

KATEI

Una aproximación fenomenológica a la vivienda japonesa contemporánea



Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

KATEI

Una aproximación fenomenológica a la vivienda japonesa contemporánea.

Laura Acosta Gonzalez

Tesis de Maestría

*Programa de Posgrado en Maestría en Arquitectura. Encuadre Proyecto y Representación
Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo
Universidad de la Republica*

Directora:

*Dra. Arq. Prof. Daniela Colafranceschi
Montevideo, Uruguay
Setiembre de 2023*

A mi abuela

| | |
|------------------------------|-----|
| PREFACIO | 11 |
| LA VENTANA POR LA QUE MIRO | 19 |
| SENSIBILIDADES RECUPERADAS | 31 |
| HILOS (IN)VISIBLES | 53 |
| PEQUEÑOS AMBIENTES ENSOÑADOS | 83 |
| VENTANAS AL COSMOS | 103 |
| CUATRO ESTACIONES EN DAITA | 141 |
| GLOSARIO | 181 |

Construir una casa es construir un jardín que la contenga.

(Aragón, 2016, pág. 234)

PREFACIO

Hace un tiempo me preguntaron cuándo había comenzado mi fascinación con Japón (hay quienes incluso dicen que tengo una suerte de amor platónico con este país), y resultó revelador para mí recordar que a los seis años miraba maravillada una serie japonesa antes de ir a la escuela. La historia narraba la vida de una abuela con su nieta ambientada en un Japón aún no afectado por la occidentalización. Me hipnotizaban los paisajes que mostraban, así como también su forma particular de habitar, en proximidad con estos paisajes exuberantes hasta en las condiciones más extremas invernales. De la historia poco recuerdo, pero sí está fijado en mi memoria lo que sentía cuando la veía, y era esa extraña conmoción que suscitaba en mi ese mundo tan lejano y distante que arrojaba mi tele de 12" en blanco y negro en la cocina de mi casa.

Creo que todo acto creativo está teñido por nuestro ser y tiende hilos invisibles con nuestros recuerdos o memorias. En este sentido, Siri Hustvedt (2017, pág. 185) afirma que la creatividad no se trata de manipulaciones mentales o cognitivas, sino que está guiada por la memoria y la realidad emocional. Investigamos lo que investigamos porque son temas de nuestro interés y hacemos foco en ellos porque de cierta manera también hay algo

de ellos presente en nuestro bagaje personal. Confieso que este trabajo no queda fuera de ello; es una parte de mí.

El inicio de esta investigación se sitúa en la preparación de un viaje a Japón que se frustró por la pandemia en 2020. Recuerdo emprender la tarea de selección de obras o lugares de interés para visitar cuando empecé a registrar una constante que se repetía: obras de diferentes épocas, programas y escalas planteaban una relación radical con la naturaleza. El tratamiento de lo natural me resultaba deslumbrante, porque evocaban pequeños paisajes que parecían no tener tratamiento, es decir, emulaban una naturaleza no antropizada, o al menos eso es lo que nos quieren hacer creer.

Fue en ese momento que emprendí —un poco obsesionada, quizás— una búsqueda primaria de obras contemporáneas, donde encontré que este vínculo también estaba presente en la pequeña escala doméstica y esto abrió en mí ciertas interrogantes. ¿Por qué es tan importante llevar al seno de lo doméstico esta naturaleza? ¿Qué hay detrás de estas operaciones de proyecto? Esta búsqueda ya poco tenía que ver con el viaje, sino que seguía una intuición que poco después se transformó en un proyecto de tesis.

KATEI plantea una mirada que busca aproximarnos a la relación entre la casa y el jardín en el Japón contemporáneo. No se trata de una investigación sobre casas ni tampoco sobre jardines, sino acerca del espesor que ambos comparten, desde el entendido de que esta conjunción es una unidad ambiental compleja. Nos invita a ponernos unas nuevas gafas con las que mirar desde otra perspectiva estos modos de habitar y los argumentos que rigen su construcción.

Para los ojos occidentales puede resultar un tanto dificultoso aproximarse a estas obras y fácil emitir juicios de valor sin considerar su contexto histórico y cultural. Este trabajo establece ciertas conexiones en este sentido invitando a la reflexión en tanto es posible que estas casas contemporáneas todavía conserven en su esencia bagaje de sus prácticas ancestrales.

La investigación se estructura en seis capítulos. «La ventana por la que miro» aborda la importancia del concepto *katei* para definir la relación entre la casa y el jardín, pero también busca precisar cómo las condiciones climáticas y geográficas de la isla influyeron en esta relación tan particular con el entorno natural. «Sensibilidades recuperadas» nos habla un poco de historia al situar el quiebre histórico con sus prácticas ancestrales, provocado

por la Restauración Meiji, seguido de un retorno a las tradiciones en diferentes etapas a partir de la década del sesenta. «Hilos (in)visibles» aborda algunos temas que de alguna manera están vinculados a estas viviendas, aunque no sean tan evidentes a simple vista. En lo que se incluyen algunas consideraciones sobre los jardines, la relación con la pintura, la relación subyacente con el sintoísmo, el concepto de *ma* y la temporalidad de estos ambientes. «Pequeños ambientes ensoñados» nos habla de la mirada subjetiva de quien habita, donde los sentidos y la memoria cobran protagonismo y nos pueden transportar a otras dimensiones, se sustenta en reflexiones escritas y se ilustra mediante fotografías manipuladas. «Ventanas al cosmos» nos presenta la relevancia de estos pequeños trozos de naturaleza en la vida doméstica, constituyendo el lugar donde el habitante se conecta con el universo, el habitar también entendido como una vivencia reflexiva que involucra todos los sentidos. A través de un paisaje de casas, se muestran algunas operaciones de proyecto que hacen que esta vivencia sea posible. «Cuatro estaciones en Daita» nos brinda un pasaje por las cuatro estaciones del año en Daita house, sustentado en un relato escrito para cada estación acompañado por fotografías y gráficos de la autora.

El 30 de marzo de 2020, no partió ese vuelo tan ansiado que me llevaba a Tokio por primera vez, pero emprendí otro viaje con el objetivo de descubrir qué encerraban estos pequeños mundos habitados, mundos que por momentos parecían casas y por momentos parecían jardines y que a veces no podía discernir si eran casas o eran jardines.

LA VENTANA POR LA QUE MIRO

Katei es un término japonés que significa 'hogar' y está compuesto por dos kanjis: 家 (ka), 'casa', y 庭 (tei), 'jardín'. Así, la etimología del término evidencia la estrecha relación entre el espacio doméstico y la naturaleza.

Sōun Takeda, artista y calígrafo japonés, reflexiona sobre este término y afirma que: «Cuanto más mantengas el jardín de tu hogar, más florecerá la flor de tu corazón. Cuanto más lo descuidas, más se marchita» (Takeda, 2013). Resulta una mirada interesante, puesto que el jardín es utilizado como metáfora, donde el cuidado del jardín está relacionado al cuidado propio, esto remarca el modo de habitar y vivir en resonancia al mundo natural.

Por lo tanto, *Katei* nos aproxima al vínculo que existe entre el ser humano y la naturaleza en Japón, el ser humano habita junto al jardín siendo pares en este mundo.

Desde una mirada antropológica es importante señalar que el equivalente a ser humano en japonés lo encontramos en la palabra *nin-gen*: compuesta por (nin) ser humano y (gen) espacio intermedio o relación. Este término sintetiza la cosmovisión japonesa, según la que el ser humano siempre es en relación con el medio que habita.

En este sentido, Tetsuro Watsuji¹ plantea que la geografía y el clima influyen en la manera de vivir, por lo que son condiciones fundamentales para comprender nuestra existencia en el mundo. Japón, en cuanto a clima se refiere, registra cambios muy marcados en el año —desde inviernos fríos y nevados hasta veranos tropicales—, su ubicación en el globo define su clima monzónico, además de situarse cerca de la unión de placas tectónicas cuyos movimientos generan terremotos. Esta particularidad los llevó a desarrollar un vínculo especial hacia ella, desde cierta actitud de respeto.

Los cambios en las condiciones climáticas en Japón no solo responden a los ciclos estacionales, sino que también varían durante el día, donde se registran nieblas matinales, brumas en la tarde y *kasumi* (neblina de primavera), que constituyen paisajes en permanente contraste. Esto tuvo influencia en la estructura mental de sus habitantes, al punto que sus estados de ánimo cambian según la atmósfera percibida.

En este sentido Watsuji cuenta que en su estancia en Europa la monotonía climática del día lo hacía añorar sus cambios anímicos

¹ Poeta, editor y profesor de filosofía en varios centros universitarios. Nacido en Himeji, Japón, en 1889.

en Japón,² y es que habitar al ritmo de la naturaleza implica la vivencia diaria de los sutiles cambios en el entorno, que entran en resonancia con él mediante el estado anímico.

El apego que poseen los japoneses con el entorno natural es tal que asocian sus ciclos a etapas de su vida. La escritora Naoko Abe cuenta que la floración del cerezo coincide —entre otros inicios— con los comienzos de cursos. Recuerda que cada año escolar que empezaba se tomaba una foto al pie del cerezo en flor, práctica que no desarrollaba solo ella, sino también sus compañeros, ya que se consideraba un sacrilegio no hacerlo. Al cambiar de escuela repetía esta práctica, y lo hizo hasta el día que se graduó de periodista.

Con relación a esta anécdota le consulté a Chizuru Fujiii³ si tenía recuerdos asociados a la naturaleza. Me respondió que su casa familiar estaba cerca de Himure Hachiman-gū,⁴ y que todo momento de felicidad lo celebraban en este lugar. Su cumpleaños

2 «Al convivir con los europeos no pude menos que extrañarme de ver como los japoneses echamos de menos los cambios minuciosos de estado de ánimo» (Watsuji, 2006, pág. 239).

3 Entrevista realizada el 07/01/2023 en Montevideo. Chizuru es japonesa, habitante tokiota.

4 Santuario sintoísta ubicado en la ciudad de Ōmihachiman, prefectura de Shiga, Japón. La ciudad lleva el nombre de este santuario y se encuentra dentro del Área de Preservación de Edificios Tradicionales de la Ciudad de Ōmihachiman.

de veinte (lo que en Uruguay es la fiesta de quince), su graduación, su casamiento, se celebraron en este sitio y las fotografías atestiguan el paisaje exuberante que rodea el pequeño templo. Declaró no ser religiosa, pero la visita a estos sitios resulta una práctica cultural extendida, en tanto entienden que la naturaleza los hace sentir protegidos y a salvo.

Esto nos recuerda ciertas prácticas sagradas asociadas al *sintoísmo*, más precisamente en la delimitación del espacio natural mediante *shimenawa*, cuando necesitaban indicar la presencia del *Kami* que allí habitaba, con lo que el lugar adquiriría un acento sagrado.⁵

En la actualidad se siguen haciendo, antes de iniciar una construcción, una ceremonia para santiguar el terreno, ya que se considera que allí reside un dios al que hay que pedirle que se transforme en el protector de la casa (Tsukada, 2018).

... la casa era en sus inicios un lugar lleno de significados, cuyos orígenes conducen a lo sagrado, al fuerte vínculo de las sociedades antiguas con las fuerzas de la naturaleza, entendiendo el trazado de la realidad artificial construida como el reflejo del orden cósmico a la escala del hombre. La

⁵ Algunos autores sitúan allí un posible origen de la arquitectura, puesto que la delimitación del espacio puede considerarse un hecho arquitectónico.

superposición entre espacio habitado y espacio sagrado se traslada en la antigüedad al entorno doméstico de una forma no solo simbólica, sino también compositiva (Vasileva, 2020, pág. 172).

Esta porción de naturaleza antropizada es fundamental para la vida de sus habitantes, es el elemento por el cual entienden su pertenencia al mundo y se relacionan con él.

Estas condiciones promovieron el desarrollo en sus habitantes no solo de una extrema sensibilidad, sino también de una mirada minuciosa hacia el entorno natural que influyó a las artes en general y la arquitectura y la jardinería no escaparon a ello.

Este vínculo tan particular se hace presente en la pequeña escala doméstica, así como en Occidente el imaginario de hogar se asocia al fuego —a la estufa como símbolo de encuentro—, en Japón este espacio central le está reservado al jardín, asociado en mayor medida al espacio de reflexión individual, pero también como un símbolo de protección, resultando un modo sutil en que los japoneses veneran la naturaleza.

Estos jardines asociados a las viviendas generan una particularidad a destacar en la trama urbana. Mientras el trazado de las ciudades japonesas responde a una retícula de calles ortogonales

que conforman un entramado colmatado, donde podemos presumir la ausencia de la naturaleza, ya que no se registran espacios verdes como plazas y jardines, esto es tan solo una apariencia puesto que son diversas las viviendas —según su estilo y época— que incorporan el elemento natural en sus interiores, lo que conforma en el trazado urbano una red invisible y privada de pequeños jardines domésticos, y evidencia la importancia para esta cultura de vivir en contacto con la naturaleza.

Esta red invisible reafirma la idea que opera en Japón de reservar las cosas importantes de la vida de la ciudad, estos pequeños jardines que en el interior de las viviendas son predominantes a los ojos de los transeúntes están ocultos, lo que evidencia la importancia que representan para sus habitantes.⁶

Dada la particularidad climática insular la casa responde a ella desde los primeros períodos históricos, generando casas abiertas con el fin de obtener la máxima ventilación cruzada posible en

6 «Otra clase de cosas que siento es que dentro de ese inconsciente colectivo japonés existe el concepto de llevar las cosas más importantes hacia el fondo. El hecho de que los japoneses no tomen determinados elementos estructurales como el centro de la ciudad hace también que tengan un concepto de querer, en el contexto de ciudad, ocultar lo importante. Es por eso que respetan mucho el entorno y el medio ambiente existente y tratan de generar un espacio hacia el fondo, alejado de la ciudad. Una de las cosas que podemos concluir es que el esfuerzo por crear este concepto de fondo ha influido fuertemente en el diseño urbano y en la planificación de vías.» (Tsukada, 2018, pág. 17)

el caluroso verano, que posibilita además una relación franca con el entorno mediato.

Desde la casa se contempla el jardín y este le aporta al ambiente una atmósfera particular dependiendo de la estación del año, con veranos de luz intensa y predominio del color verde, el colorido particular de las flores y la neblina característica en primavera, hasta el sutil tono brillante que le otorga la nieve en el invierno. Estos pasajes estacionales posibilitan al habitante distintas vivencias que se reflejan hasta en los modos en que habitan sus casas.

En estos ambientes domésticos el ser humano habita inserto junto al entorno natural, y los sentidos juegan un papel relevante en ello, en tanto ocurre un despliegue fenomenológico en el que la mirada del habitante está influida por sus emociones y vivencias previas.

La percepción de estos ambientes cambia según quien los mire. Incluso una misma persona puede vivenciar distintas situaciones en un mismo espacio, dependiendo de las condiciones meteorológicas, del cambio estacional e incluso del cambio en la apariencia de las especies vegetales en el mismo día, lo que permite distintas percepciones de ese mismo ambiente. Por lo tanto, estas

casas no son proyectos acabados, sino que, como espacios subjetivos, dependerán de la percepción y de la memoria de quien las habite. El habitante es atravesado por la experiencia en todos sus sentidos y, a través de esta vivencia, afirma su pertenencia al mundo y a su cultura.

Pallasmaa (2012, pág. 12) afirma que la destreza de quien proyecta radica transformar la «esencia multidimensional del trabajo proyectual en sensaciones e imágenes corporales y vividas; finalmente, toda la personalidad y el cuerpo del proyectista se convierte en el lugar del trabajo arquitectónico». Esta apreciación resulta pertinente puesto que los proyectistas de las casas son japoneses y están inmersos en esa cultura. Al proyectar estas casas están utilizando, de manera inconsciente, su bagaje cultural y sobre todo su memoria, que los relaciona con experiencias pasadas, con sentimientos y con emociones. Proyectan no solo con su mente, sino que involucran también al cuerpo a través de la memoria.

Encontramos en la práctica contemporánea algunos estudios que retoman en sus casas, en clave contemporánea, la relación ancestral entre la casa y el jardín, a pesar de las distintas condicionantes —entre ellas la pequeñez de los predios, producto de

los fraccionamientos de las últimas décadas—, lo que le otorga a su habitante un espacio que lo vincula corporalmente a su memoria y cultura.

Entre ellos, Ryūe Nishizawa (Nishizawa) plantea la importancia de proyectar viviendas, porque a su modo de ver es una forma de pensar cómo debería ser la vida humana. Para él pensar cómo tomar un baño, o cuál es la relación de la sala de estar con el jardín y cómo es el jardín, implica proyectar pensando en cómo debe vivir el ser humano

En una entrevista a Noboru Kawashima⁷ le pregunté por el significado del término *katei* y me respondió que lo considera el lugar al que siempre se vuelve, y utilizó la metáfora del pájaro que siempre vuelve al nido. «Es el lugar en el que nos sentimos seguros, nuestro lugar», afirmó.

También me contaba, en tono melancólico, que el sueño de todo japonés es vivir en una casa que tenga un jardín, que forma parte del imaginario del deseo colectivo, pero entiende que el valor del suelo empaña la concreción de este deseo.

⁷ Entrevista realizada el 12/11/2022 en Maldonado. Noboru Kawashima es urbanista ambiental, arquitecto paisajista, especialista en urbanismo y magister en Arquitectura del Paisaje por la Universidad de Tokio.

Con el aumento del valor de los predios, estos comenzaron a fraccionarse de forma tal que, además de que se redujeron sus dimensiones, no pueden destinar espacios ajardinados cuando necesitan la construcción de una vivienda. Al menos no como acostumbraban a hacerlo.

SENSIBILIDADES RECUPERADAS

*El tiempo presente y el tiempo pasado
acaso estén presentes en el tiempo futuro
y tal vez al futuro lo contenga el pasado.*

T. S. Elliot.

«Sensibilidades recuperadas» alude a un cambio significativo en la historia de Japón, que se originó a partir de 1868 con el inicio de la llamada Restauración Meiji⁸, un período que al contrario del anterior marcó la apertura de Japón al mundo, durante el que el país comenzó a alejarse de sus tradiciones. Este fue también el momento en el que enviaron delegaciones a Europa y América cuyo papel fue relevante para reformar la estructura del país. Por su parte, en el campo de las artes se destacan los viajes a Francia, Italia y Alemania, que buscaron impregnar con nuevos referentes la pintura, la escultura y la arquitectura, aunque la jardinería europea no colmó sus expectativas.

Esto tiene sentido, ya que la cultura oriental ha desarrollado más el vínculo con el paisaje que Occidente. Así, como plantea Augustin Berque encontramos en la cultura japonesa las condiciones necesarias para definirla como una cultura paisajista.⁹

8 Antes de la Restauración Meiji nos encontramos con la Era Edo que se puede entender como un punto de inflexión en la historia de Japón, ya que constituyó un período de dos siglos de duración (1603-1868), que se caracterizó por la reducción de relaciones del país con el mundo exterior, donde mantuvo escaso contacto con China y Corea.

9 «Las cuatro condiciones necesarias [...]son: primera, que en ella se reconozca el uso de una o más palabras para decir "paisaje"; segunda, que exista una literatura (oral o escrita) describiendo paisajes o cantando su belleza; tercera, que existan representaciones pictóricas del paisaje; y cuarta, que posean Jardines cultivados por placer»(Berque, 1994) citado en (Maderuelo, 2005, pág. 18)

A finales del siglo XIX nos encontramos con el pasaje de una sociedad feudal a una industrializada. La concentración de puestos de trabajo en las ciudades condujo a una superpoblación en los centros urbanos y al vaciamiento de los pueblos y aldeas agrícolas y pesqueras. Esto afectó de forma notoria la producción arquitectónica y, más precisamente, el modo de habitar tan particular y propio para esta población de vivir en vínculo directo con los entornos naturales.

Las antiguas ciudades orientales han sido derruidas y en su lugar están construyendo edificios del más puro estilo occidental, enormes y feísimos. Tengo la impresión de que Japón está queriendo tragar de golpe una dosis demasiado grande de civilización occidental y sufre las consecuencias de una especie violenta indigestión estética. (Ingram, 1926) citado en (Abe, 2021, pág. 134).

Este pasaje es el testimonio del diario de Collingwood Ingram en su segunda visita a Japón en 1926. En el tiempo comprendido entre la Restauración Meiji y la finalización de la segunda guerra mundial Japón se encontró en una situación precaria con alta demanda de viviendas, a la que no se podía dar respuesta con los métodos tradicionales, por lo que resultó un campo fértil para el desarrollo arquitectónico.

A mediados del siglo XX Japón se presenta como un país altamente desarrollado, donde la arquitectura se despojó de sus prácticas tradicionales para desplegar una imagen hiper-tecnológica.

Con el movimiento metabolista de los años sesenta, fundado por Kishō Kurokawa, Fumihiko Maki y Masato Osaka, la naturaleza volvió a formar parte del discurso conceptual en la disciplina. Planteaban una nueva forma de entender no solo la arquitectura, sino también modelos que permitieran desarrollar propuestas urbanas de gran escala.

En tanto sostenían que la humanidad está sujeta a una evolución permanente de orden biológico, les parecía contradictorio someterla a planes esquemáticos y rígidos, por lo que tomaron el concepto *metabolismo* de la biología para desarrollar modelos flexibles de crecimiento, transformación y muerte como si se tratara de organismos vivos.

Sus exploraciones fueron diversas, desde el planteo de estructuras vivas y modificables, espacios flexibles articulando elementos fijos y móviles, hasta viviendas con partes móviles que permitieran su traslado los días de ocio.

El sistema planteado debía —al igual que en el mundo natural— establecer un vínculo entre la estructura que lo rige y cada una de las partes. No obstante, en el universo posible de métodos, es interesante destacar la *Group Form*, defendida por Fumihiko Maki, según la cual las formas emergen y se agrupan de manera orgánica contribuyendo al sistema en su conjunto: si alguna de ellas se elimina, el sistema continúa funcionando.

Un proyecto diseñado con esta estructura es el plan de reordenación de Shinjuku, en el que se plantean tres zonas: un centro comercial, una zona de oficinas y estacionamientos y una zona recreativa. La forma propuesta se basa en la estructura de una flor, en la que en los pétalos se distribuyen las zonas de recreación agrupadas en torno a una plaza central. Si los pétalos cambian de función, incluso si algún pétalo dejara de existir, se seguiría reconociendo la forma y, por ende, seguiría funcionando de igual manera con la plaza como centro.

Los proyectos que siguen esta lógica responden a la necesidad de encontrar sistemas flexibles y dinámicos, que se adapten a la evolución. No se trata de diseñar edificios aislados que con cambios sociales queden obsoletos, sino de construir un conjunto

de relaciones que se puedan transformar y mutar según las necesidades del momento.

Durante los años sesenta, cuando los metabolistas diseñaban modelos de ciudades, Kazuo Shinohara se aleja de lo que refiere a reflexión y práctica profesional. Sostenía que la planificación a gran escala no era adecuada, ya que consideraba que de esta manera se perdía la esencia misma de lo que, en su opinión, definía una casa: el espacio de emociones.

No obstante, debido a la alta demanda de viviendas en las ciudades, por esos años la casa había degenerado en estandarizada y repetitiva —formando parte de un sistema—, y, a su modo de ver, allí radicaba la pérdida de ese hilo invisible que unía a la casa con su habitante, la búsqueda de la emoción en ese espacio tan íntimo.

Reconocía que la tradición se podía considerar como un punto de partida, pero nunca un destino al cual llegar. Se trataba de una tradición en la se estableció una relación armoniosa con la naturaleza y que constituye un lazo con el espacio emocional.

Podemos destacar en dos de sus obras un vínculo singular con el entorno natural, pero el abordaje surge de maneras bien

distintas. Por un lado, en *Casa con suelo de tierra* presenta como particularidad retomar el suelo de tierra de históricas construcciones japonesas. Se vincula con el paisaje desde la contemplación en estado estático, donde las visuales pueden expandirse incluyendo no solo el entorno próximo, sino también paisajes más lejanos como lo son la cadena de montañas Yatsugatake y el monte Asama.

En esta casa asociamos a la tradición, no solo el recurso del suelo, sino también la manera en la cual Shinohara compone con el paisaje utilizando la técnica de *Shakkei*.¹⁰

En segundo lugar, entre sus siguientes exploraciones es de interés mencionar la *Casa Tanikawa* [FIG1], donde incorpora de forma dinámica el paisaje. La casa se sitúa sobre un predio con una pronunciada pendiente que atraviesa la sala de la casa, lo que genera un espacio dinámico en donde el habitante está en constante movimiento.¹¹

¹⁰ Técnica de composición en donde no solo se considera la naturaleza aledaña, sino que también elementos lejanos —como lo puede ser una cadena montañosa—.

¹¹ En la memoria de la casa Shinohara afirma que: «Al experimentar una sensación de desequilibrio e incertidumbre, la gente empieza a deambular y se esfuerza por resolverlo. Hay muchas maneras de atravesar el espacio y, en consecuencia, [...] acumula diversos significados.» (ZG, 2011, pág. 133)



FIG1

El suelo de tierra y la estructura de madera, que recuerda a los árboles, constituyen materiales naturales que aportan a la atmósfera sus propiedades, como el aroma, la textura y el color. El ventanal enmarca el paisaje, que lo incorpora al espacio como si se tratase de un cuadro vivo. El espacio interior muta junto a su entorno, estas postales van cambiando en el tiempo y el banco frente a él sirve para contemplar el ciclo natural al que estamos sometidos.

Hacia principios de los años ochenta nos encontramos con algunas figuras que, a pesar de tener formas de aproximación distintas, también trabajan el vínculo con la naturaleza, destacando el trabajo de Tadao Ando y Toyo Ito.

Ando considera a la naturaleza como parte fundamental de su arquitectura, encuentra en el cielo, el agua y la luz elementos que reverberan en sus geometrías y que se convierten en abstracciones de la naturaleza.¹²

¹² «La naturaleza pierde su integridad en el momento en que entra en contacto con la arquitectura. Su apariencia cambia, quedando reducida a elementos como la luz, el viento, el agua o el cielo. La luz, el viento, el agua y el cielo se convierten en símbolos de la naturaleza. La naturaleza, que hasta ese momento había permanecido definida, se convierte, gracias a su reverberación con la geometría incorporada en la arquitectura, en una abstracción.» (El Croquis, 1990, pág. 67)

Cree que los fragmentos aislados de aire y luz refieren a la totalidad del mundo natural y que por estos elementos sus edificios se transforman y adquieren significado, ya que le otorgan una dimensión temporal.

La *casa Azuma* [FIG2], una de las primeras obras de Ando articula el programa de la vivienda mediante el uso de un espacio a cielo abierto. En este quienes habitan la vivienda puede apropiarse de un trozo de naturaleza, la cual es capaz que enfrentar al individuo ante su variabilidad climática.

Para Ando la importancia de este espacio radica en la percepción del cambio, quienes la habitan podrán vivir al ritmo de la naturaleza, casi como si el habitar se trasformara en un ritual.

Este modo de pensar la arquitectura tiene raíces con su tradición, un tema que también preocupa a Ando, que considera que al proyectar es necesario pensar en los hábitos y costumbres de las personas en sus distintos contextos.

Por otro lado, encontramos en Ito otras exploraciones con el afán de aproximarse a la naturaleza, por un lado, mediante la emulación a través de la estructura que configura sus edificios, y, por otro, utilizando las fuerzas de la naturaleza para ponerlas



FIG2

en valor en instalaciones¹³ —relacionado con el mundo fenoménico, donde las propias fuerzas naturales dotan de variabilidad la intervención—.

La *mediateca de Sendai* se considera un punto de inflexión en su carrera, ya que será a partir de ella que comenzará su búsqueda hacia una nueva arquitectura. Explorará el uso de geometrías abiertas y dinámicas donde el programa comienza a articularse de forma orgánica, y recurrirá a la metáfora del árbol, no solo como resolución estructural, sino también como articuladora de los distintos programas e incorpora instalaciones, generando así un edificio de plantas libres.

Resulta relevante también el proyecto de *torre de los vientos*, donde utiliza el fenómeno natural diario para hacerlo tangible en una instalación. La torre se encuentra en constante cambio, debido a que sus luces cambian de color de acuerdo al nivel sonoro circundante y los anillos de neón se mueven según el viento que registre la zona. La instalación materializa el entorno que siempre es cambiante y, como la naturaleza, cíclica, siempre igual,

¹³ «La civilización contemporánea ha ocultado la relación fundamental entre la naturaleza y el hombre, haciéndola invisible. La naturaleza, en sus intentos por invadir la arquitectura, reaviva esta relación entre el hombre y ella misma, que había caído en la inercia, [...]. Revive física y espiritualmente al hombre, permitiéndole responder a la naturaleza, una vez más, como antaño» (El Croquis n.º 44+58, 2000, pág. 182)

pero siempre distinta. Félix Ruiz de la Puerta (2009) dice sobre esta obra que le recuerda «a tiempos en los que la manifestación de lo sagrado o la transformación del espacio se realizaban completamente ajenas a la voluntad del hombre» (pág. 147).

Desde finales del siglo XX hasta la actualidad, algunos estudios de arquitectura comenzaron a retomar ciertos valores tradicionales en Japón, un poco olvidados en la arquitectura, como el vínculo franco con la naturaleza.

Junya Ishigami expresa con preocupación su perspectiva sobre el papel de los arquitectos y urbanistas en la vida contemporánea. Siente que la relación con la naturaleza es injusta y aboga por una visión menos antropocéntrica. Este discurso se puede leer en sus proyectos, en los que no se observa una jerarquía de lo humano por sobre lo natural. Propone una relación equitativa ya que considera a la naturaleza como un par.

Un ejemplo ilustrativo de esto se puede observar en el *pabellón de Japón* de la Bienal de Venecia, donde parece abordar este tema a modo de manifiesto.

Ishigami trabaja con la naturaleza como materia prima, donde plantea cinco invernaderos dispersos de distintas dimensiones

que responden a las distintas especies vegetales, como se aprecia en los gráficos de la [FIG3]. La relación entre exterior e interior se difumina, los pabellones construidos con estructura delgada y esbelta junto con los cerramientos perimetrales transparentes generan un espacio de límites difusos [FIG4].

En la [FIG5] observamos mobiliario que lo podríamos asociar a los ambientes domésticos, lo que lleva a cuestionarnos ¿Cuál es el interior y cuál es el exterior? Esto nos hace revisar nuestros pre-conceptos, en estos pequeños invernaderos no encontramos un exterior y un interior, percibimos un espacio fluido donde interior y exterior se funden generando un único ambiente.

De esta manera, las casas también se proyectan en relación con la naturaleza. Diversas exploraciones evidencian la preocupación por devolver al jardín la relevancia que tuvo en la tradición. En algunos casos, pese a la pequeñez de los predios, la zona destinada al jardín ocupa un área mayor que la vivienda. En otros, el jardín se constituye como un espacio intermedio entre exterior e interior. En otras ocasiones, más radicales, son concebidos como si toda la casa fuera un jardín.

Por su parte, Daniela Colafranceschi (2019, pág. 60) afirma que los entornos naturales no operan como un elemento pasivo en



FIG3





FIG4



FIG5

escenarios estéticos y estáticos, sino que se transforma en algo activo del proyecto, que nutre y enriquece su concepción. Esta relación puede ser abordada de diversas maneras, pero se puede identificar que un espectro de obras recurre al jardín como vínculo entre el ser humano y la naturaleza.

Estos ambientes domésticos parecen originarse con los jardines y proyectarse con ellos. Plantean distintas formas de abordarlo, íntimamente ligadas a los requerimientos de sus habitantes y al sitio donde se van a implantar. Tanto en zonas urbanas como en predios de alto contenido natural se establece el mismo vínculo radical con la naturaleza, en algunos casos conservando incluso la especie vegetal existente —cuidando los árboles o entornos ajardinados— y recreándola en otros.

Podemos presumir que en estas obras se define de manera minuciosa la ubicación y el tipo de vegetación que constituirá el jardín, para lo que se estima la altura, la velocidad a la que crecen, la densidad de su follaje y, por lo tanto, el grado de opacidad que generan. El cambio de estaciones se hace visible así en los interiores, que reflejan los cambios de colores y follajes de la vegetación.

Estos ambientes se pueden considerar lugares de contemplación de la belleza efímera de la naturaleza, que no es un elemento decorativo. El encanto de estos ambientes no radica en las formas ni en la organización del espacio, sino en las vivencias que generan en quien lo habita. Si consideramos que el jardín implica la relación del ser humano con la naturaleza, entonces éste no existe en sí mismo, sino en relación con el sujeto que lo hace existir como una dimensión de la vivencia.

Así, el *sentido histórico* que une a los arquitectos con la continuidad cultural cobra relevancia y le proporciona esencia al lenguaje arquitectónico (Pallasmaa, 2018, pág. 84). Desde este entendido, arquitectos como Kisho Kurokawa sostienen que el pasado se hereda a través de la expresión de ideas invisibles, estéticas, de modos de vida y de memorias históricas detrás de las formas y símbolos históricos.

En lo que respecta a la trama urbana de las ciudades japonesas, se pueden apreciar tres escalas distintas con las cuales los habitantes se relacionan con la naturaleza: los parques —donde se llevan a cabo las festividades asociadas a la naturaleza, como el hanami—; los grandes jardines —asociados en general a templos o a residencias notables de sus períodos históricos, de carácter

privados y de acceso restringido—, y una red invisible de jardines domésticos que permiten desde la pequeña escala vincular al habitante con su entorno natural.

Una nueva red invisible de pequeños jardines domésticos parece estar construyéndose.



FIG66

HILOS (IN)VISIBLES

Algunos apuntes sobre el jardín en Japón

En Japón, el jardín se puede considerar una obra de arte, ya que es una manifestación que contribuye a la identidad cultural del país. No se lo puede disociar de «sus antecedentes y su finalidad, por ser la expresión de un enjambre de manifestaciones que define o identifica la complejidad de una cultura como la nipona» (Gras Balaguer, 2015, pág. 11).

Este primer acercamiento sirve para comprender lo que implica el jardín en la cultura japonesa, pero puede resultar limitante, puesto que no incorpora la dimensión vivencial del sujeto que lo habita. En este sentido, es de interés citar al autor del *Sakutei-ki*,¹⁴ quien, al preguntarse *qué es un jardín* responde que es «uno de los medios de que dispone el ser humano para alcanzar el Gran Despertar; es decir, el conocimiento de la realidad que está más allá del sueño» (Clement, 2019, pág. 27).

Es en el jardín donde nos encontramos con la dimensión existencial que relaciona al ser humano con el cosmos, donde sucede *el gran despertar*: el despertar de los sentidos. El jardín existe en

¹⁴ Manual de jardinería escrito en el siglo XII de autoría anónima.

tanto haya una persona que lo recorra, contemple y perciba, ya que está intrínsecamente ligado a quien lo habita.

La percepción en estos ambientes estimula no solo a la imaginación, sino también la memoria, ya que, cuando una persona habita un jardín, este la atraviesa en todos sus sentidos —olfato, oído, tacto, vista—. Es de interés la apreciación de Mara Miller al respecto, quien reconoce que el individuo puede alcanzar una percepción propia del mundo ya que se trata de lugares que incitan a la reflexión y quien lo vivencia «se encuentra consigo mismo, porque éste estimula la evocación mediante la temporalidad de los elementos que lo componen» (Miller en Gras Balaguer, 2015, pág. 54).

En la mirada radica la esencia del vínculo con los entornos naturales en la cultura oriental. Al contemplarlo, el ser humano adquiere un estado anímico que lo sitúa aquí y ahora, que lo induce a un estado de concentración tal que se siente parte de ese entorno. Colafranceschi (2019) afirma en este sentido que el jardín es «un elemento fundamental, una dimensión espacial y no solo específica, una condición clave y siempre explícita para explicar nuestra pertenencia al mundo» (pág. 49).

Estos jardines son fragmentos de naturaleza antropizada que evocan paisajes idealizados. Como se adelantó, es interesante resaltar que el desarrollo de la jardinería fue tal, que cuando se iniciaba la Restauración Meiji las delegaciones japonesas que viajaron a Europa no encontraron fuentes de inspiración en lo que a jardines refiere.

Este hecho es de interés dado que su relacionamiento con el entorno natural les permitió desarrollar una mirada minuciosa que se refleja en su diseño. Basta acercarnos a jardines europeos¹⁵ para comprender que el diseño se rige mayormente por reglas que provienen, por ejemplo, de la geometría—desde el mantenimiento del césped como si se trataran de alfombras naturales perfectas, hasta la manipulación de la masa vegetal en volúmenes geométricos reconocibles—. Esta comparación evidencia la mirada minuciosa japonesa, con la que el diseño se aborda de manera más orgánica y acepta la alteración temporal de sus elementos, asimilando que son lugares en constante transformación.

¹⁵ Me refiero a los jardines europeos realizados entre los siglos XVI y XIX.

Respecto a esto, resulta interesante retomar la anécdota del escritor Natsume Sōseki¹⁶ sobre un paseo por un jardín escocés, dado que nos adentra en esta mirada oriental:

... un día cuando paseaba por el jardín con el señor de la casa, observé que los caminitos entre los árboles estaban cubiertos de un espeso musgo. Y entonces con intención de halagar al lord de la finca le dije cándidamente ¡Qué abundante musgo crece en sus caminos, tienen mucho sabi (patina)! Y algo sorprendido me contestó «¡Oh, perdone, daré instrucciones al jardinero para que inmediatamente los arranque todos de aquí! (Sōseki en Lanzaco Salafranca, 2015, pág. 124)

Este relato evidencia la mirada oriental hacia la naturaleza y la apreciación sobre ella. También nos aproxima a comprender el carácter de estos jardines, en los que no solo el sujeto que lo habita lo hace en armonía con su temporalidad y es capaz de conmovirse ante sus cambios más pequeños, sino que también que estas alteraciones pueden ser utilizadas para su diseño.

Así como el clima y el paisaje influyeron en la manera en que sus habitantes se relacionan con el medio, también les permitió desarrollar una mirada tan particular, la que podemos comprobar

¹⁶ Natsume Sōseki es el seudónimo literario con el que se dio a conocer Natsume Kinnosuke (1867-1916).

al contemplar sus jardines, que lejos de seguir rigores geométricos apreciamos composiciones que congenian con su organicidad y nos hace pensar, en algunos casos, que esos elementos estuvieron siempre allí.

El jardín de Saihō-ji¹⁷ puede ser ilustrativo al respecto. La parte baja está dominada por un lago con islas que plantea senderos que posibilitan paseos de manera perimetral al lago. La densidad arbórea y la altura crearon un marco propicio para el crecimiento de un esponjoso musgo en las superficies de las islas. Como muestra la [FIG7], los puentes de acceso ellas presentan una pátina de musgo, lo que provoca esa extraña confusión en quien observa y nos interroga qué cosa es originaria del sitio y qué cosa es creada por el ser humano.

Con el paso de las estaciones, la apariencia del jardín cambia. El verano registra un verdor predominante, donde el follaje de los árboles tamiza el pasaje de luz y el musgo resplandece en estas condiciones. Por otra parte, la combinación de especies genera gran contraste en otoño cuando sus hojas cambian de color y generan un ambiente de tonalidad roja predominante.

¹⁷ Saihō-ji es un monasterio budista zen situado en Kioto, su jardín es uno de los más antiguos que han llegado a nuestros días. En 1994 fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.

El jardín no se puede concebir como una creación acabada, sino que la temporalidad es determinante para su conformación.

En la cultura japonesa, este lugar puede entenderse como un sitio de reflexión, en donde el individuo establece un vínculo con el entorno natural, que evoca a la relación más primitiva con su cultura.



FIG7

Reminiscencias sintoístas

El estrecho vínculo entre el ser humano y la naturaleza en Japón es tal que lo podemos intuir cuando observamos los grandes jardines —como el de Villa Katsura o Kinkaku-ji, por mencionar algunos—, pero también si pensamos que pequeños trozos de naturaleza antropizada son incorporados a la pequeña escala doméstica.

Esto da testimonio sobre la necesidad del vínculo directo con la naturaleza y también evidencia que en la vivienda, a través del jardín, cada habitante puede tener su propio vínculo con el cosmos. Podemos preguntarnos en dónde se origina esta relación tan estrecha, y una respuesta posible se sitúa en las prácticas sintoístas.¹⁸

Si nos remontamos a la sociedad japonesa primitiva nos encontramos con celebraciones de algunos ritos relacionados con los ciclos agrarios y con el paso de las estaciones. Existía la creencia

¹⁸ «Para el sintoísmo, el confucianismo y el zen el hombre no está completo sin la naturaleza, ya que es ella quien protege al hombre a través de la casa; por ello, no puede comprenderse la casa sin el jardín y los elementos que definen un territorio residencial. La pieza principal es el jardín, y construir una casa es construir un jardín que la contenga.» (Aragón, 2016, pág. 234)

que los *kami*¹⁹ llegaban a los arrozales en primavera y moraban allí hasta pasada la cosecha, en otoño, para favorecerlos. Con el discurrir del tiempo estos rituales adquirieron el nombre de *sintoísmo*.²⁰

Al considerar que los *kami* habitaban en la naturaleza, el *sintoísmo* comenzó a demarcar estas zonas con cuerdas o con piedras, y fue así como estos sitios adquirieron valor simbólico hasta «convertirse en elementos casi imprescindibles en la composición de un jardín. Ese fue precisamente el germen del que nacieron los jardines en Japón» (Vives, 2014, pág. 21).

No obstante, no fue solo el germen de los jardines, sino también un origen posible del profundo sentimiento que une a los japoneses con su entorno natural, en el que la perpetuación de los jardines en los interiores de las viviendas recuerda ese símbolo de protección y amparo que hasta el día de hoy se encuentra instaurado en el subconsciente cultural.

Youngdae Song²¹ acuerda con la influencia de esta religión en la manera en de percibir y de vivenciar estos entornos, y hace

19 *Kami* es el término genérico para nombrar a las entidades veneradas por el sintoísmo.

20 Religión propia de Japón.

21 Youngdae Song es arquitecto senior en Sou Fujimoto Architects. El intercambio fue mediante correo electrónico en marzo de 2023.

énfasis en que los santuarios sintoístas —ubicados tanto en entornos exuberantes como en la trama urbana citadina— se constituyen como espacios abiertos al entorno natural. No solo alojan fines religiosos, sino que también funcionan como parques donde las personas se reúnen y descansan. Algunos de ellos albergan arboles de cientos o miles de años, lo que permite entender lo inconmensurable, lo que dota al lugar de una atmósfera sagrada.

Esta influencia contribuyó en forma significativa al desarrollo del hacer arquitectónico. Así, los santuarios sintoístas, además de darle cobijo al *kami*, no se pueden concebir sin el medio natural en el cual se insertan. Estos entornos resultan indispensables «para guiar la mente desde el mundo terrenal hasta el mundo superior y más profundo de lo divino, y que transforma la vida del individuo en una experiencia de vida con el kami»(Ono, 2009, pág. 111). Estos son acogidos por el lugar, el sitio propicia su construcción, y además permite a la persona que lo habita tomar contacto con el mundo divino.

La [FIG8] es una fotografía tomada en *Kamishikimi Kumanoimatsu Shrine*, en Kumamoto y retrata un *torii* de piedra que representa puertas de pasaje que preparan y conducen a la persona

del mundo terrenal al divino. Estos caminos son una especie de peregrinación que sirve de limpieza espiritual y prepara el cuerpo para la vivencia venidera. El frondoso bosque de cedros en el cual se inserta presenta una topografía con pendiente pronunciada; el sendero que conduce al santuario está acompasado por los *torii*, faroles de piedra y trescientos escalones en ascenso. El bosque y la construcción se confunden; los *torii* de piedra y los faroles colonizados por musgo adquirieron tonalidades verdosas; lo natural y el artificio se confunden formando parte de un mismo ambiente.

Si observamos con detenimiento estos santuarios, podemos identificar algunos modos de operar de la arquitectura con su entorno, como la constante infiltración de la arquitectura en la naturaleza y viceversa. Y de ellos surge una interrogante: ¿Se trasladan estas operaciones a la pequeña escala doméstica y sus diminutos jardines?

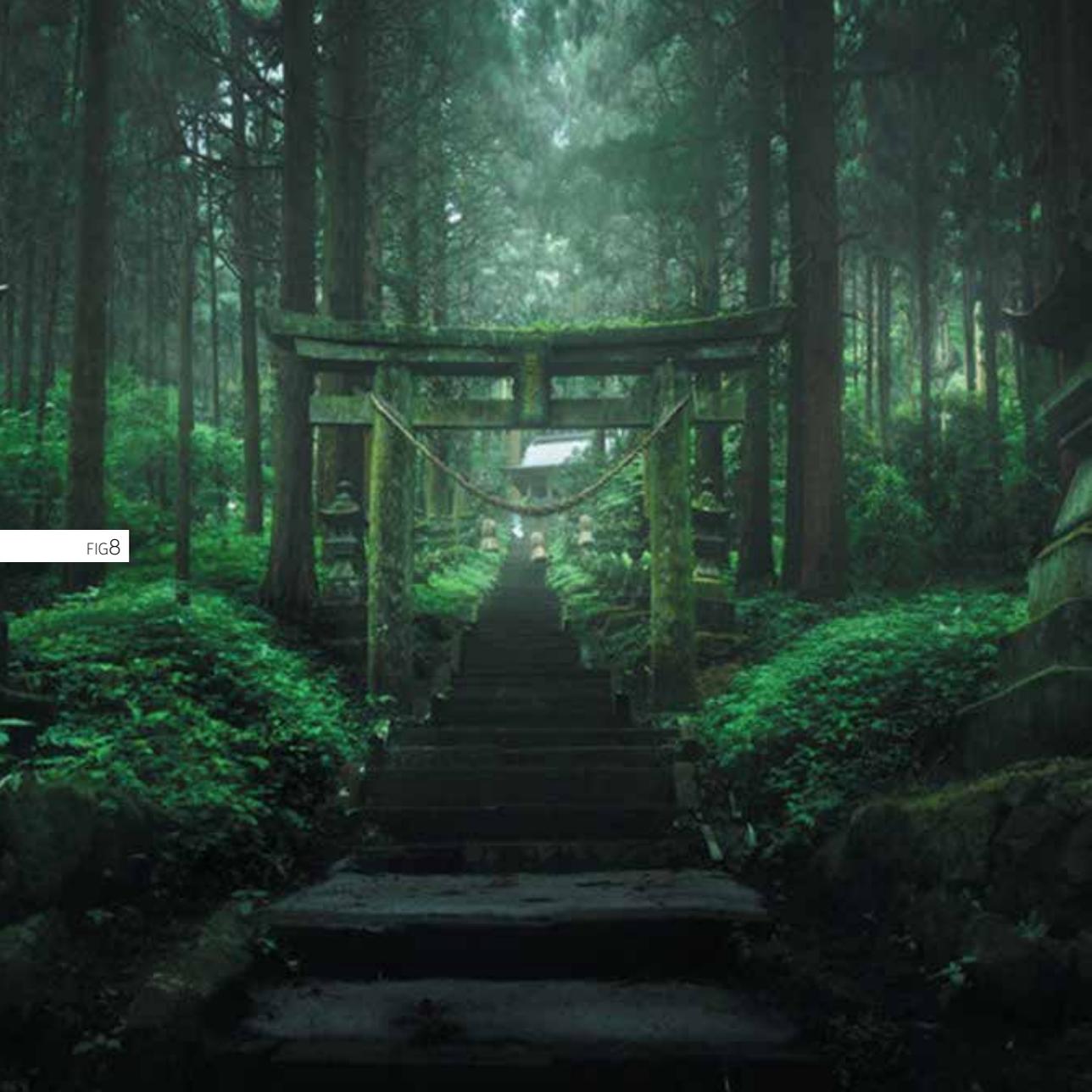


FIG8

Una naturaleza pictórica

Si consideramos a la jardinería una disciplina artística, como refiere Miller, entonces, y por tal condición, expresa una mirada del pensamiento imperante de la época y sobre todo de su propia cultura. En este sentido, podemos apreciar que las disciplinas se nutren entre ellas y surgen ciertas preguntas como *¿Cuál es la relación entre la jardinería y la pintura?* o *¿En qué medida los jardines influyeron en la pintura o la pintura en la construcción de los jardines?* Si consideramos al jardín como un cuadro de tres dimensiones que puede ser habitado, podemos especular con una complementariedad entre ambas, donde una alimenta a la otra y viceversa.²²

Es importante mencionar que en Japón se desarrolló lo que Carlos Rubio²³ denomina *la cultura de la emoción*.²⁴ Si bien él le atribuye este fenómeno al desarrollo de la literatura, también

22 «Como escribió William Chambers, "los jardineros no son solo botánicos sino también pintores y filósofos". Si uno lo medita con cuidado [...] Muchos jardines, en efecto, parecen representar un símbolo de la armonía y una metáfora de la buena vida, además de una imagen del mundo.» (Chambers, 2006) citado en (Beruete, 2016, pág. 9)

23 Doctor en la Universidad de California, Berkeley, y traductor de obras clásicas de la literatura japonesa. En la actualidad enseña lengua y literatura japonesa en el CES Felipe II de Aranjuez (Universidad Complutense de Madrid).

24 En contraposición a la cultura europea, la japonesa no experimentó un desarrollo tan marcado de un sistema filosófico, pero en cambio, cultivó una narrativa elaborada.

se puede extender a otras formas artísticas, como por ejemplo la pintura. La manera en la que se acercaron, comprendieron y comunicaron su entendimiento del entorno circundante se encuentra plasmado en ellas.

En muchas de las pinturas, sean de paisajes exuberantes o de escenas de la vida cotidiana, el ser humano aparece en relación con su entorno, donde no predomina uno sobre lo otro, sino que conviven de manera armónica sin jerarquías. Esto refleja un modo de ver y comprender el mundo en el cual el ser humano siempre existe vinculado a su entorno.

De estas pinturas también emana parte de su mirada detallista. En este sentido, es de interés mencionar la técnica *sumi-e*,²⁵ utilizada por los chinos como una manera de entrar en armonía con el entorno que los rodeaba, sin intención de imitarla, sino más bien de comprender su esencia y capturarla para plasmarla en el papel.

Es posible que este factor sea uno de los impulsos detrás de la cultura emocional que floreció en Japón.

²⁵ Sumi-e está vinculado a la dinastía Tang (China) y los monjes budistas, quienes la introdujeron a Japón a mediados de siglo XIV, donde fue renombrada como sumi-e. Sumi significa 'tinta' y e se traduce como 'pintura'.

Resulta interesante observar pinturas japonesas para acercarnos a su modo de ver, como se puede apreciar en la pintura *Árboles de pino* [FIG9] de Hasegawa Tohaku. Este díptico de doce paneles presenta un paisaje de pinos envueltos en niebla. Su soporte es un biombo, lo que establece una relación distinta con el observador al transmitir una sensación de abrazo e incorporar el cuerpo en la experiencia como si estuviera en ese lugar pintado.

La profundidad del paisaje se plasma mediante los distintos gradientes utilizados con algunos árboles emergen en primer plano y otros se difuminan gradualmente. Además, se puede percibir que el paisaje no permanece inmóvil, sino que muestra su variabilidad con sutileza, incorporando así algo esencial como la temporalidad. Esto es relevante ya que parte de la mirada japonesa radica en las especies vegetales y su variación en el tiempo. Lo que se plasma en las pinturas de cierta manera también refleja la concepción de los jardines, donde es frecuente que mediante la elección de las especies se exacerbe la dimensión temporal.





FIG9

MA, el espacio emocional

Es frecuente encontrar definido el concepto japonés *ma* como espacio intermedio, pero este es un acercamiento un tanto vago para un concepto tan complejo y profundo.

En este sentido, resulta interesante la aproximación de Arata Isozaki (2011) cuando intentó definir el *momento fenomenológico*, afirmando que «el espacio aparece sólo en el tiempo en que los humanos perciben, por lo tanto, siempre es específico, concreto, parpadeante y nunca fijo»(pág. 89).

Isozaki (2011) entiende que el espacio arquitectónico puede ser percibido únicamente a través del cuerpo, una vez que los cinco sentidos entran en contacto con él, y sólo ahí el espacio se constituye como tal, es decir, cuando atraviesa la propia constitución del ser. Para él, espacio y tiempo no pueden ser disociados porque existe un espacio en tanto un ser humano lo perciba en el tiempo.

Los conceptos de espacio y tiempo en Japón en su origen tenían como segundo carácter *ma*, por lo tanto, podemos decir que se trata de un concepto dualista que vincula tiempo y espacio.

Se usa en las artes en general, y podemos ejemplificarlo con las pinturas *Wind God and Thunder God Screens* [FIG10], donde observamos al Dios del viento y al Dios del trueno instantes previos a que se desate una suerte de batalla celestial. El espacio amarillo, en la pintura, que podemos leer como vacío, representa el *ma*, donde podemos leer la tensión que se vive entre los dioses en ese momento.

En este sentido, resulta interesante destacar la apreciación de Kazuyo Nishida cuando define el espacio *entre*, que involucra: entre personas, entre espacios, entre tiempos. Ese espacio entre involucra la mente, separa las cosas, pero las relaciona al mismo tiempo.²⁶ Por lo tanto el espacio surge cuando el Ser está presente en el tiempo, mediante acciones y estados de ánimo.

²⁶ Kazuyo Nishida explicó el concepto de *ma* a través de su experiencia en la práctica de Aikido. «Se trata de un deporte tradicional japonés que se basa únicamente en la defensa. Uno nunca puede ser el que ataca, debe de ser siempre atacado. [...] La distancia es la clave de ese arte marcial. [...] Ni demasiado cerca, ni demasiado lejos, y dependiendo de cómo sea el adversario. La experiencia es la única forma de aprehenderlo. En japonés esta distancia se llama *MA*. [...] Es un espacio que debe de estar lleno de tensión, lleno de sensaciones para poder adaptar tu respiración a la suya y leer el momento en que te va a atacar. [...] Debe de haber una distancia física, pero a la vez estar conectado mentalmente con él.» (Nishida K. , 2001)





FIG10

El espacio doméstico no escapa a ello, si en la arquitectura tradicional se proyectaban espacios que se adicionaban uno al lado del otro —generando zonas de penumbra, zonas de luz, relación con espacio exterior, etc.—, en las casas contemporáneas los espacios ya no son tan específicos como lo eran antes, sino que se asocian componiendo diversas interacciones con los entornos naturales.

Un ambiente vivencial donde el rol activo de sus habitantes y los cambios producidos por la luz, el viento, aromas, y estaciones tienen incidencia en el *ma*, porque es percibido a través de los sentidos en un espacio temporal. Es decir, atraviesan al ser en el sentido corpóreo a través de sus sentidos evocando a la memoria.

En la década del sesenta, Shinohara se cuestionaba al proyectar de qué manera podía dar soporte espiritual a los pequeños espacios domésticos —frente al desarrollo tecnológico que estaba afrontando el país en esa época—.²⁷ Se entiende que buscaba

27 «A partir del momento en que un pequeño espacio emociona al corazón humano, dicho espacio se convierte en arte, y es ahí donde el proyectista encuentra su recompensa. Como en otros géneros reconocidos por la sociedad desde tiempos antiguos, en nuestra época, el espacio de las casas incorpora una respuesta al flujo de la emoción humana. Merece la pena hacer hincapié en que dicha implicación hace que la casa sea la forma más artística integral. El proyecto de casa es una forma artística intensa, en la que está en juego todo aquello que hay en la vida.» (Shinohara, 1967, pág. 248)

conmover el corazón de quien habitaba sus casas, por lo que la búsqueda rondaba la concepción de un espacio emocional, el lugar donde estaba en juego la percepción de quién la habita. Estructurado en base a significados y valores, que es interpretado por quien lo vivencia a través de su memoria corporal.

Estas casas no son simples marcos neutros, ellas simbolizan, evocan y provocan reacciones. A través de la disposición de su materia provocan a la vivencia de sus habitantes descarnados. Los espacios pueden recorrerse y percibirse desde el movimiento, pero también habilitan la contemplación estática. El tiempo de lo natural se mancomuna con los tiempos domésticos. La casa le aporta un marco al suceso y el artificio se constituye como un medio que amplifica esta vivencia.

El tiempo del acontecer

En los jardines se hace evidente el transcurrir de una temporalidad, que en este trabajo denominaré *el tiempo del acontecer*, donde ocurre un hilo narrativo pautado por acontecimientos propios de los ciclos naturales.

Penelope Lively (2019) escribe acerca de sus vivencias que «Un jardín nunca es ahora, sugiere el ayer y el mañana; no permite que el tiempo siga su curso inexorable» (pág. 126). Este tiempo se caracteriza por acontecimientos que suceden, pero a su vez en referencia al pasado y al futuro, puesto que el jardín nunca es el mismo, siempre se encuentra en constante cambio, pero la referencia a sus ciclos anteriores está siempre presente, proyectando así sus imágenes venideras. Está asociado a las estaciones. Sabemos lo que sucede con las especies en cada estación, pero estas siempre viven esos marcos temporales de forma distinta, y a pesar de sus ciclos, nos sorprenden y nos conmueven al mismo tiempo.

Byung-Chul Han (2021) alude a la crisis temporal en la vida contemporánea, considerando que vivimos ante una atomización temporal, donde cada instante es igual a otro y no existe un hilo

narrativo, atribuye que vivimos en un tiempo sin *aroma*. El tiempo del acontecer se sucede en el jardín, pero no todas las personas que lo habitan pueden apreciarlo o están preparadas para ello, ya que la contemplación está asociada a un tiempo más lento y la aceleración en la vida contemporánea «... priva al hombre de la capacidad contemplativa. De ahí que las cosas solo se abren en un demorarse contemplativo permanezcan cerradas para este» (Han, 2021, pág. 103). En este sentido podríamos considerar que el jardín es un portal que posibilita habitar otra dimensión temporal, asociada a la cadencia del mundo natural, que pone en pausa la vorágine temporal de sistema productivista, al menos para quien la habita, siempre y cuando tenga la mirada preparada para ello.

Dejando ahora de lado hogar y familia —prosiguió—, nada hay que me proporcione mayor placer que la naturaleza, el cambio continuo de las estaciones, ver florecer los árboles en primavera, admirar las hojas doradas en otoño, perderme en las variaciones del azul del cielo y las nubes flotantes... Mucho se ha discutido comparando los méritos del otoño y de la primavera. He oído decir que en China no hay cosa que despierte mayor admiración que «el brocado de flores» que despliega esta última estación sobre la tierra, pero, entre nosotros, los poetas parecen inclinarse por dar primacía a los tonos otoñales. Yo observo el ir y venir de las estaciones y, al fin,

me resulta imposible decidirme entre el canto de este pájaro o el color de aquella flor. Voy más allá todavía. Dentro de los límites de mi propio jardín, he procurado reunir cuanto he podido de todas las estaciones del año: árboles que florecen en primavera, plantas que alcanzan su máxima belleza en otoño, insectos cuya música evoca las cálidas noches del estío (Shikibu, 2012).

En este fragmento de *La Novela de Genji*²⁸ de Murasaki Shikibu quedan plasmadas las vivencias del Genji en el tiempo del acontecer. Su placer se asocia al habitar este espacio temporal del jardín y la dicha que le genera cada cambio que él registra, porque los jardines no solo están compuestos por especies vegetales que cambian su apariencia según la estación, sino también por el ecosistema que genera y que se manifiesta en cada período (aves, insectos, etc.). Genji también nos habla de esa memoria implícita del jardín conocido, sus emociones por las estaciones venideras y con ellas nuevos jardines por vivir, pero también de algo que ocurre con estas miradas contemplativas: no tiene nostalgia del momento que pasó, ya que cada momento trae consigo una belleza particular y una nueva vivencia, donde «El tiempo está compuesto por un encadenamiento

²⁸ Novela clásica de la literatura japonesa, considerada la novela más antigua de la historia, escrita alrededor del año 1000 por la escritora Murasaki Shikibu.

particular de acontecimientos. La narración da aroma al tiempo» (Han, 2021, pág. 38). En el relato de Genji podemos aventurar que habita su casa en el tiempo del acontecer, viviendo un tiempo que tiene *aroma*.

Cuando comenzamos a vivir de acuerdo al ritmo de la naturaleza, este nos permite percibir el jardín, porque «cuando uno se detiene a contemplar, desde el recogimiento estético, las cosas revelan [...] su esencia aromática» (Han, 2021, pág. 75).

El jardín puede considerarse clave para despertar al ser humano del adormecimiento que lleva en la sociedad contemporánea, ambientes en donde es necesario demorarse para entrar sincronía con sus tiempos y comenzar a registrarlo. Este dota de *aroma* el tiempo a quien lo habita, y su incorporación en las dinámicas cotidianas parece ser un paso para que suceda una vida al ritmo del tiempo del acontecer.

PEQUEÑOS AMBIENTES ENSOÑADOS

Mono no aware es un concepto —propio de la cultura japonesa— que impregna la literatura, la pintura y la arquitectura, entre otras disciplinas. En el transcurrir del tiempo su significado fue cambiando y es en *La Novela de Genji* donde se utiliza de forma recurrente para expresar el *sentimiento de las cosas*.²⁹

En este sentido resulta un concepto de interés para este trabajo, ya que en los jardines domésticos se sucede un despliegue fenomenológico cuando el *sentimiento de las cosas* es percibido por quien lo habita y este es capaz de conmoverse ante ello.

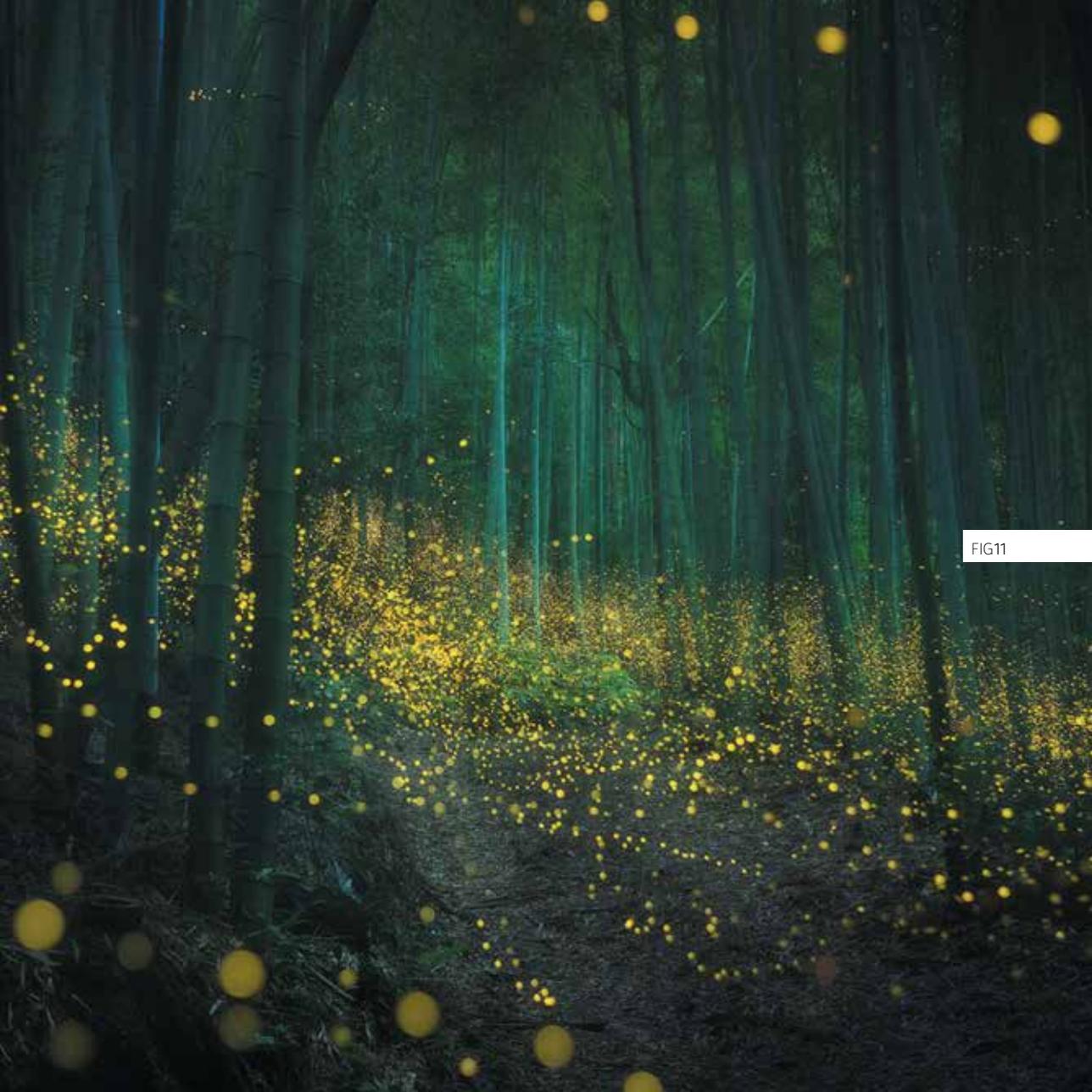
Al mirar con detenimiento a estos ambientes, donde hay una gran incidencia del entorno natural y sus ciclos, encontramos que estas especies vegetales cambian de apariencia según la estación, pero también de acuerdo al ciclo circadiano. Así, muchas flores en la noche se cierran y algunas plantas pliegan o cierran sus hojas ante la ausencia de luz natural. Esto en lo que respecta al sentido visual. El aroma también cobra presencia en estos ambientes, ya que cada especie tiene su aroma, pero cuando llueve, las especies y la tierra se mojan y surge un nuevo aroma que se aporta al medio.

²⁹ Expresión que usa Ueda Makoto para referirse al *Mono no aware*, y que este trabajo retoma.

El jardín le confiere dinamismo a la casa según las estaciones — invierno, primavera, verano, otoño— además de responder día a día a estímulos exteriores, de modo que también el ser humano comienza a responder, en cierta medida, ante ellos. El jardín se puede considerar así un «paisaje emocional, donde el sujeto de la experiencia comparte sus sentimientos con el paisaje, concebido no como alteridad, sino como sí mismo, al formar parte del todo» (Gras Balaguer, 2015, pág. 74).

La [FIG11] es una fotografía tomada por Daniel Kordan, cuando se propuso retratar la temporada de apareamiento de las luciérnagas en un bosque de bambú en Kyush. Una captura con larga exposición muestra el despliegue realizado por las luciérnagas registrando sus movimientos centelleantes. La imagen resulta evocadora y evidencia un proceso en particular, pero de muchos, de los que se suceden en los entornos naturales que nos rodean. Para ello es necesario preparar la mirada, acompasar los tiempos y poder emocionarse en el encuentro con este medio, que con sus tiempos nos regala vivencias extraordinarias.

Pese a que la fotografía es la captura del movimiento de las luciérnagas, retrata la vida que se sucede en ese bosque de bambú. La danza de las pequeñas luces genera destellos que impregnan



457

FIG1

el lugar, el tiempo y la emoción nos hace olvidar la realidad para transportarnos en un ambiente con brillos de ensueño.

En los jardines domésticos podemos encontrar el *mono no aware*, pero para ello es necesario un interlocutor que reciba este estímulo a través de la vivencia —además de tener una mirada intencionada— ya que vemos lo que podemos ver en tanto estemos preparado para ello. En este despliegue sucedido entre el medio y el habitante se generan distintas atmósferas que le permiten vivenciar varias casas a la vez.

Ueda Makoto³⁰ reflexiona sobre el *mono no aware*, en relación con los modos contemporáneos de vivir, lo considera un sentimiento humano elevado y puro y afirma que ha desaparecido por la pérdida de sensibilidad en el ser humano contemporáneo (Lanzaco Salafranca, 2015, pág. 114). Con esta apreciación podemos preguntarnos si estas casas contemporáneas son un intento por parte de sus proyectistas de despertar el *mono no aware* en estado de latencia en los habitantes.

La vivencia de estos ambientes está vinculada de manera estrecha con los sentidos, a través de los cuales el ser humano establece conexiones con la memoria. Esta «ronda el presente como

³⁰ Profesor del Centro de Estudios Japoneses de la Universidad de Michigan.

un fantasma del pasado, un doble de lo que fue, sucediendo de nuevo en un ahora ampliado, pero siempre es distinta de la realidad perceptiva inmediata» (Hustvedt, 2017, pág. 334).

Aromas, sonidos y texturas tienen capacidad significativa de evocar recuerdos.³¹ Estos estímulos despiertan la memoria latente, donde los aromas reviven fragmentos de vivencias anteriores, mientras que los sonidos y las texturas desencadenan sensaciones que entrelazan de manera significativa pasado y presente.

En estas casas el tiempo de la vida doméstica se aúna con el de la naturaleza, lo que promueve una vivencia más lenta para quienes habitan estos ambientes. Y así, hay una estrecha relación entre el tiempo y la memoria; la aceleración del tiempo en la vida contemporánea afecta de manera significativa a la memoria, ya que esta requiere de lentitud; los estímulos constantes hacen que sea excepcional detenerse para poder tender lazos memoriales no solo con el pasado, sino también para proyectarlos hacia el futuro.

31 Han afirma que los sentidos «ponen los fundamentos para los primeros recuerdos. Un único aroma es capaz de revivir un universo de la infancia ya dado por perdido» (Han, 2021, pág. 70). El olfato y el gusto son los sentidos que en mayor medida nos conectan con el pasado.

De esta manera, lo memorial adquiere un papel relevante al darles sentido y significado a las casas contemporáneas, creando hilos invisibles que las vinculan con el pasado (Iruretagoyena Busturia, 2016, págs. 271,272).

Estas casas —más que seguir rigurosos planteos funcionales— parecen responder a lo que Fujimoto llama la *construcción de lugares*. Afirmo que estos son propicios para que sus habitantes los descubran y en ellos generar un mapa de relaciones (Fujimoto, 2009, pág. 24). Estos lugares se despliegan de forma independiente, sin seguir estructuras preconcebidas, y constituyen hitos en sí mismos sin que ninguno predomine por sobre el otro.

Ante este hallazgo, el habitante inmerso en el tiempo de la lentitud puede ser inducido a un estado contemplativo, en el que por momentos se puede transformar en un soñador en pequeños ambientes ensoñados.

Al respecto, Gastón Bachelard (2018) describe a la ensoñación como un fenómeno de soledad cuyo origen se sitúa en el alma del soñador. Podemos decir que es un estado en el que el habitante evade el tiempo, y el mundo real es absorbido por un mundo imaginado.

Dentro de estas pequeñas casas el habitante parece atravesar una suerte de portal desde el que los sentidos se convierten en vehículos para viajar en espacio y tiempo, conectando con su memoria. Así comenzará a proyectar imágenes del mundo que percibe en su mente, dejándose llevar por la atmósfera del entorno natural y sumergiéndose en un mundo de ensueño.

Por ejemplo, *House A*³² zambulle a su habitante en un entorno ajardinado. A pesar de las restricciones que plantea su pequeño y estrecho predio, la decisión de desfasar las unidades habitables, tanto en planta como en altura, permite acoger al jardín de manera contundente. La atmósfera se alimenta del mundo natural, y tanto la luz como el aire se cuelan en su interior, de modo que por momentos dudamos si estamos dentro o fuera de la vivienda.

Algunos retranqueos son sutiles, lo que permite filtrar la luz y fragmentos de jardín, y otros son de proporciones más generosas, creando pequeñas estancias al aire libre.

Variadas son las especies vegetales que se seleccionaron de forma cuidadosa —según porte, altura, densidad del follaje, entre

³² *House A* es la vivienda que Ryue Nishizawa le diseñó a Kazuyo Sejima, construida en 2007.

otros— y que impregnan la casa, para responder a la particularidad de cada ambiente. La dimensión de las aberturas parece estar determinada por la altura de estas especies, que se pueden contemplar en su totalidad desde el interior, lo que potencia la fusión entre la casa y el jardín.

Los reflejos en las superficies vidriadas y el uso de cortinas translúcidas definen ambientes velados donde es difícil distinguir límites, el interior es una continuación de ese entorno natural construido.

Esto se refuerza con la incorporación de especies vegetales en el interior y con la resolución de una parte móvil en la cubierta, lo que posibilita, en tiempos cálidos, una zona de estancia al aire libre.

Estos ambientes pulsan junto al entorno natural. Cada estación pinta con su paleta de colores las superficies. En días soleados los interiores brillan y reflejan su luz y en los calurosos días de verano las aves estacionales se cuelan por sus aberturas.

Si observamos la planta [FIG12] podemos apreciar que la bañera se ubica en una habitación que regala vistas privilegiadas a la sucesión de jardines, generando la ilusión de estar tomando un



FIG12



baño en el jardín. De esta manera establece lazos con la extendida tradición japonesa de tomar baños al aire libre.

Es preciso señalar que los baños japoneses difieren de los europeos, como señala Watsuji:³³ mientras los baños europeos son funcionales y racionales, en Japón son, por sobre todo, placenteros. La idea de sumergirse en el agua rodeado de un jardín convierte al baño en una estancia de placer (Nishizawa, 2019). Así, podemos recordar los onsen,³⁴ situados en enclaves naturales, o, si nos dejamos llevar un poco más, ver los paisajes termales de Nagano, con sus monos disfrutando de un baño.

Estos ambientes invitan a una pausa durante la que, por momentos, la realidad se aleja para dar comienzo al ensueño.

Un ensueño.

³³ Se refiere al libro *Peregrinaciones a los templos antiguos de Nara* de Tetsuro Watsuji, escrito en 1919.

³⁴ Piscinas de aguas termales japonesas.

Cuando un soñador de ensoñaciones ha apartado todas las «preocupaciones» que estorbaban su vida cotidiana, cuando se ha liberado de la preocupación que proviene de la preocupación de la los demás, cuando por fin puede contemplar, sin contar las horas, un aspecto hermoso del universo, siente que en él se abre un ser. De pronto ese soñador es soñador del mundo. Se abre al mundo y el mundo se abre a él (Bachelard, 2018, pág. 176).



FIG13

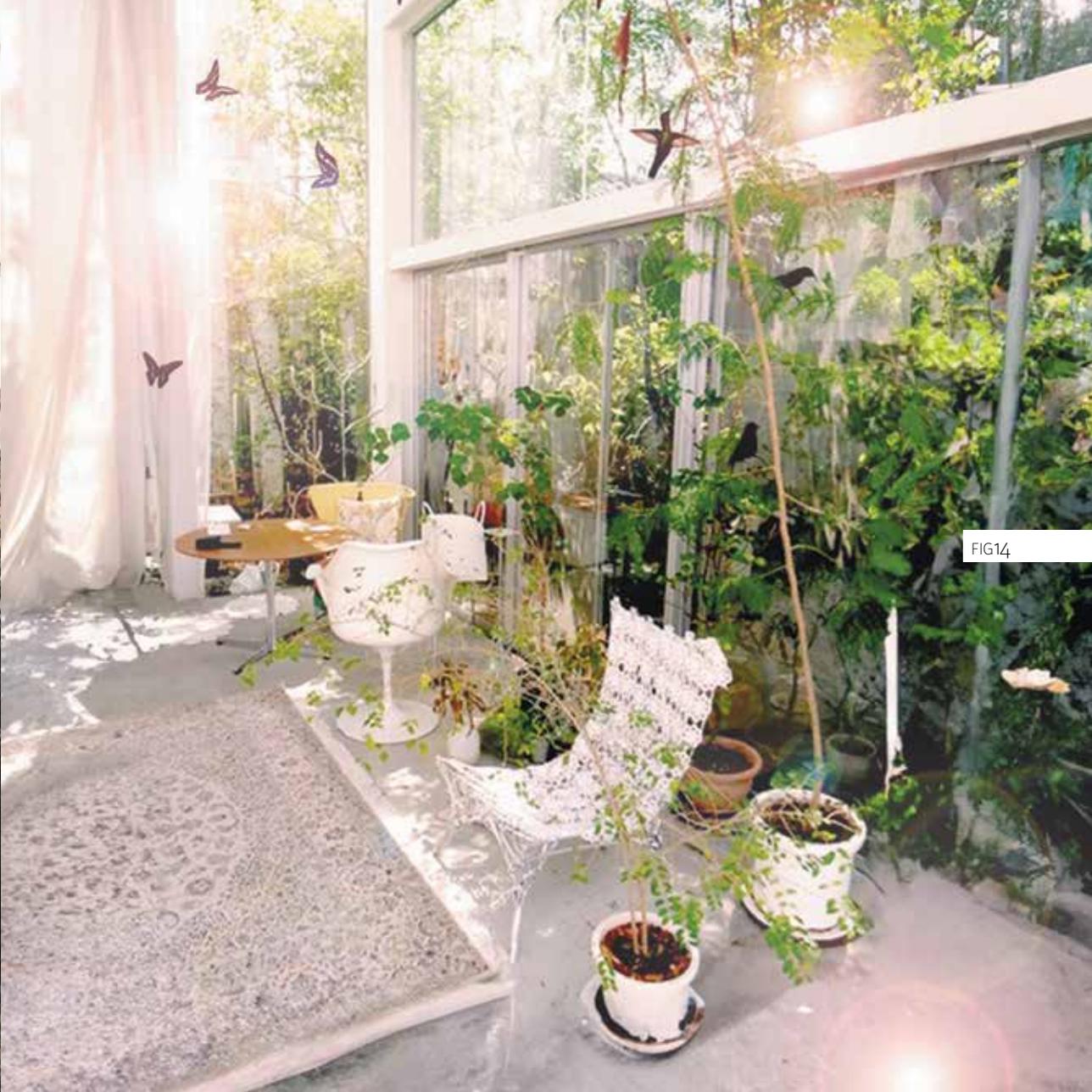


FIG14



FIG15

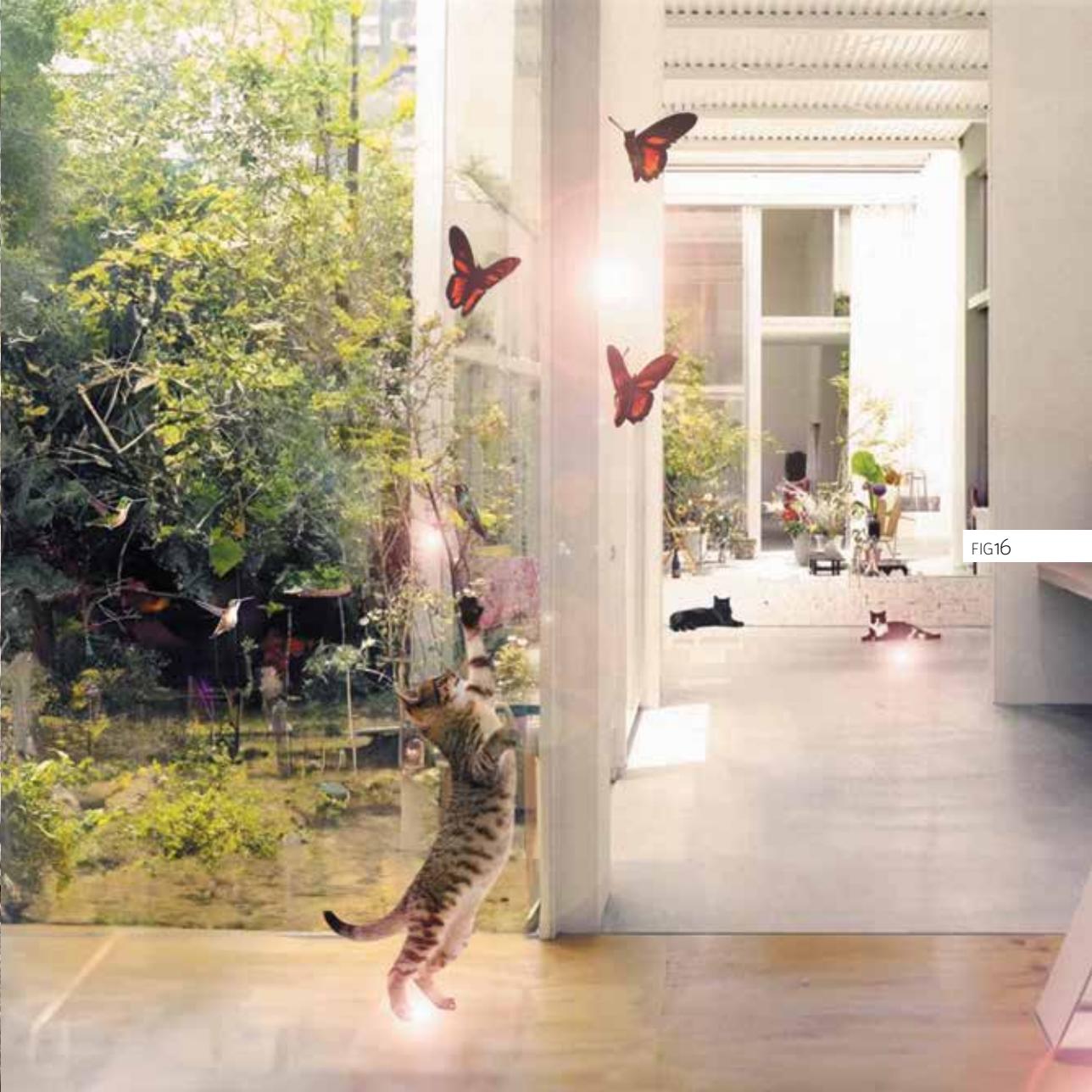


FIG16



FIG17

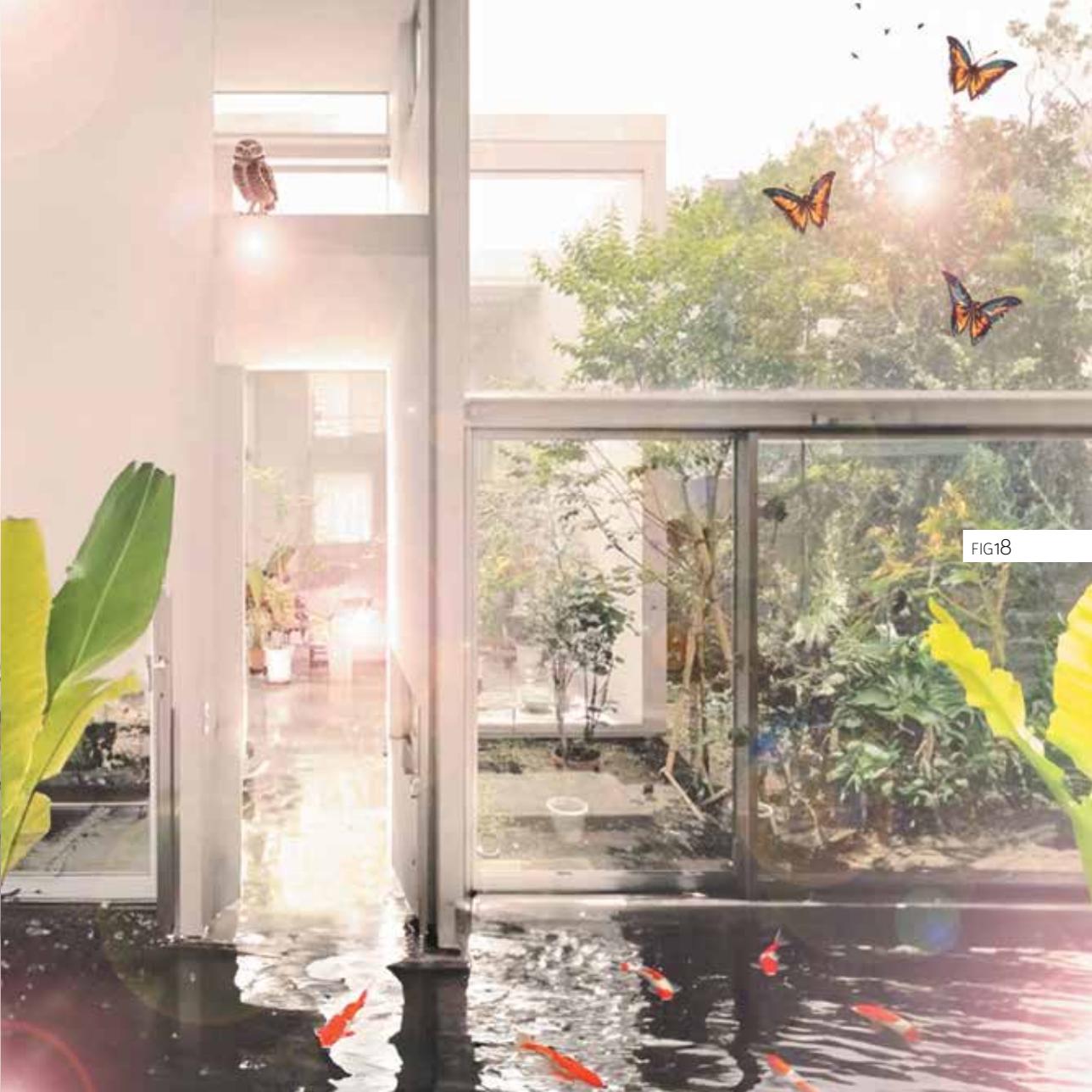


FIG18



FIG19

VENTANAS AL COSMOS

«Ventanas al cosmos» se refiere a una particularidad distintiva de estas casas, que parecen ser marcos a través de los cuales sus habitantes pueden conectarse con el universo.

Encontramos en Japón el término *setsu-getsu-ka* cuya traducción literal significa 'nieve, luna y flores'. Fujii (2022) reflexiona sobre este concepto, al que entiende como una expresión que sintetiza la belleza de la naturaleza. Destaca las marcadas estaciones del año en Japón, que ofrecen sus propias particularidades para apreciar. El invierno trae consigo la nieve, la primavera la tan ansiada floración del cerezo, el otoño muestra el deslumbrante color rojizo de las hojas de los arces, mientras que el verano regala un exuberante verdor al paisaje. Se podría considerar que el término tiene un vínculo directo con el modo de vivenciar la naturaleza desde espacios habitados en armonía con las estaciones del año que permiten apreciar estos cambios como hitos temporales que se suceden en la cotidianeidad.

Estas casas contienen al *setsu-getsu-ka* y permiten apreciar de manera directa la temporalidad de los entornos naturales. Tienen ambientes que se encuentran en constante cambio, donde los momentos en que se habitan pueden coincidir con manifestaciones del mundo natural que invitan a disfrutarlos.

En una escena de la película *Rhapsody in August*, [FIG20] el personaje que interpreta a la abuela llama desde el engawa a sus nietos y los invita emocionada a observar la luna llena que les regalaba ese momento luego de la cena.

En estos espacios los protagonistas son el cuerpo y los sentidos (se huele, se observa, se toca). La sinergia entre la casa y el jardín reverbera en el cuerpo de quien los habita, quien registra sus cambios y vive de manera mancomunada con ellos.

En la literatura de Soseki se plasma de forma reiterada esta condición. A modo de ejemplo, en la novela *La puerta*, el personaje Sosuke vivía instancias de reflexión profunda que sucedían en la *engawa* mientras observaba el jardín. Los espacios se describen abundantemente en la narrativa, como también los estados de ánimo y los sentimientos de los personajes cuando los habitan. En algunos casos, hasta los recuerdos que despiertan determinados aromas, o el cálido sol los abraza con sus rayos mientras contemplan el jardín.



FIG20

Estas casas plantean una manera de habitar directamente relacionada con el entorno natural, donde el ser humano se considera un integrante más del medio. Estos ambientes se conciben desde la perspectiva corporal de sus autores, quienes priorizan las relaciones que se establecen y crean un entorno que se convierte en la escenografía para habitar en resonancia con la naturaleza, apreciando las cosas por sus transformaciones y la capacidad de adaptarse.

Estos ambientes pueden entenderse como umbrales, asociados al placer, pero principalmente son estancias donde sus habitantes pueden llegar a comprender, como dicta la filosofía zen, su entender en el mundo.

Encontramos diversas operaciones de proyecto que permiten crear un lugar propicio para la conexión entre el ser humano y la naturaleza. En estos ambientes es difícil distinguir límites, ya que el exterior se infiltra en el interior generando una *relación dual* tan característica en su arquitectura, que refiere a una relación indisoluble. La casa y el jardín se consideran como una unidad indivisible, donde resulta difícil distinguir los límites y se entiende al jardín como una parte más de la casa.

Esta dualidad tiene lazos muy profundos con la arquitectura japonesa. En este sentido, Kitarō Nishida (2006, pág. 19)³⁵ nos aproxima a este fenómeno en lo que denomina la *lógica de identidad de los contrarios*, según la cual las cosas que se relacionan entre sí se unen para formar una unidad y adoptan en conjunto una forma específica. En esta relación, las cosas también se oponen y, al mismo tiempo, se definen como individuales, y cada cosa queda determinada por lo que es, por lo que se refuerzan mutuamente en esa identidad.

Las decisiones de proyecto ponderan la relación entre el espacio doméstico y el jardín. ¿Cuáles son las condiciones que plantean estas casas para favorecer la apropiación vegetal? ¿Cómo se diseña con el elemento natural? ¿Cómo es la relación entre mi cuerpo y el ambiente? ¿Qué papel desempeña la arquitectura en la vivencia?

A diferencia de los espacios occidentales —que, en su mayoría, están supeditados a las normativas que exigen sus municipios, generando de esta manera espacios normalizados—, los espacios japoneses no se rigen por normativas.

³⁵ Kitarō Nishida (1870-1945) fue un filósofo japonés considerado el precursor de la Escuela de Kioto.

Nishizawa (2019) plantea que en cada proyecto priman las búsquedas relacionales, que se piensa qué entorno generar para las distintas actividades, cómo se quiere que los habitantes tomen un baño o cómo se quiere que se relacionen con el jardín, lo que evidencia que el cuerpo está en el germen del proyecto, que se proyecta imaginando las vivencias que tendrá ese habitante.

Como primera aproximación podemos vislumbrar distintas maneras de relacionarnos con el jardín mediante su implantación en el predio.

Algunos proyectos disgregan pequeñas unidades habitables en el jardín, y promueven así una relación directa y a veces exclusiva entre el jardín y quien lo habita. Un ejemplo de esto es la *House Before House* [FIG21], [FIG22], de Fujimoto, ubicada en un barrio residencial de Tochigi. Esta se implanta de manera dispersa en el jardín, lo que posibilita establecer una mixtura de interacciones con este. Para acceder a los ambientes se debe atravesar el jardín y subir escaleras, lo que da la sensación de vivir en un bosque. En su planta baja, la vegetación proporciona sombra y protección, mientras que en los niveles superiores la relación con este jardín se da a través de la copa de los árboles, como si en cada nivel se develaran lugares por explorar. La preocupación

de Fujimoto radica en la generación de una territorialidad que sea amable con el habitar, en este caso construir un paisaje de bosque donde la vida cotidiana se suceda junto a él.

Planta baja



FIG21

Primer nivel



Segundo nivel



0 1 3



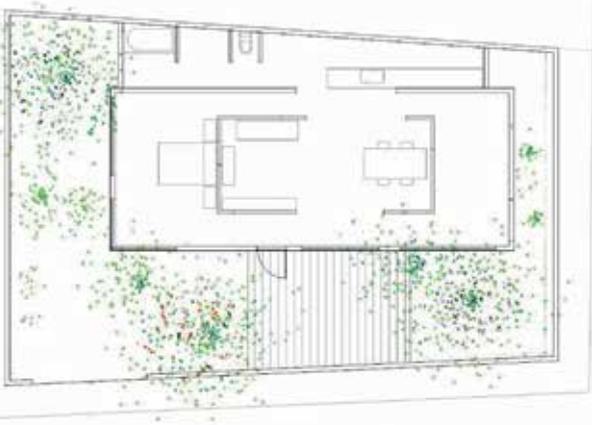
FIG22

En otros casos el jardín se encuentra en situación de borde, constituyendo un filtro entre la trama urbana y la vida doméstica. Un ejemplo destacado en este sentido es el de *House N* [FIG23] [FIG24], diseñada también por Fujimoto y ubicada en la ciudad de Oita, en un predio de esquina de un barrio residencial. En este proyecto se aprecia el uso de los espacios intermedios como respuesta a la inquietud de separar la vivienda de la ciudad. La arquitectura explora y juega con estos espacios intermedios, que actúan como una zona de transición, conectando y separando al mismo tiempo la intimidad del espacio doméstico con la vida pública de la ciudad.

La casa fue proyectada utilizando la envolvente como un recurso clave para definir sus ambientes. Así, está compuesta por tres envolventes perforadas que juegan un papel fundamental en su diseño. La primera envolvente —la exterior— actúa como un filtro entre la ciudad y el jardín. Aunque físicamente separa la casa del entorno urbano, sus paredes blancas con aberturas permiten establecer una conexión visual entre la calle y el jardín. Desde el exterior, podemos observar las ramas de los árboles que asoman por los vanos, mientras que desde dentro de la vivienda podemos apreciar fragmentos del cielo, lo que por momentos hace olvidar que está inserta en la ciudad. La siguiente envolvente

configura el interior de la casa, mientras que la última actúa como articuladora para definir los espacios interiores. La particularidad de estos espacios intermedios es que no se pueden definir claramente como interiores o exteriores, ya que el vínculo que establecen es tan fluido que a veces resulta difícil distinguir si estamos dentro o fuera de la casa.

FIG23



Planta





FIG24

También es posible encontrar en el interior de la vivienda un área reservada al elemento natural, que es una estancia más dentro de la casa.

Por su parte, Junya Ishigami lo plantea de manera concluyente en la *House with plants* [FIG25] [FIG26]. Situada en la trama urbana de Tokio, la volumetría planteada y sus aberturas nos sugieren que se trata de una casa introvertida. Al observar su planta se percibe un espacio reservado a lo natural, que es tan relevante como el reservado al programa doméstico.

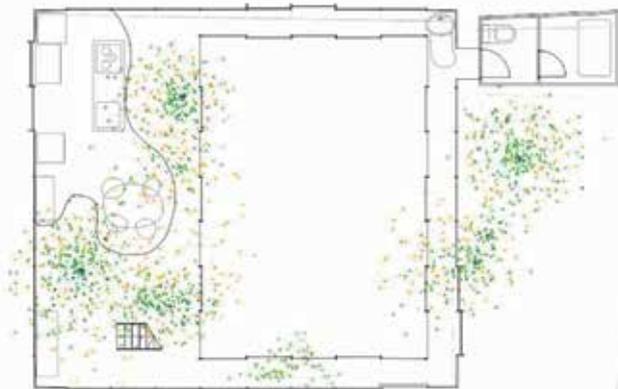
Establece una equivalencia entre las partes, buscando un habitar en sintonía con mundo natural. ¿Es una casa? ¿Es un jardín? Los espacios habitables se concretan en el jardín, y la envolvente captura la naturaleza y resuelve ambientes habitables.

Puede ser considerada como un manifiesto sobre la relación a-jerárquica entre la naturaleza y el ser humano planteada por el autor. Esta visión pretende correr del eje central el diseño antropocéntrico en el diseño otorgando un lugar destacado para el elemento natural.

La casa puede leerse como una envolvente que encapsula la naturaleza y domesticidad. El suelo de tierra entra a la casa

generando espacios verdes habitables. Ishigami plantea la *libertad en la arquitectura* aludiendo a una arquitectura liberada de preconceptos y vislumbra un camino hacia el futuro de la disciplina.

FIG25



Planta



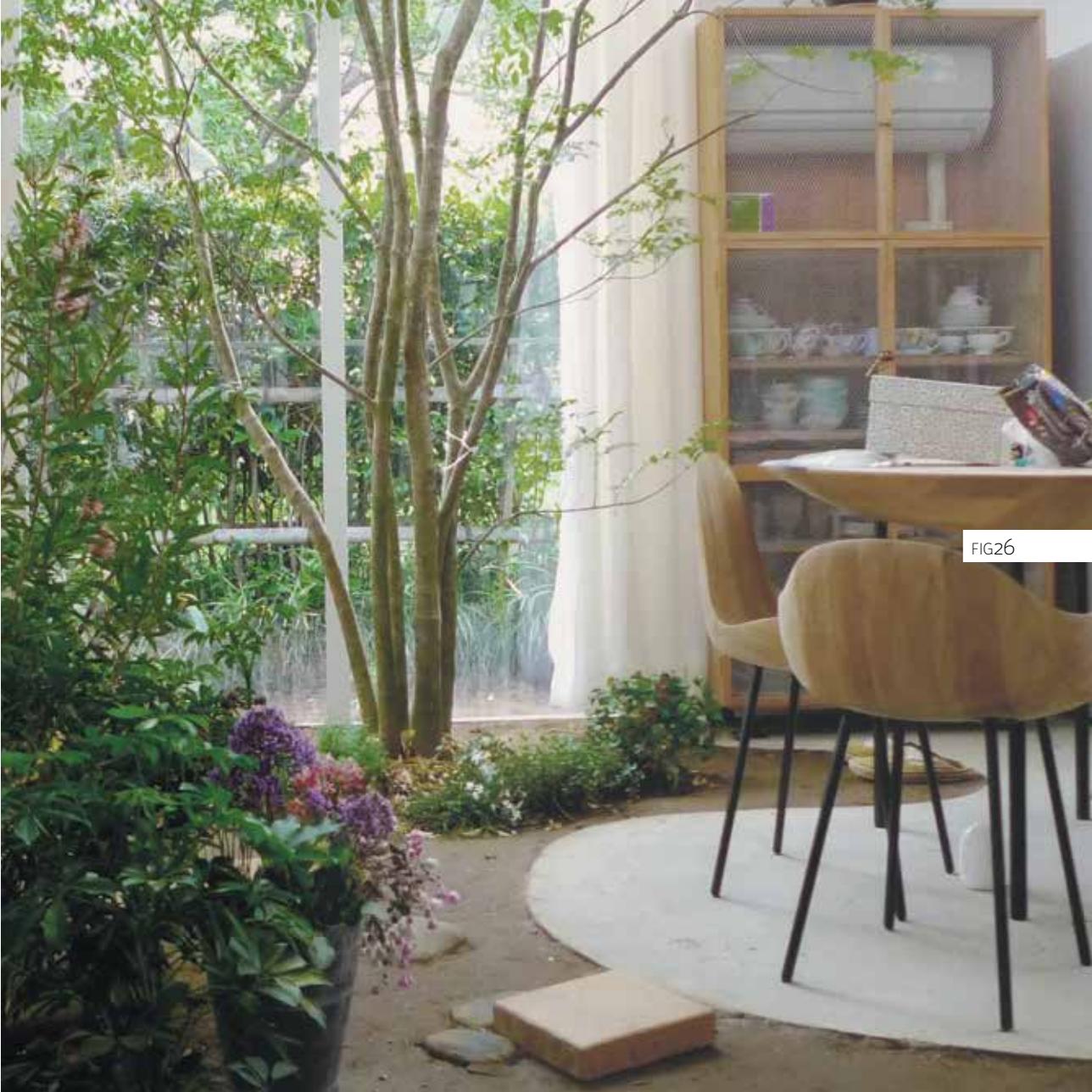


FIG26

Por otra parte, es interesante resaltar que la propia arquitectura toma de la jardinería algunos de sus principios compositivos, lo que hace que su relación sea más estrecha de lo que aparenta a simple vista.

Podemos destacar la *a-jerarquía* como uno de ellos. Así, es frecuente registrar en los jardines la disposición de elementos naturales y arquitectónicos, como senderos y edificios, de manera tal que lo importante sea la vivencia al transitar los senderos —como si fueran fotogramas de una película que en sí solos no tendrían valor pero que cobran relevancia en su secuencia—.

Estas casas desechan los principios de la jerarquía —como centros, ejes y puntos focales— para plantear la equivalencia de las partes. En este sentido, Kazuyo Sejima afirma que diseñan plantas para habilitar el movimiento libre, no presentan ni comienzos ni finales, también identifica que el que manejo de la luz permite exacerbar dicha condición (El Croquis nº139, 2008, pág. 19).

En *Moriyama House*, Nishizawa aplica este principio y resuelve así la construcción de dos casas y de una habitación de alquiler al disgregar los volúmenes habitables en el jardín. Al observar la planta [FIG27], se aprecian en la estructura organizativa una equivalencia de las partes y la libertad de movimiento. Esto se

puede ver en la existencia de varios puntos de acceso a través del jardín, en lugar de un acceso único desde la vía pública. Además, el diseño del jardín presenta diferentes áreas vinculadas de manera armoniosa con los volúmenes habitables, lo que permite libertad de apropiación de estos espacios. Los ambientes resultan abiertos a la sorpresa y esperan ser descubiertos por aquellos que los vivencien.

FIG27



Planta baja

0 1 3



FIG28

Otro principio compartido con la jardinería es la adopción de sistemas abiertos y flexibles. Estas casas plantean ambientes des-especializados, que poseen tamaños equivalentes, sin otorgarle una función según su tamaño. A esto lo podemos visualizar de manera determinante en *Garden Home*, [FIG29] [FIG30] diseñada por Nishizawa en el centro de Tokio.

Esta vivienda se desarrolla en cuatro niveles. Su estructura plantea losas de hormigón armado con algunos apoyos de hormigón y otros de acero. Se observa la configuración de plantas libres sin muros y utiliza el vidrio como cerramiento exterior y cortinas en el interior. Esto genera un ambiente abierto y fluido que admite tantas configuraciones espaciales como habitantes.

Los *espacios de transición*³⁶ son otra característica compartida. Este es un concepto que refiere a ambientes fluidos que se enlazan unos con otros incorporando el entorno (Nakagawa, 2016, pág. 22). Estos espacios promueven el movimiento y el paseo que implica su atravesamiento, lo que hace de la arquitectura una sucesión de ambientes que colaboran de forma estrecha en la *relación dual* entre arquitectura y naturaleza.

³⁶ Término utilizado por Takeshi Nakagawa en *La casa japonesa. Espacio, memoria y lenguaje*.

Resulta interesante observarlo en *Garden home*, donde la escalera enlaza los distintos niveles que establecen diferentes interacciones con los jardines —uno por nivel— y con el exterior. Tanto la escalera como el hueco planteado en el segundo nivel para el pasaje del árbol acentúan esta cualidad al otorgarle dinamismo al ambiente, en el que uno puede encontrarse en un nivel, pero con la curiosidad de descubrir el que le sigue.



FIG29



FIG30

La asimetría es otro recurso compartido con la jardinería. A diferencia de los jardines europeos —que en muchos casos se regían por rigurosos órdenes geométricos de simetría—, los jardines en Japón buscaban emular a la naturaleza mediante diversas técnicas. Como ya se ha dicho, esta influencia se reflejó en la forma en que los edificios se integraban a los exuberantes paisajes, especialmente en villas imperiales o templos, donde el jardín generaba diversas tensiones y la arquitectura respondía a ellas. Incluso en viviendas unifamiliares con jardines pequeños se procuraba crear un espacio tensionado para que se adaptara al entorno.

En la actualidad, encontramos varias formas de proyectar con los jardines y, aunque estén ubicados en áreas urbanas densas, la secuencia espacial planteada dependerá del diseño del jardín. Se proyecta en sintonía con la naturaleza, manteniendo un diálogo con ella.

Esto se puede ver de manera radical en la ya reseñada *House Before House*. La disposición y los giros de las unidades parecen aleatorios, pero no lo son. Tanto su orientación como la decisión de las superficies vidriadas posibilitan un *continuum* espacial que integra el jardín a la habitación y viceversa, alimentando la idea de vivir en el bosque.



FIG31

¿Hasta qué punto la elección de los materiales influye en la relación con el entorno natural? ¿De qué manera la transparencia, la translucidez, las aperturas generosas y los materiales brillantes contribuyen a esta dinámica? Estas elecciones sumergen a sus habitantes en ambientes donde las superficies adquieren tintes y generan una atmósfera en la cual los hacen sentir parte del jardín.

La disolución de los límites se busca para generar esa vivencia. Este modo de construir es propio de Japón,³⁷ con espacios de atmósfera transparente y translúcida, en una búsqueda de diseño que relacione las cosas. No se piensan los espacios aislados entre sí, sino que se busca en vínculo entre una cosa y la otra. Esta búsqueda constante de relaciones, en la que la vida doméstica y el jardín mantienen un estrecho vínculo se concreta en parte por la técnica constructiva de largo trayecto en la cultura japonesa (Nishizawa & Sejima, 2007, pág. 11).

La ya mencionada *House A* [FIG32] [FIG33] parece ser también un caso concluyente en este sentido. Las elecciones de materiales

³⁷ La ciudad de Tokio en sus inicios era una aldea que convivía con el campo, por lo que desde su origen estuvo la vida en contacto estrecho con la naturaleza. Podemos situar aquí el germen material de lo que hoy podemos percibir en la arquitectura contemporánea.

son determinantes para lograr estas relaciones. El uso del vidrio permite la transparencia y, al mismo tiempo, genera reflejos que contribuyen a ponderar este vínculo, donde los exteriores se reflejan en los interiores y viceversa. Las especies vegetales ubicadas en el interior se reflejan en las superficies vidriadas y, a través de ellas, también se aprecian las del exterior.

Es interesante resaltar que existe el término japonés *suke*³⁸ para definir los espacios velados que permiten percibir, oír y sentir *a través de*.

En esta casa, la dislocación de los volúmenes habitables que la componen —el jardín, las superficies vidriadas y las cortinas— genera ambientes velados que están conectados pero al mismo tiempo difuminados. Las delgadas cortinas refuerzan esta sensación dentro de la vivienda, velando un espacio por descubrir y, más allá, atrás, un jardín.

Tanto las superficies opacas como las cortinas son blancas, lo que colabora con el reflejo de la luz, generando ambientes luminosos, además de que la translucidez blanca de las cortinas

38 «una especie de venda suave, y se refiere no solo a ser visto a través, sino también a ser oído a través, olido a través y sentido a través. Los fenómenos de un lado se filtran al otro, dando lugar de forma abstracta a una atmósfera que se percibe sensualmente» (Nishizawa & Sejima, 2007)

puede recordar a los *shoji*³⁹ tradicionales con su efecto de difuminar el entorno circundante, pero dando profundidad al mismo tiempo. También podemos decir que actúa como un lienzo blanco en donde el despliegue de colores de las especies vegetales se resalta por efecto de contraste.

Esta condición etérea plantea ambientes vinculados de tal manera que resulta difícil distinguir los límites entre ellos, lo que refuerza la idea de vivir en un jardín.

³⁹ Tipo de puerta corrediza tradicional en la arquitectura japonesa. Funciona como divisor de ambientes, de papel traslúcido y marco de madera.



FIG32



FIG33

Los encuadres también son importantes en estas casas, donde las vistas establecen una relación deliberada entre el habitante y su entorno. Esto implica que al diseñar se tengan en cuenta la ubicación y las actividades que desarrolle quien resida en ellas. Los jardines se enmarcan desde distintas perspectivas aportándole a la vivencia una cualidad única.

También es importante mencionar que durante las etapas iniciales de proyecto, las especies vegetales se incorporan tanto en los gráficos como en las maquetas de estudio, diseñando junto con ella, al considerar sus alturas, la densidad de sus follajes y sus tonalidades. [FIG34]

De esta manera, podemos entender que todas las operaciones proyectuales detrás de estas casas —desde la implantación hasta su definición técnico-constructiva— buscan ponderar la relación entre el entorno natural y la vida doméstica.

A través de nuestros sentidos, observamos, tocamos y escuchamos, lo que hace que nuestro cuerpo se convierta en el centro de estas decisiones. La sinergia que se produce con estos entornos es concluyente, tanto que resulta difícil separar el cuerpo de la existencia espacial y situacional (Pallasmaa, 2006, pág. 76).

Estas decisiones posibilitan el desarrollo de un espacio doméstico vivido que trasciende la geometría y la conmensurabilidad. El pasado es incorporado en las acciones, siendo un ingrediente activo de los movimientos corporales que llevan a cabo una acción particular.



FIG34

CUATRO ESTACIONES EN DAITA

Daita house fue diseñada por la arquitecta Suzuko Yamada. Se ubica en un pequeño predio en esquina en la densa trama urbana del barrio de Setagaya de Tokio. Se trata de la residencia de la arquitecta y su familia —compuesta por su esposo, su hijo y sus padres—.

El germen de este proyecto fueron los recuerdos de la autora en un bosque en los volcanes de Virunga⁴⁰ en el que la contemplación del hábitat de gorilas suscitó en ella una interrogante: ¿Cómo construir una casa con esencia de bosque? Por lo tanto, su diseño surge de estos recuerdos y apela a los sentidos a través de su memoria.

La mitad del ambiente habitable construido es un jardín. La estructura planteada es flexible, la cual busca responder a los cambios que puedan ocurrir en el tiempo, tanto en los habitantes como en las especies vegetales. Yamada solía trabajar diseñando paisajes, por lo que las especies vegetales se seleccionaron de

40 «Cuando alcanzamos a una manada de gorilas [...], simplemente se sentaron y descansaron entre arbustos suaves en un espacio abierto del bosque. Los gorilas bebés jugaban en los árboles y corrían entre los gorilas adultos, mientras que cada adulto se sentaba cómodamente en la hierba, para acicalarse o comer hierba y corteza de árbol. [...] Encontraron su lugar entre densos árboles e improvisaron sus casas. [...] los traslajos y contornos creados por los desniveles del terreno, fueron encerrando la presencia de los habitantes [...] Esta es la arquitectura vernácula en el bosque de gorilas.» (Yamada, 2020)

manera cuidadosa e intencionada. Especies frutales y ornamentales —*Banksia integrifolia*, *Amelanchier canadensis*, *Citrus limón*, *Cotinus coggygia*, *Lagerstroemia indica*, *Callistemon sp*, *Acacia baileyana*— componen este pequeño entorno natural que vive y resuena de acuerdo a los ciclos estacionales.

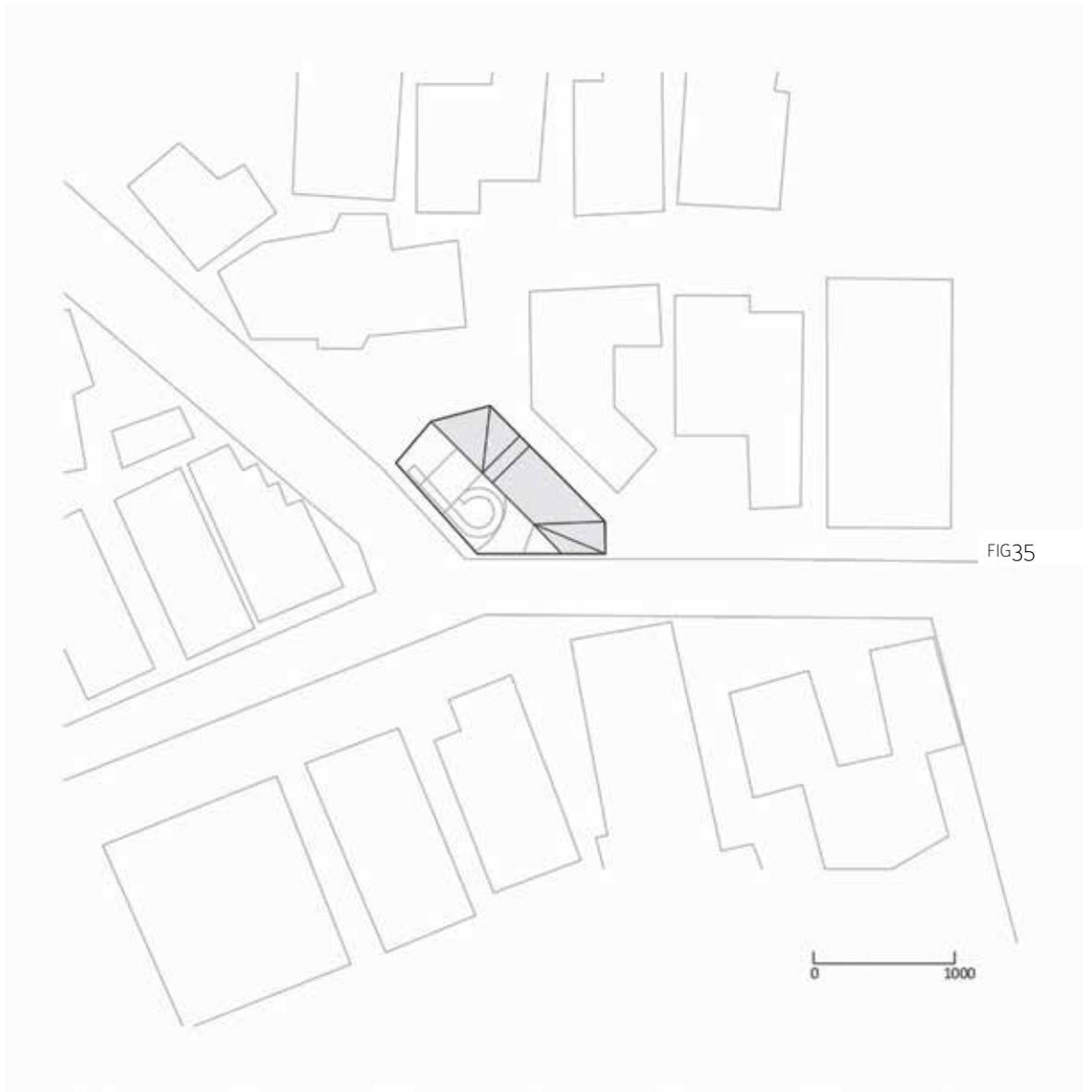


FIG35



FIG36

Verano

En verano, la vida doméstica de Daita House transcurre de manera fluida entre el interior y el exterior.

La vivienda no cuenta con un acceso principal definido, sino que, a través de su jardín, posibilita el ingreso a sus distintos niveles.

El entorno natural se diseñó en múltiple altura y se integra de manera armónica con la estructura de acero que permite, mediante secciones pequeñas, resolver estructuralmente entresijos y circulaciones. Esta puede ser desmontada y modificada para adaptarse a nuevas necesidades. Lo natural predomina en este ambiente y la estructura de acero es una mera servidora que propicia estancias y paseos al aire libre. Esta manera de construir es consecuente con el mundo natural donde las especies plantadas crecerán, de manera similar a como lo hará la familia que allí habita, y la estructura podrá mutar junto a ellas.

La pasarela y la escalera constituyen un paseo de ingreso, lo que configura una transición entre la ciudad y la vida doméstica, para que quien habita transite junto al ambiente natural en sus distintos niveles. Están resueltas en acero texturado y sus escalones están soldados a los perfiles laterales dejando atravesar

las visuales del jardín que se ve más allá. Quien transita ensueña que levita a distintos niveles del jardín.

La escalera que rodea la *Lagerstroemia indica* sirve para su poda y los entresijos exteriores, que constituyen proyecciones de los ambientes interiores, permiten tener zonas de estar al aire libre. Además, sirven como lugares para la cosecha de las frutas, que dan algunas de las especies.

Las especies vegetales en la temporada veraniega japonesa se destacan por su verdor intenso y este jardín no escapa a ello. Pero también, en este repertorio de color percibido, podemos destacar la floración del *Lagerstroemia indica* que pinta el ambiente con sus flores rosadas.

Por otro lado, para la *Amelanchier canadensis* es temporada de frutos comestibles, por lo que no sólo se disfruta de él a través de su color y aroma, sino que también de su sabor. El *Citrus limón* por su parte, además de dar fruto todo el año, se encuentra en temporada de floración, dotando de un tono blanco y aroma dulce.

Las aberturas de la vivienda, además de generar continuidad con estos ambientes exteriores, posibilitan el ingreso del aire desde

fuera y por qué no, de algunas aves estacionales que son atraídas por la vegetación.

Pequeños livings al aire libre y sectores en planta baja son acondicionados por las sombras de las especies vegetales, que posibilitan habitar el exterior incluso en las altas temperaturas del verano.

El follaje de las especies, en algunos casos más denso que otro, sirve además de protección a la vivienda, evitando que la incidencia solar llegue de forma directa por lo que se constituye como parte del acondicionamiento térmico de la vivienda, en tanto evita el efecto invernadero dentro de ella. En el nivel superior se ve reforzado con el cierre de una lona móvil.

FIG37



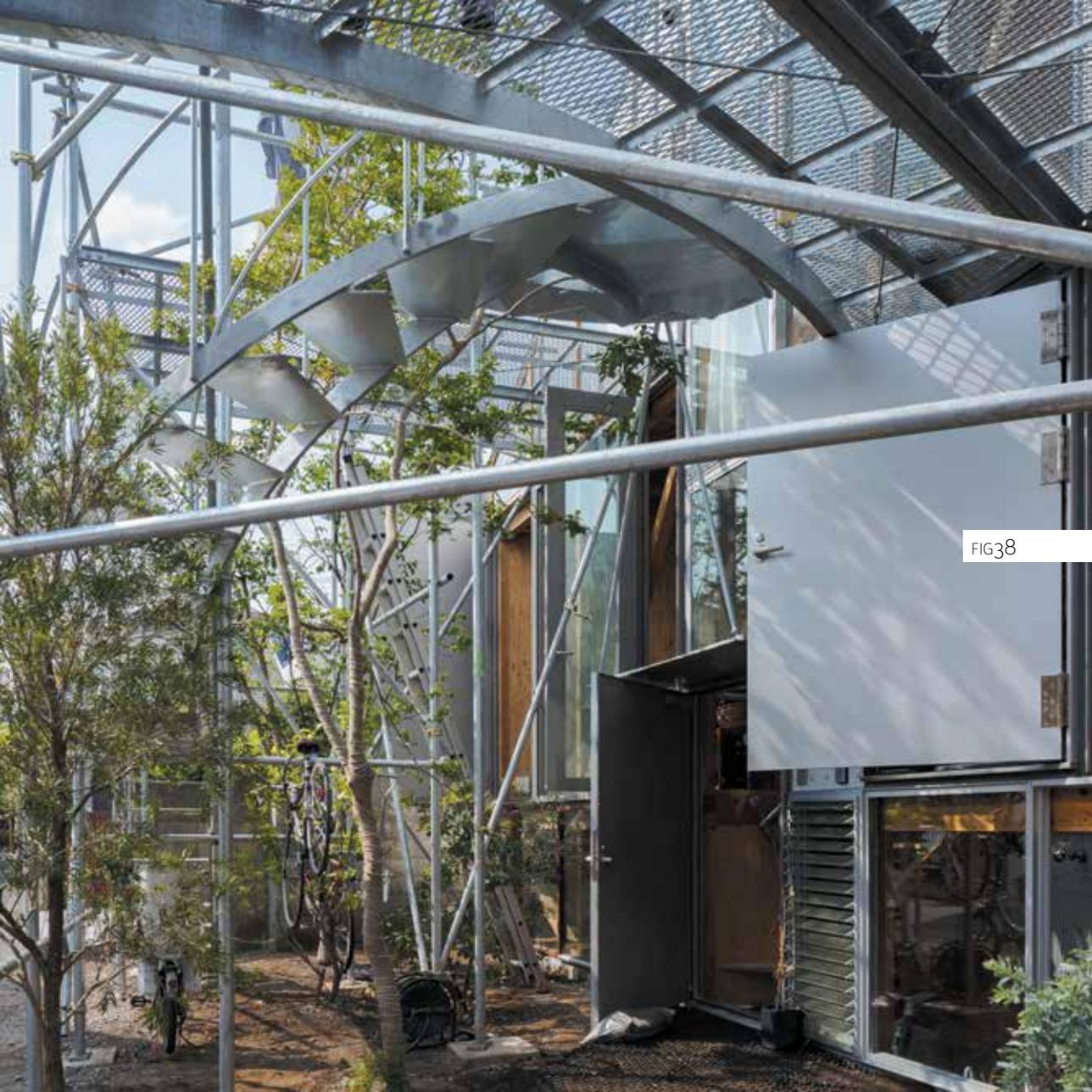


FIG38



FIG39

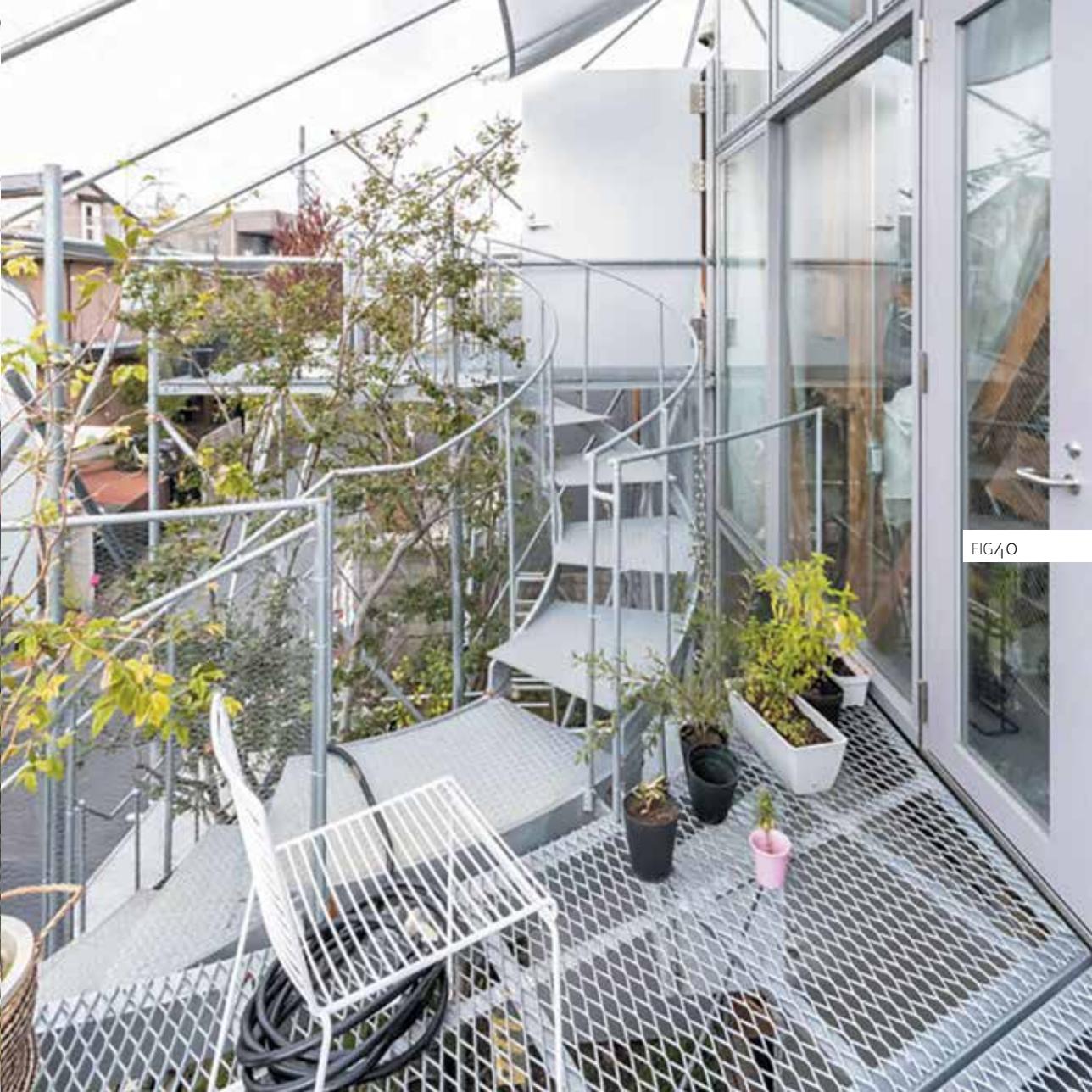


FIG40



FIG41

Otoño

En esta temporada la vida doméstica comienza a replegarse hacia el interior de la vivienda. Durante algunas horas del día, cuando el sol aún dota de calor, los ambientes exteriores se usan, pero cuando este se oculta la vida se traslada al interior.

La cubierta incorpora un tragaluz ubicado en la zona de múltiple altura, donde se despliegan las escaleras, lo que refuerza la verticalidad al diluir sus límites, incorporando un retazo de cielo al paisaje interior. Esta abertura tiñe la casa con los matices diarios (días soleados, nublados, lluviosos) y en los días en los que sus habitantes optan por abrirla, en combinación con las aberturas de fachada, genera un movimiento de aire que crea la ilusión de estar circulando al aire libre.

El living en doble altura se relaciona con casi la totalidad del ambiente y las especies vegetales plantadas en su cercanía inciden de manera significativa en él. Además de poseer biblioteca y videoteca, tiene como elemento central el piano, que varios de los integrantes de esta familia tocan.

Si observamos con detenimiento, encontramos una gran abertura cercana a él, que, en esta estación, está abierta de par en par,

lo que permite que el aire fluya. Las notas del piano se cuelan al exterior y el sonido de las hojas al interior, generando la ilusión de estar tocando al aire libre.

Las brisas otoñales dan vida al movimiento de las hojas de la *Banksia integrifolia*, el contraste entre su haz verde y su envés blanco ofrece un pequeño espectáculo visual a sus habitantes.

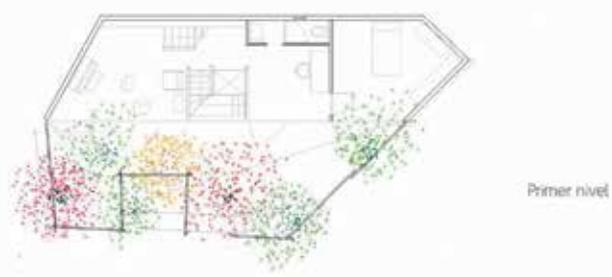
Por otra parte, los livings al aire libre, resueltos con estructura metálica y metal desplegado de superficie, permiten el pasaje de aire, y, por sobre todo, de la luz solar, hacia el interior. Esto genera un juego de luces y sombras entre la estructura y las especies vegetales que favorece la fusión entre exterior e interior. Además, la fachada se comporta como una superficie reflejante de las especies generando la ilusión de un entorno que parece no tener límites.

Este ambiente ajardinado se tiñe de un color rojizo y dorado debido al cambio de color en algunas de sus especies como *Amelanchier canadensis*, *Cotinus coggygria* y *Langerstroemia indica*, filtrándose en la vida doméstica con sus notas de colores.

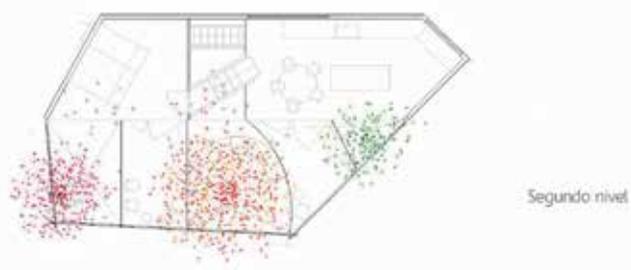
Esta etapa previa al invierno despide a las aves estacionales que preparan su viaje hacia otros climas y se retiran para darle silencio a la temporada invernal.



Planta baja



Primer nivel



Segundo nivel

- 1- *Banksia integrifolia*
- 2- *Amelanchier canadensis*
- 3- *Citrus limón*
- 4- *Cotinus coggygria*
- 5- *Lagerstroemia indica*
- 6- *Callistemon* sp.
- 7- *Acacia baileyana*



FIG42

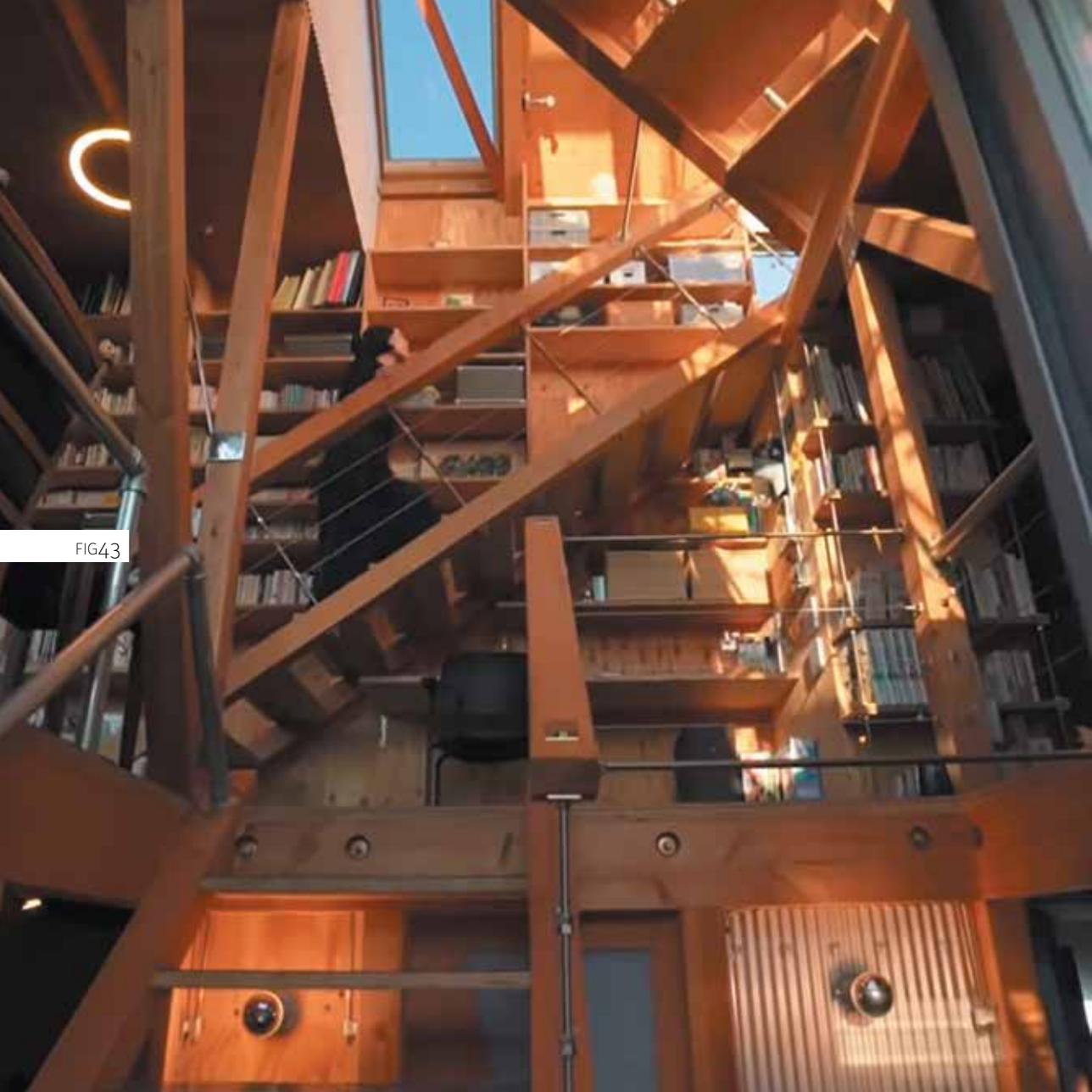


FIG43



FIG44

FIG45





FIG46

Invierno

La vida cotidiana se repliega hacia el interior, que fue concebido como un gran ambiente donde se suceden en sus distintos niveles diversas actividades. Esto es posible porque la casa se cierra en su medianera longitudinal, para resolver allí una especie de muro equipado —donde encontramos biblioteca, videoteca, baños, entre otros—que permite generar un gran ambiente que se relaciona en sus múltiples niveles. Esta disposición evoca de manera sutil la noción de una casa en el árbol, donde las estancias se suceden en alturas alternadas.

En este sentido, los entresijos a medios niveles parecen ingravidos en el ambiente y las escaleras, que varían sus inclinaciones en planta y pendiente, rememoran la sensación de ascender por las ramas de un árbol. Sus escalones están clavados a sus vigas laterales, lo que permite una continuidad visual que hace que sigamos viendo retazos de verde entre sus peldaños.

Las barandas de los entresijos y escaleras se resuelven de manera consecuente con la permeabilidad planteada, secciones de madera y tensores de acero se usan para difuminar los límites.

La madera es el material predominante tanto en la estructura como en las terminaciones interiores, lo que otorga calidez al ambiente. Al caminar las superficies crujen con cada paso evocando la sensación de caminar en un bosque.

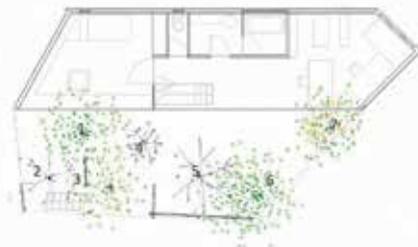
La luz solar se cuela por su fachada vidriada que baña sus ambientes y resplandece en tonos rojizos, lo que contribuye a crear una atmósfera cálida y acogedora en los duros inviernos japoneses.

Aunque la vida se desarrolla mayormente en el interior de la vivienda, la fachada de vidrio asegura que las vistas fluyan sin interrupciones y que los cambios que comienzan a registrarse en las especies vegetales se transformen en una especie de cuadro vivo para la vivencia diaria en la casa.

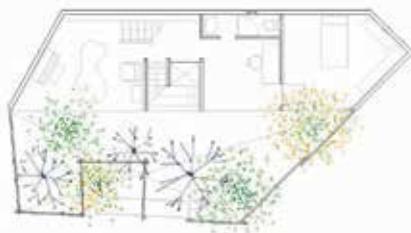
Algunas especies vegetales como *Lagerstroemia índica*, *Cotinus coggygria* y *Amelanchier canadensis* les dejan paso a los rayos del sol al perder sus hojas, influyendo directamente en el acondicionamiento de los espacios interiores. Mientras tanto, las especies perennes como el *Citrus limón*, *Banksia integrifolia*, *Callistemon sp* y *Acacia baileyana* actúan como un velo que resguarda la vida doméstica interior de la vida pública de la ciudad.

La presencia de la *Acacia baileyana* en flor tiñe una porción del jardín con su tono amarillo, atrayendo a mariposas y abejas.

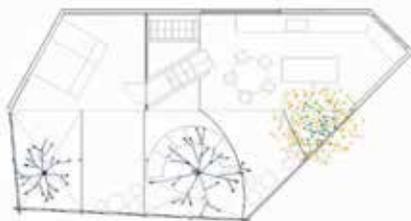
En los días de nevada, el paisaje se transforma de manera radical: las especies adquieren (por la escarcha que soportan) un tono blanco y, de cierta manera, desde el interior de la morada se recuerdan las casas de madera en el Japón rural.



Planta baja



Primer nivel



Segundo nivel

- 1- *Banksia integrifolia*
- 2- *Amelanchier canadensis*
- 3- *Citrus limón*
- 4- *Cotinus coggygna*
- 5- *Lagerstroemia indica*
- 6- *Collistemon* sp.
- 7- *Acacia baileyana*

0 1 3

FIG47



FIG48

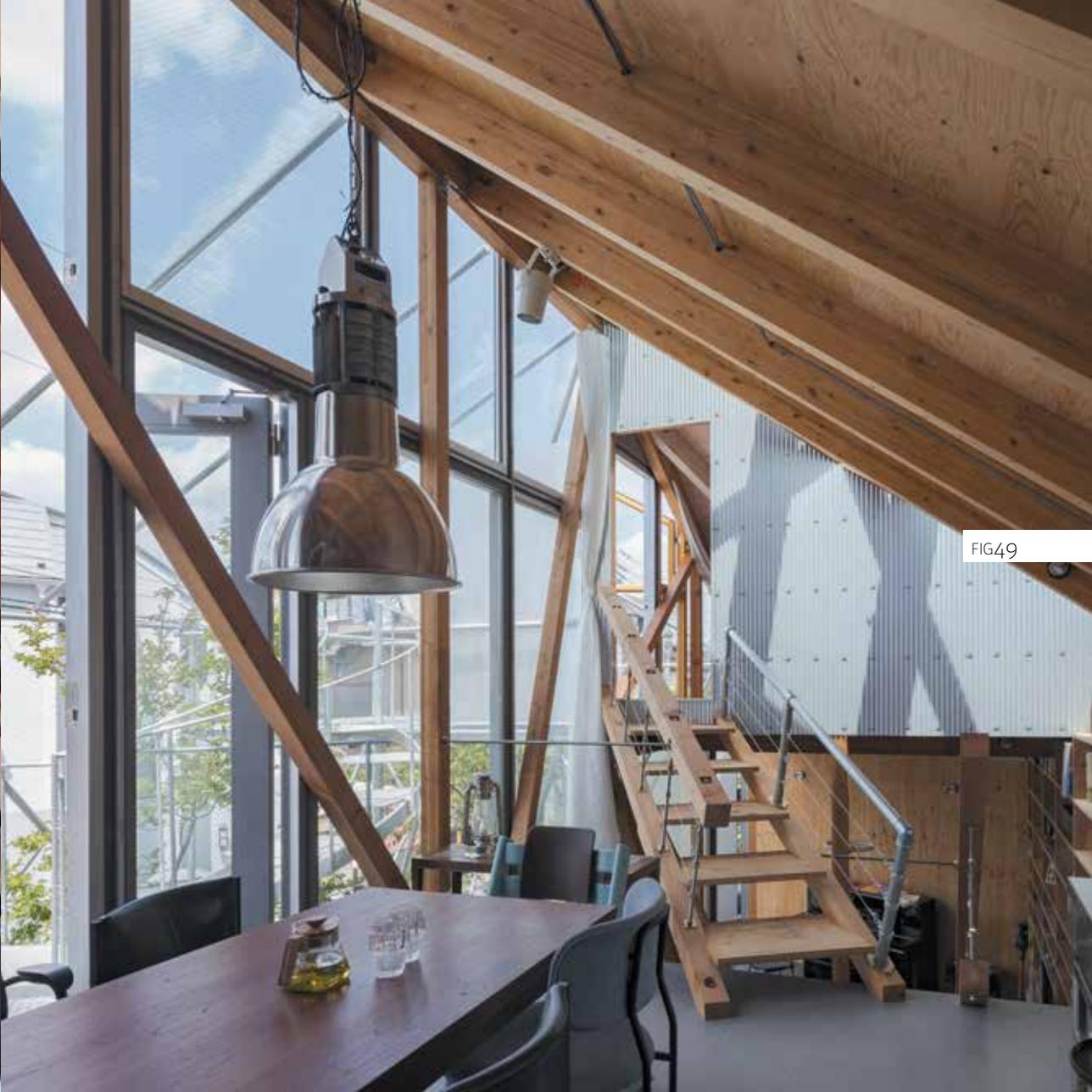


FIG49



FIG50



FIG51

Primavera

En esta temporada, la vida doméstica retoma de a poco la vida al aire libre. Las aberturas comienzan a abrirse para permitir el pasaje de aire, y, en definitiva, el retorno a un vínculo más directo con el entorno natural construido.

Resulta interesante observar algunos detalles en la resolución técnica y constructiva que colabora en la relación entre exterior e interior. A pesar de sus diferencias aparentes —la estructura exterior diseñada en acero y la interior en madera—, si se mira con detenimiento, se revela que el origen surge de la misma premisa. Al igual que el exterior, la resolución de sus entresijos y pasarelas transmite una sensación de ingravidez y junto a la ausencia de obstrucciones visuales fueron decisiones que resultan determinantes para lograr fluidez en el ambiente y un vínculo franco con el entorno natural creado.

El plano de fachada de predominio transparente se compone por 34 paños cuya disposición parece aleatoria —pañós de distintos tamaños donde encontramos algunos fijos, otros móviles, algunos transparentes y otros opacos—, pero hay un manejo cuidadoso en ellas. Las aberturas se ajustan a las situaciones

específicas de la vivienda, lo que refuerza la idea de vivir en un jardín.

Desde el interior se establece una interacción entre la estructura con el entorno próximo, y esto es fortalecido cuando la casa se abre. A pesar de las diferencias materiales, podemos apreciar cómo los pilares verticales y las diagonales de madera en primer plano se funden con los troncos de las especies vegetales exteriores, generando una sensación de continuidad ambiental armónica.

Las zonas de estar exteriores son resueltas con metal desplegado, perfiles metálicos y tubulares de acero de apoyo. El paisaje creado por la sutil estructura de acero recuerda las ramas de los árboles de un bosque, que posibilitan usos y da lugar al descubrimiento por parte de quien habita. Los tubulares en diagonal —que rigidizan la estructura— parecen emular troncos, congeniando artificio y naturaleza. Estos lugares son retomados por sus habitantes y resultan (como sugiere el marido de Yamada (100%LIFE, s.f.)) acogedores para tomar el Té, leer un libro, o extender la esterilla para practicar yoga.

Esta temporada es marcada por una neblina característica sobre el amanecer, la cual se va difuminando en las primeras horas de

la mañana. El paisaje cambia en el transcurrir de las horas. Cuando los rayos de sol atraviesan las nuevas hojas de los árboles, se vuelve a establecer ese dialogo entre exterior e interior que los funde contribuyendo a la idea de ser una sola unidad.

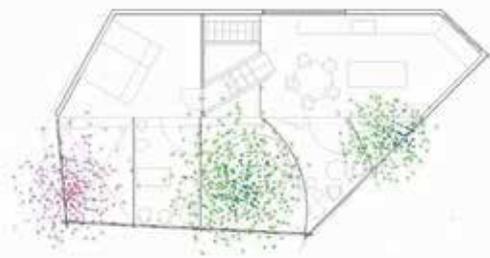
Vuelven a registrarse otros movimientos vitales luego de un largo invierno. Las hojas de *Lagerstoremina indica*, *Cotinus coggygria* vuelven a brotar y florecen especies como la *Bankisia integrifolia*, *Cortinus coggygria* y *Citrus limón*. *Amelanchier canadensis* florece sin hojas, desplegando pequeñas flores blancas y añadiendo un encanto visual que puede ser deslumbrante. Algunas de ellas polinizadoras lo que atraen abejas y mariposas, entre otros insectos. Las aves migratorias con el ascenso de temperatura y el rebrote de algunas especies vegetales vuelven a habitarlas, dotando al ambiente de sus canticos al amanecer y atardecer.



Planta baja



Primer nivel



Segundo nivel

- 1- *Banksia integrifolia*
- 2- *Amelanchier canadensis*
- 3- *Citrus limón*
- 4- *Cotinus coccifera*
- 5- *Lagerstroemia indica*
- 6- *Callistemon sp.*
- 7- *Acacia baileyana*



FIG52



FIG53



FIG54



FIG55



FIG56

Y verano otra vez

Las estaciones conforman ciclos que otorgan al ambiente una dualidad de cambio y permanencia. Cada estación aporta transformaciones en la apariencia visual, sonidos ambientales y aromas circundantes que se infiltran en el habitar. Así, *katei* expone a sus habitantes a una interacción constante con el entorno natural en el transcurrir de la vida cotidiana, lo que evidencia, en cierta medida, la necesidad para esta cultura de vivir en armonía junto a la naturaleza.

Por lo tanto, las búsquedas de diseño son motivadas por las relaciones o las vivencias de sus habitantes con los entornos naturales, apelando a la sensibilidad corpórea y, por qué no, a provocarla también.

Estas exploraciones no son abordadas desde bases lógicas, según Fujimoto (El Croquis, 2010, pág. 8), el origen de ellas radica en generar una nueva visión capaz de arraigarse en la memoria colectiva. Cree que la arquitectura afecta a las personas a diversos niveles, y reconoce el sensorial como uno de ellos. Los sentidos evocan vivencias pasadas, y estas, a su vez, traen consigo nuevas reflexiones.

La temporalidad sumerge a su habitante en un estado contemplativo, que no sólo incide en su manera de habitar, sino que también despierta emociones en él.

Según la psiquiatra Sue Stuart (Stuart-Smith, 2021), el jardín crea un entorno protegido donde la esfera externa y la interna pueden coexistir, como si se tratara de un espacio intermedio, donde converge el Yo —soñador— y el mundo material. En este estado mental, cada habitante puede conectarse profundamente con el entorno natural, mientras se sumerge en imágenes que nacen de su mundo interior.

Estos ambientes, lejos de ser proyectos acabados, se completan con sus habitantes a través de la vivencia. Su sentido y significado emergen cuando su habitante establece una relación con el entorno construido. Estos lugares se configuran como marcos propicios donde el individuo establece un vínculo constante con lo efímero, enriqueciendo su vida a través de la conexión con el entorno natural en el que se encuentra inmerso.

Katei sitúa a sus habitantes en el centro, donde la dimensión intangible predomina por sobre la material. El tiempo, los sentidos y la memoria se entrelazan de manera significativa, dando lugar a tantas narrativas como habitantes habiten.

FIG57



GLOSARIO

Engawa: pasarela de madera que se conectan las habitaciones con el jardín en las casas tradicionales japonesas.

Kami: término genérico para nombrar a las entidades veneradas por el sintoísmo.

Kasumi: neblina de primavera.

Katei: el concepto de *hogar* en Japón es el vocablo *katei*, que significa (ka) 'casa' y (tei) 'jardín'.

Ningen: equivalente a ser humano en japonés lo encontramos en la palabra *ningen*: compuesta por (nin) ser humano y (gen) espacio intermedio o relación.

Niwa: jardín.

Onsen: aguas termales de origen volcánico que se encuentran en Japón.

Sakura: floración del cerezo.

Sakutei-ki: manual de jardinería escrito en el siglo XII de autoría anónima.

Setsugetsuka: 'nieve, luna y flores', es un término con el que antiguos poetas se refieren a la belleza de las cuatro estaciones.

Shakkei: técnica de composición en donde no solo se consideran la naturaleza aledaña, sino que también elementos lejanos — como lo puede ser una cadena montañosa—.

Shoji: Tipo de puerta corrediza tradicional en la arquitectura japonesa. Funciona como divisor de ambientes, de papel traslúcido y marco de madera.

Shimenawa: cuerdas de paja de arroz usadas para la purificación ritual en el sintoísmo. Su diámetro varía desde unos centímetros hasta varios metros. Ocasionalmente se les añade el shide, un espacio marcado por el shimenawa indica el espacio sagrado o puro, que representa al santuario sintoísta.

Suke: término que refiere no solo a ser visto a través, sino también a ser oído a través, olido a través y sentido a través.

Sumi-e: sumi significa 'tinta' y e se traduce como 'pintura'.

Sintoísmo: religión originaria de Japón.

Torii: arcos que señalan la entrada a un templo sintoísta. Indica de manera simbólica el fin del mundo terrenal y el inicio del mundo de los kami.

Agradecimientos

Agradezco a quienes han apoyado de diferentes maneras la realización de la investigación y la escritura de la tesis:

A la Comisión Académica de Posgrado de la Universidad de la República por el apoyo económico desde su programa de Becas de Apoyo a Docentes para Estudios de Posgrado en la Udelar.

A mi tutora, la Dra. Arq. Daniela Colfranceschi, por su generosidad, su aporte y su acompañamiento en este proceso.

A Bernardo Martín, por su valioso aporte y por brindarme la oportunidad de explorar en el curso Zipped-Katei algunos temas que aborda esta tesis, agradecimiento que se extiende al resto del equipo docente conformado por Carina Strata, Ana Fazakas y Angelina Álvarez, además del reconocimiento a las y los estudiantes que participaron de manera activa en el mismo.

A Noboru Kawashima, por su amabilidad al acceder a entrevistarlo y a Mayra y Valentina Pérez, que me acompañaron.

A Youngdae Song, por su amabilidad al colaborar con su testimonio.

A Chizuru Fujii, por su generosidad al entrevistarla y a Ali Haghjou, por su traducción.

A Soledad Patiño, por nuestras tertulias informales luego de clase.

A Sofía Martinicorena, por compartir sus conocimientos sobre jardinería.

A Karen Suárez, quien emprendió la búsqueda de testimonios junto a mí en el Festival de Japón.

A Lucía Dean, por las catarsis de tesis compartidas.

A Ignacio Alcuri, por su colaboración en la maquetación de este trabajo.

A mi madre y a mi padre.

A Javier, por preguntarme a diario *¿Qué es Katei?*

Tabla de Figuras

- FIG 1: Casa Tanikawa. Extraída de <https://hiddenarchitecture.net/tanikawa-house/>
- FIG 2 Casa Azuma. ©MitsumasaFujitsuka
- FIG 3 Dibujos de Ishigami para el Pabellón de Japón, Venecia 2008.
- FIG 4 Pabellón de Japón, Venecia 2008. ©junya.ishigami+associates
- FIG 5 Pabellón de Japón, Venecia 2008. ©junya.ishigami+associates
- FIG 6 Terasaki House. ©Ryue Nishizawa office
- FIG 7 Jardín del templo Saihō-ji. ©Berit Baugher
- FIG 8 KamishikimiKumanoimasuShrine ©Daniel Kordan
- FIG 9 Árboles de pino de HasegawaTohaku
- FIG 10 Wind God and Thunder God Screens de TawarayaSōtatsu
- FIG 11 Bosque de bambú en Kyushu ©Daniel Kordan
- FIG 12 Planta House A. Elaboración propia
- FIG 13 House A. ©Ryue Nishizawa office editada por la autora
- FIG 14 House A. ©Ryue Nishizawa office editada por la autora
- FIG 15 House A. ©Ryue Nishizawa office editada por la autora
- FIG 16 House A. ©Ryue Nishizawa office editada por la autora
- FIG 17 House A. ©Ryue Nishizawa office editada por la autora
- FIG 18 House A. ©Ryue Nishizawa office editada por la autora
- FIG 19 House A. ©Ryue Nishizawa office editada por la autora
- FIG 20 Fotograma de película Rhapsody in August
- FIG 21 Planta de House before house. Elaboración propia
- FIG 22 House before house. ©DAICI ANO

FIG 23 Planta de House N. Elaboración propia
FIG 24 House N. Extraída de
<https://twitter.com/soufujimoto/status/1579354107084963840>
FIG 25 Planta de House with plants. Elaboración propia
FIG 26 House with plants ©Junya Ishigami
FIG 27 Planta de Moriyama house. Elaboración propia
FIG 28 Moriyama house. Extraída de metalocus.es
FIG 29 Garden home. Extraída de arquitecturaviva.com
FIG 30 Garden home. Extraída de arquitecturaviva.com
FIG 31 House before house. ©Hisao Suzuki
FIG 32 House A ©Kenichi Suzuki
FIG 33 House A ©Kenichi Suzuki
FIG 34 Fotografía de maqueta estudio de Moriyama House.
Extraída de (MUSAC, 2007, pág. 147)
FIG 35 Plano de implantación de Daita house. Elaboración propia
FIG 36 Daita house. ©YurikaKono
FIG 37 Plantas de Daita house. Verano. Elaboración propia
FIG 38 Daita house. Extraída de
<http://www.build-lab.co.jp/gallery/daita2019>
FIG 39 Daita house. Extraída de <https://1oolife.jp/outdoor/41387/>
FIG 40 Daita house. Extraída de <https://1oolife.jp/outdoor/41387/>
FIG 41 Daita house. Extraída de
<https://www.facebook.com/profile.php?id=100057492548232>
FIG 42 Plantas de Daita house. Otoño. Elaboración propia
FIG 43 Daita house. Fotograma de
<https://www.youtube.com/watch?v=MWmCzYGLNA>

FIG 44 Daita house. ©Yurika Kono
FIG 45 Daita house. Fotograma de
<https://www.youtube.com/watch?v=MWmCzYLGlnA>
FIG 46 Daita house. Fotograma de
<https://www.youtube.com/watch?v=MWmCzYLGlnA>
FIG 47 Plantas de Daita house. Invierno. Elaboración propia
FIG 48 Daita house. Extraída de <https://100life.jp/outdoor/41387/>
FIG 49 Daita house. Extraída de www.build-lab.co.jp
FIG 50 Daita house. Extraído de video de Yuta Nakamura
FIG 51 Daita house. Extraído de video de Yuta Nakamura
FIG 52 Plantas de Daita house. Primavera. Elaboración propia
FIG 53 Daita house. Extraída de <http://www.build-lab.co.jp/>
FIG 54 Daita house. ©Yurika Kono
FIG 55 Daita house. © Shinken-chiku-sha
FIG 56 Daita house. Fotograma de
<https://www.youtube.com/watch?v=MWmCzYLGlnA>
FIG 57 Fragmentos de video de Yuta Nakamura, Suzuko Yamada,
一条 Yit y Shinken-chiku online

Referencias

- 100%LIFE. (s.f.). *100%LIFE*. Obtenido de <https://100life.jp/outdoor/41387/>
- zG. (2011). *Kazuo Shinohara*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Abe, N. (2021). *El hombre que salvó los cerezos*. Barcelona: Anagrama.
- Aragón, A. G. (2016). *Japón y occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*. Sevilla: Aconcagua libros.
- Arquitectura Viva. (2015). SANAA Sejima & Nishizawa 2007-2015. *AV Monografías*.
- AV Monografías n.º 121. (2006). Sanaa- Sejima & Nishizawa 1990-2007. Madrid: Arquitectura Viva.
- AV Monografías n.º 171-172. (2015). SANAA Sejima & Nishizawa 2007-2015. Madrid: Arquitectura Viva.
- Bachelard, G. (2018). *La poética de la ensoñación*. Titivillus (ePub).
- Bêka, I., yLemoine, L. (Dir.). (2017). *Moriyama-San* [Película].
- Bêka, I., yLemoine, L. (Dir.). (2020). *Tokyo Ride* [Película].
- Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Berque, A., y Sauzet, M. (2004). *Le sens de l'espace au Japon*. París: Arguments.
- Beruete, S. (2016). *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*. Madrid: Turner.
- Beruete, S. (2018). *Verdolatría*. Madrid: Turner.

- Cabeza Lainez, J. M. (2015). Semántica y metafísica del jardín japonés o los senderos que se bifurcan. En M. Gras Balaguer, *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje* (págs. 228-240). Madrid: Tecnos.
- Clement, G. (2012). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Clement, G. (2019). *Una breve historia del jardín*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Clement, G. (2021). *La sabiduría del jardinero*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Colafranceschi, D. (2019). *Jardins (con) Temporains*. Les Bernardes.
- El Croquis (1990). n.º 44. *Tadao Ando*. El Escorial, Madrid: El Croquis.
- El Croquis (2008). *SANAA 2004-2008*. El Escorial, Madrid: El Croquis.
- El Croquis (2010). n.º 151. *Sou Fujimoto*. El Escorial, Madrid: El Croquis.
- El Croquis (2015). n.º 179-180 *SANAA (2011-2015)*. El Escorial, Madrid: El Croquis.
- El Croquis (2000). n.º 44+58. *Tadao Ando 1983-2000*. El Escorial, Madrid: El Croquis.
- El Croquis (2004). n.º 121-122. *SANAA 1998-2004*. El Escorial, Madrid: El Croquis.
- El Croquis (2008). n.º 139. *SANAA 2004-2008*. El Escorial, Madrid: El Croquis.
- El Croquis (2011). n.º 155. *SANAA 2008-2011*. El Escorial, Madrid: El croquis.
- El Croquis. (s. f.). n.º 182. *Christian Kerez- Junya Ishigami*. El Escorial, Madrid: El Croquis.
- El Croquis (2000). n.º 99. *SANAA 1995-2000*. El Escorial, Madrid: El croquis.
- El Croquis (2005). n.º 123; *Toyo Ito*. El Escorial, Madrid: El Croquis.

- Fillipuci, M. (s. f). *Geometrie nascoste: la rappresentazione dello spazio e il giardino giapponese*. Perugia.
- Frampton, K. (1985). *Tadao Ando. Edificios. Proyectos. Escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fujji, C. (07 de Enero de 2022). Una conversación con Chizuru. (L. Acosta, Entrevistadora)
- Fujimoto, S. (2008). *Primitive Future*. Tokio: LIXIL Publishing.
- Fujimoto, S. (2009). *Primitive future*. 2G, 130-143
- Gallego, P. (2013). La casa en “«campo de arroz”. ». Un ideograma de interacción en el habitat japonés contemporaneo. *PPA Proyecto progreso arquitectura.*, 68-83.
- Garcés, P., & y Gallego, P. L. (2015). *Arquitectura contemporanea de Japón. Nuevos territorios*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- González Llavona, A. (2016). *Decodificando a Sejima-Sanaa*. Buenos Aires: Diseño.
- Gras Balaguer, M. (2015). *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*. Madrid: Tecnos.
- Han, B.-C. (2019). *Loa a la tierra. Un viaje al jardín*. Barcelona: Herder.
- Han, B.-C. (2021). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder.
- Holl, S. (2011). *Cuestiones de percepción. Fenomonología de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta .

- Iruretagoyena Busturia, U. (2016). *Proyectar la incertidumbre. Permanencia resiliente en la vida de los edificios*. Universidad del País Vasco: Tesis doctoral.
- Ishigami, J. (2008). *Small images*. Tokyo: INAX publishing.
- Ishigami, J. (2015). *Another nature*. Nueva York: Harvard University, Graduate School of Design.
- Isozaki, A. (2011). *Japan-ness in Architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- Ito, T. (2000). *Escritos*. Murcia: COAT MURCIA.
- Lanzaco Salafraña, F. (2015). Valores estéticos: instrucciones de uso. En M. G. Balaguer, *El jardín japonés: Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje* (págs. 112-135). Madrid: Tecnos.
- Lively, P. (2019). *Vida en el jardín*. Salamanca: Impedimenta.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: ABDA.
- Maderuelo, J. (2006). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: ABDA.
- Maderuelo, J. (2010). *Paisaje y patrimonio*. Madrid: ABDA.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *El mundo de la percepción (siete conferencias impartidas en 1948)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- MUSAC. (2007). *Casas. Kasuyo Sejima + Ryue Nishizawa*. SANAA. Barcelona: Actar.
- Nakagawa, T. (2016). *La casa japonesa. Espacio, memoria y lenguaje*. Barcelona: Reverte.
- Nishida, K. (2001). El espacio japonés de espacio doméstico. *Pasajes de arquitectura y crítica*, (29) 60-63.

- Nishida, K. (2006). *Pensar desde la nada*. Salamanca: Siígueme.
- Nishizawa, R. (29 de 5 de 2019). El placer del salón, la cocina y el baño en la planificación experimental. (Y. Asako, Entrevistador) Recuperado de https://www.biz-lixel.com/column/urban_development/pk_interview04/index_2.html
- Nishizawa, R. (s.f.). Entrevista al arquitecto Ryue Nishizawa. (Misawa, Entrevistador) Recuperado de http://www.a-projpp/interview_nishizawa_1.html
- Nishizawa, R., y Sejima, K. (2007, setiembre). Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. (J. A. Cortez, Entrevistador) *El Croquis*.
- Ono, S. (2009). *Sintoísmo, el camino de los Kami*. Gijón: Satori.
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2018). *Esencias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Ruiz De La Puerta, F. (2009). *Arquitecturas de la memoria*. Madrid: Akal.
- Ruiz De La Puerta, F. (2019). *El Jardín Japónes. Una mirada fenomenológica*. Madrid: ediciones asimétricas.
- Sejima, K., y Nishizawa, R. (2003). *SANAA WORKS 1995-2003*. Tokyo: TOTO.
- Shikibu, M. (2012). *La novela de Genji*. edkario (v1.0).
- Shinohara, K. (1967). Teoría de la arquitectura residencial. 2G (58-59), 246.

- Stuart-Smith, S. (2021). *La mente bien ajardinada*. Debate (edición Kindle).
- Takeda, S. (Mayo de 2013). *SOUUN TAKEDA*. Obtenido de <https://www.souun.net/>
- Tanizaki, J. (2020). *El elogio de la sombra*. Gijón: Satori.
- Tsakada, M. (2018). *Respuestas arquitectónicas para el Japón contemporáneo*. Montevideo: FADU, Universidad de la República.
- Vasileva, N. (2020). Pensando el espacio habitado. Domesticidad, espiritualidad y rito del habitar japonés. *Tehoria*, N°38, 172-204.
- Vives, J. (2014). *Historia y arte del jardín japonés*. Gijón: Satori.
- Vives, J. (2015). El jardín japonés, apariencia y realidad. En M. G. Balaguer, *El jardín japonés: Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje* (pp. 178-192). Madrid: Tecnos.
- Watsuji, T. (2006). *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sígueme.
- Yamada, S. (2020). *Suzuko Yamada*. Recuperado de <https://suzukoyamada.com/>

