

instituto nacional de bellas artes . departamento de arquitectura



Aarquitectura
Viva
Japonesa

Portada de: SALVADOR PINONCELLY

日本現代建築展

número ordinario

méxico • octubre • 1961

Cuadernos de 3

Arquitectura

C O N T E N I D O :

Propósito

- Arq. Ruth Rivera M.

Nota Histórica

- Arq. Jorge Shizuru

La Cultura Japonesa y la Occidental

- Alberto Hajar Serrano

Trascendencia de la Arquitectura Japonesa

- Salvador Pinoncelly

Análisis Teórico

- Ramón Vargas Salguero

A g r a d e c i m i e n t o

E*l Instituto Nacional de Bellas Artes, agradece la cooperación de la Embajada del Japón, para la presentación de la Exposición Arquitectura Viva Japonesa, y a la Universidad Veracruzana, en especial al Director de la Escuela de Arquitectura: Arq. Alberto Mendoza, a la Sra. Sonia Montero de la Oficina de Difusión Cultural y al Prof. Alberto Manrique, que hicieron posible la Exposición y el ciclo de Conferencias en la ciudad de Jalapa, Veracruz, como función específica de difusión de la arquitectura por el Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes.*

CELESTINO GOROSTIZA

Director General

P r o p ó s i t o

Uno de los intereses más estrictos que tiene el Instituto Nacional de Bellas Artes y el departamento de Arquitectura es la difusión de los múltiples temas que encierra lo arquitectónico, su aclaración y discusión, sobre todo en un tiempo que como el nuestro se presenta crítico para las diferentes artes y para casi todos los quehaceres que comprende el hecho Humano.

De aquí se ha desprendido la actitud del Departamento de arquitectura en presentar Exposiciones de los principales creadores en el arte de la arquitectura y la crítica de los mismos, en un ciclo integrado. Así la confrontación de la arquitectura de diversos países y nuestro propio hacer artístico, resultará no sólo beneficiado, sino urgido para obtener una visión clara y un análisis constante sobre todos los urgentes problemas que tiene la arquitectura por resolver, tanto en lo técnico como en lo artístico.

Como somos de la opinión de que las constantes de cualquiera arquitectura auténtica son —en cierto sentido— ajenas al tiempo y al espacio, su análisis y meditación tiene que ser forzosamente favorable.

En casi todas las latitudes observamos una creciente distorsión de las raíces que la Cultura de cada uno de nuestros países puede prestar para alzar sobre ella las diferentes expresiones que en el campo de lo artístico y particularmente de la arquitectura respondan a las necesidades físicas y espirituales de nuestro tiempo y de nuestra sociedad.

Amparados en estas ideas regentes, invitamos al lector a la colaboración de estos propósitos generales, para que con su concurso, sea posible completar la finalidad de estas publicaciones, que es la de calificar lo auténticamente arquitectónico y su trascendencia en lo estético, y en lo social.

RUTH RIVERA M.



Cabeza de mujer (Haniwa) Terracota, siglo III-V A. C. aprox.

N o t a h i s t ó r i c a

En esta breve introducción a la Arquitectura Japonesa, nos resultará difícil para quien no haya visitado o estudiado el Japón, poderse imaginar el grado de refinamiento, elegancia y equilibrio alcanzados por la Arquitectura Japonesa con tan simples materiales como los que ha usado a lo largo de su historia (anteriores al acero y al concreto armado, de uso relativamente reciente) los que estuvieron limitados a la madera, el bambú, a la caña, a la paja, a la tierra y a la arena. Más difícil resulta efectuar una descripción adecuada de su historia arquitectónica en breves trazos, pero mirando en su historia, trataremos de dar una semblanza de su arquitectura.

La elección de tan simples materiales de construcción está influida por el medio geográfico en que se encuentra dicho país, como ya hemos hecho mención, su topografía tan irregular, formando pendientes abruptas, estrechos, valles y algunas llanuras a lo largo de sus costas, agregando a esto, el estar amenazados constantemente por los temblores, el fuego, los tifones y las inundaciones, obstáculos de la naturaleza, a los que el pueblo japonés siempre ha sabido sobreponerse, utilizando para ello los elementos que la misma naturaleza les brinda.

Los primeros rastros de arquitectura en el Japón, pertenecientes a la Edad *Jomon* consisten en lo que fue. Un estilo primitivo de choza, construida en un principio sobre un espacio redondo excavado en el suelo, de 5 ó 6 m. de diámetro y 50 ó 60 cm. de profundidad. Posteriormente, su planta fue rectangular.

Su estructura se componía de una serie de troncos sin desvastar enclavados en quien no haya visitado o estudiado el Japón, poderse imaginar el grado de refinamiento del suelo en dirección oblicua y unidos en la parte superior por medio de lianas; su cubierta hecha de espesas capas de caña o de corteza llegaban hasta el suelo.

Tanto los santuarios Sintoístas, como las viviendas de personajes de mayor grado social estaban más elaboradas. Estos santuarios han sido frecuentemente reconstruidos por lo que aún se conservan algunos en su forma primitiva como los ISE, *ATSUTA* en Nagoya, de *IZUMO*, de *KASHIWARA*, y algunos otros.

Tomando como ejemplo el Santuario de ISE, podemos apreciar una estructura en su totalidad de *HINOKI* o ciprés japonés, con un pilar en cada ángulo y otros pilares laterales intermedios los cuales son lo suficientemente fuertes para soportar la estructura de la cabriada; notable característica del edificio la constituye los extremos cruzados de las vigas de sostén, denominadas *CHIGI* con sus extremos artísticamente tallados. Su techo está constituido por un techo de paja sobre el que descansan longitudinalmente dos vigas para evitar su movimiento; estas vigas a su vez, están aseguradas por cortos rollos de madera colocados en forma transversal asegurados al tejado, estos elementos con aspecto de cigarros son llamados *KAT-SUOGUI*.

Cambio constante de residencia de la capital por diferentes acontecimientos, hace que la arquitectura sufra un retraso, hasta que la capital se establece en *NARA*, en 110 aproximadamente, al período *NARA* (710-784) el Japón ya contaba con 46 templos según documentos históricos construidos por el año 640, desaparecidos casi en su totalidad ya que siendo sus estructuras de madera no podían sobrevivir a las inclemencias del tiempo y al peligro del fuego. Se conservan algunos magníficos ejemplos, como el pabellón *KONDO*, la pagoda, una galería techada y una puerta pertenecientes al monasterio *HORYUJI*, fundado por el emperador *SUIKO* en 607.

El pabellón *Kondo* es una construcción con unas proporciones tan justas, y de tan agradable efecto las curvas de su gran techo, que impresiona por su audacia arquitectónica. Las mismas características podemos señalar a las otras reliquias men-

cionadas; la influencia china de la Era Tang, se refleja en el sentido artístico japonés de esta época, por otra parte la proyectada construcción de la nueva capital en *NARA* da a la arquitectura importante estímulo.

El lapso del período Nara, conocido con el nombre de *TEMPYO* (725-794), constituyó la edad de oro del arte budista en el Japón, ya para esta época se había sobrepasado la etapa de aprendizaje, pero aunque en algunas obras se ve la influencia Tang, surgía un inconfundible carácter nacional. Lo más simbólico de esta época fue el *TODAIJI* o Gran Monasterio del Este, fundado en 745, y cuenta con una superficie de más de 5 Km². y numerosos edificios, de los cuales el de mayor tamaño y belleza es el Pabellón del Gran Buda.

El período siguiente denominado *HEIAN* (794-1185). Se desarrolla en la Arquitectura Civil, un tipo de vivienda llamado *SHINDEN-ZUKURI* (Estilo Residencial), de espaciosos salones rectangulares unidos por galerías formando un recinto cerrado por tres lados y abierto al Sur, continuándose al mismo tiempo por un jardín interno cuyo elemento central está dado por un curso o estanque de agua, de los contornos irregulares y con algunas rocas a manera de islas, quebrando así la monotonía del plano del agua.

El jardín resultó íntimamente ligado con el edificio, no existiendo separación en sí, entre ellos, de las realizaciones más destacadas de esta época tenemos el Monasterio Byodoin, en Uji y en el que el Pabellón Fénix (*HO-O-DO*) que es el más hermoso.

En el período *KAMAKURA* (1186-1392) la arquitectura religiosa continuó sin muchos cambios con respecto al período Heian exceptuando la notable innovación constituida por la introducción del estilo *KARA-YO* de China, bajo la influencia del Budismo ZEN, los monasterios Zen, de esta época eran generalmente de construcción plana desprovistos de ornamentos, pero cuya simplicidad estaba basada en principios estéticos y no en una simple austeridad. En cuanto a las construcciones de viviendas se originó el nuevo estilo *BUKE-ZUKURI*, (estilo militar), en el que se tomaban medidas de seguridad, tales como paredes o muros circundantes, sólidas puertas, construcciones para guardias y edificios reunidos en conjunto.

Del período *MUROMACHI* (1393-1572), entre las escasas construcciones se conserva como exponente más importante el *KINKAKU*, o Pabellón de Oro, descansando sobre el lago de un jardín, está diseñado y ubicado para armonizar con el paisaje circundante, de los tres pisos, en el inferior, su arquitectura resulta semejante al *SHINDEN ZUURI*, el piso medio es de un estilo mixto y posee el techo decorado; el piso superior es de estilo ZEN. Su decorado con láminas de oro dio motivo al nombre con que se le conoce. La exacta proporción de armonía y delicadeza de sus líneas nos presentan una afortunada combinación de estilos.

El *GINGAKU* o Pabellón de Plata construido 50 años más tarde es de menor significación que el *KINKAKU*, arquitectónicamente su principal característica reside en la transición entre el estilo religioso y doméstico y un nuevo estilo llamado *SHOIN SUKURI* (estilo despacho) que representa el verdadero antecesor de la casa japonesa tal como la podemos observar hoy día.

A partir del Siglo XV se inicia el uso de esteras de paja; los *TATAMI*, que reemplazaron las tablas provistas con almohadones, se observan características que persisten tales como, el *GENKAN* o entrada compuesta de dos partes; al externa sobre tierra apisonada o baldosas de piedra, protegida por un alero; la otra interna, elevada del suelo, de madera, comunicando los corredores y a la que se sube, luego de haberse descanzado.

En esta época se expande el uso de las puertas corredizas que dividen los inte-

riores, llamadas *Fusuma*, hechas de un papel blanco espeso, restirado sobre un bastidor de madera ligera y decorados con pinturas y el "Shoji", puerta semejante a la anterior pero la cual está cubierta por un papel blanco pero delgado que permite el paso de la luz al interior en una forma difusa. Se observa ya el Tokonoma, especie de alcoba colocada a un lado de la habitación, ligeramente elevada, es el lugar de honor en donde se coloca un objeto de arte o se suspende de la pared del fondo un Kakeмоно pintado con motivos variados o caligrafiado con algún pensamiento o proverbio.

La secta ZEN con su disciplina de desprendimiento de las contingencias materiales, desarrolla la tendencia hacia un despojo y una elegante desnudez en la disposición y la decoración de las piezas.

El Zen se encuentra, no hay que olvidarlo en el origen de esas manifestaciones maravillosas de armonía y equilibrio entre el hombre y la naturaleza, representadas por la ceremonia del Té, (CHA-NO-YU) el arte del arreglo floral (IKEBANA) y el arte de la jardinería.

El período *MOMOYAMA* (1573-1614), se caracterizó por las construcciones de los castillos, posiblemente bajo la influencia de las ideas europeas de fortificaciones reemplazó a las anteriores fuentes feudales, el mayor de todos estos es el Castillo de Osaka.

En el período *EDO* (1615-1867) se manifiesta la influencia por el estilo llamado *GONGEN ZUKURI*, en los que destacan los grandes mausoléos de los Shogunes en NIKKO.

A partir de la Era *MEIJI* (1868-1912) se inicia el Japón contemporáneo, en el que abre sus puertas al occidente, envía estudiantes a todas partes del mundo y lleva a su vez gente a enseñar; de Alemania llegan los arquitectos Ende y Böckman, que proyectan y construyen los edificios de la Corte y el del Parlamento, Inglaterra envía al arquitecto Conder, el que se dedica principalmente a la enseñanza; Cappelitti, procedente de Italia construye el Museo Militar en Tokio. Todas estas nuevas corrientes provocan una gran confusión dentro de la arquitectura de este país, y no fue hasta la llegada del terremoto de 1901 cuando se vino a demostrar la falsa magnificencia de esa arquitectura.

Para 1895 se inicia la construcción del primer edificio con estructura metálica y no es hasta 1912 cuando el concreto hace su aparición en el Japón.

En 1875 se inicia en la Universidad Imperial de Tokio la enseñanza de la arquitectura (construcción de casas SOKA).

Después de la primera Guerra Mundial, el Japón comienza a construir nuevamente basándose en los modelos extranjeros, primero simplemente copiándolos, pero pronto construye de acuerdo a sus necesidades, pero sin alejarse de los rasgos principales del original. Por otra parte, aunque en un principio el arte de la arquitectura del Japón no había inspirado ni atraído en nada al occidental, por estos años los arquitectos occidentales vuelven los ojos al oriente, no pudiendo sustraerse al influjo de la arquitectura japonesa.

Encuentran que, mientras que la arquitectura occidental, la naturaleza ha sido considerada como elemento circunstancial, generalmente ignorado, como se puede palpar en las construcciones de esos años, realizadas con sólidos y gruesos muros; el contacto con la misma no alcanzó a establecerse de una manera íntima, no obstante ya contar con materiales como el concreto, el fierro, el vidrio, que permitían aberturas cada vez mayores. La presencia de Frank Lloyd Wright y de otros arquitectos en el Japón, hacen sentir en el resto del mundo, la necesidad en un sentido estético de la integración de la arquitectura con la naturaleza, cosa lograda por los japoneses hacia ya largo tiempo, al integrar con una depurada técnica la vivienda con la natu-



*Recinto principal del santuario de Ise, lado norte
(este templo fue reconstruido en 1953)*

*Recinto principal del santuario de Ise en Naiku,
vista del NO.*



raleza circundante en el estilo denominado *SUKIYA-SUKURI*, fue este estilo el que más impresionó a los arquitectos extranjeros, y es así como el *EN* (veranda) o el *TSUKIMI-DAI* (terraza para contemplar la luna) medios que proporcionan la prolongación del interior con la naturaleza para un mayor deleite del espíritu, que se encuentra reflejadas en muchas de las construcciones modernas de occidente.

La primera generación de arquitectos japoneses que trabajaron por la adopción de las formas de las construcciones europeas está representada por Kiugo Tatsuno, quien en 1896 terminó el Banco del Japón y en 1914 la Estación de Tokio. La segunda generación la forman los arquitectos activos todavía hoy en día, como Togo Murano, Sutemi Horiguchi, Mamoru Yamada y el desaparecido Tetsuro Yoshida; y de otros que fueron francos seguidores de LeCorbusier, Walter Gropius, principalmente. A estos sigue la generación en que se encuentran como principales exponentes, Künio Mayekawa, Junzo Sakakura, y Junzo Yoshimura.

Kenzo Tange, junto con Hiroshi Oe y Takamasa Yoshizaka son los que encabezan la tercera generación. Por último tenemos a los arquitectos más jóvenes que no por bezan la tercera generación. Por último tenemos a los arquitectos más jóvenes que no por su juventud quedan a la zaga, como lo son: Seiyo y Kikutake, este último ganó varios premios internacionales siendo estudiante, en la actualidad ha desarrollado proyectos para una población de 1,250 familias, alojada en un Block-torre que alcanzará una altura mayor de 300 m. y por otra parte, el de dos ciudades flotantes.

En la actualidad se han desarrollado tres tendencias dentro de los arquitectos japoneses que las forman:

Primera: Los seguidores de Mies Van Der Rohe, los cuales se basan en una técnica avanzada; su arquitectura es más técnica que humana.

Segunda: Los que se reflejan en Frank Lloyd Wright, que tratan de hacer una arquitectura más humana, y que tratan de suplir lo tecnológico por la mano de obra.

Tercera: Llamada Realístico-Democrática y dentro de la que se encuentran los que tratan de encontrar la arquitectura que realmente necesita el Japón; éstos no se basan en ninguna de las dos citadas, aunque muchos se hayan iniciado bajo la influencia de aquellas.



*Templo Itukushima, prefectura de Hiroshima.
Vista aérea. Siglo XII-XVI.*

La cultura japonesa y la occidental

Extracto de la Conferencia sustentada en la Universidad Veracruzana, en ciclo organizado por el Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes.

El establecimiento de relaciones puede resultar confuso y caprichoso si no está basado en hechos objetivos. En las investigaciones sobre el arte es enteramente común encontrar los excesos del capricho relativista. El arte, como manifestación de una cultura, tiene que ser referido a ella para evitar los peligros de la falacia, pues si se toman muestras de arte diferentes y se pretende enlazarlas, la unión estará siempre fundamentada en la intuición, necesaria para aproximaciones que exigen comprobación, insuficiente para los intentos de explicación integral de arte, cultura e historia.

Oriente y Occidente son polos culturales. En 1939, la Universidad de Hawaii acogió a humanistas orientales y occidentales que tenían como propósito determinar la posibilidad de una filosofía universal mediante una síntesis de Oriente y Occidente. En ese mismo año estalló la guerra mundial. Japón intervino aliado a una de las dos potencias imperialistas en disputa. Sólo propósitos económicos lo unieron a ella. A partir de entonces, Oriente ha pasado al primer plano de la historia; Japón se convirtió en una colonia norteamericana, Corea creó un conflicto internacional, China es la prototipo de las estructuras socialistas. Occidente, deshumanizado y hueco por el maquinismo desorbitado, ha vuelto el rostro a Oriente.

Es en el arte en donde queda formada la concepción del mundo de los pueblos. Penetremos en este contenido con la esperanza de entender el por qué de la polarización de Oriente y Occidente y entonces plantear ya relaciones e influencias entre ambas plásticas.

La historia de Asia, como la de América, ha sido un intento por ingresar a la historia universal. Todo el cimiento de la cultura occidental se ha situado en Grecia y sus primeras construcciones modernas en el cristianismo. Estamos habituados a pensar con categorías occidentales. El arte es bello si tiene algo de los monumentos europeos. El pensamiento es filosófico si está acorde con la lógica formal. Y así, nuestra estructura mental nos impide el acercamiento a lo prehispánico como a lo oriental.

El sentimiento oriental es una mezcla de religión, magia y metafísica. Es religioso por su fe encaminadora a lo irracional. Es mágico porque se propone la salud corporal mediante enlaces misteriosos. Es metafísico porque se expresa en conceptos abstractos. ¿Es esto una religión no evolucionada? ¿Es el prelude del

pensamiento filosófico? No nos importa contestar. No tiene sentido el hacerlo. No podemos comparar, relacionar, una manera de ser, un estilo, basado en una actitud esotérica, con otro fundamento en los poderes de la razón. No podemos relacionar nuestro occidentalismo en el que el hombre es una mísera partícula que debe separarse de su razón para alcanzar la plenitud.

Es necesario, entonces, entender la distinción esencial entre la concepción oriental y la occidental.

Hegel, el primer occidental que valoró el arte de Oriente, lo calificó como simbólico. Basta una aproximación leve para comprobar que, en verdad, una pintura o un monumento oriental, nos irritan con su exceso de significación impenetrable por nuestra mentalidad. Ocurre que a Oriente lo situamos en el nivel del primitivismo y nosotros nos coronamos con el arte *abstracto, evolucionado*, ajeno a significaciones *extraestéticas, ultraplásticas*.

¿Cómo influye el simbolismo en la arquitectura? Amos Ih Tao Chang en su ensayo "La Presencia de un Contenido Intangible en la Forma Arquitectónica", afirma que la arquitectura japonesa está sustentada por la creencia en el "bloque primigenio de madera". El área sin árboles en Japón es sólo el 6% del territorio total. En estas condiciones, la estructura social tiene que iniciarse en un totemismo creyente en el origen primero en un árbol determinado, hasta llegar a la abstracción de la sustancia que, en este caso, es la madera. En el principio de la cultura japonesa hubo un sistema politeísta en el que lo sagrado llevaba el nombre genérico de *kami*. Kami designaba a todo lo demoníaco, fuera del control humano: un temblor, un árbol grande, un hombre deforme, el silbido de un animal nocturno. No existía el concepto que diferenciara hombre de medio físico. Ampliemos la idea de Tao Chang para explicar la elevación del piso de las casas que llega a estar separado hasta un metro del suelo. Esto, además de tener finalidades asépticas, sin duda alguna está referido a la protección de las viviendas del kami, potencia rastrera.

El pensamiento del continente oriental ingresa al Japón en el siglo VI. El budismo diversificado y el Taoísmo se aprovechan en una concepción misticónaturalista que es el zenbudismo. Del taoísmo toma el abandono de la razón para identificarse con la naturaleza y del budismo acepta la creencia en un origen único. A partir del siglo VI la estructura social japonesa se complica y en la arquitectura aparece la curva, viajera desde la India y lo irracional. Después se dirá que estas construcciones pertenecen al estilo del budismo. La organización política queda estructurada en una superposición precisa de las clases sociales. La acreencia politeísta se mantiene en el nivel del atavismo popular y el zenbudismo unifica a los nobles. En el siglo XVII, siglo del eclecticismo arquitectónico y de la repetición formal, hubo intentos de fusión de la concepción popular, shinto, y del zenbudismo, que tienen como objetivo la necesidad de justificar el dominio imperial. En el siglo XIX, éste se restaura y en la arquitectura japonesa empieza a agravarse el problema de integrar las formas tradicionales a necesidades nuevas. En la actualidad, Japón, como todos los países capitalistas con tradición cultural, tiende a perder su carácter nacional. Pero su forma religiosa principal, el zenbudismo, se ha difundido por Occidente y ha despertado intereses exagerados por vulgares. Lo mismo ocurre con su arquitectura.

"¿Qué es el zenbudismo?" Y responde el maestro zen con algo que nos parece enteramente ayuno de lógica; "mire los árboles en el jardín". Nuestra mentalidad racionalista se rebela, se rebela e inquirimos sobre el concepto de ser y se nos dice: "ser y no ser es como la hiedra que se enreda con el árbol". El enojo

nos invade, pero antes de admitir una pregunta nueva, el maestro zen deja caer todo lo que tiene en la mano y se aleja riendo sonoramente.

Del pasaje anterior podemos desprender las consecuencias siguientes: los occidentales consideramos al raciocinio la única posibilidad de conocimiento válido puesto que con él abstraemos lo esencial. Para el oriental, en cambio, el raciocinio y por ende, la abstracción, son impedimentos para alcanzar la verdad. Para el occidental, la verdad es un producto de enlaces de necesidad lógica. Para el oriental, la verdad es un producto de enlaces intuitivos. En Occidente, la libertad tiende a ser entendida de acuerdo a necesidades. Oriente, por su parte, puede considerarla absoluta. En fin, el pensamiento oriental no funciona con nuestros principios lógicos supremos de identidad y de no contradicción. Para el oriental, no tiene sentido plantearse preguntas cuya respuesta implique un choque, sea entre ser y no ser o entre hombre y naturaleza. Los opuestos coexisten en la paz, como la hiedra y el árbol. El arte oriental está impregnado de estas categorías.

En todas las teorías de la arquitectura occidentales está presente lo que se ha dado en llamar valor lógico y que consiste en la adecuación de las construcciones a las necesidades físicas y culturales. ¿Cómo entendemos adecuar? Medimos el grado de desarrollo de una civilización por el dominio a que ha sometido a la naturaleza. El paisaje es para nosotros un reto de urbanización. A los artistas que no interpretan el paisaje como cauda humana los calificamos peyorativamente de naturalistas, fotgrafistas, realistas, etc. Nuestra arquitectura es utilización de materiales para satisfacer fines económicos. Adecuar, es para nosotros, en fin, una necesidad de dominar a la naturaleza para ponerla a nuestro servicio. En el valor lógico de las teorías de la arquitectura están implícitos los principios de identidad y no contradicción. Nuestra arquitectura es un arte ajeno a simbolismos que tiende al bienestar nacional.

El oriental siente a la naturaleza como el medio en el que todo vive. Para ser en plenitud hay que apartarse de todo lo que distraiga. No hay adornos. Todo cumple una función espiritual y práctica después. La madera es el material más aprovechado por el japonés. Por su abundancia, por su conveniencia en los temblores y, sobre todo, por ser el símbolo de la creación a partir del "bloque primigenio". El espacio tiene que ser abierto, pues el hombre no hace su casa para defenderse de la naturaleza sino para integrarse a ella. A fines del siglo XVI se derrumbó el feudalismo y subieron al poder los samurai, guerreros y zenbudistas influidos por el continente oriental. Entonces, el arte se abarrocó pero, en general, la tendencia

Villa imperial de Katsura, prefectura de Kioto, siglo XVII que en total tiene un superficie de 42,900 m².





*Pagoda del Templo Moroji de cinco pisos. Nara.
Siglo IX.*

*Templo de Nishihorganji, Kioto, principios del
siglo XVII, a la derecha el escenario para el
teatro No.*



de las formas arquitectónicas japonesa es a la simplicidad original. El mobiliario es mínimo: todo lo que distraiga es negativo. La sobriedad es para ellos una categoría dada. Pero mal hace el occidental si pretende trasplantarla a un medio en el que el confort y la distracción son las finalidades supremas.

El primer período de la arquitectura japonesa acaba en el año 552, era del emperador Kimei y de la llegada del budismo. El tiempo ha destruido las construcciones de esta época. Pero gracias a reconstrucciones rigurosas se sabe que respetaban el "bloque primigenio de madera" que colocaban siempre en línea recta. Las casas más antiguas no tenían ni pisos ni postes. Posteriormente se las dotó de un piso elevado del suelo. Con el advenimiento del budismo proliferaron las formas complicadas y la edificación de ciudades nuevas. En construcciones posteriores al siglo VI —la Pagoda de Cinco Pisos por ejemplo— es posible descubrir la influencia de las stupas hindúes. Con la fundación del imperio, el centro pasa de Nara a Kioto. Ante la influencia china, durante este siglo VIII, los tejados se acurvan y la madera se utiliza en trozos y con técnicas nuevas. Durante el período kamakura, la clase militar desplazó a los nobles que, en su ociosidad, produjeron formas complicadas. Durante el período momoyama, fines del siglo XVI y principios del XVII, el interés arquitectónico está situado en la construcción de palacios y castillos en los que se busca la integración plástica. Algo similar ocurrió en Occidente al superarse el estilo romántico con el gótico. La escala de edificación había sido, hasta entonces, pequeña. Pero con la llegada de los portugueses en 1543, el imperio japonés cuenta con rifles para la guerra, extiende sus conquistas hasta el continente asiático, asimila elementos culturales y desarrolla nuevas escuelas, composiciones y formas. A partir de 1867, Japón aísla su imperio y limita toda su producción a sus límites, produciendo una arquitectura anodina que pronto degeneró en el exceso formalista. El ornato acabó por ser adorno y las características se copiaron de la tradición, con la consiguiente aplicación anacrónica. Esto corresponde al inicio de los capitalismos nacionalistas que produjeron las mismas consecuencias en Occidente. El siglo XX ha igualado a las inquietudes. El concepto de nacionalismo tiende a desaparecer una vez superada la etapa feudal y sobrepasadas las necesidades mercantiles internas. Prolifera el internacionalismo que a los pueblos con tradición cultural les plantea la dificultad de integrar sus formas características a la técnica y condiciones contemporáneas.

Para naciones como Japón la problemática arquitectónica es grave. La modernidad les exige un cambio radical de estructura. Sus materiales tradicionales se enfrentan a los productos sintéticos. Su mobiliario no puede conservarse si el confort occidental, desparramado por todo el mundo, se acepta. Si acaso sus bellos jardines simbólicos: el tsukiyama de tipo rocoso y el hiraniwaa de calidades verdes, pueden ser asimilados por el estilo internacional, ya sólo como ejemplos de belleza de texturas productoras de tranquilidad.

Occidente no debe aprovechar los detalles formales de la arquitectura japonesa si quiere salvaguardar la verdad artística. Hay que evitar los peligros a los que conduce la hostilidad al arte de nuestra etapa de desarrollo social para no caer en la búsqueda angustiada de exotismos que en campos no arquitectónicos, han producido: la semántica y la semiótica en la filosofía que son el intento de Occidente por explicar la actitud oriental ante el lenguaje; la utilización del zenbudismo como justificación de los *beatnicks* y los reductores del teatro a la mímica; los excesos de los pintores *abstractos*, las filosofías intuicionistas, las poesías *libres*; los misticismos intelectualoides, angustiados e irresponsables.

ALBERTO HIJAR S.



Planta de conjunto de la villa imperial de Katsura, principios del siglo XVII (se atribuye el proyecto de Katsura al arquitecto Enshu Kobozi 1579-1647).

T r a s c e n d e n c i a d e l a a r q u i t e c t u r a j a p o n e s a

Conferencia dictada en la Universidad Veracruzana, en el ciclo "Arquitectura Viva Japonesa" organizado por el Departamento de Arquitectura del INBA. Marzo de 1961.

La arquitectura es un arte del máximo interés social, económico y artístico. Todos, en mayor o menor grado gozamos o padecemos los aciertos o errores de una arquitectura y de su liga natural: el Urbanismo.

Nunca nos cansaremos de subrayar el interés vital que tiene la arquitectura para todos los individuos, y nunca relegarla para tema de especialistas únicamente, porque su *VALOR* de arte eminentemente social es aceptado, por todos, arquitectos, autoridades y clientes. Es un arte en el que todos somos actores.

La difusión personal de la Arquitectura, aún con los clientes, resuelve inclusive algunas dificultades y allana el camino para la aceptación de un proyecto aunque tenga novedades que requieran conocimiento general de las corrientes modernas de este arte. Nuestro enfoque, en ésta plática, parte de este principio capital porque creemos en la profunda realidad de la arquitectura como arte útil y como hecho espiritual y comprende tanto la crítica, la historia del arte y la práctica profesional, todas juntas, (desgraciadamente separadas tan frecuentemente por el arquitecto).

URGE, por lo tanto, interesarnos por la arquitectura para que sea más eficaz y humana y puedan resolver el arquitecto y el urbanista, en mayor cantidad y calidad (esto es, con mayor oficio) los problemas complejos de la morada del hombre.

Esta falta de interés por la Historia del Arte y por ignorancia de las demás artes y ciencias de nuestra sociedad contemporánea han conducido a la arquitectura a este simplismo funcionalista, con el que algunos ignorantes pretenden establecer las necesidades del hombre al formular el programa de una obra, reduciéndola a una liga de elementos simples, mal basados en la Poética funcionalista verdadera, como si fuera el hombre un muñeco que se mueve en el papel. Así se parte de esta solución (que debía estar al final, no al principio) en la casa habitación: sala-comedor-cocina-cuarto de criados. Recámara-baño-recámara. Del espacio y de los volúmenes, *UNA CARCEL CUBICA*: a esto se ha reducido en muchos casos, este post-funcionalismo, que como lo afirmamos en otro lugar, es una receta con todos los visos de *ACADEMICO* por: 1) repetición de plantas sin pensar en el espacio (lo que en

el siglo XIX fue de volúmenes y fachadas; 2) carencia de información donde provienen estas soluciones; 3) las causas de éstas, porque el FUNCIONALISMO en sus creadores como GROPIUS, VAN DER ROHE, BREUER, LE CORBUSIER, MENDELSON, VILLAGRAN, etc., sí es válido y es una poética que incluye lo estético y lo útil, lo lógico y lo social.

Hay una *PARALELISMO* entre la arquitectura Japonesa y cierta arquitectura contemporánea. A lo largo de la Historia Japonesa, su arquitectura ha expresado el modo de ser y pensar de la comunidad, apegada a la tierra y al modo de vivir de los grandes grupos de la población, (hablamos de sus buenos ejemplos). Críticos y arquitectos como YOSHIDA y KEIKE, sólo afirman con rotundidad que el templo de Ise, Katsura y el Palacio Imperial de Kioto son obras maestras sin lugar a dudas).

El valor de la arquitectura Japonesa está implícito en el análisis que haré inmediatamente, ya que otros enfoques sociológicos y psicológicos fueron tratados por Alberto Hijar, y están publicados aquí.

El valor y características de la arquitectura tradicional (hasta 1868 aproximadamente) japonesa se pueden aclarar, sintetizando mucho, en los siguientes puntos, a reserva de ampliarlos posteriormente:

1.—En la casa Japonesa hay una íntima relación de la casa con el jardín. Tanto el clima cálido y húmedo necesitan esta apertura total del espacio concreto de la casa, como su ideal místico de la relación del hombre y la naturaleza como un todo.

2.—La composición es 100% flexible y es una peculiaridad de la casa Japonesa que tanto seduce a la arquitectura de hoy en Occidente: todos los elementos como estancia, comedor, recámaras y salón de té, etc., al carecer de mobiliario *fijo*, pueden cambiarse según las necesidades durante el transcurso del día. En los grandes Palacios, sobre todo, no hay estancia fija, ni comedor fijo, ni recámaras absolutamente fijas, todos los muebles se guardan en closets y armarios (Tana).

Los demás elementos de la casa Japonesa son: las terrazas, semicerrada y la terraza abierta y cubierta como la "loggia" occidental, el cuarto de baño y el salón de dominar a la naturaleza para ponerla a nuestro servicio. En el valor lógico-contradicción. Nuestra arquitectura es un arte ajeno a simbolismos que tiende al bienestar nacional.

El oriental siente a la naturaleza como el medio en el que todo vive. Para ser en plenitud hay que apartarse de todo lo que distraiga. No hay adornos. Todo cumde té, éste aparece en el siglo XVI, y desde esta época ya no han cambiado el número de elementos con que compone el arquitecto Japonés, DESDE LUEGO, EN UNA AMPLIA VARIEDAD SEGUN EL CASO PARTICULAR.

3.—El agrupamiento de los cuartos con el tokonoma como centro de composición (no necesariamente geométrico) es simple y claro.

4.—El espacio no es estático, y se puede limitar a voluntad según sea verano o invierno; día o noche con las puertas corredizas y las cortinas de bambú que son intercambiables. Tanto puertas y ventanas son de papel con bastidor de madera que se refuerza con hilo, y se usan dos tipos de ventanas, para invierno y para verano.

Merece capítulo aparte esta fluidez del espacio por la influencia que ejerce sobre la arquitectura contemporánea desde Frank Lloyd Wright en 1905 hasta nuestros días. ¿Por qué fue ésto? Por tres razones estrictamente objetivas y comprobables a la vista:

- LA SEPARACION DE LA ESTRUCTURA QUE LLEVA LA CARGA DEL EDIFICIO, COLUMNAS AISLADAS DE LOS MUROS Y LAS TRABES.
- LIBERTAD DE SEPARAR EL ESPACIO con muros ligeros, cortinas y puertas corredizas. Interpenetrando ORGANICAMENTE el espacio arquitectónico delimitado con el jardín o la ciudad, es decir con el espacio exterior o delimitante.
- La posibilidad de cambiar los muros y ventanas, adjetivos de la arquitectura, a voluntad con elementos prefabricados, de los que hablaremos más adelante.

Ya lo recomendaba Yoshida Kenko, monje budista medieval, “Nada es peor que una casa que prueba no ser habitable en verano, porque el invierno lo pasa uno dondequiera”; esto lo cito por lo siguiente: En Japón se proyecta pensando en el verano y en Occidente en el invierno, las peores estaciones (hablo en términos muy generales), si aquí en Jalapa es el clima similar que en Japón su lección puede entonces ser utilísima.

5.—La casa Habitación se levanta del suelo para que penetre el aire por debajo y a través de la casa. Los primeros en levantar el edificio fueron los templos (COMO EL DE ISE), y después se popularizó.

6.—Los tamaños de los cuartos y de varios elementos estructurales es “standard”, hasta el detalle mínimo haciendo la construcción rápida y barata sin robarle a la casa su carácter individual, ni el arquitecto pierde su libertad creadora e inventiva personal.

7.—La unión de la casa y el jardín constituye un todo, pero este se consigue del modo siguiente: Distingamos tres elementos: la casa en sí, y las estancias como punto focal (que cubren generalmente el 50%) SEGUNDO; un elemento de transición *QUE SON LAS TERRAZAS (VERANDA), UNA RELATIVAMENTE CERRADA Y OTRA ABIERTA. TERCERO: EL JARDIN.*

8.—El jardín grande o pequeño, se diseña siempre con estanques corrientes o caídas de agua, que atraviesan la casa que está levantada; piedras y rocas que simbolizan las montañas más bellas y con una expresividad en sí, por su forma y textura que se contrasta con el musgo puesto alrededor de las rocas. Y sobre el color y la textura, la arquitectura Japonesa ha usado siempre el color natural, sin pintura encima, aunque sí barnizada, para los elementos de cara, postes y trabes. En los paneles y puertas corredizas usan el blanco o algún color puro: bermellón, verde o azul ultramarino. Esto que llamamos sinceridad o “Logicidad” de la arquitectura lo tienen los buenos ejemplos del Japón.

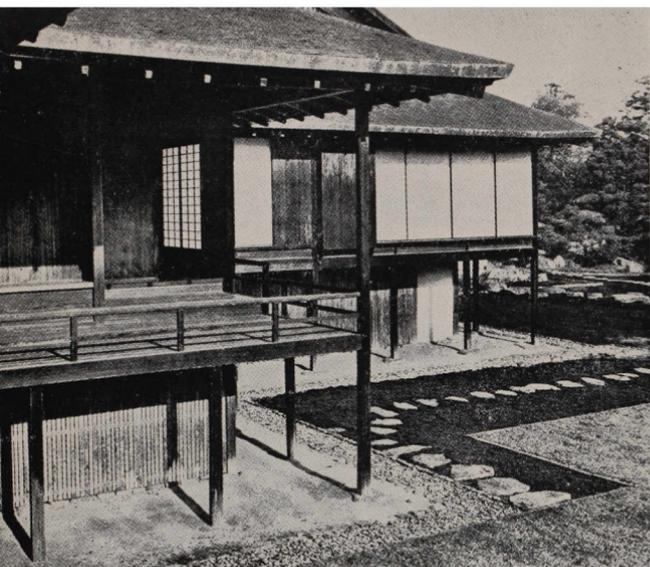
Todo el enfoque que hemos hecho se basa en el conocimiento y criterio contemporáneo analizando del presente hacia el pasado. Para enriquecernos nosotros, que como afirma Zevi, “es la mejor manera de entender la historia del arte”, si la concebimos como una disciplina viva y útil para nosotros aquí y ahora y no, como conocimiento pedante y ecléctico.

Los defectos que tiene la casa tradicional Japonesa que permanece intacta como la hemos descrito hasta hace 100 años, son:

Es inflamable (está hecha de madera, papel y tela).

Es inadaptable a la vida moderna (recordemos el auge industrial del imperalismo Japonés hasta el presente) que necesita de muebles, calefacción, ser económica, rápida de construir, y desde luego por la gran concentración humana de población, debe estar referida al URBANISMO, en Unidades Vecinales (nombre y desarrollo de nuestro urbanismo mexicano).

No es durable. Recordemos tan sólo que el templo de Ise se reconstruía cada 20 años. Simbolismo aparte, sólo señalo el hecho.



La buena arquitectura tradicional observa con mucha claridad la lógica constructiva y la pureza de los elementos usados con sentido estético, como en este cuarto para instrumentos musicales, en la Villa Imperial de Katsura.



El cuidadoso tratamiento de los jardines secos

La arquitectura Japonesa ha pasado por tres etapas muy claras: hasta mediados del siglo pasado se desarrolla el estilo tradicional, como el shindensukuri, de máxima belleza de proporciones y delicadeza de acabados (no quiero hablar de múltiples estilos intermedios que sólo entorpecerían la comprensión general de estas notas).

Después viene una época de gran eclecticismo en el que se construye hasta en estilos renacentistas con muros de carga y la estructura oculta. Esto sucedió en todo el mundo: SIGLO XIX y de esta mezcla de estilos han tratado los japoneses desde 1935 (en México, desde 1925) de encontrar una arquitectura, que unifique los hallazgos lógicos propios, en un arte que corresponda a nuestra época y a una situación geográfica determinada. Pero deberán estar basados estos hallazgos, en un planteamiento teórico, como el del Maestro Villagrán, en un examen histórico y científico rigurosamente comprobado y entendido. Es necesario estudiar la teoría del arquitecto Villagrán, para comprender su alcance y su completo análisis de las causas múltiples que intervienen en la creación arquitectónica.

La unificación de problemas humanos, el peligro de una guerra mundial de funestos y apocalípticos resultados, la igualdad social en el trabajo y en las oportunidades, así como una vuelta a un HUMANISMO que pide el hombre contemporáneo, nos han conducido a todas las culturas y civilizaciones de la tierra a buscar lo profundamente humano, pero no sólo como concepto abstracto ni palabrería hueca o demagógica. La arquitectura parapetada hace más de 40 años sobre el lugar común o "slogan" de funcionalista, ha dado, como múltiples excepciones al hombre, no arquitectura sino cárceles cúbicas, porque pretende resolver con gran simplismo, la vida del hombre dentro de la casa, que ha sido separada, desmembrada, en sí y de la ciudad.

El Urbanista quiere reincorporar al arquitecto a que piense en la ciudad como un dispositivo social de servicios para el trabajo y la recreación del hombre. Después como arte Urbano, esto es, la unidad estética de la ciudad y finalmente la arquitectura, Habitación del hombre. Para el arquitecto es reversible el proceso.

Todos queremos esta relación orgánica, desde el comienzo de este siglo XX, se pretende esto (recordemos la reacción humanista contra las dos guerras mundiales y asimismo las íntimas transformaciones sociales). Los arquitectos más avanzados se dieron cuenta que la arquitectura Japonesa que hemos analizado tenía esa característica de Organicidad, de unidad del hombre con el medio no sólo el jardín, sino con la realidad profunda de la mente y de la forma de pensar (Budismo: el paso por la vida es una cosa transitoria, requiere de sencillez de costumbres, de formas, de colores, de meditación y de pocas cosas materiales). Así Beherens, Oud, Orta, Van der Rohe, Gropius, Breuer, Le Corbusier en Europa, De la Mora, Villagrán y F. Ll. Wright en América —aunque por caminos muy diferentes— paralelamente a los logros del Japón tradicional, consiguen una arquitectura básica de nuestra época. En todos ellos es una poética, en otros es una copia que cada día se aleja más de la realidad. Sin embargo, una fuerte reacción contra lo académico se opera ya hace más de 20 años y como en el caso de Wright y de Villagrán es desde siempre.

Resumo lo anterior: el conocer las diversas arquitecturas a través de la historia, el arquitecto contemporáneo conoce los problemas de esas épocas y las soluciones encontradas. El, en su trabajo procede a convocar todas las necesidades de los individuos de una sociedad y época dadas, sus costumbres, religión, trabajo, clima, capacidad económica, industrial, etc. y DESPUES, empieza a componer los espacios que conforman la morada del hombre. Muchos arquitectos piensan que la



planta libre y la separación de la estructura de los muros y el cristal de piso a techo es la base para componer en arquitectura, esto es sólo una posible resultante, no las bases formales del complejo problema arquitectónico. Esta concepción lleva a muchos arquitectos a ser MOLDURISTAS y pretenden hacernos tragar esas ruedas de molino como creaciones arquitectónicas del siglo XX. Y ES EN REALIDAD UN ACADEMISMO.

La trascendencia del Arte Japonés se identifica con la búsqueda ya mundial de integrar la sociedad en un todo orgánico. En nuestro análisis inicial vimos esa indivisible unidad de la arquitectura Japonesa, que ofrecía así una lección de unidad: la unión con la naturaleza, que ha ampliado nuestro sentido de la misma y del jardín en la casa y en la ciudad occidentales.

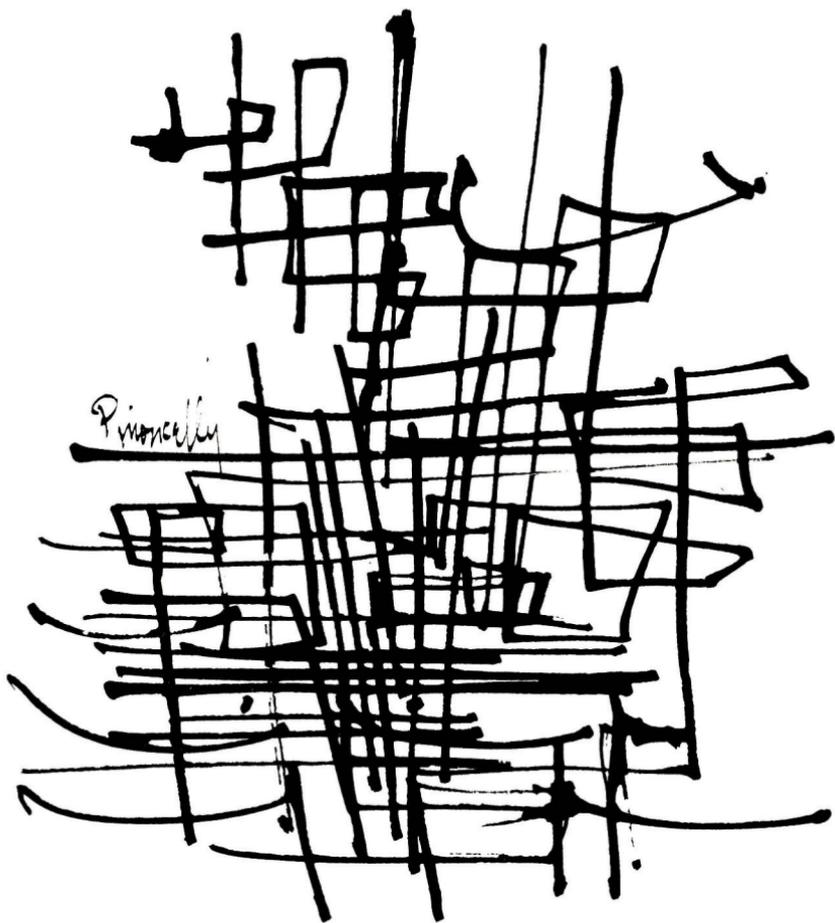
Otro hecho trascendente del arte japonés para nuestra arquitectura es la adaptación y el uso de MODULOS O TAMAÑOS BASICOS E IGUALES de los diversos elementos: Así la sala de estar (MOYA) y los demás cuartos están proyectados con la unidad de medida que es el tatami: que es una especie de estera de paja de arroz, cubierta de una tela fina y mide 1.80×0.90 , aproximadamente, basados en la medida de un pie: 30 centímetros (medida eminentemente humana, UN PIE: UN ESCALON, la mitad: un peralte, 60: una circulación, 90 una puerta y con fracciones siempre aplicables a las proporciones humanas), unidad que permite una prefabricación e intercambio de elementos, deseable para ciertas necesidades y problemas. El uso del módulo (y de allí la trascendencia por la aplicación industrial de prefabricación) no hace rígida la composición, su buen uso depende del talento y la comprensión de cada arquitecto y diseñador. En la arquitectura tradicional japonesa se compone de una manera orgánica, como Wright, donde un espacio fundamental (como la sala) se va unificando con la sala de té, el comedor, la cocina, sus "Tokonomas" y armarios, siempre pensando en la unidad del espacio de la terraza y del jardín.

NO BUSCAMOS formas agradables en la arquitectura Japonesa, conchinchina o prehispánica sino que al analizar una arquitectura, se extrae una lección viva y volverla hacia nosotros, para entender que necesitamos una arquitectura nueva y humana, como tendencia hacia un espacio arquitectónico más apropiado a nuestro medio y Cultura.

Urge confrontar las arquitecturas de otros países y épocas, empezando por la nuestra, pero sin caer en un aislacionismo ni en un entreguismo ciego a ciertos logros de afuera. Una influencia no se teme, se busca. Como buscamos lo propio, para lograr, ahora, los altos fines de la arquitectura de conformar la morada del hombre.

SALVADOR PINONCELLY

*Estancia (con mural) de la casa habitación en
Tokio. Arq.: Kenzo Tange.*



A n á l i s i s t e ó r i c o

Conferencia dictada en la Universidad Veracruzana, en el ciclo "Arquitectura Viva Japonesa" organizado por el Departamento de Arquitectura del INBA.

Tratar de encontrar cuáles logros de la arquitectura japonesa, tomada en su integridad arquitectónica, son susceptibles de incorporarse a nuestra arquitectura, significa en principio, llevar a cabo una delimitación perspectiva, que distingue a la arquitectura japonesa como obra de arte y coloca a la estética como la ciencia mediante la cual es posible realizar este estudio.

No vamos a tratar pues de enunciar con criterio estático los inúmeros factores que concurren en ella y que permiten otras tantas perspectivas, por considerar que lo fundamental de dicha arquitectura es su realidad como obra de arte y su riqueza como veta en la que podemos encontrar las leyes que rigiendo su concepción, perviven analógicamente y se proyectan hasta nuestros días. Lo que a su vez es la prueba mejor de su alta calidad artística.

No detenernos en aspectos parciales con minucia de museógrafo, sino todo lo contrario, basarnos en ellos para encontrar la estructura que se encuentra desenvolviéndose dinámicamente a todo lo largo de su evolución histórica, tiene a su vez dos dimensiones: corroborar su categoría artística y avocarnos con las categorías que no siendo circunstanciales coadyuvan al desenvolvimiento histórico.

Sintetizando. Nuestro objeto: encontrar las categorías analógicas de la arquitectura japonesa y su posible incorporación a la propia. Nuestro instrumento: la estética.

Planteado el objeto se precisa hacer lo mismo con el instrumento, la estética, porque muy frecuentemente se la ha confundido con dos ciencias, que ampliando e incursionando ilícitamente en los terrenos de aquélla, han querido convertirla en una colonia de su imperio. Me refiero a la sociología y a la psicología.

Desde su nacimiento en el siglo XVIII, la estética ligó la solvencia de sus afirmaciones cobijándose bajo el manto de la metafísica, lo que significó un desapego de la realidad empírica y consecuentemente, la imposibilidad de comprobar en ella la veracidad de sus tesis.

Ante esta situación, ante deducciones metafísicas renuentes a la comprobación en las obras concretas de arte, y con el ejemplo de la solidez metódica de las ciencias naturales, surge el positivismo. Y del seno de éste, la sociología, que extendiendo rápidamente sus investigaciones hasta el arte trató de explicarlo a partir de la íntima relación de la obra con la ubicación crono-tópica en que se la localiza, estableciendo una relación causa-efecto. La causa del arte estaba constituida por los factores ambientales, tanto físicos como espirituales. El efecto era la obra misma.

El arte gótico por ejemplo, es desde este punto de vista, el resultado de un espíritu apocado producto de la desmembración del Imperio Romano: las invasiones

de las hordas bárbaras, la destrucción de la cultura helenístico-romana, habían tenido como una de sus consecuencias la aparición de un hombre que azotado por el trastocamiento de valores, devenía de sereno y confiado, a débil, temeroso y enfermizo. Era ésto lo que se manifestaba en las catedrales góticas, que al decir de Hipólito Taine “Expresaban y atestiguan la gran crisis moral, a la vez que enfermita y sublime, que durante toda la Edad Media exaltó y laceró el espíritu humano”.

Esta explicación de la arquitectura gótica, aunque discutible, es de gran utilidad para la comprensión más cabal de la época medieval, pero también es cierto que nada nos dice acerca de las cualidades intrínsecas de cada obra que la convirtieron en una obra de arte.

Porque evidentemente, si se acepta que aquel estado de ánimo privaba en todos los hombres, ¿por qué solamente la obra de unos cuantos es valorada de artística y la de los otros no? La obra misma, única en quien podemos hallar la respuesta a esta pregunta, no fue analizada por el positivismo en su forma de sociología. Como se ha visto, aquella no hace más que dar el marco general en el que se desenvuelven las obras, mas no las ha estudiado a cada una de ellas.

Este enfoque simplista del positivismo, pronto fue superado por el psicologismo, que trató de ir más a fondo para buscar la explicación ya no en el medio, sino en el hombre mismo: en su psique.

Es claro que esta explicación del arte a través de la psicología del creador, es bastante más atractiva.

Si nosotros le preguntamos a Worringer en qué consiste la belleza de las catedrales góticas, nos contesta en que son la manifestación de un espíritu que persigue la trascendencia, que no se contenta con el mundo real en que vivimos; que es precisamente este mundo en perenne volución, que se antoja hostil y temible, el que lo conduce a buscar lo absoluto, lo que no cambia, lo inmutable, en los objetos ideales, que siendo creación humana, no pueden por principio, cambiar.

En ésto consiste la belleza de los elementos que usa el hombre medieval: la línea, el plano, las figuras abstractas geométricas. La verticalidad de las catedrales también tiene aquí su explicación: son síntoma del ansia de infinito.

Este punto de vista alcanza su clímax cuando sostiene que “hablar de la supuesta belleza del gótico es una equivocación de los modernos... (sólo es posible aspirar) a una interpretación psicológica del estilo gótico, que nos haga *comprender la conexión entre la sensibilidad gótica y las formas externas* en que se manifiesta su arte”.

Como se puede observar, la sociología y la psicología del arte, poseen en común una característica que está claramente enunciado en la frase final de Worringer que acabamos de citar: “*comprender la conexión...*” de la obra con el medio en que se ubica, en el caso de la sociología, o con la sensibilidad individual en el caso del psicologismo.

Pero como habíamos dicho antes, el comprender la conexión (por otro lado necesaria) de la obra con el medio o con la sensibilidad, no nos otorga la posibilidad de avocarnos con las características peculiares de cada obra en particular. Encontrar esta conexión, no nos aclara nuestro problema, el problema fundamental del arte, que podemos enunciar con la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que hace que una obra sea artística? ¿Qué cualidades hay en ella que la distinguen de la multitud de haceres humanos? ¿A partir de qué leyes, con arreglo a cuáles principios es posible la obra de arte?

La imposibilidad de la sociología y de la psicología para contestar a estas preguntas, está determinada en la misma medida en que quieren explicar el arte por medio de factores externos a la obra concreta, del análisis de una sinfonía, de una

pintura, de una obra arquitectónica, al remitirse a analizar el medio o el individuo estas ciencias se alejan de la respuesta estética.

Limitación por otro lado muy comprensible si tenemos en cuenta que su objeto, es como lo indica su nombre, estudiar en un caso los factores sociales y en el otro la psicología. Pero no la obra de arte.

Estas deficiencias manifiestas en estas ciencias para encontrar las leyes que rigen a la obra de arte, no han sido sin embargo, obstáculo para que aún en la actualidad grandes círculos sostengan, de hecho, ya que no de palabra, a la estética como una aplicación de la sociología, de la psicología y aún de la economía. Y es muy común encontrarnos que la belleza de una sinfonía de Beethoven radica en la tragedia de su vida; o que la validez del arte abstracto se niega aludiendo a que es un producto del sistema decadente del imperialismo burgués.

Contrastando con estas explicaciones heterónomas que sólo alcanzan a incursionar en los aledaños del arte, la estética sostiene en la actualidad que no es posible enunciar científicamente ninguna tesis respecto al arte, que no provenga del análisis previo de la obra misma.

Para ella, la obra es el objeto primero que investiga y el término final que comprueba la veracidad de las afirmaciones.

La diferencia es pues radical para explicar a la arquitectura gótica, no hechamos mano de factores externos a ella. La arquitectura gótica no es para la estética el resultado de un espíritu enfermizo o del terror cósmico del hombre medieval, sino la íntima relación entre los requerimientos que la solicitaron, los medios y técnicas empleadas y los espacios y formas logradas, en los cuales se comprueba siempre la presencia de los valores útil, lógico, estético y social, que a su vez demuestran la validez de la teoría que desde hace 30 años así lo ha postulado.

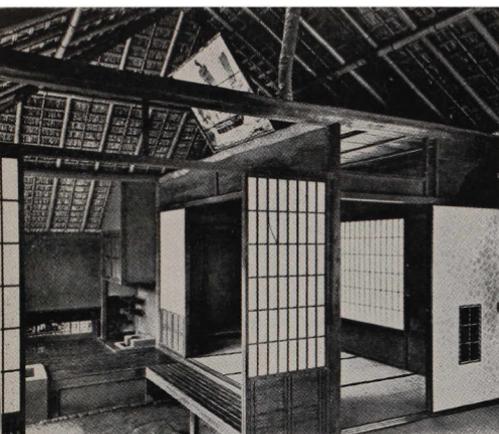
El enfoque estético además, tiene otra característica inapreciable: la de ser dinámico. Es decir, la de acudir a los objetos con la mira de poner en relieve qué es lo que en ellos persiste proyectándose hasta nosotros. No dibuja como la sociología y la psicología aplicadas al arte las coordenadas crono-tópicas circunstanciales y percederas en que se manifestó alguna obra, sino que al rescatar de ellas las leyes con arreglo a las cuales han sido posibles, permite su vigencia en la actualidad, convirtiéndose en un instrumento apto para cooperar a la lícita evolución del construir humano que hemos denominado arquitectura.

No trata de comprender el arte por la vía de la mimesis espiritual con el hombre y época que lo creó: sentir como el gótico para apreciar lo gótico. ¡Nunca! Esto es lo estático, lo museográfico, lo sedente. Ir desde nosotros hasta ellos, rescatar sus valores absolutos —hasta donde ésta palabra tenga algún sentido— establecer lo que por encima de la evolución nos fuerza a continuar llamándolos arte. Esto es lo dinámico.

Pasemos pues a colocarnos ante la arquitectura japonesa desde la perspectiva que otorga este bastión, para tratar de encontrar cuál es su puesto en la evolución arquitectónica mundial, las categorías que la rigen y su posible incorporación aquí y ahora.

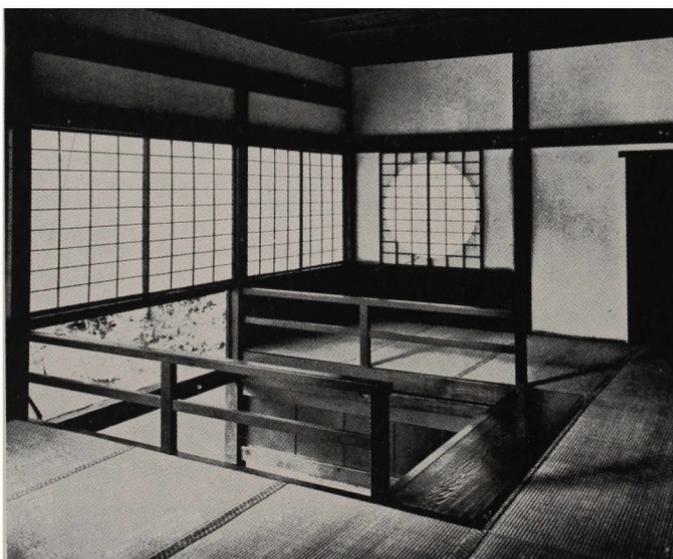
Nada mejor que partir de un estudio presentado por el arquitecto japonés Yuichiro Kojiro que lleva por título "El arte moderno y la arquitectura japonesa" que apareció en el libro titulado "Belleza arquitectónica japonesa", porque considero, como lo veremos después, que tiene datos de gran utilidad, cuya veracidad se irá despejando a lo largo de esta plática.

El arquitecto Yuichiro Kojiro sostiene en esta monografía, que el eclecticismo arquitectónico del siglo XIX fue superado gracias al Art-Nouveau. Que este estilo revela la influencia de la pintura y arquitectura japonesa y que más concretamente



Se puede observar la estructura de este pabellón y el espacio habitable, fluido, que atrajo a los arquitectos occidentales.

En Hiunkaku se insiste en la idea de balance y proporción, pero en contra de una simetría axial. Siglo XVI-XVII. Ciudad de Kioto. Dimensiones 17.8 por 11.7 m.



te, la casa Tassel de Víctor Horta, “Revela las líneas ondulantes y graciosas de los quimonos usados por las bellezas de Okiyowua, líneas que se convirtieron en la característica del Art-Nouveau”.

Esta fue la primera vez, dice Yuichiro Kojiro, que el arte japonés influía en el occidental, lo que fue posible, porque la arquitectura japonesa posee “dos virtudes características: su belleza de proporción y su logicidad constructiva” mismas que impresionaron vivamente a los arquitectos occidentales y los condujeron a proyectar sus obras con un nuevo sentido que ha sido llamado Art-Nouveau.

Creo que sobre la primera de estas características no ofrece ninguna dificultad, pero sobre la segunda, quiero explicar que se dice que la arquitectura japonesa es lógica, entendiendo con este término, que los medios que emplea, las disposiciones que logra, los materiales, técnicas y espacios resultantes, están en perfecta concordancia. En esto consiste la logicidad.

Quede muy claro antes de continuar, las dos afirmaciones básicas de Yuichiro Kojiro, a saber: que el Art-Nouveau nació gracias a la influencia ejercida por la arquitectura japonesa y que ésta posee como característica su belleza de proporción y su logicidad constructiva. Para apreciar en todo su valor tales afirmaciones, para comprobar su validez, es necesario que retrocedamos un poco para recordar cuál era la situación en el arte en el siglo XIX.

Epoca de revoluciones en todos los órdenes, en lo político con la desaparición del régimen monárquico, en lo económico con un nuevo modo de producir riqueza proveniente del auge industrial, en lo social con el predominio de la clase burguesa y el surgimiento del proletariado y en lo artístico con la búsqueda de nuevas formas de expresión, el siglo XIX renuncia a todo aquello que le había legado la tradición humanista del Renacimiento y propone contra el predominio de la razón la supremacía del sentimiento.

Se empieza a ver dentro del terreno del arte, que el sacar del segundo nivel en que se había conservado, al *Pathos*, podía ayudar a lograr nuevas formas de expresión hasta entonces no explotadas.

Es necesario superar las formas clásicas cuyos cánones celosamente resguardados de la evolución había caído en un academismo. Se imponía la necesidad de negar el principio de “justicia poética” de Aristóteles que estipulaba que al final de la obra el malo debía ser castigado; había que continuar el camino trazado por Shakespeare (recuerden el final del Hamlet, en que mueren buenos y malos —tendencia realista— para apreciar el nuevo modo de encarar la expresión artística) y buscar lo trágico o patético a base de la contraposición y violencia de sentimientos. En la obra del gran romántico francés Víctor Hugo “El jorobado de Nuestra Señora de París”, podemos encontrar estos lineamientos. Sus personajes al mismo tiempo que se encuentran desenvolviéndose en tramas complicadísimas —innovación también frente a la tragedia griega— manifiestan pasiones antipodas: Quasimodo es aquí una figura típica de esta nueva forma: el ser deforme, grotesco, monstruoso que sin embargo es capaz de los más altos sentimientos, del amor platónico.

Surge además la novela caballeresca, con sus lances de capa y espada, con sus amores supraterrénos que exaltan el sacrificio en aras del ideal. Y al recordarlo tengamos en cuenta dos cosas: que todas estas obras son la expresión del *pathos* y que los temas de Walter Scott, de Alejandro Dumas, de Víctor Hugo, Medievales los ambientes en que se desarrollan, medieval la catedral que tiene por escenario.

Este regreso a la época medieval también se verifica en la música. Con el antecedente de Beethoven que había roto los cánones de la sonata clásica sublimados por Haydn y Mozart, al introducir en la sinfonía una coda, surgen los nuevos

compositores, que además de desestimar la forma sonata —lo clásico— y de disecionarla, encuentran el nuevo paso evolutivo gracias al rejuvenecimiento musical por la inclusión de los elementos populares. Material popular que había surgido en la Edad Media.

Aparecen así los grandes músicos nacionalistas expresándose ya no en la forma sonata o sinfonía, sino en poemas sinfónicos, en rapsodias, en variaciones, en las formas menores: polkas, mazurkas, vales, minuets, caprichos, etc.

Chopin y Glinka, los iniciadores con el “Estudio revolucionario” y “La Vida por el Zar”, son continuados con el grupo de los cinco: Borodin, Balakirev, Cui, Korsakov y Mussorgski. Los títulos de sus obras son muy significativos: Islamey, Ruslan y Ludmila, Sadko, Una noche en la árida montaña. En las estepas del Asia Central.

En la escultura sucede lo mismo: el abandono de los cánones clásicos mantenidos en la era napoleónica por Luis David, con sus líneas claras, texturas limpias, posiciones lánguidas, por unas esculturas que desprecian la línea, que gustan de los fuertes contrastes y de ambientes expresivos. Augusto Rodin es el ejemplo.

En la pintura se niegan también las categorías de los clásicos; el plano, la línea, por lo profundo y lo pictórico. En vez de colores mezclados, colores puros. Contra sombras grises o sepías, conjunción cromática. Contra lo plano, lo profundo, contra lo lineal lo pictórico.

Este regreso “a los orígenes”, como hemos visto fue fructífero para estas artes: en él encontraron una renovación que se tradujo en nuevas formas de expresión.

¿Qué sucedía mientras tanto en la arquitectura?

Dentro de la historia de la arquitectura el XIX es considerado como un período ecléctico en que se reproducen formas tipo de estilos pretéritos.

Sin embargo, la denominación de neoclásico no es del todo exacta si tenemos en cuenta que no se construyeron únicamente edificios inspirados en la tradición helenístico-romana, sino que al lado de éstos proliferaron los inspirados en la arquitectura islámica, egipcia, gótica principalmente. Pero podemos seguirla usando si tenemos en cuenta estas limitaciones y entendemos por neoclásico en general, la reproducción amorala (en sentido ético) o ilógica (en sentido estético) de formas caducas.

La arquitectura renacentista, y en general la de tradición clásica dicen, no es ajena. Ella es el resultado a necesidades y concepciones estéticas propias de su cultura. Por tanto, es inaceptable para nosotros. También nosotros al igual que ellos debemos crear obras que estén de acuerdo con nuestra peculiar forma de ser. Debemos regresar a lo propio. Y lo propio lo constituía la arquitectura gótica, que había respondido en su época a todos los requerimientos y dimensiones humanas.

Así, teniendo en la mente la idea de la categoría de verdad, regresan a la época medieval e inundan las ciudades de remedos ojalistas. Y este fue el error. Ya no se copian obras clásicas, pero se copian las góticas.

Notemos sin embargo, que este error en la realización concreta, tenía en la base, *la verdad constructiva*. Pretendiendo una arquitectura que respondiera a la localización geográfica, a la peculiar concepción estética habían caído en reproducir obras que si respondieron a estas demandas, porque no cabe duda de que la arquitectura gótica es uno de los ejemplos más cabales de gran arte. En ella se hallan fundidas las necesidades útiles a las espirituales, las disposiciones a las apariencias.

Tratando de salir del neoclasicismo acudieron a ejemplos que habían sido propios, pero que lo habían sido 8 siglos atrás.

Testimonio de que los arquitectos del XIX buscaron *la categoría de verdad*, (que por el momento continuaremos llamando así pese a ser equívoca y a haber sido superada por la teoría actual como categoría de logicidad) lo constituyen tanto sus equívocas realizaciones concretas que reprodujeron al gótico porque éste es, como ya dijimos, uno de los mejores ejemplos de verdad constructiva, como los escritos de los arquitectos teóricos de aquel vituperado siglo XIX.

Vamos a mostrar en los escritos de tres grandes arquitectos: William Morris, Viollet le Duc y Leonce Reynaud, como el siglo XIX fue el crisol de donde surgieron las bases de toda la nueva arquitectura. Que se basaron y reprodujeron a la arquitectura gótica precisamente porque iban en pos de establecer la categoría de verdad: categoría que está a la base de toda la arquitectura moderna, misma que se inicia con el Art-Nouveau.

- 1.—*Búsqueda de la verdad arquitectónica.*
- 2.—*Teóricos del siglo XIX.*
- 3.—*Nacimiento y testimonios sobre el Art-Nouveau.*
- 4.—*El Art-Nouveau: auténtica manifestación arquitectónica.*
- 5.—*Dos tesis falsas: Giedion y de la Maza.*

Antes de continuar, recordemos que nos encontramos en busca de los orígenes del Art-Nouveau, para verificar la validez de la tesis de Yuichiro Kojiro, que sostiene que este movimiento nació gracias a la influencia de la arquitectura japonesa. No se trata, como podría suponerse, de hacer un boceto de historia, sino de apoyándonos en ella, encontrar el sitio que la arquitectura japonesa tiene dentro de la evolución artística, para posteriormente ver en qué medida sus logros son susceptibles de incorporarse a nuestra arquitectura.

Habíamos dicho asimismo, en los últimos párrafos de la primera parte, que íbamos a tratar de mostrar en los escritos de tres arquitectos sobresalientes del siglo XIX, que el error concreto del “pastiche du Moyen Age”, tenía en su base, la búsqueda de la verdad arquitectónica, categoría que va a ser rectora en el Art-Nouveau.

William Morris, uno de los participantes más activos del movimiento prerrafaelista en Inglaterra, que por muchos ha querido ser calificado como antecedente directo del Art-Nouveau, dice en 1860: “deberíamos ir de la mano de la arquitectura gótica y estimarla en lo que fue y en lo que es: una magnífica manifestación de orden orgánico. Actuando conforme a una tradición tal, uno reconoce un principio estructural que desarrolla sus formas con *el espíritu de estricta verdad*, siguiendo las condiciones de uso, material y construcción”.

Notemos dos tesis fundamentales: que se reconoce en la arquitectura gótica un orden orgánico, es decir, una correspondencia total entre la forma y la función, entre las condiciones “de uso, material y construcción”. Correspondencia cuyo olvido había desembocado en el neocademismo y anacronismo del XIX. La organicidad de la obra, en este sentido, no es más que la resultante obligada de la observación, durante la gestación, de un principio analógico de la arquitectura: la veracidad. El “ir de la mano de la arquitectura gótica”, no tiende de ninguna forma a fundamentar o promulgar la repetición concreta de dicha arquitectura, sino a tomar de ella, lo que no siendo circunstancial, podía ser englobado a la arquitectura del XIX. Lo circunstancial del gótico, está constituido y determinado por su localización cronotópica, es decir, por las necesidades, medios, técnicas, que se manifestaban en su peculiar disposición, concepción del espacio, en los arcos quebrados, en los arcos botareles, etc., realizaciones que evidentemente no podían ser

repetidas por ser categorías propias de la arquitectura medieval. Pero el principio estructural, el espíritu de estricta verdad, sí podía ser reincorporado.

Viollet le Duc, el gran arquitecto francés, se da muy clara cuenta de que los principios de la arquitectura gótica eran el medio mejor para reencauzar a la edificación por el camino de la creación artística, y dinámicamente trata de sacarlos a la luz.

En su “Diccionario Razonado de la arquitectura”, dice con mucha claridad: “Si consideramos que *es útil el estudio de la arquitectura medieval* y que es capaz de producir paulatinamente una loable revolución artística, debemos percatarnos de que *no es* con objeto de obtener obras sin originalidad o *en favor de la reproducción indiscriminada* de formas históricas; es por el contrario, *para conocer los principios* que determinaron el nacimiento de estas formas, principios *que podrían ser nuevamente fructíferos* en la actualidad, introduciendo ideas modernas que se ajusten a las necesidades y costumbres del momento actual.”

En estas palabras de Viollet le Duc, se encuentra implícita una tesis, que establece un sistema de coordenadas, perteneciente unas, a la actividad humana que se determina como arquitectura, y otras, que cruzándose con éstas, dan lugar a los estilos peculiares de aquel hacer. Se reconocen así, dentro del construir que denominamos arquitectura, una parte circunstancial, propia de las coordenadas cronotópicas en que se localiza, y otra que siendo principio estructural del hacer arquitectónico, pervive proyectándose a todo lo largo de la creación. En este sentido podemos tomar las palabras de le Duc, cuando niega una “repetición indiscriminada” de formas históricas —lo circunstancial” en pro de unos principios “que pueden ser nuevamente fructíferos”— lo analógico.

El escogió como fuente a la arquitectura medieval, pero igualmente lo podía haber hecho con la griega, que en tanto es auténtica arquitectura, posee aquellos principios, que por serlo, también en ella se encuentran.

Estas tesis, cuya extensión y profundidad merecen estudios particulares, y que por razones obvias solamente hemos aludido, no fueron concretadas en una teoría que sistemáticamente elaborada, las incluyera y jerarquizara.

Es ésta la labor que emprende un gran teórico de la época, el arquitecto francés *Leonce Reynaud*.

Este arquitecto, profesor de la escuela Politécnica de París, emprende en 1850, la tarea de constituir una Teoría de la Arquitectura en su libro titulado “Tratado de arquitectura”, en el que resume aquellos principios que sus antecesores habían pregonado. Tomemos unos párrafos: “...Tres cosas principales deben de considerarse en una obra: la comodidad, la solidez y la belleza... se concluirá que el sentimiento de *lo útil basta para ordenar* los trazos generales de una composición?... *todos los estilos* que las obras han sucesivamente admitido, *han sabido sujetarse a las conveniencias* morales de los sujetos, conformando los gustos de la época a los más variados matices, las expresiones más verdaderas, las delicadezas más exquisitas... Es esencial no perder de vista sobre todo, que si la disposición de un edificio debe estar enteramente de acuerdo a lo que reclaman las necesidades materiales, debe igualmente (recuérdese aquí la definición del funcionalismo dada por Gropius en Madrid en 1930) *responder a las exigencias no menos imperiosas y no menos legítimas seguramente, de nuestro espíritu*... En todas partes se mostrarán las formas *con toda verdad*... Lo bueno es el fundamento de lo bello y las formas del arte deben de ser siempre verdaderas... que la composición del interior se manifieste al exterior...”

Como se puede apreciar, pese a la limitación violenta de las citas que hemos escogido, Reynaud procura establecer los valores constitutivos de la obra arquitec-

tónica, valores que ciertamente se encuentran confundidos dentro de una concepción filosófica idealista, pero en tanto que inicia el desglose de los factores que determinan con su concurrencia la aparición del valor arquitectónico, puede ser considerado sin hipérbole ninguna, como uno de los antecesores directos de la arquitectura contemporánea y de la teoría de la misma.

Subordina lo bello a lo bueno, confusión que posteriormente la axiología vendría a despejar, pero reconoce que la arquitectura no debe de responder parcialmente a las necesidades materiales, sino también a las “del espíritu”, preludiando al funcionalismo. El academismo del XIX, se trasciende estableciendo rigurosamente “que todos los estilos han sabido sujetarse a las conveniencias... y a los gustos de la época...” Esta discordancia de las obras con sus requerimientos, que dio la tónica al XIX, es superada por esta teoría, en la que la actual se ha basado para llevar a cabo la obligada evolución, a partir de la inclusión de la verdad —conducción axiológica— como uno de los valores analógicos de toda auténtica arquitectura, categoría que adoptaba varias formas concordantes: concordancia entre material de construcción y apariencia óptico-háptica, entre forma y función, entre forma y destino, entre exterior e interior, entre forma y tiempo histórico.

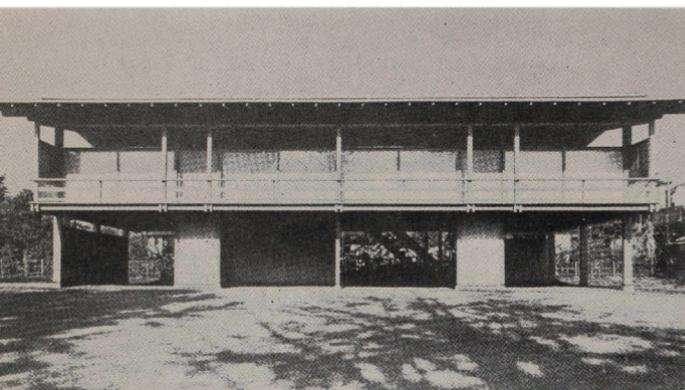
No obstante que Reynaud interpola terrenos, su teoría era para su época, el mejor instrumento para superar dialécticamente la crisis que se estaba padeciendo. Sin embargo, *los artistas* de entonces, como los genios excelsos de ahora, desconocían su utilidad, y seguían enfrascados en sublimes concepciones, que entonces como ahora llevaron a la arquitectura a un academismo.

Esta actitud de avestruz, motiva una crítica de Reynaud, cuya actualidad es patente a tal grado, que si quitamos la fecha —1850— y el autor, imposible sería no adjudicarla a la actualidad: “Es así muy raro que el arquitecto siga el orden lógico que nosotros hemos adoptado en la exposición que precede, para él, la concepción artística es dominante y procede a abordar el camino de la intuición más o menos espontánea. Tiene un conocimiento más o menos claro de lo que tienen de fundamental las condiciones definidas que les son impuestas, y su imaginación, inspirada en consecuencia, le presenta, después de cierto esfuerzo, una forma general donde la belleza le seduce y donde verifica necesariamente la conveniencia; y deja de buscar otra solución, aún que este estudio le pruebe que la primera es inaceptable”.

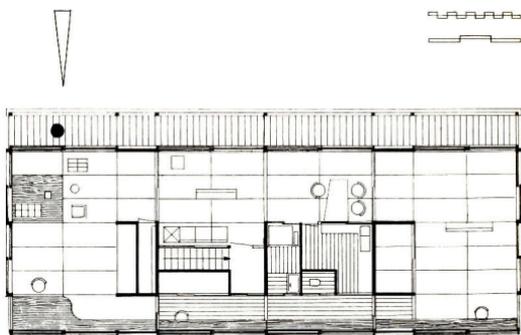
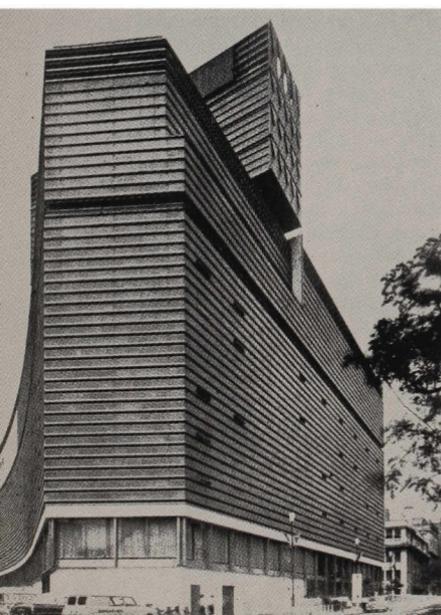
El XIX, si bien en las realizaciones concretas cayó en el goticismo, en la teoría se pusieron las bases firmes que permitirían trascender la situación. Hemos visto, cómo la observación de la arquitectura medieval, condujo de la exposición más o menos literaria de sus características, a la concepción —todo lo rigurosa que la época podía dar— de una teoría arquitectónica, que elevó a la verdad, bajo sus formas de concordancia, a una categoría conformante del valor arquitectónico.

Este es el campo con que se encuentra el Art-Nouveau, cuando surge en 1893 con la casa Tassel de Víctor Horta; Art-Nouveau, que Yuichiro Kojiro supone íntimamente dependiente de la arquitectura japonesa, básicamente en una de las características fundamentales de ella: su logicidad constructiva.

Tratemos de encontrar ahora, en los escritos de arquitectos y críticos tanto de la época como contemporáneos, las fuentes en que se alimentaron, para comprobar la validez de la afirmación de Kojiro. Al efecto, tengamos presente que el Art-Nouveau representa el regreso a la auténtica arquitectura en la misma medida en que responde a las exigencias de lugar y tiempo, en que aprovecha los nuevos materiales que la industria le proporciona, concreto armado y acero, que aún con el antecedente de Labrouste, es hasta ahora cuando entra de lleno en la construcción edificatoria; en la medida en que encuentra nuevas formas expresivas que se apo-



Fachada de la casa habitación en Tokio, Arq. Kenzo Tange, quien ha sabido conservar las constantes valiosas de la arquitectura tradicional japonesa sin sacrificar ninguna necesidad exigida por los problemas actuales en lo utilitario, en lo social, y estético.



Planta baja de una casa habitación, en Tokio, de Kenzo Tange.

Una solución original y adecuada al Programa particular, es esta tienda del arquitecto Togo Murano, de fuerte expresividad volumétrica. Tokio.

yan en el uso "lógico" de los diversos medios arquitectónicos. En la misma medida en que se abandonan los logros circunstanciales de otros estilos en pro de soluciones ubicadas cronotópicamente, en fin, en la medida en que todos esos elementos logran crear un espacio en el que todas las dimensiones del hombre integralmente concebido, tienen cabida.

Héctor Guimard, tal vez el arquitecto más sobresaliente en Francia en este estilo, dice en la revista *La Arquitectura*: "...no hago más que aplicar la teoría de Viollet le Duc, pero sin estar prendado de las formas de la Edad Media".

Boileau, a cuya teoría del arte podían muy bien adjudicársele la crítica de Reynaud, dice: "...pertenece el Art-Nouveau, porque está sabiamente ordenada y lógicamente concebida, en perfecta conformidad con los nuevos materiales".

Salomón Reinach: "Es un estilo que al pretender ser de su tiempo —concordancia entre forma y tiempo histórico de Reynaud— y de rechazar todo anacronismo, se relaciona... al programa de buen gusto y buen sentido trazado hacia 1860 por Viollet le Duc".

Curt Behrendt dice: "...pero inspirada en los mismos ideales inherentes al arte gótico, estaba sólidamente fundada en el sentimiento de *verdad*, honradez y naturalidad".

No nos confunda el nuevo vocabulario que empieza a aparecer, y notemos que cuando no se cita como antecesores a inspiradores inmediatos nombres concretos de arquitectos, como el de Viollet le Duc, se está repitiendo, en nuevas formas, lo que los teóricos de mediados del XIX habían dicho. Aparece paralelamente al concepto de "verdad arquitectónica" el más estricto de "lógica arquitectónica", término con el que aún en la actualidad, la Teoría de la arquitectura, denomina uno de los cuatro valores conformantes del valor arquitectónico, mismo en el que no nos podemos detener, porque implicaría la explicación de toda la teoría actual, pero que por el momento, podemos tomar en el sentido que tenía en Leonce Reynaud.

Estos testimonios y la labor realizada por los arquitectos de mediados del XIX en el campo de la Teoría, son prueba suficiente para demostrar que los orígenes del Art-Nouveau no hay que buscarlos en la influencia de la arquitectura japonesa, como dice Kojiro, sino en la labor ideológica que los precedió, y que analizando a la arquitectura medieval, encontró los principios que la regían y consecuentemente, los que rigen a toda auténtica obra arquitectónica, llámese griega, románica o bizantina, y que los expuso en el seno de una teoría, haciéndolos que volvieran a funcionar como medios adecuados para el reencauzamiento de la arquitectura, en su caso, y legándonoslos como el mejor ejemplo a seguir para superar la crisis que a nuestra vez estamos sufriendo.

Podemos también concluir, que la arquitectura medieval y la del Art-Nouveau están íntimamente ligadas, porque en ambas se encuentran los mismos principios genéricos; que se semejan, en lo que se semeja la arquitectura clásica griega con la medieval: en que ambas son, por sobre todas las cosas, auténticas obras de arquitectura, poseedoras por tanto, redundante es decirlo, de los mismos principios, categorías o valores, que analógicamente se encuentran desenvolviéndose a todo lo largo de la evolución arquitectónica y cuya particularización da lugar a los estilos, no es posible establecer ninguna relación justa entre cualquiera de ellos.

El desconocimiento de la teoría de la arquitectura, es el que lleva a Kojiro a establecer una influencia de la arquitectura japonesa sobre la occidental, que ya hemos probado que resulta equivocada. Este mismo desconocimiento de los valores que integran a la arquitectura, expuestos en su Teoría, es el que da lugar a otras dos tesis igualmente falsas.

Sigfried Giedion en su libro "Espacio, Tiempo y Arquitectura", puede, ol-

vidando la teoría, sostener que la importancia del Art-Nouveau consiste en ser “uno de los primeros ejemplos... del plan libre”. Esta opinión, verdadera doxa griega, vuelve a tomar como importante, lo que es meramente circunstancial, porque el plan libre, que tan de moda se encuentra, no puede ser considerado desde ningún punto de vista como meta de la arquitectura; porque el plan libre sólo se justifica y adquiere valor, cuando es la conclusión de todos los requerimientos de la obra; porque sólo es válido en la medida en que responda a los cuatro valores de la obra arquitectónica, mismos, que superando a las exposiciones anteriores, han sido claramente expuestas por la teoría actual representada por el Arq. José Villagrán.

El suponer que la arquitectura moderna para serlo, debe estar concebida según el plan libre, es entre otras, una de las razones principales que han conducido a nuestra arquitectura, y cabe decir a toda la arquitectura contemporánea, al estado de crisis, que este mismo autor critica, pero al que coadyuva con sus opiniones parciales.

En el N° 26 de los Anales de Investigaciones Estéticas, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Francisco de la Maza comete similar amputación con el Art-Nouveau. En la parte final de su trabajo de historia, al plantearse la pregunta: “¿Qué es el Art-Nouveau?”, responde diciendo: “No es cierto que provenga del gótico; no es una reconstrucción de ese estilo, pues si el gótico fue un arte eminentemente religioso, el Art-Nouveau es, ante todo, un arte eminentemente civil”.

Dividamos esta tesis en dos partes generales:

Respecto a la primera que dice: “No es cierto que provenga del gótico”, creo que le dan perfecta y opuesta respuesta los testimonios de las personas que hicieron el Art-Nouveau, —que ya hemos citado— ya en el plan de arquitectos activos, ya como críticos, ya como historiadores. A través de lo que llevamos expuesto se desprende que este estilo surgió del gótico, como ya hemos expuesto con largueza, por qué observó los principios que habían animado a ese estilo.

Respecto a la segunda, la que empieza: “...no es una reconstrucción” cabe señalar, que para este autor, sólo es posible establecer dos tipos de relaciones entre dos estilos específicos de arquitectura a saber: ni uno es reconstrucción del otro se concluye la relación, pero si se dedicaron a géneros diferentes, la relación no es posible. Traslademos este enfoque a otro arte, la pintura, y a otros artistas, Miguel Angel y Rembrandt: los dos son pilares de la pintura, pero nada podemos decir en común acerca de ellos, puesto que Rembrandt no es reproducción de Miguel Angel y además, uno se dedicó preferentemente a los frescos en grandes muros y el otro a cuadros de caballete.

En ambos casos, las relaciones son negativas: porque si uno proviene del otro, se da una reconstrucción —valorización negativa— y si no es así, la relación también es negativa, porque no se puede establecer. Gracias a esta perspectiva, nos encontramos en un callejón sin salida, del que ni el acucioso acopio de datos históricos que se encuentran en el citado trabajo nos salva. Esta característica histórica, más que estética nos hace recordar las palabras de Lessing respecto a Voltaire: “M. de Voltaire hace de tiempo en tiempo historia dentro de la poesía, filosofía dentro de la historia y, en la filosofía, el hombre espiritual”.

Hemos visto hasta aquí, la primera parte de nuestro objeto, que se refería a la posible influencia de la arquitectura japonesa en el Art-Nouveau.

Hemos llegado al momento de concluir; y el hecho de que a través del análisis de los factores que concurrieron a dar lugar a ese nuevo paso evolutivo que para la Historia del Arte significa el Art-Nouveau, nos halla mostrado la invalidez de la tesis de Kojiro que nos ha servido de base en la presente charla, no nos debe



*La resultante formal en esta estación Televisora en Tokio, recuerda las soluciones de Van der Rohe en Illinois, y de Saarinen en la General Motors, que viene a probar la crisis formal de la arquitectura en tantos países, porque tienen Programas diferentes y fachadas casi iguales.
Arq. Kiyota.*



La influencia del llamado estilo internacional se ve claramente en este Banco de Tokio, 1952. Arq. Kunio Maekawa. Tiene 19 pisos; muestra negativamente el olvido de lo geográfico-físico y de lo humano local en la formulación de su programa.

Uno de los primeros edificios modernos, es esta tienda en Osaka, año 1935. Arq. Togo Murano, uno de los pioneros de la nueva arquitectura japonesa. La tienda es interpretada lógicamente por él como un edificio con sólidas paredes en fachada, quebrada por paneles decorativos. El interior, con luz artificial; Udo Kultermann.



conducir a una valoración negativa de la arquitectura japonesa. Todo lo contrario: si bien no tuvo en aquél entonces mayor influencia sobre la arquitectura occidental, es preciso señalar que esta confusión tiene un origen perfectamente explicable, que a su vez, es el más alto testimonio de su calidad.

En el siglo XIX la arquitectura occidental había enfatizado solamente uno de los valores que integran a la obra de arquitectura, el estético. Este olvido, y la presencia del magnífico ejemplo que patentizaba la arquitectura japonesa condujo al falso supuesto de que es ésta la que determina el reencuzamiento de la arquitectura occidental. Esta es la confusión que hemos tratado de aclarar poniendo de manifiesto el anclaje del XIX en épocas pretéritas, en las que el gran arte había sido logrado.

Esta confusión es, como dijimos, el más alto testimonio de la calidad de la arquitectura japonesa, en la medida en que implícitamente reconoce que en ella se encuentran los valores indispensables a toda obra que quiera presentarse como arquitectónica. O sea, que una concretización material de valores producida en completo alejamiento con la cultura occidental manifiesta los mismos principios rectores que determinan a ésta.

Explicuémonos: la Teoría de la arquitectura, como ciencia que explica racionalmente a la arquitectura postulando los principios que la rigen ha evolucionado desde su preclaro antecesor y fundador Vitrubio, a través de Durand, Reynaud y Guadet, sin olvidar estudios especializados, como los de Fidler, Schmarsow, Ghyka y el actual de Lurçat, hasta la postulación del Arq. José Villagrán, que supone a la obra arquitectónica como una concurrencia de cuatro valores primarios, el útil, el lógico, el estético y el social. Esta teoría, que por el momento no podemos exponer, dada su complejidad y el escaso tiempo de que disponemos, supera a enfoques parciales que pretenden explicar el valor de la arquitectura a base de hacer incapié en alguno de sus valores, como el económico, o el utilitario, en el aspecto servil de la arquitectura, o el orgánico o la proporción en cuanto al estético, etc., haciendo ver que a la falta de cualquiera de los cuatro valores mencionados, ocurre la desintegración de la obra arquitectónica que deviene necesariamente en obra de ingeniería, de escultura o de escenografía, pero no de arquitectura.

Son estos mismos valores, los que se manifiestan en forma singular en la arquitectura japonesa. No puedo repetir el análisis, mismo que hace Salvador Pinoncelly en lo precedente, pero quiero que recuerden, que independientemente de que no podamos interiorizar completamente en el sustrato espiritual que la anima, como lo hace notar Alberto Hijar, lo que implicaría un enfoque ontológico, podemos, desde otra perspectiva, la de la teoría, reconocer la perfecta adecuación de la arquitectura japonesa a su medio cronotópicamente considerado, la satisfacción plena de todo los requerimientos que nacen de la múltiple dimensionalidad de lo humano, el correcto uso de materiales a través de una técnica perfectamente definida y manifestada, la obtención de formas en las cuales se patentiza la proporción, la claridad, el contraste, etc., así, como la delación de su cultura por medio de su concretización. Características todas ellas, que podemos englobar dentro de los analógicos principios arquitectónicos que ha postulado la teoría de la arquitectura antes aludida.

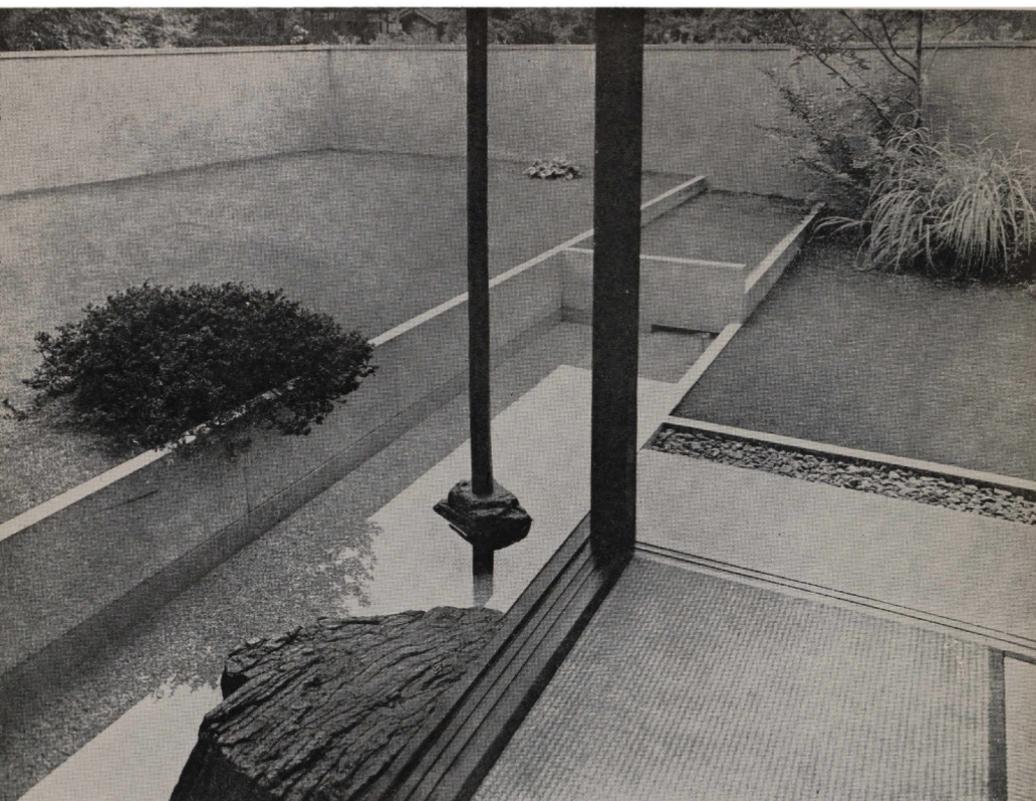
El valor de la arquitectura japonesa, y su significación para nosotros, puede establecerse pues en un sistema par de coordenadas, que justificándose recíprocamente, corroboran su validez. Nos referimos a la explicación que de la arquitectura japonesa puede hacerse por medio de la Teoría ya establecida, lo que viene a confirmar la validez de ésta en la medida justa en que constantemente comprobaciones y nuevos pasos evolutivos la justifican. La obra de arquitectura pues, com-

prueba la validez de la teoría. Y la teoría a su vez, recíprocamente, pone en claro el valor de la misma obra, que puede ser justamente apreciada sólo a través de la teoría.

La arquitectura japonesa por tanto, se coloca al lado de la griega o de la gótica como uno de los prototipos de arquitectura, cuyos principios estructurales podemos poner otra vez sobre el tapete a fin de superar la crisis en que nuevamente hemos caído, que a semejanza de la del XIX, ocurre también, por una acentuación ilícita del valor estético, dando lugar a un nuevo formalismo.

Es este pues, el gran ejemplo y valor que significa para nuestra circunstancia la arquitectura japonesa como exponente de gran arte, y la teoría que la explica.





Jardín de la casa Okada. Tokio. 1934. Arg. Sutemi Horiguchi (1892....), uno de los arquitectos de vanguardia. En su primera época muestra tendencia Holandesa y posteriormente ha tendido a adaptar las formas tradicionales de la casa de té, a la arquitectura residencial contemporánea.

d i r e c t o r i o

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

Secretario:

SR. DON JAIME TORRES BODET

Subsecretaria de Asuntos Culturales:

SRA. DOÑA AMALIA G. DE CASTILLO LEDON

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Director General:

SR DON CELESTINO GOROSTIZA

Subdirector Técnico:

SR. DON VICTOR M. REYES

cuadernos de bellas artes

Director:

WILBERTO CANTON

Secretario de Redacción:

DIEGO DE MESA

Director Artístico:

RAMON PUYOL

Fotografía:

HUGO MENENDEZ y JOSE VERDE

s u p l e m e n t o

cuadernos de arquitectura

Director:

RUTH RIVERA M.

Secretario de Redacción:

SALVADOR PINONCELLY

Exposiciones:

JORGE SHIZURU

Edición:

SALVADOR PINONCELLY

méxico · octubre · 1961

Cuadernos de **3**

Arquitectura

s u p l e m e n t o d e

CUADERNOS DE

bellas artes

**instituto nacional de bellas artes
departamento de arquitectura**