, a la recreación de espacios puros, a la utilización de formas volumétricas y geométricas, simples, a la austera utilización de repertorios icónicos, a la integración con el entorno, resaltando la sencillez, el silencio (expresado a través del purismo formal), la vuelta a la naturaleza. Se inclina por la contención antes que la exuberancia, la unidad antes que la dispersión, la sensibilidad ecológica antes la tiranía de la forma tecnológica, la simplicidad local antes a las ambiciones trans-culturales (o el universalismo predominante en el Racionalismo p.ej.). En resumen el Minimalismo emerge con signos contundentes como tendencia estética en arquitectura e interiorismo que privilegia los espacios amplios y libres y articulados con su entorno natural, colores suaves y tenues, los conceptos simples, adornos muy ligeros, basados en la distribución arquitectónica japonesa siguiendo el precepto de que “todos los elementos deben combinar y formar una unidad”. Estas pautas (formales) que se sintetizan a continuación son compatibles con la ideología ZEN cuyos criterios hemos visto más arriba, no obstante veremos en el análisis de los casos que el Minimalismo discrepa en ciertos aspectos justamente por uno de sus principales fundamentos: rechazo a la base universalista y favorece a la mirada localista, con inserción en un contexto local concreto.

Algunos arquitectos contemporáneos que tienen obras minimalistas (tal vez no sean sólo minimalistas, sino que mayor o parcialmente tienen obras catalogadas así): Tadao Ando, Shigeru Ban, Toyo Ito, Stephane Beel, John Pawson, Claudio Silvestrin, José Tarrago, Herzog & De Meuron, Alvaro Siza, entre otros..

**Fundamentos morfológicos:**

- Unidad y simplicidad (eliminación de lo superfluo)
- Conexión entre el interior y exterior en un todo integrado
- Uso de la sombra en contraste con la luz
- Precisión técnica en la materialidad (como una materialidad unitaria más que los detalles constructivos)
- Modulación reiterativa
- Orden & rigor de la geometría pura
- La introducción del silencio como expresión

## TERCERA PARTE: análisis de casos (verificación de los principios de la morfología)

### A) Precursores en el occidente

A continuación veremos dos ejemplos más emblemáticos para abordar las ideas precursoras del Minimalismo en la arquitectura e interiorismo, considerados a su vez como fundadores del movimiento moderno del Racionalismo en la arquitectura y que han incorporado en el seno de sus obras planteos de la ideología oriental. Y se tratarán de trazar confluencias y discrepancias con respecto a la filosofía Zen.

#### 1) Mies van der Rohe / El Pabellón de Alemania, Barcelona (1928 / 29):

Mies van der Rohe (1886-1969), heredero de la dupla De Stijl – La Bauhaus, cuyas premisas más importantes eran eliminar la ornamentación, imponer la modulación de superficies puras, abstraerse de cualquier figuración, fue un pionero de los estilos modernos.

Esta obra suya, realizada antes de su emigración a los estados Unidos en 1937, y junto con el edificio de la Bauhaus y la Ville Savoye de Le Corbusier, es considerada la tercera de las obras paradigmáticas del racionalismo. Manifiesta claramente su adhesión al diseño y construcción de cualquier espacio por medio de las “superficies”, y su preferencia por los “planos” antes que los “volúmenes”. Es una arquitectura proveniente del linealismo bidimensional del neoplasticismo, con superficies ortogonales.

*“De la propia enumeración de los elementos que componían la construcción puede deducirse cuánto debía al código neoplástico la obra que analizamos.”* (web site: Art online). Y se puede afirmar que en muy pocas ocasiones Mies ha utilizado superficies curvas (un ejemplo ilustrativo sería el panel curvo de madera diseñado para la Casa Tugendhat, en Brno, ex Checoslovaquia. Ver imágenes y plano abajo), puesto que la mayoría de sus edificios están ordenados por medio de la estructura ortogonal de los pilares metálicos. En este sentido se opone a limitar los ambientes, como en un envoltorio, sino que concibe a la casa como *“una delgada telaraña de planos ligerísimos que se cruzan en el espacio; la superficie material se convierte casi en superficie aérea, desaparece en el ambiente y queda sólo, para modelar el espacio, el tenue diafragma de una línea imaginaria, trazada según una proporción etérea que ninguna regla, ningún modulator, podrá jamás establecer.”* (web site: Art online).

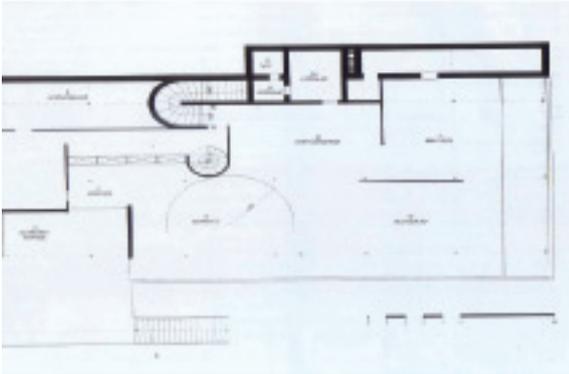
#### IMÁGENES “CASA TUGENDHAT, BRNO” (1928 / 1930)



Panel curvo (divisorio) de madera Macasar (delimita el comedor)



Panel recto de onix (divide biblioteca del living)



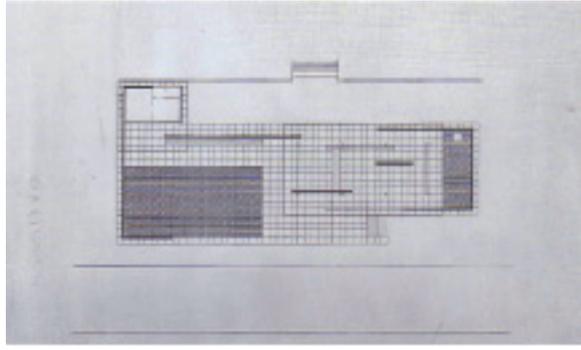
Plano de la Casa Tugendhat

En el 1929, para la exposición internacional de Barcelona, recibe el encargo de construir el pabellón de Alemania. “*Algunos críticos han visto en el **techo flotante** y la **planta abierta** un reflejo de Wright; en la **disposición rítmico-dinámica** de los muros, la influencia de De Stijl en la **elevación de la estructura sobre un podio**, un toque de Schinkel. Pero lo importante es que todos estos elementos se funden en la imaginación de Mies para producir una obra de arte original.*” (web site Art online).

En esta obra, no intenta buscar una relación entre el edificio y el entorno envolvente o la ciudad; ya que para él, la forma artística del edificio es absoluta, y no se relaciona a nada. El espacio así construido junto con la luz que se deja, representa el auténtico material de construcción. “*El ideal supremo es hacer un edificio que se sustraiga a todas las leyes naturales, que no pese, que se levante sin tensiones aparentes, **que no obstaculice la luz** y que, por tanto, **no proyecte sombras**.*” (web site Art online).

#### VISTAS DEL EXTERIOR & PLANO DEL “PABELLÓN ALEMÁN, BARCELONA” (1929)





Veamos los elementos arquitectónicos de esta obra:

#### La composición:

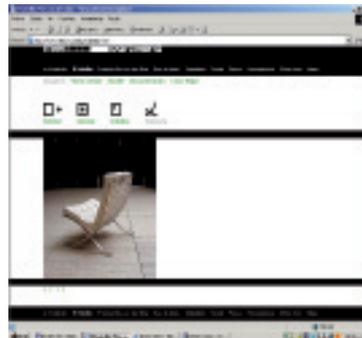
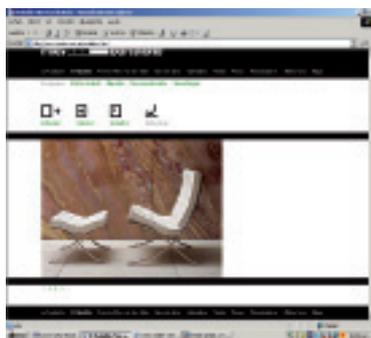
- un basamento (de travertino), de ocho escalones de altura conteniendo en una esquina un estanque de agua rectangular, el que reflejaba las otras partes del edificio y le confería un espesor” al basamento, dando la impresión de estar “excavado” (ver imágenes página 53 arriba).
- un muro exento con un banco corrido adosado, que sostenía virtualmente y relacionaba los planos del techo de las zonas cubiertas del Pabellón, proporcionando la separación entre sus espacios exteriores e interiores (ver imagen & plano en la página 54 arriba).
- ocho soportes metálicos cromados de sección cruciforme, que soportaban el techo forjado de hormigón que cubría la zona del salón que servía para las exposiciones propiamente dicha (ver planos arriba y abajo).
- los paneles de acero y cristal (particionados): para articular el interior (ver imágenes del interior abajo).
- otro segundo estanque, más pequeño, del que surgía una escultura figurativa de Georg Kolbe, colocada en el lado más corto de la construcción y contenida en una especie de PATIO, tres de cuyos lados se rodean por muros revestidos de ónice, dando la imagen para el exterior ya no como un juego de láminas-superficies, sino de un volumen cerrado (ver plano arriba e imágenes de la página 57 abajo).
- en el lado opuesto, otro volumen parecido rodeaba parcialmente el estanque grande (mencionado en el punto 1. arriba), delimitaba el otro de los lados cortos del edificio y encerraba, siempre dentro de un trazado ortogonal, dos espacios para oficinas y unos servicios (ver imágenes del interior de la página 56 abajo).
- un techo forjado de hormigón que sobrevolaba esta segunda zona cubierta y que apoyaba en el muro ya descrito y en otro paralelo a la piscina (ver imágenes de la página 54 arriba).

#### VISTAS DEL INTERIOR & PLANO DEL "PABELLÓN ALEMÁN, BARCELONA" (1929)





plano de la estructura



"Silla Barcelona" (vistas frontal &amp; trasera) &amp; butaca

En esta obra, podemos ver claramente los sig. principios precusores del Minimalismo arquitectónico:

La simplicidad: se ve en los materiales empleados, que son simples aun suntuosos, tales como el onix, el mármol, los postes cruciformes de metal cromado, el cristal. Y los muebles son de líneas simples y puros, diseñados por él mismo para la ocasión.

La unicidad: todo el ambiente limitado por los muros flotantes (también el cielorraso) permite la creación de un espacio único, libre y fluido. El resultado es un espacio en el que casi no hay divisiones, y los elementos decorativos de alta austeridad también contribuye a forjar un solo criterio coherente estilístico, concordando con el de la ambientación en general. Asimismo el uso de los tonos desaturados de los materiales de construcción y el color neutro (blanco) del mobiliario acentúan esta idea.

La baja densidad: la fluidez del espacio dotada por pocos paneles divisorios delgados y poca abundancia de mobiliario hace que éste se lea como despojado, casi al grado de "inmaterial". Por otra parte, los delgados paneles de mármol y de cristal que funcionan también como estructuras portantes, soportando los techos forjados de hormigón (igualmente delgados) dan una impresión de atectonicidad, y aportan más a la "inmaterialidad" pretendida.

La perfecta conexión entre el interior y el exterior inmediato, dando paso la fluidez entre los dos ambientes. El criterio de unicidad también se aplica acá, o sea, tenemos unicidad en el espacio interno, y entre el interior y el exterior.

La modulación como criterio de construcción: a través de los paneles (muros delgados) al estilo neoplasticista, se consigue un espacio libre. También se ha creado una modulación visual de los cristales a través de la partición por medio del aluminio.

El orden y el rigor de la geometría pura, en contra de todo el exceso de ornamentación, generando la imagen de un “espacio puro”, casi “abstracto”, trasladable a cualquier contexto físico.

El SILENCIO como expresión. La semántica conseguida por una sintaxis racionalista es de generar pocos ruidos, el espacio generalmente diáfano es propicio para crear la sensación de contención y sosiego para el habitante.

Estos criterios de la morfología minimalista, que se suman a los otros, tales como la horizontalidad, la renuncia a un planteo explícito y riguroso de la simetría y la acentuación de la escala humana por encima de la monumental (como ocurría en periodos clasicistas occidentales), hacen compartibles con los ideales Zen, salvo:

la suntuosidad de los materiales (típicos en las obras de Mies) y de los equipamientos (aun diseñados por él con líneas puras), así como la ausencia de la madera utilizada en su estado natural, hace que el espacio interior generado está a “un paso más atrás” en lo que respecta a la austeridad, y por lo tanto, al “silencio” como expresión máxima de todos los espacios del Zen tradicional;

la precisión técnica en la construcción, o sea, en los detalles constructivos, se contraponen con el esmero en la precisión técnica a través de la materialidad unitaria recurrente en la arquitectura Zen. El énfasis de Mies ha sido siempre en los detalles constructivos, recordando su famoso dicho de “*Dios está en los detalles*”.

la marcada búsqueda de la LUZ en el pabellón de Barcelona que se debe a la poca existencia de planos contundentes dentro del interior, y en especial al uso de los materiales totalmente transparentes para los elementos verticales de delimitación con el exterior, sin alternativas para modificar en otros momentos de su uso (como lo pueden hacer los *shoji*'s japoneses), aleja de nuevo del “silencio” por excelencia en un espacio Zen, el cual se logra gracias a la virtud de la *sombra* o mejor dicho, por el contraste generado entre ésta y la luz.

No obstante, vale destacar que en términos generales, el edificio racionalista incluyendo este pabellón de Mies, evidencia un avance claro como expresión para el “silencio”, mejor que cualquier espacio “academicista” (o historicista), perteneciente a épocas previas de los movimientos modernos del S. XX.

En conclusión, “esta obra sintetiza muchos de los aspectos lingüísticos del Movimiento Moderno: la vanguardia y la tradición, una síntesis entre el exterior y el interior, entre la geometría y la naturaleza orgánica de los materiales, entre neoplasticismo y clasicismo” (web site: Art online).

## 2) Le Corbusier / La Ville Savoye, Poissy, Francia (1928 / 31):

Le Corbusier (1887 - 1965) fue un arquitecto de gran influencia. Entre los conceptos más conocidos de Le Corbusier está su definición de la vivienda como la **máquina para vivir**. “*Es necesario actuar contra la vivienda antigua, que empleaba mal el espacio. Hace falta considerar la vivienda como una máquina para habitar o como un objeto útil*”. Con ello, Le Corbusier ponía en énfasis no sólo en la componente funcional de la vivienda, sino que esta funcionalidad debe estar destinada al *vivir*. Le Corbusier creía que el objetivo de la arquitectura es generar belleza (muy conocida también es su frase: *la Arquitectura es el juego maestro, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz*), y que ésta debía repercutir en la forma de vida de los ocupantes de los propios edificios.

También se impusieron sus cinco puntos más importantes para la arquitectura moderna como modo de definir la construcción de la vivienda para ser la “máquina para vivir”, que se enuncian como sig.:

El edificio se erige sobre *pilotis* (columnas) dejando libre el espacio de la planta baja (permitiendo que el edificio se independice del paisaje).

La terraza, plana, y no inclinada para dotarse de un jardín.

El edificio es sustentado por una estructura de pilares de hormigón armado (de esta manera, el espacio interior permite cualquier tipo de distribución).

La fachada queda libre de elementos estructurales.

Se practican grandes ventanas alargadas en las fachadas para conseguir una profusa iluminación natural en el interior.

Asimismo, ideó un nuevo sistema de medidas llamado el **Modulo**, especie de módulo constructivo, medida universal y armónica, aplicable a la arquitectura y a la mecánica, que parte de las dimensiones de la figura humana (medida de pie y con el brazo levantado) y de sus relaciones con el espacio del ambiente doméstico y urbano. Las medidas parten desde la medida del hombre con la mano levantada (226 cm) y de su mitad, la altura del ombligo (113 cm). Desde la primera medida sumando sucesivamente y restando de igual manera la sección áurea se obtiene la llamada “serie azul”, y de la segunda del mismo modo la “serie roja”, permitiendo miles de combinaciones armónicas, retomando el ideal antiguo de establecer una relación directa entre las proporciones de los edificios y las del hombre.

Le Corbusier se hizo famoso por el llamado estilo arquitectónico internacional, que aplicó junto con

Mies van der Rohe, Walter Gropius y Theo van Doesburg. Como Mies y los representantes del racionalismo y neoplasticismo, sus premisas también consistían en eliminar la ornamentación “superflua”, imponer la modulación de superficies puras, abstraerse de cualquier figuración, para forjar los estilos modernos. Como señaláramos arriba, esta obra suya junto al edificio de la Bauhaus y el Pabellón de Barcelona, es considerada una de las obras paradigmáticas del racionalismo.

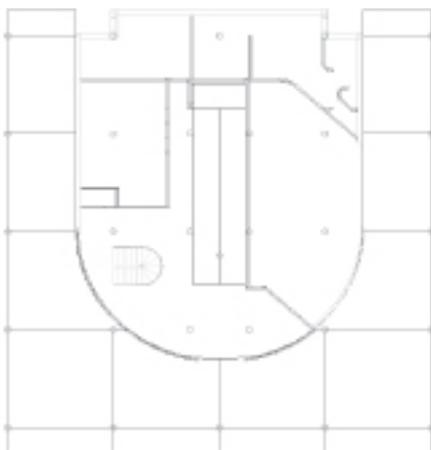
### VISTAS DEL EXTERIOR DE LA “VILLE SAVOYE, POISSY, FRANCIA” (1928 - 1931)



Vista frontal y Vista trasera



Vista Total aérea y Plano de la P. B.



Se trata de una obra en que Le Corbusier aplica íntegramente sus “cinco puntos” mencionados arriba. Plantea con respecto al paisaje del entorno “una pura invención racional, cuyas formas geométricas contrastan deliberadamente con la pluralidad multiforme del mundo natural separándose de él mediante los esbeltos pilotis” (Datarq.com). Es decir, “la arquitectura es concebida como una creación racional, propia del hombre, a diferencia del mundo de lo natural”.

Las principales pautas compositivas son:

“Es una caja maciza blanca suspendida en el aire por unos pilotis delgados, y apoyada en un cuerpo más pequeño, cilíndrico, que parece más oscuro por la sombra en los cristales. Aquella caja maciza

(ubicada en un nivel superior) se aligera por las ventanas alargadas y continuas, dividiéndola en franjas paralelas desiguales pero proporcionales”.

Gracias a los materiales provistos por la construcción moderna, como el acero, el hormigón, se han podido erigir los pilotis aislados y tabiques delgados, para crear una planta libre y una cubierta plana, disponiendo así una planta libre de gruesos muros estructurales que se cruzan en ángulos rectos, y proyectando ventanas alargadas con la longitud deseada.

Por el interior, Le Corbusier introduce la idea constructivista de “promenade architecturale” a través de la rampa que une a los tres niveles, culminando en la terraza-solarium, incorporando así el factor TIEMPO en el diseño espacial.

El color blanco en la caja: según Le Corbusier “*la policromía interviene pero secundaria, ella no era indispensable cuando se construía en piedra*”, visión relacionada con el uso del hormigón armado.

**VISTAS DEL INTERIOR DE LA “VILLE SAVOYE, POISSY, FRANCIA” (1928 - 1931)**



P.B.: Pared curva (del garage)



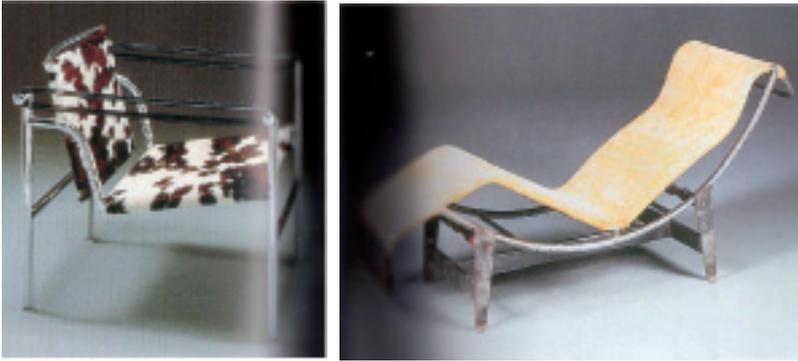
La escalera caracol



y la rampa (protagonistas)



P. A.: distintas vistas del Jardín-terracea & de la sala del estar



Mobiliario: "Basculant, Model B 301"; Chaise Longe "Model B 306"

En síntesis, la composición de la casa consiste en lo sig.:

Son tres niveles paralelos al suelo para dar, desde el exterior, la sensación de un volumen vacío y articulado. La vivienda se ubica en el piso superior, el jardín en el mismo nivel, suspendido a 3,5 del suelo, y la cubierta-terracea que es plana se utiliza como solarium.

Morfológicamente, la planta (baja) de la casa surge de una malla cuadrada de unos pilotis distanciados a aprox. 5 mts; que deriva del radio de giro de un automóvil para introducirse en el espacio destinado al garaje. Por tanto, nos encontramos en presencia de dos motivos típicos de Le Corbusier: el caracol y el cuadrado (referirse a la imagen de la vista frontal arriba).

Planta Baja: en esta zona, está la pared curva abarcando al garaje, y se ubican unos cuatros del servicio más un hall, del que parten la escalera (caracol) y la rampa, protagonistas del recorrido interno de la casa. La rampa se dispone además a lo largo del eje de la planta representando así la columna vertebral de toda la construcción.

Planta Alta: el núcleo central de las actividades privadas se ubica aquí. En tres de sus lados, se disponen una sala de estar y tres dormitorios con servicios. La sala de estar se limita entre, por un lado, toda una fachada vidriada, y por el otro, una larga ventana que se abre a una gran terraza.

El cuarto lado de la Planta Alta: está ocupado por la terraza antedicha, a la que corresponde un vacío que comunica con el nivel superior. Ésa es 'el verdadero jardín de la casa, elevado a tres metros y medio: es una especie de jardín colgante, donde la tierra es seca y sana, y desde donde podrá contemplarse todo el paisaje.

La cubierta: desde la terraza-jardín de la Planta Alta, siguiendo la rampa, se accede al plano de cubierta de la casa, en donde se encuentran los cuerpos curvilíneos del solarium y de la caja de la escalera; y hay dos vacíos que corresponden, a la terraza de la Planta Alta y al final de la rampa central"

Más allá de su aparente sencillez, las cuatro fachadas no son todas iguales, y los elementos que revisten el edificio acusan de una situación asimétrica, aportando una perspectiva diferente a cada fachada.

Pese a que la fachada de la terraza-jardín se vea similar a las otras, el interior de la misma no es igual con respecto al interior correspondiente a las otras, este hecho de que el exterior no refleje fielmente el interior, atenta claramente contra el principio funcionalista.

#### VISTAS DEL JARDÍN & DE LA CUBIERTA TERRAZA, & PLANO (P. B.) DE LA "VILLE SAVOYE"



Vistas de la rampa que conduce a la cubierta y de la cubierta-solarium



La cubierta plana y sus volúmenes

Para clarificar la existencia de las pautas aun precursoras del Minimalismo en esta obra, se podría partir de los "5 puntos" de Le Corbusier, conceptos básicos para su arquitectura:

La simplicidad: se ve en los materiales empleados, tales como el hormigón como el material que define a la gran masa (caja) y también a los finos pilotis, reforzando a aquélla, se encuentran el cristal y su carpintería metálica. Esto le permite definir uno de sus principios de la "*fachada libre*" de todos los elementos ornamentales .

En cuanto a los muebles (diseñados por él), son de líneas simples y puras.

La unicidad: la "*elevación de la caja sobre pilotis (de hormigón)*" dejando a la fachada de la "*planta baja libre*", coincide con el ambiente interior en donde el sostén y la división se basan en el mismo criterio de pilotis gráciles y tabiques delgados detonando la fluidez y unicidad de este espacio. La deliberada austeridad de los elementos decorativos terminan de sellar un solo criterio estilístico, el racionalista, uniforme y coherentemente asentado.

La monocromía: la caja envolvente es monocromática, materializada por el hormigón blanco, y encaja dentro del contexto de la unicidad, sólo se "salpica" por la transparencia de los cristales (cuya sutil variación de tonalidad depende de la incidencia del sol durante el día), y los tonos "al natural" de los ladrillos de la chimenea & del cerámico del piso. El tapizado de cuero en tonos blanco y "pasteles" no contrarrestan esta intención.

La baja densidad de elementos constructivos y mobiliarios hace que el ambiente resulte ser diáfano y despojado. Los pilotis y tabiques finos dotan a esta obra tanto desde el exterior como interior de carácter de "atectonicidad", proveyendo a la visual una sensación de liviandad.

La perfecta conexión entre el interior y el exterior inmediato, dando paso la fluidez entre los dos ambientes. El criterio de unicidad también se aplica acá, o sea, tenemos unicidad en el espacio interno, y entre el interior y el exterior.

La modulación: la utilización de los tabiques delgados y los finos pilotis para la construcción, junto a su sistema del MODULOR como una medida estandarizada para la construcción participan de esta idea de la "modulación".

La escala humana: el sistema del MODULOR rescata justamente la valorización de las dimensiones humanas dentro del habitat sobre la "monumental" existente en épocas anteriores.

Ausencia de la simetría reforzada en las fachadas: con un planteo para las 4 fachadas "desiguales", así como para la organización del interior (especialmente cuando hay zonas que se atraviesan por la rampa y la escalera caracol centrales). No obstante, la asimetría propiamente dicha en el Zen se refiere a la disposición asimétrica de las ventanas, elementos que permiten la comunicación con el exterior y la apreciación de la fachada, aspecto aquél ausente en Ville Savoye. La cita de Engel ilustra esta discrepancia "*el Zen enseña que el espíritu de las cosas es lo importante, no su apariencia externa. La forma externa muy perfecta muchas veces atrae la atención para no dejar fijarnos en el significado que encierra*".

El orden y el rigor de la geometría pura, las líneas depuradas, los volúmenes geométricos (de la "caja blanca", del cuerpo cilíndrico de la planta baja y en la cubierta ... etc.), que va en contra del exceso de ornamentación, logra una imagen de un "espacio puro", "racional", "abstracto".

En cuanto al elemento semántico del "silencio" es conseguido gracias a los criterios arriba mencionados, a que el espacio resultante sea apropiado para el refugio, la contemplación y descanso. Sin embargo, el silencio en las obras racionalistas es muy diferente al silencio en el Zen como ya describimos arriba y que volveremos a recalcar abajo.

Sumándose a estas pautas formales comunes al racionalismo y al minimalismo, vale destacar que la horizontalidad del aventanamiento así como el uso de los pilotis para dejar el espacio fluido y libre (dos de los "cinco puntos"), son de especial interés para establecer conexión con la postura ZEN y la archi-

itectura tradicional japonesa en general. No obstante, habría puntos inherentes al planteo racionalista que discrepa de este pensamiento oriental, tales como:

La precisión técnica en la construcción a través de la materialidad unitaria como un aspecto presente en toda la arquitectura Zen, es más evidente en esta obra de Le Corbusier que en el ejemplo anterior de Mies, puesto que al utilizar mayoritariamente el hormigón armado como una materialidad exclusiva tanto para la “caja maciza” como para los pilotis y los tabiques delgados, hay un mayor énfasis en buscar la precisión técnica en este aspecto más que la focalización en los detalles constructivos requeridos por varios tipos de materialidad.

De todas formas, la sensación de suntuosidad es menor relativamente aunque sigue latente, tanto por el uso de los materiales de “tecnología” para la época como del mobiliario. El contraste de la idea del “no lujo” se resume por Engel en su visión del valor simbólico de la Casa de té: “... *La Casa del Té, desprovista de todo lo no esencial, se convierte en un lugar del vacío donde el espíritu del hombre puede moverse libremente. Limitada a simples utensilios y a los gestos más lógicos*”.

La abundancia de la luz natural como crucial: esto está explicitado en uno de “los 5 conceptos”, cuando Le Corbusier prioriza el aventanamiento alargado, horizontal y continuado en las fachadas, para permitir la entrada de la luz natural profusamente. A esto se añade el espacio fluido, libre, diferenciándose así el “silencio” ideado por la sombra y su contraste con la luz en un espacio Zen y anhelado para albergar espíritus meditativos.

La idea del RECORRIDO, materializado por la rampa, en especial. Si bien es el hecho de incorporar el factor “tiempo” expresado por el “espacial” dinamiza el diseño del espacio interior y la forma de conexión entre sus distintas partes, el RECORRIDO así planteado difiere del recorrido provisto por el camino que conduce a la “Casa de té”, la que funciona casi como un santuario para las prácticas del Zen. Ubicado en el jardín “*Cha-niwa*” en cuyo fondo se encuentra la “Casa de Té” (del tipo *sukiya*), que forma un rincón solitario aislándose del mundo circundante para la búsqueda de la paz interior, este recorrido guiado por dicho camino permite producir la sensación de soledad y apartamiento de todo, el *sabi*., cuyos rodeos esporádicos eran para evitar la inmediata percepción de la casa, por lo tanto, generar el misterioso ocultamiento del lugar para la “ceremonia del té”, todo lo cual contribuye a conseguir su efecto de paz por medio de la soledad exterior, y se trata de un profundo sentido de fusión con el paisaje del jardín penetrando en la naturaleza. Sería como un “hall” sinuoso hacia el sagrado altar para la purificación.

Relacionado a la idea anterior del “recorrido” en los jardines Zen, restaría una consideración especial de un punto importante en el planteo arquitectónico de esta obra, presente en sus “5 conceptos” y que se relaciona con el Zen: el “*jardín – terraza*”, que la vemos desarrollada en la Planta Alta, en frente de la sala del estar, y que explícitamente es “seca” (por su ubicación en un nivel superior al terreno) pero no menos funcional para contemplar la naturaleza (aun creada) por los habitantes. En comparación con el patio adornado con fuente de agua y escultura de Georg Kolbe en el Pabellón de Barcelona de Mies, cumpliendo principalmente la función artística y estética, afirmaríamos (aun modestamente) que esta “*jardín – terraza*” de Le Corbusier podría sustentarse mejor en la idea del “*Jardín seco*” Zen, hecho para la contemplación (& purificación).

En resumen, al lado del pabellón de Barcelona igualmente racionalista de Mies, el Ville Savoye no sólo que no es menos minimalista, sino que expresa más abiertamente algunos parámetros del Zen. Y juntos dan un paso significativo para avanzar hacia la modernidad, abogando por la simplicidad en lo sintáctico y el SILENCIO en lo semántico, desde el umbral lindero con los estilos historicistas.

## B) Intérpetes contemporáneos de la tradición japonesa:

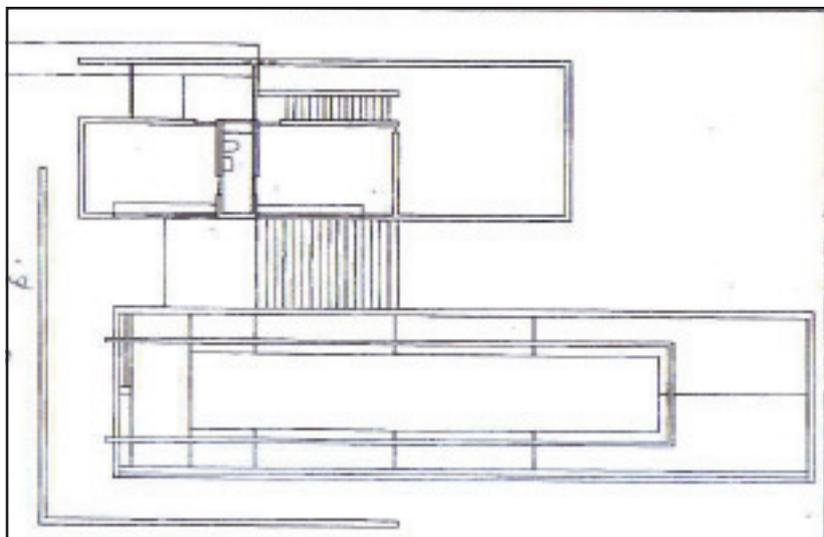
Si bien las generaciones de los nuevos arquitectos de Japón en el último siglo XX tales como Kenzo Tange (líder de la “primera generación”, Arata Isozaki (perteneciente a la segunda generación), Tadao Ando, Toyo Ito (de la tercera generación), Kazuyo Sejima (de la más reciente), entre otros, no pueden catalogarse como estrictamente “tradicionalistas”, ni ellos se afirman como tales, sin embargo, hay elementos que han legado de la tradición japonesa tanto arquitectónica como filosófica y que se manifiestan ineludiblemente en sus obras.

A continuación se citarán algunos ejemplos para darnos cuenta de la persistencia de dichos elementos “tradicionales” en la arquitectura e interiorismo japoneses contemporáneos, los que servirán de fundamentos analíticos para los casos de la arquitectura interior del occidente. Podemos afirmar que los ejemplos más destacados del interiorismo japonés que reflejan fielmente sus principios tradicionales pertenecen al ámbito residencial ya que es en él donde se notan las constantes tradicionales, en contraposición de los avances tecnológicos y estilísticos expresados en las obras públicas tales como hoteles, comercios, oficinas, edificios religiosos ... etc., lo cual obedece a la idiosincrasia japonesa de comportarse más li-

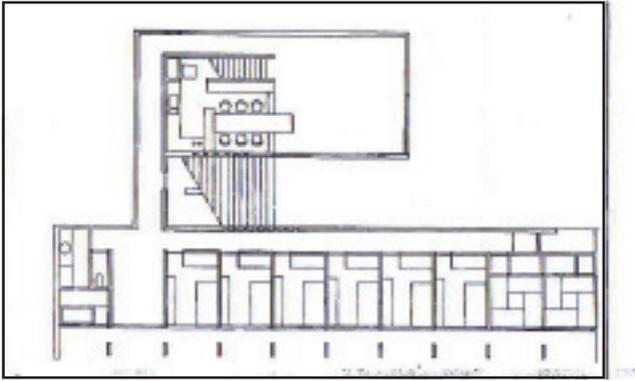
brememente en la vida privada y por ende tiende a adherirse abiertamente a sus raíces más profundas de la tradición de su cultura, y de acatar pautas y etiquetas sociales que en cambio en la vida pública no se prevalecen donde la “moda de occidentalización” iniciada en la segunda mitad del S. XIX es impuesta en sus relaciones exteriores. Sin embargo, no se puede subestimar obras públicas especialmente las religiosas de los arquitectos mencionados, puesto que en ellas se despliegan concepciones de la arquitectura tanto vanguardista como tradicional. Ni se puede desconocer que si bien la mayoría de sus proyectos son más de la arquitectura que del diseño del interior propiamente dicho, los fundamentos de su creación no obstante son o podrían ser utilizados en el tratamiento espacial del ambiente interior. Como consiguiente, se extraerán ejemplos que ilustran cómo subyacen los elementos constitutivos de la tradición japonesa en obras de arquitectos contemporáneos y cómo los mismos repercuten en el interiorismo de Occidente durante el último siglo cuando se intensificó el contacto entre ambos extremos culturales y fue decisivo.

### 1) Tadao Ando / Residencia Koshino, Ashiya, Japón (1981)

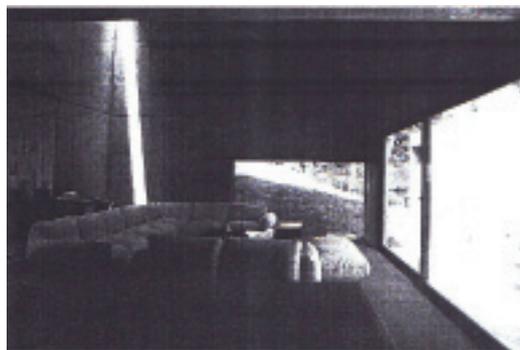
Está situada en el Parque del Seto frente al Mar del Japón, construida en dos volúmenes de hormigón paralelos pero de distinta escala, que se ubican en lados opuestos de un patio (parcialmente hundido) y unido por un pasillo subterráneo (ver plano -planta- en la página siguiente), es un modelo que ha repetido en algunas obras residenciales: dos bloques encerrados unidos por un espacio abierto, la tripartición de cerrado / abierto / cerrado. Para nuestro interés centrado en el interiorismo, se recorta el espacio delimitando el análisis en la sala de estar y el pasillo que conduce hacia él (ver plano -vista- abajo): en primer lugar, se nota que hay una clara relación entre la masa y la transparencia, entre el lleno y vacío, si bien el ambiente está circundado dentro de muros de doble altura y de bloques de hormigón sin tratamiento, la desmaterialización de un rincón con vidrio que da la apertura hacia el pasillo extiende virtualmente este espacio interior. No obstante, el muro igualmente alto y de hormigón de dicho pasillo funciona como los cerramientos interiores macizos, a los que esa pared desmaterializada transparente contrarrestara. La luz es un elemento que está controlado, tamizado por la misma estructura, cuya incidencia por el ambiente es deliberada, según el factor tiempo (horas del día y estaciones del año) y resaltada por la sombra y penumbra circundante. Es obvio que para este ambiente de tinte pulcro, no abunda el equipamiento en cantidad, ni calidad (textura, color, morfología). Se puede decir que se busca en este espacio un espíritu similar al de “vacuidad” del Zen, donde la armonía con el entorno requiere la minimización de elementos “no esenciales” y utilización de materiales simples, permitiendo una auténtica integración humana al habitat “naturalizado” (ver imágenes abajo).



Plano (planta)

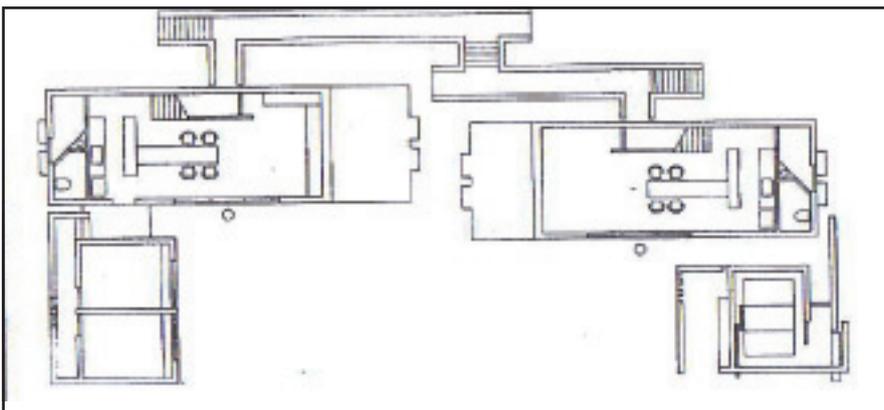


Plano (vista)

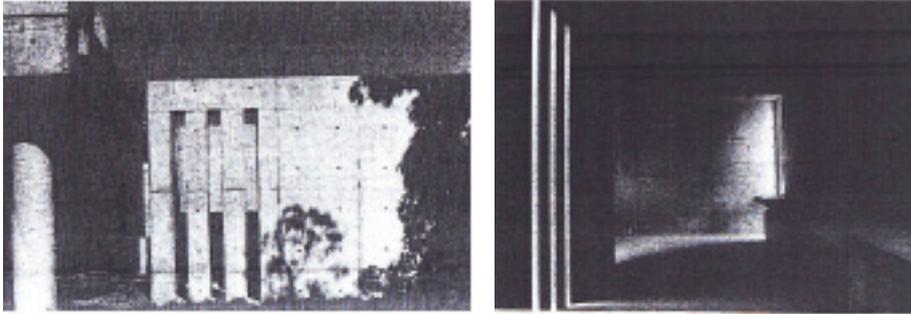


**2) Tadao Ando / Casa de té para Soseikan (residencia Yamaguchi), Hyogo, Japón (1991):**

De nuevo, la composición consiste en dos bloques cerrados unidos por un espacio abierto en el medio (ver plano -planta-). Lo que se destaca nuevamente es el tratamiento de la luz para el interiorismo: en los muros se hacen aberturas esbeltas para que la luz penetre en el ambiente de forma controlada, ya que por ningún otro lugar ni por el techo, hay ingreso luminoso. Este efecto “tamiz” resalta aún más la fuente luminosa (natural) habiendo sombras y penumbras en su alrededor. En palabras de Ando, la ambigüedad y el contraste entre la luz y sombra es necesaria para que se resalte cada uno. Lo mismo con los muros, consistentes en masas que se desmaterializan hasta reducirse como una pura superficie que es su máxima expresión abstracta (ver imágenes abajo)



Plano (vista)



En todas sus obras, se puede observar que:

- aun los materiales más simples u ordinarios como el hormigón o la madera natural se ennoblecen al introducir la dimensión temporal de la luz natural y las sombras de diferentes proyecciones que se generan.
- su amor a la geometría. En palabras del propio Ando, *“el empleo de la geometría pura p.ej. los círculos y cuadrados como volúmenes simples y abstractos, se adueñan de la huella de la humanidad cuando se acercan a la naturaleza del lugar”*. Así, el agua, la luz, incluso el viento y los sonidos se convierten en formas abstractas, como una manipulación humana en los elementos naturales, y a su vez, la presencia de estos elementos es lo que humaniza el lugar. Por eso, critica a la rigidez geométrica de la primera modernidad que *“celebraba los frutos de la sociedad industrial”* y que *“se basaba únicamente en la lógica, obteniendo el orden y construcciones controladas y autónomas respecto al ser humano, y no se siente la humanidad en dichos espacios”*.
- por el mandato de su cultura, el deseo de integrar la naturaleza con el interior, o mejor dicho, en Japón, el interior y el exterior no se tratan como entes separados, sino que el edificio está insertado dentro del paisaje circundante y éste penetra en el interior como si fuera una parte más en su ambientación.
- la presencia de pocos muebles en cualquier interior residencial lo vincula indefectiblemente a Ando a su tradición, lo cual será considerado por los llamados “minimalistas”.

### 3) Kazuyo Sejima & Ryue Nishizama (SANAA) /

La “Casa de fin de semana (Oficina de Ryue Nishizawa)”, Gunma (1997/98) / “School of Management & Design”, Zollverein, Alemania (2005/06)

Kazuyo Sejima estudió arquitectura en la Universidad de Mujeres en Japón antes de colaborar con Toyo Ito. En 1987 lanzó su propio establecimiento y fue nombrado como la “joven arquitecta del año” en 1992. En 1995 se asoció con Ryue Nishizawa para crear el estudio de arquitectura denominado SANAA. Sus trabajos no se embarcan dentro de una sola vertiente estética, No espere ver un estilo de la firma en sus diseños. La mirada justa en su museo recientemente abierto, premio-que gana en Kanazawa, edificio liso, bajo-lanzado con una onda de Japón y lo compara con el diseño para el museo nuevo en Nueva York. Pero todos sus diseños comparten una ligereza y una simplicidad elegante, y tienen la conexión entre el interior y el exterior, gracias al uso recurrente de los materiales transparentes o translúcidos. Añadido a estos puntos, sus trabajos también reflejan ciertas pautas de la tradición japonesa como veremos a continuación.

Algunas obras del estudio más renombradas son: the 21ST Century Museum of Contemporary Art Kanazawa, Japón; Christian Dior Shop, Tokyo, Japón. Otros proyectos recientes o en construcción: el nuevo Louvre anexo en Lens, France; EPFL Learning Center en Lausanne, Suiza; Novartis Campus Building, Suiza; Glass Pavilion en el Museo de Arte de Toledo, en Toledo; renovación del Instituto de Valencia del Arte Moderno en Valencia, España; el New Museum of Contemporary Art, Nueva York, EEUU, y el School of Management and Design, Alemania.

#### 4) Vista de la “casa de fin de semana (Oficina de Ryue Nishizawa)”, Gunma (1997/98)



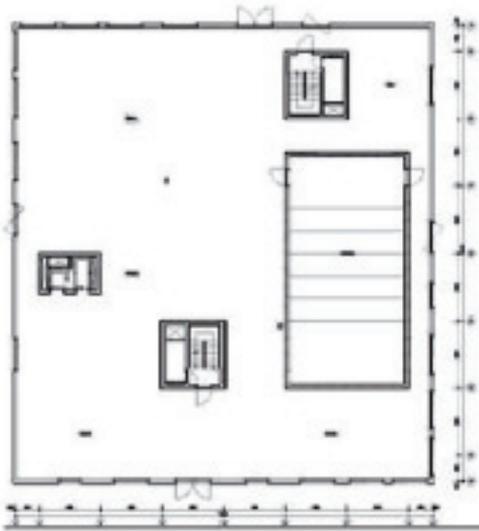
Como vemos en las imágenes de arriba, esta casa de fin de semana (que resulta ser de la oficina del socio Ryue Nishizawa de SANAA) prima la relación entre el interior y el exterior, el desarrollo de la horizontalidad, la fluidez espacial (sin ningún tabiques pesados, sino a través de los transparentes o los gráciles pilares), la sensación de calma lograda por el ascetismo estético y el uso apropiado de los materiales sin lo superfluo. Sin embargo, salvando la distancia geográfica y temporal, hay reminiscencias también de los grandes maestros del racionalismo, tales como Mies van der Rohe o Le Corbusier. En especial, esta casa de fin de semana conecta perfectamente con el Pabellón de Barcelona por su cuidadosa supresión de los planos verticales que dividen el ambiente interno, dando una libertad total a la comunicación entre los ambientes incluyendo al patio “externo”.

Esta obra plasma claramente entre sus tratamientos de la arquitectura del interior un tinte minimalista, en el que el orden, la geometría pura, la simplicidad, la austeridad estilística y la conexión entre el interior y el exterior son signos evidentes. Mientras que la horizontalidad refuerza los ideales de la tradición japonesa dentro de la que se enmarca el ZEN, la falta del tamiz de la luz natural debilita la generación del concepto del “vacío” que si bien en parte se apoya en los fundamentos minimalistas que señalamos arriba, la sombra es constitutiva tanto para la ideología de la “vacuidad” como para el lenguaje del “silencio”.

Mientras que esta “Escuela de Administración y Diseño” que se ha construido en Alemania en el 2005/2006 busca contrastar la TRANSPARENCIA en una estructura opaca de hormigón. Es una caja cúbica de 35 mt x 35 mt con una altura de 35 mt, desarrollada en 4 pisos, cada piso con distintas alturas, que sirven para reflejar de forma diferencial la luz natural, además de obedecer a usos y funciones diversas. El Master Plan ha sido redesarrollado por Rem Koolhaas (OMA).

#### RENDERS DE LA “ESCUELA DE DISEÑO”, ALEMANIA (2005/6)







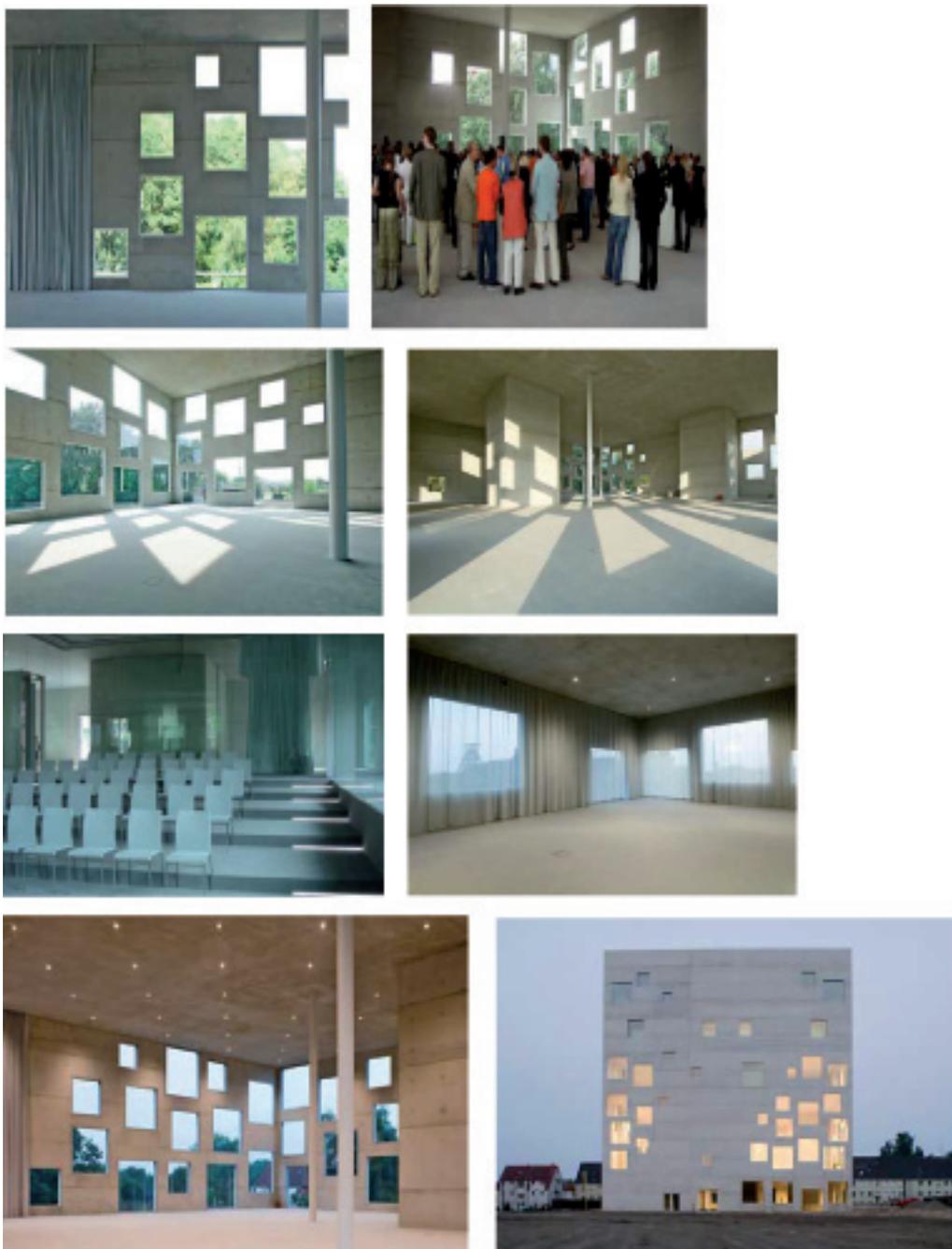
En la planta baja, está un hall para exhibición y recepción para el público multi-nivel y una cafetería (ver imágenes arriba). En el 2do. nivel, son talleres para la creatividad La librería junto a un sala de seminarios abierto y visible, y a varias aulas separadas para trabajos de taller se ubican en el 3er. nivel. Finalmente, en el 4to. nivel se ubican una oficina, más talleres de tamaños varios divididos por paredes transparentes de vidrio.

Este trabajo de SANAA nuevamente connota al menos dos de los “cinco puntos” del gran maestro del racionalismo Le Corbusier, a saber, la fachada blanca, la terraza jardín. Si bien los otros criterios no están desarrollados claramente acá, vemos que hay intento de aligerar la estructura existente, abriendo numerosos vanos en la estructura preexistente opaca de concreto, lo cual era la idea de ligereza estructural del maestro racionalista cuando mencionaba de construir edificios sobre delgados pilares de hormigón y dejar la planta baja libre.

Finalmente lo que discreparía este estudio japonés con respecto al quinto criterio lecorbusierano del aventanamiento alargado (en la fachada) por medio de ubicación aparentemente errática de ventanas de tres tamaños diferentes, es lo que justamente lo acerca a la tradición japonesa, al uso sistemática de la asimetría, concepto éste no hemos visto abordado en ninguna obra analizada en el presente. En relación a este aspecto, la altura diferencial de los cuatro pisos que funcionalmente permite inserción de diferentes áreas sociales y permite la reflexión distintiva de la luz natural, también queda abierta la conexión con la ponderancia de la tradición japonesa de la asimetría, para acercarse al un tratamiento más natural y menos artificial del entorno arquitectónico.

Otro elemento ZEN que podríamos deducir es el contraste generado entre luz y sombra a partir del tamiz del aventanamiento (ver imágenes abajo) que cuando lo vemos junto con el tratamiento simple y natural del material para las paredes y el piso, la sensación de calma enseguida inunda al ambiente, permitiendo igualmente expresarse aquel bajo un lenguaje del silencio.

La escala es una cuestión que ha sido tratada por la libre imaginación de este estudio y por lo pronto no se lo podría definir como una pauta para considerar en la ideología ZEN.



### C) Portadores del interiorismo Minimalista

El criterio de elección de los siguientes casos de obras construidas por determinados arquitectos ha sido por la importancia de la figura de los arquitectos en el campo de su profesión y también especialmente como representativos en el minimalismo arquitectónico o más específico, de la arquitectura del interior que es el objeto principal del presente trabajo. Adicionalmente, las obras seleccionadas para el análisis revisten de gran relevancia para esbozar los conceptos de nuestra discusión en cuestión, a saber, asimilación morfológica, conexión ideológica y paralelismo funcional.

Quizás el caso específico de Tadao Ando sea lo más discutible, el hecho de encararlo dentro de la sección de *“los Intérpretes contemporáneos de la tradición japonesa”* en vez de ésta haya debido a que su tendencia clasificada por los críticos como minimalista sea a su vez un reflejo más fidedigno de numerosas pautas de la tradición japonesa. No obstante, en la última parte, cuando volvamos a las reflexiones acerca de la relación entre el Minimalismo y el ZEN, y el paralelismo funcional que ocupa cada uno en su contexto temporal y socio-cultural, emergerá este archi-arquitecto como un símbolo indiscutible que lidera nuestro análisis.

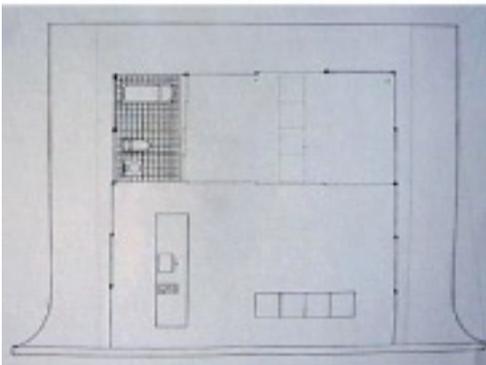
### 1) Shigeru Ban / La casa sin paredes, Tokio, Japón (1997)

Shigeru Ban (1957) es un arquitecto japonés nacido en Tokio, no obstante recibió su formación profesional en California. A comienzos de los años 80, hizo prácticas en el estudio de Araya Isozaki. Su interés por la arquitectura japonesa sólo se despertó en los Estados Unidos.

Su obra se caracteriza por el uso de materiales no convencionales, como papel o plásticos. Él mismo dice que trata de evitar los detalles sofisticados. En 1995 la destrucción de muchas casas por el terremoto de Kobe, hizo que Ban diseñara de manera económica y rápida *La casa de papel* y *La iglesia de papel*. La ONU ha llevado casas diseñadas por Ban a otros lugares donde se han presentado catástrofes, tales como Ruanda y Turquía. Junto a Rafael Viñoly formó el equipo "Think", que presentó un proyecto para la construcción de las nuevas torres del World Trade Center en la ciudad de Nueva York.

En cuanto a esta obra "la casa sin paredes", a primera vista aporta la sensación de que "se sale volando" desde una colina, dominando sobre el entorno. Enclavada en la tierra, "vuela" sobre el desnivel de una pequeña colina, que se compone exclusivamente de dos planos horizontales, ya que el resto de planos (los verticales) desaparecen de la vista dejando descubierta la belleza del paisaje exterior introducirse visualmente por su perímetro entre las columnas, como una gran terraza abierta sobre el vacío y las vista.

### VISTA DEL EXTERIOR & PLANOS DE LA "CASA SIN PAREDES" TOKIO" (1997)



Vista total de la casa abierta

Escorzo de la casa abierta



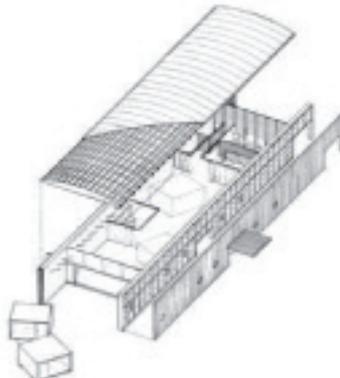
Vista de la casa con paneles separadores Vista de casa total y abierta sin divisiones



2 vistas del interior de la casa sin paredes

Más que “una casa sin paredes” (perimetrales), es un espacio “convertible” que puede disponer de zonas definidas y cerradas como sala de estar, comedor , cocina y dormitorio/s más un baño, gracias a los paneles deslizantes. Esta idea de utilizar el espacio de modo flexible está presente en otros trabajos suyos, como el caso de su reciente obra “la casa desnuda” (ver imágenes abajo).

**INTERIOR DE LA”CASA DESNUDA”, KAWAGOE (2000): flexibilidad espacial (por módulos rodantes)**



Veamos ahora los elementos esenciales que connotan las pautas de una organización minimalista: Unicidad y simplicidad:  
 En primer lugar, la unicidad estaría dada por el empleo del material monolítico para el tratamiento del piso por donde pasan los ambientes de servicios (el baño, toilet, y la cocina), que se conectan sin

cerramientos verticales (o sólo cerrados ocasionalmente con puertas corredizas que están usualmente están plegadas). Y en un lateral (del interior) sube en forma de un “plano curvado” hasta “unirse” con el techo. A su vez, todo este “mono bloque” (del piso) converge visualmente con el techo por el tratado del mismo color, el blanco. La intención de unificar el espacio queda explícita.

El mobiliario, la mesa, las sillas, el “chaise longue”, los artefactos sanitarios entre otros, está conformado con diseño de líneas puras (ortogonales y/o curvilíneos contenidos) y materiales de poca diversidad (madera para los muebles de asiento), reforzando la idea de una integración unificada.

En cuanto a la simplicidad, se ha expresado a través de las superficies de dichos planos horizontales (piso y techo), libres de ornamentación, lo que concuerda con el diseño del mobiliario (también de escasa presencia).

### **Conexión entre el interior y el exterior:**

Este elemento está más que explícito, cuando la visual está dominada por la ausencia de los planos verticales (en la mayoría de las ocasiones), el paisaje del entorno penetra y se funde con el interior como un todo integrado.

Precisión técnica de la materialidad:

Este aspecto está relacionado con el aspecto de la UNICIDAD en que la materialidad está tratada de forma unitaria, más que focalizado en los detalles constructivos.

### **Orden y rigor de la geometría pura:**

Como se mencionara arriba en la “unicidad y simplicidad”, la línea pura y geométrica del mobiliario contribuye a que el espacio sea unificado. A su vez, el ORDEN así obtenido a través del “purismo formal” en el mobiliario, se manifiesta también por medio del rigor de la ortogonalidad geométrica de los planos horizontales y los verticales corredizos de la obra.

Todo los aspectos arriba señalados son compartidos tanto por el minimalismo como por las premisas del Zen. Si bien está ausente el aspecto de la “modulación reiterativa”, lo cual se asociaría por ejemplo a la supresión de elementos de aberturas o de divisiones verticales, no obstante, los ideales constantes del minimalismo han dominado este espacio, dotándolo como un icono representativo. Por otra parte, si hacemos revisión de otros elementos importantes de diseño, específicos de esta obra, veremos que es una casa que no sólo es minimalista, sino que tiene características exclusivas de la tradición japonesa a la que pertenece la filosofía ZEN, a saber, la horizontalidad, lo efímero y el vacío:

### **El silencio como expresión:**

Este elemento está definido por la simplicidad del tratamiento de las superficies de los materiales, del “purismo formal”, de la eliminación de lo superfluo, por la fluidez espacial, todo le confiere una imagen de calma y tranquilidad, apta para cualquier ejercicio de contemplación sin perturbación y en “silencio”.

### **Horizontalidad:**

En las casas tradicionales japonesas, el PISO se entiende como una plataforma que forma parte del mobiliario. Es un referente similar al de las paredes en las viviendas occidentales, junto a las que tendemos a sentarnos. En Japón el polo de atracción es el suelo en donde uno se sienta, más que pisa sobre él. La vida en las casas japonesas se genera con movimientos que “acarician” el pis, desde el tumbarse hasta el desplazarse a gatas. El piso también se enfatiza con las formas horizontales, las puertas correderas y las mamparas móviles.

Y es el espacio intermedio, entre el piso y el techo, donde reside la “esencia espiritual” de la vivienda. Es el espacio donde el alma se nutre sin distracción por los ornamentos, y el conocimiento brota por la reflexión (& su posterior revelación), éste es el ideal del (budismo) Zen.

Una derivación de esto sería el “loft”, el resumen de un ideal residencial de las metrópolis del Occidente contemporáneo, que renuncia a la compartimentación frente al interés de un lugar espacioso,

En este caso específico, la horizontalidad está enfáticamente marcada entre los planos horizontales, sin una aparente “perturbación” visual de los planos verticales. Este es logro mayor de esta obra, ponderando el espacio interior de forma horizontal, con la debida escala humana, apta para albergar el espíritu meditativo de cualquier habitante.

### **Lo efímero y la flexibilidad:**

Las casas tradicionales japonesas no están pensadas como una vivienda permanente sino como un lugar donde sus habitantes permanecen temporalmente hasta que cambia su realidad. De esta forma, el diseño de la “casa sin paredes” resulta ser un espacio flexible (gracias a los paneles deslizantes que

divide y comunica a las distintas zonas de uso), como un espacio único que adopta innumerables formas, y que describe el curso de la vida como agua de un río, que nunca permanece quieta.

### El vacío:

Gracias al planteo de la horizontalidad que “comprime” este espacio entre dos planos horizontales, y en el medio de éstos mismos, resulta crearse un espacio que prioriza una visual fluída, sin demasiados elementos decorativos que lo perturban, es un espacio “vacío” definido nítidamente, casi “tangible”, que maximiza el ideal del ascetismo Zen.

Finalmente, no obstante a su diseño meritorio para ser un espacio con las virtudes del minimalismo y de los ideales Zen, la falta de contraste entre la luz y la sombra, traducida como una intencionada búsqueda de maximizar la penetración de la luz (natural) sin ningún tamiz, aleja a esta obra de la expresión de silencio como relacionada al uso de la sombra generada por el contraste con la luz, para crear un estado contemplativo y reflexivo que maximiza el ZEN.

### 2) John Pawson / La “casa Pawson”. Londres (1995)

John Pawson (Halifax, 1949) es un arquitecto inglés. En 1973 se trasladó a Japón donde colaboró con el arquitecto diseñador Shiro Kuramata. A su regreso a Inglaterra se matriculó en la Architectural Association de Londres y estableció su estudio particular en 1981. Se lo considera como el máximo exponente de la corriente minimalista de arquitectura.

De su relación con el arquitecto Shiro Kuramata, surgió la posibilidad de los experimentos con nuevos materiales y tecnologías, sin por eso sacrificar el espíritu del *wabi*. (pobreza voluntaria). También ha sido influido por el arquitecto japonés en lo que respecta a la pureza y simplicidad poética de diseño. Sus obras no se relacionan con el manierismo preponderante de los ochenta, ni su consagrada “tendencia minimalista” sea un esfuerzo utópico sino que refuerza ideales “minimales”, austeros ya existentes en la arquitectura oriental y occidental, y sin la ornamentación de una estética industrial. Así focaliza las cuestiones fundamentales para el espacio en sus proyectos, en la sensación de la libertad y la pureza, el orden, la simplicidad, la claridad, la proporción, la luz, los materiales, entre otros.

### INTERIOR DE LA “CASA PAWSON”, LONDRES (1995)



vista del comedor & la chimenea





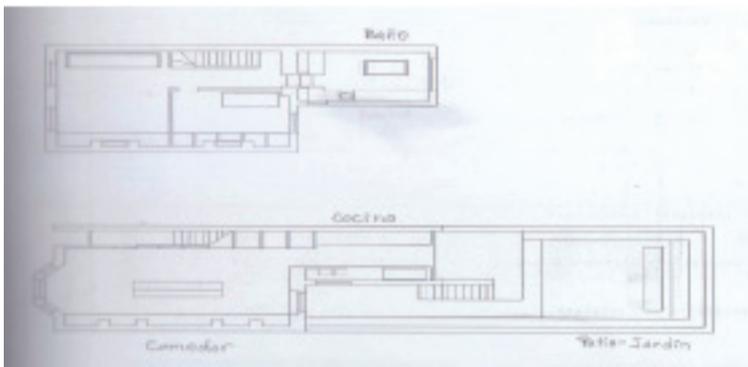
Vista de la cocina (hacia el patio)



Vista del patio-jardín



Plantas de la casa Pawson



En esta casa predominan los criterios que Pawson ha destacado en todas sus obras y que son premisas del minimalismo, a saber:

**La proporción**

*El poder transformador de la proporción (13):*

En el interior de esta casa está atravesado por un banco de piedra que acompaña la longitud de la pared. Funciona como asiento, abarca el predio para el hogar y pantalla de luz – entre él y la pared, se sitúa una raja de luz. Este banco refuerza la longitudinalidad del espacio, focaliza la visual en ese sentido. El mismo criterio se ha empleado en el baño y en la cocina (ver imágenes arriba).

En el sentido inverso, o sea, verticalmente, la escalera representa un elemento que contribuye en el criterio de la focalización, y creación de calma. La reducción en detalles decorativos en sus peldaños y alzadas, y en el ancho de la caja limitada entre las paredes, es ideal para transmitir una sensación de sosiego mayor, el que no se hubiera logrado con la imponentia visual de lo superfluo y/o exceso espacial (ver imagen arriba).

A su vez la percepción de la masa total refuerza el volumen de estos objetos o estructuras.

### **La contención**

*El espacio definido como contenido:*

La cocina merece una atención especial en el sentido de que es un espacio que se define por estar contenido entre dos planos (el techo y el piso), en el medio, el “vacío” cuya proporción longitudinal se refuerza por la morfología de las mesadas. Esta definición nítida hace que el espacio se perciba casi como tangible. A su vez, esta contención se perfila en el paisaje envolvente, el jardín lindero.

### **La masa**

*La sencilla belleza de una superficie sin adornos (13):*

En el comedor, el piso usa la misma madera que la de la mesa y sillas. En el baño, el mismo material lítico bajo el mismo tono (beige) es empleado para el banco que recorre longitudinalmente, la bañera y el piso.

Por otra parte, hay un elemento destacado que es la mesada de la cocina, hecha de mármol con un espesor de 10 cm y 4 m de longitud, agudizando la fuerza visual de este elemento dentro del espacio.

Hay un elemento que se destaca en sus “superficies sin adorno”: tanto las mesas en esta casa, como las paredes, se muestran tales como son con su material en estado puro, es más, las paredes de sus obras casi nunca llevan zócalos menos molduras. No obstante, la línea divisoria presente en la mesa o la “raja de luz” que se entrecruza entre el banco longitudinal de piedra y la pared (ver imágenes arriba), connotan detalles que el arquitecto los ha introducido con la intención de aligerar la masa, o en el caso de la raja entre el banco y la pared, la sensación de que la pared & el banco son bloques independientes, que “vuelan”. Este mismo tratamiento también lo ha utilizado en otras obras, entre la escalera y las paredes de la caja que contiene a aquella (ver imagen abajo).



### **La luz**

*La sombra y su poder de transformación (13):*

Según Pawson, la luz hace tangible un espacio aparentemente intangible, como si pudiera intervenir físicamente en el espacio. Bajo este criterio, él controla cuidadosamente el paso de la luz a través del empleo de las persianas blancas traslúcidas en las aberturas (del comedor, baño ... etc.). Trata de generar la sensación de tranquilidad a través del control de la luz y de las sombras que aquél genera.

### **El orden**

*La razón hecha visible (13):*

La unicidad se logra a través del uso continuado de los mismos materiales (y el mismo tono), del tratamiento homogéneamente austero de la superficie de aquéllos, del diseño de líneas depuradas de las estructuras conformantes del espacio y del mobiliario, todo lo cual provee una sensación de orden y armonía. El concepto de la unicidad también se relaciona con la fluidez espacial, posible gracias a la presencia de la cantidad limitada de mobiliario y paredes divisorias.

### **ZEN:**

Por otra parte, esta obra de Pawson que casi por antonomasia se enmarca dentro del estilo minimalista, tiene otros “valores agregados” que se asocian con las pautas correspondientes más específicamente a la filosofía Zen, que son los siguientes.

## El paisaje

### La conexión con el interior:

El jardín está ubicado en el fondo de la casa, tiene comunicación directa con la cocina, pero desde la zona del estar – comedor, habría que hacer un recorrido más “sinuoso” para arribar hasta ahí. Si este espacio (el jardín trasero) se utiliza como un lugar para tomar el té, para celebrar esa ceremonia del Té, central en el Zen, para llegar hasta allí, es lógico que antes habría que atravesar un sendero “serpenteante”.

### La esencia

#### *El mínimo irreductible, la pobreza voluntaria y su imperecedero atractivo (13):*

La naturalidad de los materiales (piedra, madera) que plasman suficientemente la idea del espacio, sin otros ingredientes adicionales, y la abstracción de las líneas geométricas puras son elementos constitutivos de la búsqueda de lo ESENCIAL, lo mínimamente irreductible, que se abarca por el concepto de “wabi”, la pobreza voluntaria.

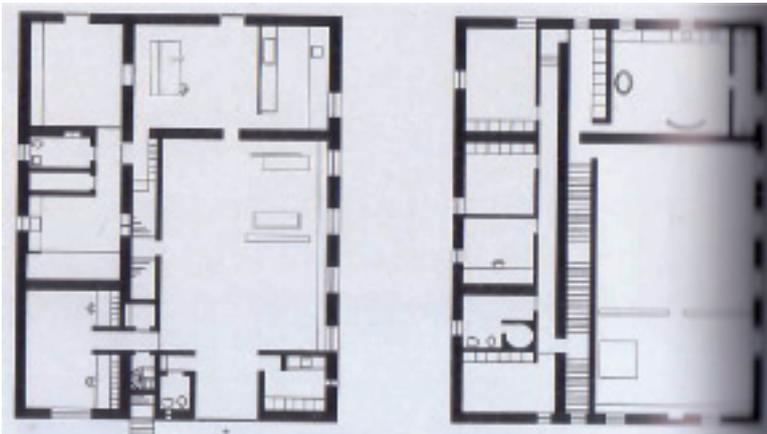
### El silencio como expresión (13):

El ambiente que transmite sensación de equilibrio, de armonía y de orden creada a partir de un entorno austero y simple, y de la perfecta integración de las estructuras y del mobiliario, connota la máxima expresión de silencio como el lenguaje. Es un espacio con calma y sosiego intemporal, trascendente, que se percibe visualmente y se concientiza “espiritualmente”, .

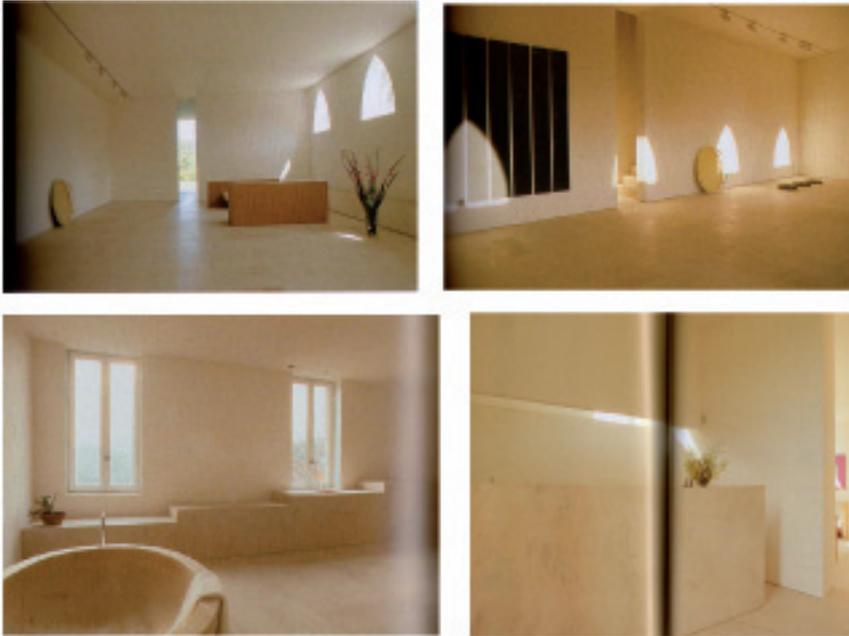
### 3) Claudio Silvestrin / “Barton House”, Provenzal, Francia (1990)

Claudio Silvestrin (1954) es un arquitecto inglés. Fue educado en Milán por A.G. Fronzoni y posteriormente estudia en la Asociación Arquitectónica de Londres, ciudad donde se radica a desarrollar su carrera profesional. Su arquitectura es austera pero no en exceso, contemporánea pero perdurable, junto a John Pawson son voceros de la estética minimalista. Y realizaron en conjunto varias obras, abarcando innumerables interiores, de carácter comercial y residencial, y edificios, incluso piezas de mobiliario y decorativas. En 1986 co-fundó junto a John Pawson la firma Pawson-Silvestrin y en 1989 estableció su propia compañía bajo el nombre de Claudio Silvestrin architects. Por su cuenta ha diseñado y dirigido las obras de gran importancia tales como las de las tiendas de Giorgio Arman entre otras.

### PLANOS & VISTA DEL INTERIOR DE LA “CASA BARTON”, PROVENZAL, FRANCIA (1990)



Este proyecto de la “Casa Barton” fue una transformación de una antigua casa del campo, situada en las afueras de un pueblo localizado entre Nice & Aix, en el Provenzal. En el siglo diecisiete, el edificio era un lugar de descanso de los monjes y peregrinos que iban en camino a la antigua Roma y Avignon (Provenzal). El material principal utilizado es piedra, que unifica a gran parte del mobiliario con el piso, mientras que las paredes son de revoque de yeso en blanco.

**VISTAS DEL INTERIOR DE LA CASA BARTON, FRANCIA (1990)**

Analicemos los aspectos cruciales que componen el espacio organizado con pautas minimalistas:

**Unicidad**

La unicidad estaría planteada por un solo material lítico para el revestimiento del piso así como para mobiliario del asiento, en especial, en el baño (ver imágenes arriba de esta página) o en el “comedor” (ver imagen arriba de la página anterior).

Por otra parte, la unicidad también está dada por el mismo criterio estilístico (ver el punto abajo: austeridad y simplicidad) tanto para el tratamiento de las superficies de la estructura edilicia como para el mobiliario.

Y la gama cromática si bien el piso y el mobiliario pétreo presentan un tono amarillento, beige, propio de su material natural, y la pared y el techo en cambio son de revoque blanco, la armonía lograda aporta igualmente fuerza para el concepto de la unicidad que se quiere resaltar.

**Simplicidad en la estructura & austeridad en el interior**

El esfuerzo de la escasa presencia de muebles en el ambiente social denota claramente una intencionada búsqueda de la simplicidad, la que se refuerza por las paredes revocadas y el piso de piedra trabajados en forma “desnuda”, al natural, sin detalles.

**Modulación reiterativa**

Este aspecto se da por las unidades del aventanamiento que se deduce de las figuras reflejadas en el ambiente social vistas en la imagen de arriba. El tratamiento de las ventanas, de forma de una cúpula de las iglesias expresa adecuadamente la idea de modulación reiterativa, cuya forma no obstante rompe con las líneas ortogonales del estar social, añadiendo un tinte ligeramente curvilíneo, gesto que C. Silvestrin ha empleado en otras obras, tales como el depto. en el Thames, Londres (ver imagen abajo).

**VISTAS DEL INTERIOR DEL DEPARTAMENTO DE LA ORILLA DE THAMES, LONDRES**



### **Orden y rigor de la geometría pura:**

El purismo formal expresado a través de las líneas rigurosamente geométricas de las paredes, piso y del mobiliario contribuyen a la unificación del espacio como un todo integrado, bajo un mismo orden.

Precisión técnica de la materialidad:

Este aspecto está dado por la unicidad de la materialidad, la que como se menciona arriba uniforma la superficie del piso y del mueble. La precisión técnica a diferencia de por ejemplo el edificio emblemático de Mies van der Rohe, el pabellón de Barcelona, no estaría focalizada en los detalles constructivos.

### **ZEN:**

Si hiciéramos un apartado acá para continuar el análisis del ambiente, introduciríamos además de los ya mencionados aspectos del minimalismo que se comparten con los del Zen, los que son “más inherentes” a éste último, a saber, la horizontalidad, el vacío, la sombra y el silencio:

#### **Horizontalidad:**

Como mencionáramos más arriba, en las casas tradicionales japonesas, por el PISO transcurre la vida (social y privada) el que se integra al uso de la casa como parte del mobiliario. Al contrario de lo que ocurre en el occidente en donde las paredes pasan a ser el protagonismo, a las que se apoyan el equipamiento de uso directo (consolas, asientos .. etc.) o como referente crucial para la decoración del interior (chimenea, espejos).

En este espacio vemos que el tratamiento del piso, intencionalmente está diferido del de las paredes y del techo, resaltándose así como una unidad importante por sí solo, a lo que contribuye el empleo unificado de un material monolítico como un gran bloque entero..Por otra parte, no es casual que gran parte del mobiliario sea del mismo material que el del piso (y el que no es del mismo material está cuidadosamente presentado en forma escasa), con lo que una vez más, Silvestrin acusa esta idea de horizontalidad por medio de la importancia visual que obliga “bajar” al nivel del piso todas las percepción y sensaciones generadas.

#### **La escala humana**

Al priorizar la horizontalidad, directamente el tratamiento espacial se inclina más a la escala humana, en vez de la monumental, ya que todo “se baja”, hasta llegar al “contacto natural” (y no reforzado artificialmente) con el piso.

#### **El vacío:**

El espacio que se genera por medio de un piso monolítico que se une al mobiliario y las paredes y el techo unificados a su vez por el mismo material (de revoque) y color, resulta ser propicio un espacio para la fluidez visual, sin demasiados elementos decorativos perturbadores. Se define así nítidamente un espacio “vacío”, maximizando el ideal del ascetismo Zen. El vacío se relaciona así con el siguiente punto: el silencio como expresión.

#### **La sombra y el silencio como expresión:**

Hay un notorio de contraste entre la luz y la sombra, traducida como un control de filtrar la inundación de la luz (natural). La luz tamizada así tiene una presencia casi física pero muy sutil, que juega con los elementos del mobiliario (ver imágenes 1 & 2 arriba) y también aporta a la idea de HORIZONTALIDAD (ver imagen 3). Es un lenguaje implícito que resulta del juego contrastado entre la luz y la sombra.

A su vez la simplicidad y la austeridad, la eliminación de lo superfluo, así como la unicidad del espacio, y la fluidez espacial, ayudado todo ello por el contraste de la sombra y la luz, crea un ambiente de suma calma y sosiego, propicio ejercicios contemplativos, reflexivos y de “silencio”.

Finalmente, se destacaría que la utilización sistemática de la asimetría y el concepto de lo efímero que son elementos tipificados del pensamiento ZEN están explícitamente ausentes en la concepción de este espacio, el que no obstante está bien logrado para respetar su origen, un lugar de descanso de monjes y peregrino en su senda a Roma, y continuar sirviéndose como un lugar de reposo físico mental.

## Cuarta parte: reflexiones finales

### **Influencias formales e ideológicas del ZEN en el Minimalismo: conexión, relación dialéctica y paralelismo**

Es difícil de entrada no establecer una conexión entre el movimiento Minimalista (en arquitectura e interiorismo para nuestro contexto) y el Zen, ya que morfológicamente comparten numerosos patrones en común.

En un análisis más avanzado especialmente de los casos desarrollados arriba, hemos visto que pese a la idealización generalizada de "*transculturación*" (referirse al Glosario) de los conceptos de la arquitectura y filosofía fundamentales del ZEN, no todos los esfuerzos evidencian la adecuación, ya que por ejemplo, en aquellos trabajos "descontextualizados", como son las construcciones de corte Minimalista fuera de Japón o incluso en el Japón contemporáneo, no siempre se respeta la esencia del Zen, sea parcial o cabalmente.

No obstante, no sería una situación alarmante si consideramos al Minimalismo como un movimiento fundado en su propio contexto, adoptando aportes de diversas fuentes para nutrirse, tales como la del Neoplasticismo, Racionalismo, Zen entre otras, incorporándolos en su proceso de transformación, maduración hasta su consolidación. Tal es así en esta etapa de su desarrollo cuando ha adquirido autonomía y ha estado ejerciendo importantes influencias en varios aspectos de la sociedad en nuestra época (desde la arquitectura, las distintas expresiones artísticas, la indumentaria, música, literatura, hasta modo de vida, de pensar, de ética, de organización social y económica, acciones políticas ... etc.), pregonar una "ideología de antaño" en su estado original en nuestro contexto geográfico y sociocultural, resulta ser inapropiado sino anacrónico

Por ende, en la coyuntura actual, se podría calificar a la conexión que ha pretendido el Minimalismo (en la arquitectura e interiorismo) establecer con el Zen, del tipo de una relación dinámica, dialéctica: parte de la "tesis", del contexto contestatario de los sesenta culminando en los setenta, en plena época del anti-consumismo, reaccionando contra al Pop Art, al colorismo, a la importancia de los medios de comunicación de masas, al fenómeno de lo comercial y a un arte que se basaba en la apariencia, dirigiendo su mirada hacia la "otriedad", hacia otras culturas con concepciones milenarias en que se encuadra el pensamiento ZEN, y proponiendo conceptos diametralmente opuestos a los dominantes. Se funda así el "Minimal Art", el "prólogo" del discurso Minimalista en arquitectura e interiorismo. En resumen, en el seno de la misma tesis (de esta relación dialéctica entre el Zen y el Minimalismo), personificada por el Minimal Art, se halla una coyuntura de negación en vez de afirmación.

De este modo, los creadores del Minimal Art que reducen al máximo los elementos propios del arte, los volúmenes y formas en escultura, y proponen el sentido de la individualidad de la obra de arte, la privacidad, una conversación conceptual entre el artista, el espacio circundante y el espectador, así como la importancia del entorno como algo esencial para la comprensión y la vida de la obra, sostienen los mismos principios subyacentes al pensamiento de la sociedad oriental, al Zen. Sin embargo, si recordamos que Zen es un estado al que se accedería generalmente por prácticas meditativas en un ambiente aislado, cargado de individualidad y soledad, es justamente en este aspecto que el Minimalismo en la arquitectura "resurgido" en los ochenta discreparía, incluso de su par Minimal Art. Esta es la etapa de la "anti-tesis", cuando habiendo incorporado los elementos del Minimal Art y los fundamentos ZEN, los ha "metaformoseado" con criterios propios, insertándolos en otro contexto con alcances más vastos, más allá de la individualidad del practicante del Zen, tales como los urbanísticos e ideológicos en general. Estos son los casos de Tadao Ando, John Pawson o Claudio Silvestrin cuando sus obras calificadas de Minimalistas y remiten a la ideología Zen, cumplen a su vez una función arquitectónica en una dimensión urbanística, y se disponen a propagar un estilo de vida (la simplicidad, la austeridad, la contención ... etc.) a nivel social, y no para un puñado de recluidos en rincones inaccesibles meditando para la iluminación de su espíritu individual.

Asimismo, como la "síntesis" de este proceso para el desarrollo de formas e ideas (o como una pretensión de la misma), que procuran resaltar los arquitectos e interioristas minimalistas difundiendo unas "ideas", una "práctica", una "filosofía de vida", el Minimalismo ha trascendido sus límites de la arquitec-

tura y halla su relación con los movimientos sociales más “comprometedores”, tal como el ecologismo. Es una vuelta a sus orígenes: el ecologismo ya estaba presente en la década de los sesenta cuando surgió el Minimal Art. Mas esta vez, el Minimalismo “supera” a su antecesor y se esfuerza por adherirse al ecologismo en un sentido más activo. Este es el caso de Shigeru Ban, que ha construido sus célebres “Casa de papel” o “Iglesia de papel”, empleando papeles o cartones reciclados en vez de los materiales “tradicionales” como el hormigón o ladrillos u otros para proyectos de emergencia, como una respuesta mucho más validera para una sociedad con recursos naturales en peligro y/o azotada por desastres naturales. Estas implicancias sociológicas son de carácter revolucionario para la gran masa de la sociedad contemporánea. Como todo proceso en su etapa de síntesis, no sólo aparecen elementos de la “tesis” sino que hace que éstos se integren mas de modo adaptado y aventajado.

Por último, trazado este rumbo de conexión ideológica, podríamos establecer un paralelismo de tipo funcional entre el ZEN y el Minimalismo, en sus respectivos contextos sociales (temporales): el ZEN surgió como una reacción contra la época opulenta del Japón medieval o más globalmente de la China Imperial en sus apogeos, sostenía un estilo de vida ascético entre sus practicantes, aun muchas veces sin intención de un proyecto de diseminación y transformación social. De la misma manera, el Minimalismo se cimentó contra la sociedad de consumo, contra el consumismo en masas, contra el exceso materialista, mas el rol al que pretendería alcanzar en la actualidad excede el ámbito individual o grupal para proyectarse socialmente, más aún como vanguardista para impulsar cambios radicales de la sociedad (globalizada).

No me atrevería a denominar esta sección como “conclusión”, sino sería una dicotómica “conclusión no conclusiva ...”, sólo pretendo basándome en algunos puntos que he desarrollado arriba invitar a una reflexión generalizada, y debatir más ampliamente este tan polémico y a su vez atrapante tema, el de la relación entre el Minimalismo y el Zen. Espero que la “revolución” de las ideas pueda seguir en un sendero de la adquisición de mayor conciencia e ir sincronizándose con las acciones por preservar nuestro medio ambiente y nuestro propio entorno físico-espiritual, antes de que sea demasiado tarde como nos advirtiera una vez el estructuralista C.Lévi-Strauss: “*el mundo comenzó sin el hombre y terminará sin él*”.-----

## Glosario:

Cister: Orden religiosa fundada en el siglo **xi** por san Roberto con el fin de devolver la austeridad a la orden benedictina.

Cha no yu: Ceremonia del té. La ceremonia del té japonesa (cha-no-yu) es una forma ritual de preparar té verde o matcha, influenciada por el budismo Zen, sirviéndose a un pequeño grupo de invitados en un entorno tranquilo. Mientras que Cha-ji alude a una ceremonia del té completa, incluyendo una frugal comida (kaiseki), té ligero (usucha) y té espeso (koicha), prolongándose aproximadamente cuatro horas. Chakai (literalmente “cita del té”) no incluye el kaiseki. Dado que quien realice la ceremonia debe estar familiarizado con la producción y los tipos de té, además del kimono, la caligrafía, el arreglo floral, la cerámica, incienso y un amplio abanico de otras disciplinas y artes tradicionales además de las prácticas de la ceremonia en el colegio, el estudio de las mismas toma muchos años, a menudo una vida completa. Incluso para participar como invitado en una ceremonia del té formal se requieren conocimientos de los gestos y posturas adecuados y las frases que se esperan, la manera apropiada de tomar el té y los dulces y la conducta general en la sala del té. La ceremonia del té evolucionó a una “práctica transformativa” y comenzó a desarrollar su propia estética, en particular el wabi. Wabi (significando quietud o refinamiento sobrio, o gusto sometido) “es caracterizado por la humildad, moderación, simplicidad, naturalidad, profundidad, imperfección, y simples objetos y arquitectura, sin adornos, enfáticamente asimétricos, y la celebración de la belleza suave que el tiempo y el cuidado imparten a los materiales”. Revitalizado el Zen en el siglo XV, tuvo una profunda influencia en la ceremonia del té. Los principios Armonía (*wa*), Respeto (*kei*), Pureza (*sei*) y Tranquilidad (*jaku*) son aún el centro de la ceremonia del té.

Cha-niwa: el jardín donde se encuentra la “Casa de Té” (del tipo *sukiya*).

Chashitsu: nombre para casa del té, sea un pequeño edificio independiente o una habitación.

Engawa: Una baranda, el espacio debajo del alero.

Fusuma: paneles verticales opacos que se deslizan para redefinir espacios entre habitaciones o funcionan como puertas. Típicamente miden tres pies de ancho por seis pies de alto, el mismo tamaño de un “acolchado tatami”, y tienen dos a tres cms. De espesor. La altura ha incrementado últimamente en proporción de mayor altura de la población japonesa. En las construcciones recientes 190 cm es común, mientras 170 cm era lo normal en las antiguas. Tanto fusuma como shoji se deslizan por rieles de madera.

Heian: Periodo de lujosa elegancia y gustos refinados. 794 - 1185.

Honden: en santuarios shintoístas, **honden** (“edificio principal”) es el área más sagrado, que sirve

sólo para el uso del “kami” representado por una roca, estatua o espejo. Usualmente está cerrado con una puerta para el acceso del público, y los sacerdotes entran sólo para dirigir rituales. Físicamente es el corazón del complejo sagrado, se conecta con el resto pero generalmente más elevado y cercado para protegerse del público. Ocasionalmente el honden podría albergar más de un “kami” o un “kami compuesto”, madre e hijo.

Kako: es la Habitación del Té, continua al edificio mayor para la celebración de la ceremonia del té, distinta del “sukiya”.

Kami: entes espirituales que dominan las fuerzas naturales; u ocupan sitios naturales de forma o edad extraña.

Shimenawa: soga que se usa en los santuarios shintoistas, para marcar el lugar sagrado.

Shinto: Religión nativa de Japón. Veneran deidades de fuerzas naturales y también al Emperador como descendiente del Dios-Sol.

Shinden: El edificio principal, central en la construcción residencial de la clase alta en los periodos Heian y Kamakura.

Shoji: en la arquitectura tradicional japonesa, un shoji es un divisorio de habitaciones o puertas consistentes en papeles “washi” translúcidos sobre un marco de madera. Las puertas shoji generalmente están diseñadas para deslizarse o doblarse por el medio. Es esencial para una casa japonesa, sea tradicional o moderna..

Sukiya: Se refiere a un estilo, el ‘sukiya style’, que data desde el siglo diecisiete en Japón, en un periodo de culminación de arquitectura de Japón. Los arquitectos renombrados tales como Frank Lloyd Wright y Mies van der Rohe, han sido influenciados por este estilo. Elementos componentes de este estilo son el shoji, fusuma, tatami and tokonoma.

También signfica La Casa de té, que es una habitación apartada generalmente ubicada al fondo del jardín para la celebración de la ceremonia del té.

Tatami: originalmente significaba “doblada y apilada”. Son esteras, elemento tradicional muy característico en las casas japonesas. Tradicionalmente se hacían con tejido de paja, y se embalaban con ese mismo material. Hoy se elaboran con stylofoam. Son unidades que siempre presentan el mismo tamaño y forma, y proporcionan el módulo de proporciones de la arquitectura tradicional japonesa. Originalmente fueron un accesorio lujoso para los ricos, en un tiempo en que casi todos los japoneses se conformaban con un piso de tierra compactada.

En Japón el tamaño de un cuarto se da por el número de tatami contenido. Las tiendas son tradicionalmente designadas para medir 5,5 alfombras, y el cuarto del té (Kuko) y las Casas del Té (Sukiya) miden frecuentemente 4,5. Las dimensiones tradicionales de las alfombras se fijaron en 90cm x 180cm x 5cm. También se fabrican medias esteras de 90 x 90cm. Por eso, los cuartos de las construcciones tradicionales japonesas se construyen en múltiplos de 90cm.

Los tatami son asociadas con ritos religiosos japoneses como la ceremonia del té. Las casas modernas Japonesas tienen como mínimo un cuarto con tatami

Tokonoma: una pequeña alcoba en una habitación típica japonesa, con un piso de tatami, decorada con pintura en rollos de pergamino, arreglos florales y/o bonsái. El tokonoma y sus contenidos son esenciales para el interior tradicional japonés. Tokonoma apareció primero en el periodo Muromachi (siglos XIV-XVI). Se prohíbe pisar con calzados adentro.

Torii: Una puerta o arco puesto para marcar un lugar sagrado.

Transculturación: el concepto de “transculturación” se generó en el terreno de la antropología a partir del año 1935 para definir el proceso bastante gradual a través del cual una cultura adopta rasgos de otra hasta culminar en una aculturación. Se ha supuesto que el pasaje de rasgos que va generalmente desde una cultura “más desarrollada” (por ejemplo “tecnológicamente superior”) a otra “menos desarrollada” puede ocurrir sin conflicto. No obstante, se ha observado que la mayoría de las transculturaciones son conflictivas, en especial para la cultura “receptora” si los rasgos culturales son impuestos.

Wabi: Una atmósfera de soledad rústica y simplicidad. También se conoce como el arte de la *pobreza voluntaria*. Y el wabi sabi es un término estético japonés que describe a objetos o ambientes caracterizados por su simpleza rústica. El wabi-sabi combina la atención a la composición del minimalismo, con la calidez de los objetos provenientes de la naturaleza.

## Bibliografía de referencia (citas & imágenes):

### Libros:

- "La arquitectura de Japón. Serie de referencia – 7". Kawazoe Noboru. Intrl. Society For Educational Information, Inc., Tokyo, Japan
- "La arquitectura japonesa vista desde Occidente. Japón y Occidente II". Fernando Gutiérrez. Guadalquivir Ediciones, 2001, Sevilla, España
- "The Japan Architect (A Theory of Residential Architecture)". Shiohara Kazuo. Octubre, 1967, Tokio
- "Tadao Ando, Edificios, Proyectos. Escritos". Kenneth Frampton. Editorial Gustavo Gili S. A., 1985, Barcelona, España
- "Tadao Ando, architecture and spirit, arquitectura y espíritu". Kenneth Frampton. Editorial Gustavo Gili S. A., 1998, Barcelona, España
- "Las formas del siglo XX", Joseph María Montaner, Editorial GG, Barcelona, 2002
- "Contemporary Japanese Architects", Volume II, Philip Jodidio, Taschen, Köln, 1997
- "Seven Interviews with Tadao Ando", Michael Auping, Editorial GG, Barcelona, 2003
- "Japanese Design", M. Dietz & M. Mönninger, Taschen, Köln, 1994
- "Mies van der Rohe ". Yehuda E. Safran & otro. Edit. Gustavo Gili, SA, Barcelona 2001
- "Minimalismo y color. Diseño de interiores", Patricia Bueno, Atrium Group, España 2002
- "Minium", John Pawson, Phaidon Press Limited, New York 2003
- "John Pawson", Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona 1998
- "Todo Minimalismo" Instituto Monsa de Ediciones S. A., Barcelona
- "Casas del s. XX". Olivier Boissiere. Versión española. Lisma Ediciones, S. L. 2001
- "1000 chairs" Charlotte & Peter Fiel, Benedikt Taschen Verlag GmbH 2000
- "después del movimiento moderno arquitectura de la segunda mitad del siglo XX" Joseph Maria Montaner. Editorial Gustavo Gili S. A., 2002, Barcelona, España
- "Lo espectacular de La Arquitectura" Neil Stevenson, El Ateneo, Bs. As. 1999
- "Interiores ZEN" Vinny Lee, Editorial La Isla, Buenos Aires 2001

### Páginas WEB (fuentes):

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)  
[www.datarq.fadu.uba.ar/](http://www.datarq.fadu.uba.ar/) (Datarq 2001)  
[www.cv.uoc.es/](http://www.cv.uoc.es/) (Art on line)  
[www.tele-proyecto.com.ar/links](http://www.tele-proyecto.com.ar/links)  
[www.miesbcn.com/es/mobiliario.html](http://www.miesbcn.com/es/mobiliario.html)  
[www.shigerubanarchitects.com](http://www.shigerubanarchitects.com)  
[www.portaldeinteriorismo.com/](http://www.portaldeinteriorismo.com/)  
[www.historiasdecasas.blogspot.com/](http://www.historiasdecasas.blogspot.com/) (Historias de Casas)  
[www.todoarquitectura.com/](http://www.todoarquitectura.com/) (Todo arquitectura)  
<http://www.johnpawson.com/>  
<http://www.claudiosilvestrin.com/>  
[http://www.arcspace.com/architects/sejima\\_nishizawa/zollverein/zollverein.html](http://www.arcspace.com/architects/sejima_nishizawa/zollverein/zollverein.html)





