

Toda la ciudad era un paisaje. Naturaleza, arquitectura y pintura en la obra de Wang Shu.

Resumen

Según Wang Shu, su arquitectura produce una experiencia análoga a la que ofrece la contemplación de la pintura tradicional china. Esta se diferencia del arte occidental en que no trata de expresar la sensibilidad visual de su autor a través de la descripción de la luz, el espacio y los objetos. No define los temas a través del color sino perfilándolos con líneas oscuras y unas pocas tonalidades.

El pintor no trabaja del natural; normalmente es, también, filósofo y poeta, además de dominar muchas otras disciplinas técnicas y humanísticas; vive aislado en los parajes elegidos antes de pintarlos, para captar el funcionamiento estructural del mundo natural del que forma parte y compartir después, a través de su arte, ese conocimiento.

Provocar ese mismo tipo de vivencias es también para Wang Shu el principal propósito de su arquitectura.

Palabras clave

Proyecto. arquitectura. Urbanismo. Paisajismo. Wang Shu. Pintura China.

All the City Was a Landscape. Nature, Architecture and Painting in the Work of Wang Shu.

According to Wang Shu, experiencing his architecture is like contemplating traditional Chinese landscape painting. It differs from western art, because is not concerned about the expression of the author's visual sensibility through descriptions of light, space and objects. It does not depict subjects through color but by outlining them in dark ink and a few color shades.

These artists never paint from nature; they use to be philosophers and poets too, besides mastering many other technical and humanistic subjects; they often dwell in the loneliness of the chosen sceneries before working them up on the canvas, so to understand directly how nature operates, that same natural system where they belong, and that same knowledge he will later share with us through his art.

To arise in us that kind of living experience is also—according to Wang Shu- the main purpose of his architecture.

Key words

Architectural design. Urban planning. Landscape Design. Wang Shu. Chinese painting.

Artículo

Los *scholars* y la pintura china

El 11 de abril de 2011, el arquitecto chino Wang Shu, premio Pritzker de arquitectura 2012, impartió una conferencia en la Harvard Graduate School of Design, titulada *Geometry and Narrative of natural Form* (1) y basada en un artículo anterior publicado en la revista *Time + Arquitecture* (2). Su objeto era explicar su propia arquitectura; sin embargo, sorprendentemente, casi el setenta por ciento del tiempo empleado lo dedica a tratar de hacer inteligibles para el auditorio los principios esenciales de la pintura de paisaje tradicional de China. En ella, según Wang Shu, está la inspiración para su alternativa metodológica de regeneración de la arquitectura y el urbanismo contemporáneos (Wang 2009, 2011).

Para entender mejor este tipo de pintura convendrá saber antes algo acerca de sus autores. Wang Shu utiliza la palabra *scholars* para describirlos. El *scholar* del que nos habla no es solamente un intelectual, artista, músico, pintor y poeta. Es el autor de las pinturas, pero es también quien ha construido los edificios que aparecen en el paisaje. Ese intelectual de las dinastías Song y Tang tiene conocimientos teóricos y prácticos que abarcan la mayoría de los temas de la época. Aconseja a los gobernantes en asuntos de estado –incluida la política y el arte de la guerra– y en sus largos períodos de retiro, lejos de la ciudad, reflexiona sobre el funcionamiento de los ciclos del universo; el conocimiento así adquirido será aplicable luego tanto al estudio de los fenómenos naturales como al del microcosmos que constituye cada persona; a la política, la arquitectura, la medicina o a las transformaciones de la sociedad.

En la China de esa época, el estado imperial, a través de una gran estructura funcionarial jerárquica, basada en la integración de conocimientos de sus miembros, era responsable de todo tipo de cuestiones relativas al gobierno y el bienestar de la población. Era un tipo de organización socio-política –mantenida hasta principios del siglo pasado– donde el estado desempeñaba un papel fundamental en la regulación de casi todos los aspectos significativos de la dinámica social; muchas características de la misma se mantuvieron en la configuración y posterior transformación de la nueva república fundada por Mao, marcando una de las principales diferencias entre la tradición china y la evolución socio-económica liberal de buena parte de la sociedad occidental.

Las pinturas de estos oficiales-intelectuales no pretenden ningún tipo de reproducción realista. Muestran composiciones recordadas o imaginadas que son el resultado de una larga reflexión. Ejemplifican el funcionamiento de un sistema del que forman parte tanto las transformaciones del universo exterior como sus procesos análogos en el microcosmos constituido por el cuerpo y el alma humana.

Describen, pues, un lugar mental, una narración ideada a partir de la propia experiencia, dirigida a estimular la imaginación del observador.

Una mirada superficial sobre las mismas, podría resultar engañosa al mostrar una composición aparentemente unitaria. Una observación más atenta, mostrará la

existencia simultánea de varios puntos de vista incompatibles, figuras fuera de escala, miradas cercanas yuxtapuestas a miradas lejanas, vistas interiores y exteriores de un mismo lugar o descripciones detalladamente realistas junto a bocetos gestuales o diagramas esquemáticos (figuras 1 a 3).



Figura 1.1: Liu Songnian (1155-12180). *Qiu chuan dou* (*Lecturas de otoño en la ventana*). Dinastía Song del Sur.

Figura 1.2: Liu Songnian. *Xi ting ke hua tu* (*Conversando con los invitados en el pabellón del arroyo*).

Figura 1.3: Liu Songnian. *Si Jingshan shui tu* (*Cuatro vistas del agua en Jingshan*).

Figura 1.4: Li Tang (1066-1150). *Zhu ge yan bing* (*Invitado al banquete en el pabellón de bambú*). Dinastía Song.



Figura 2: Huang Gongwang (1269-1354). *Fuchun shan ju* (*Viviendo en las montañas de Fuchun*). Dinastía Yuan.



Figura 3: Wang Ximeng. (1096-1119). *Qian li jiangshan tu* (*Paisaje de mil millas*). Dinastía Song.

La obra se ejecuta en taller tras largos períodos de estudio y reflexión; no responde a ninguna vista real ni respeta sistemáticamente reglas objetivas de representación como la perspectiva unifocal. No pretende la objetividad; es un reflejo directo de la mente y el alma del pintor, de su excepcional receptividad ante las leyes de transformación permanente del mundo, producto no solo de la observación, sino también del estudio del trabajo artístico, literario y filosófico de sus antepasados.

En su narrativa es, en cierto modo, un tipo de pintura mucho más próximo al cubismo que a los paisajes producidos en occidente en el mismo período histórico.

Nos ofrece el privilegio de crecer espiritualmente al acercarnos a la visión de su autor. La poesía, expresada a través del arte de la caligrafía, forma parte también, normalmente, de la composición. Sería, por tanto, para nosotros, algo situado entre el arte, la filosofía y la religión; aun cuando su origen se remonta varios miles de años atrás, se continua practicando en China actualmente, con una muy alta valoración de las obras de los maestros -incluso de los contemporáneos- en el mercado de arte del país.

Pintura y arquitectura.

Para Wang Shu, las lecciones de esa pintura que se pueden aplicar al proyecto arquitectónico son inacabables; tampoco su arquitectura pretende limitarse a producir en el usuario una experiencia visual.

Esas pinturas no se abarcan con una mirada para apreciar la composición encuadrada: con formatos tales como medio metro de altura por once de longitud como el caso de Wang Ximeng (figura 3), nos conducen a una experiencia temporal necesariamente dilatada para recorrerlas descubriendo sus temas. Arquitectura y pintura, desde esa concepción, son narraciones que remiten a la sabiduría y receptividad de sus autores y no tanto a su capacidad o habilidad representativa.

No es, por tanto, una mimesis de tipo visual. Para Pierre Ryckmans (3), experto, traductor y comentarista del principal tratado de referencia sobre este tema,

Esa pintura emana del intelecto. Pero en el idioma chino, la palabra intelecto “xin” significa literalmente “corazón”. El término no tiene ahí la resonancia esencialmente afectiva que tiene entre nosotros; designa ante todo la búsqueda de la actividad espiritual e intelectual, así como todas las fuerzas conscientes. El problema de la pintura no es técnico ni estético, es ético y filosófico. El primer trabajo del pintor es desarrollar en sí mismo la fuerza interior del corazón. La ejecución material de la pintura no tiene entonces ningún problema. Es la consecuencia natural de la visión espiritual que le precede. (Ryckmans 1984, p.20).

La de Wang Shu es una aproximación esencialmente humanística a la arquitectura que se basa en los mismos principios.

Tras obtener su doctorado en la prestigiosa universidad de Tongji, en Shanghai, desestimó la posibilidad de seguir trabajando en esa ciudad y eligió Hangzhou,

provincia de Zhejiang, donde tiene actualmente su estudio y es decano de la Escuela de Arquitectura de la China Academy of Art.

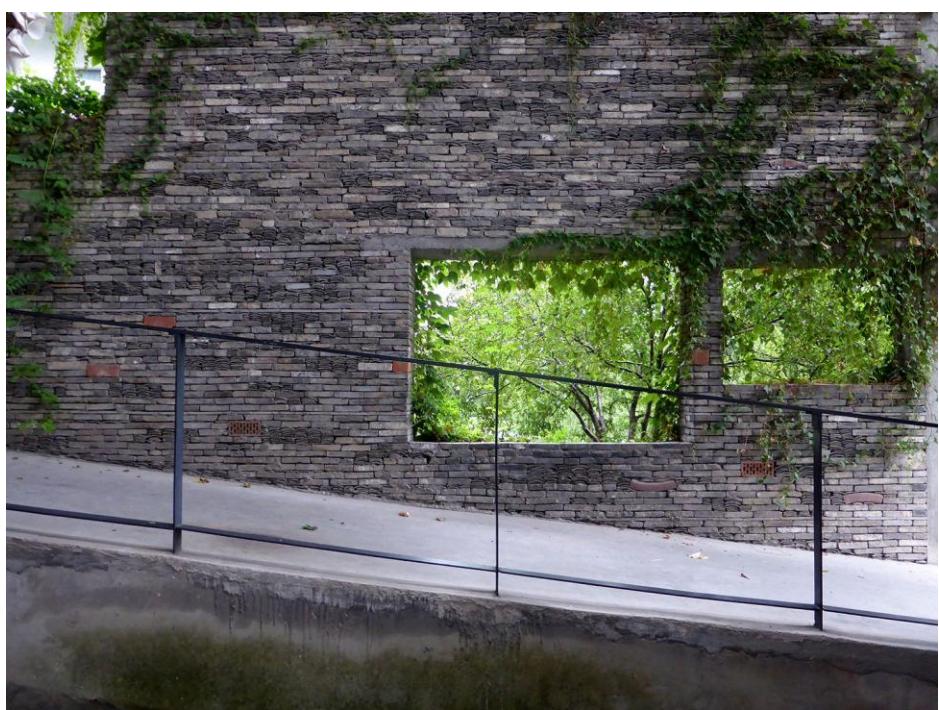
Para él, Shanghai no es una ciudad china; es un intento de emulación del peor modelo norteamericano basado en el uso masivo del automóvil y la congestión especulativa, sin conexión alguna con el lugar ni con la tradición urbanística de China, ni siquiera con la forma de vida actualmente deseable por la población del país.

Hangzhou, por el contrario, conecta con esa tradición que hace de la ciudad un lugar concebido no solamente para la actividad productiva, sino capaz de responder también a otras aspiraciones de sus habitantes, al estar –aún hoy– armoniosamente integrada en su entorno natural. En su mismo centro se halla el conocido *Xihu* - Lago del Oeste- de más de tres mil hectáreas de superficie, rodeado de áreas naturales donde se hallan también los elementos más destacados del patrimonio histórico de la ciudad. El crecimiento producido por el intenso desarrollo del país en las últimas tres décadas ha sido ahí compatible con el mantenimiento de los rasgos que hacen de Hangzhou un lugar singular.

El centro de negocios facilita la actividad cotidiana necesaria en el plano material pero ocupa un lugar realmente secundario en el sistema de valores de los ciudadanos. Para ellos, la verdadera ciudad es aquella que les permite comprender el mundo, vivir conscientes de ser parte integrante del sistema natural participando de los ritmos y la armonía de su permanente movimiento, de sus ciclos de cambio y transformación.

Para Wang Shu la sabiduría acumulada en las obras de los paisajistas, las estrategias de su arte, trata de esa misma forma de relación con la naturaleza y él dice hallar ahí su inspiración cuando aborda el proyecto de arquitectura. Trabajos como el Campus Xiangshan de Arquitectura de la Academia de Arte de China en Hangzhou (figuras 4 a 7) o, especialmente, el Museo de Historia de la cercana ciudad de Ningbo (figuras 8 a 12), ilustran su planteamiento simultáneo de los objetivos del proyecto en varios niveles de consideración, con temáticas muy diferenciadas.







Figuras 4, 5 ,6 y 7: Edificios y entorno del Campus Xiangshan de Arquitectura.

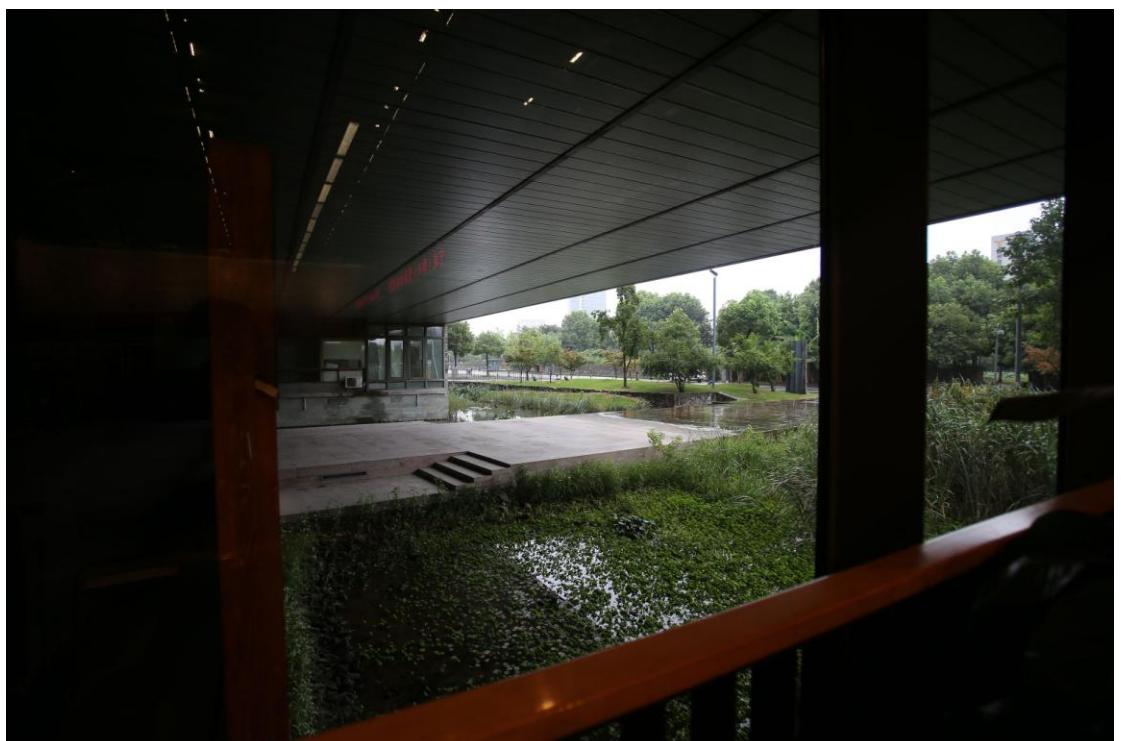


Figura 8: Museo de Historia de Ningbo, Entrada.



Figura 9: Museo de Historia de Ningbo, interior.



Figura 10: Museo de Historia de Ningbo, patio interior.



Figuras 11 y 12: Museo de Historia de Ningbo, cubierta.

En primer lugar se aprecia una clara voluntad de que lo natural - la vegetación, el aire, el sol y el agua- se mezclen amistosamente con las construcciones sin solución de continuidad. Incluso en un proyecto de ubicación tan urbana como el Museo de Historia de Ningbo, entre el edificio y el asfalto de la ciudad se sitúan grandes áreas verdes, estanques, superficies de piedras de río...aquí, como en los proyectos

organicistas de Aalto o de Wright, no puede entenderse un alzado sin que junto a la geometría elemental de lo construido aparezca el contrapunto fractal de la vegetación. El neo-organicismo de Wang Shu utiliza las estrategias clásicas de fusión con el entorno y protección solar como la profusión de patios, los aleros en las aberturas y temas más actuales como las dobles fachadas, conexiones entre edificios, espacios intermedios...etc.

El edificio del museo se relaciona con la ciudad a distintos niveles. En la cubierta, sus masas se desestabilizan, se inclinan y se separan enmarcando las siluetas lejanas de los rascacielos o el perfil de los montes. La forma del museo procede de una serie de vaciados y una sencilla distorsión dinámica de los volúmenes resultantes. Ese carácter masivo del edificio junto a cierta sensación de inestabilidad es una alusión directa a las montañas de la región. En China, los más sorprendentes y venerados paisajes montañosos como Huangshan -en Anhui, no lejos de Hangzhou y Ningbo- o las formaciones encadenadas de Guilin, en Guanxi, no producen sensación alguna de estabilidad como cabría esperar de unas cadenas montañosas, sino más bien de estar al límite de su equilibrio y desafiando a la gravedad.

Wang Shu utiliza en esos proyectos todo tipo de materiales recuperados de viejas construcciones, como tejas, ladrillos, cerámica o mampuestos. Para la Bienal de Venecia en 2006 dispone una gran superficie de viejas tejas chinas a manera de lago y sobre ellas una pasarela para resaltar esa condición. En los muros de Ningbo utiliza ladrillos reciclados de diferentes tipos, piedras y cerámica, colocado todo de manera espontánea, sin preocupación alguna por controlar su regularidad. Los muros son el rastro del propio proceso de su construcción.

El recurso de construir con materiales reutilizados lo utilizaron antes otros arquitectos: Mies van der Rohe, en el Monumento a Rosa Luxenbourg en Berlín usa viejos ladrillos de clinker oscuros y rugosos, en una volumetría suprematista sobre la que destaca el brillo de una estrella metálica. La fuerza evocativa de esas texturas trabajadas por el tiempo sería imposible conseguirla con un material nuevo. Como en Wang Shu, el material es viejo, pero su disposición radicalmente vanguardista. Otro arquitecto contemporáneo, Enric Miralles, en su reforma y ampliación del Ayuntamiento de Utrecht, guarda el recuerdo del viejo edificio duplicando la fachada del nuevo con materiales provenientes del derribo de aquel (Fig 13).

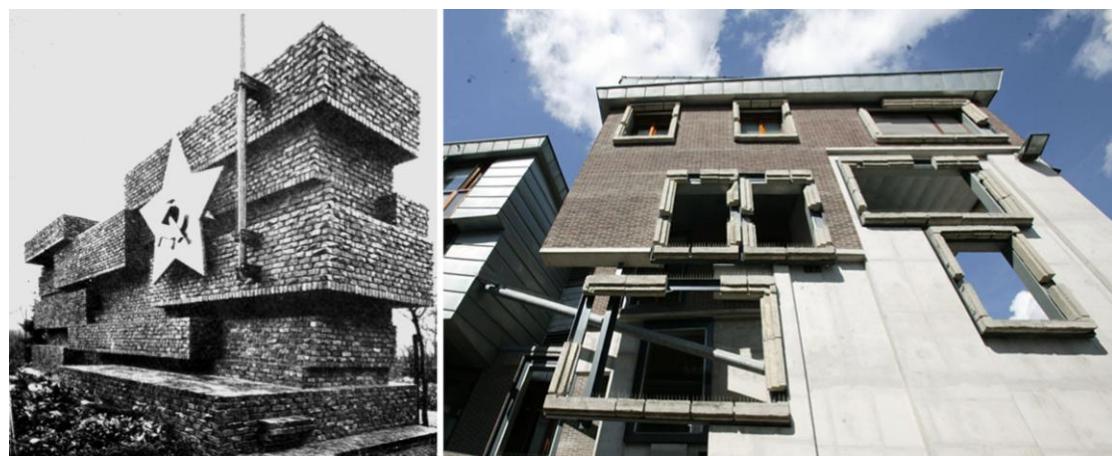


Figura 13: Monumento a Rosa Luxenbourg, Mies van der Rohe y Ayuntamiento de Utrecht, Enric Miralles y Benedetta Tagliabue.

En los interiores, Wang Shu utiliza también diferentes texturas creando una dialéctica rítmica de contrapuntos, siempre alrededor de patios accesibles que permiten la visión del cielo y el contacto con el aire y la luz natural. En sus construcciones participan siempre los mejores artesanos locales en procesos abiertos a las variaciones espontaneas que pudieran surgir

Se procede así según los principios tradicionales, tanto en pintura como en arquitectura, lo que significa, básicamente, que la obra debe tener su propia vida.

En la cultura china, el espacio arquitectónico es inseparable del aire fresco que fluye a su través; un espacio sin aire exterior es un espacio muerto; las viviendas tradicionales se abren totalmente a los patios ajardinados, incluso en invierno. El agua y la vegetación son importantes para evitar la sequedad que elimina la cualidad vital de tanta arquitectura moderna y contemporánea.

Tener vida significa también –en pintura y arquitectura- expresar movimiento, vibrar y relacionarse con múltiples elementos a diferentes escalas y distancias, no solo en el plano físico material sino también en el nivel histórico y cultural en la conexión de la obra con diferentes contextos temporales.

De acuerdo con Wang Shu, aprender a proyectar así, podría ser, tal vez, la consecuencia de la experiencia de recorrer, estudiar y admirar los paisajes de las pinturas tradicionales chinas.

Referencias

- 1- Wang, Shu. 2011. "Wang Shu. Geometry and Narrative of Natural Form" Conferencia en Harvard Graduate School of Design, 11 de abril de 2011. Cambridge. Mass.
- 2- Wang, Shu. 2009. The Narration and Geometry of Natural Appearance. *Time + Arquitecture*, 3/2009. Shanghai.
- 3- Ryckmans, Pierre. 1984. « Introducción » en : Shitao. *Les Propos sur la Peinture du moine Citrouille-amere*. Paris : Hermann.

Fuentes de las imágenes

Figura 1- Yuan Jianxia. 2011. *Li Tang. Liu Songnian*. Zhengzhou: Henan meishu chubanshe.

Figura 2- Liu Zheng. 2014. *Ming hua jing shang zhongguo lidai*. Beijing: Hebei jiaoyu chubanshe.

Figura 3 - Yuan Jianxia. 2011. *Li Tang. Liu Songnian*. Zhengzhou: Henan meishu chubanshe.

Figura 4 - Liu Zheng. 2014. *Ming hua jing shang zhongguo lidai*. Beijing: Hebei jiaoyu chubanshe.

Figura 5 - Liu Zheng. 2014. *Ming hua jing shang zhongguo lidai*. Beijing: Hebei jiaoyu chubanshe.

Figuras 6 a 13: Fotografía del autor.

Figura 13: rosswolfe.wordpress.com y fotografía del autor.