

DE RÍOS Y MONTAÑAS: LA POÉTICA DE LA PINTURA TRADICIONAL EN LA ARQUITECTURA CHINA CONTEMPORÁNEA

ABOUT RIVERS AND MOUNTAINS: CHINESE DRAWING POETICS IN CONTEMPORARY CHINESE ARCHITECTURE

Yimeng Zhang, Montserrat Bigas Vidal, Renata Gomes, Juan Mercadé, Gaoli Li, Luis Bravo Farré, Ting Chen

doi: 10.4995/ega.2019.9965

La pintura tradicional china –para nosotros similar a un tipo de dibujo– presenta rasgos inequívocamente modernos en su concepción; su poética construye el espacio y el tiempo de forma análoga a la arquitectura. Este artículo analiza la manera en que las estructuras visuales de esas obras crean una peculiar experiencia narrativa espacio-temporal. Veremos cómo diferentes arquitectos contemporáneos chinos idean, a partir de esa pintura, una serie de arquitecturas que toman de su tradición pictórica su base conceptual y su forma de expresión. Evitan imitar acríticamente modelos internacionales e incorporan sutilmente rasgos específicos de la propia cultura; dotan de significado a la arquitectura mediante el contraste entre conceptos modernos y tradicionales. La comprensión de la forma sutil en

que estos recursos son aplicados a sus procesos de ideación, nos permite intuir, también en nuestro contexto occidental, la posibilidad de nuevas formas de enriquecer el proyecto, conectándolo poéticamente con elementos de nuestra tradición y corregir así su frecuente deriva hacia lo utilitario, lo icónico o la simple banalidad.

PALABRAS CLAVE: PINTURA CHINA. POÉTICA. ARQUITECTURA. ESTRATEGIAS GRÁFICAS

This article, analyzes the way in which the visual structures of traditional Chinese painting, devise their peculiar spatial temporal narrative experience.

We will see how traditional painting remains a base and reference for the ideating process of several contemporary Chinese architects, departing from its content and its

form of expression. We will also consider how, in doing so, they seek to avoid a mere uncritical imitation of international models. A subtle fusion of contemporaneity with old cultural identity and the juxtaposition and contrast afforded by the presence of concepts from traditional painting allows a new architecture to be infused with meaning and dimension.

Understanding such processes of ideation can possibly provide us assistance in the intuitive formulation of ways to enrich western architecture. Particularly, establishing poetic connections to our cultural traditions can be a useful strategy to prevent western architecture's frequent falls into empty excesses of utilitarianism, iconicism or simple banality.

KEYWORDS: CHINESE PAINTING. POETICS. ARCHITECTURE. GRAPHIC STRATEGIES





La experiencia de deambular y habitar en las pinturas de los paisajes chinos: edificios como montañas

Guo Xi, un maestro de la pintura de paisaje china de la dinastía Song del Norte, señaló un principio esencial para la comprensión de ese arte: entre los paisajes podemos distinguir diversos tipos: están aquellos en los cuales se puede viajar, en otros observar, también los hay para deambular y –finalmente– habitar. Sin embargo, los que son adecuados para viajar y mirar no tienen tanto éxito como los que permiten deambular y ser habitados (Guo, 1960).

Esas experiencias de “deambular” y “vivir”, implícitas en la pintura paisajística china, tienen menos relación con lo meramente visual que con una experiencia temporal en la que interviene decisivamente el propio cuerpo físico y sus sensaciones. Más que apuntar directamente a una representación del entorno natural fiel y realista, el paisaje es ahí lenta y vivencialmente asimilado, interiorizado y evocado de nuevo cuando, transformado, es ya parte integrante de la propia subjetividad, de una visión personal del mundo, única del autor.

La pintura de paisaje china tradicional construye el espacio y el tiempo poéticamente. Transmite los principios de un entorno artificial creativo, que está profundamente basado en la propia experiencia vital y está determinado también por la influencia de las filosofías del budismo y el taoísmo. En este sentido, podemos hablar de un renacimiento claramente moderno de este arte, aun manteniendo intacto su componente tradicional.

En el artículo “Toda la ciudad era un paisaje. Naturaleza, arquitectura y pintura en la obra de Wang Shu” (Bigas et al., 2015), se analiza cómo este arquitecto chino extrae de la pintura tradicional una serie de relaciones estructurales y estrategias compositivas que traslada a su arquitectura, consiguiendo así una conexión de sus obras con la naturaleza similar al ideal de vida perseguido por los poetas, artistas y pensadores tradicionales de su país.

Para Wang Shu y otros arquitectos chinos contemporáneos, sin embargo, las lecciones de esa tradición artística que se pueden aplicar al proyecto de arquitectura, van mucho más allá de esa exitosa forma de integración arquitectura-naturaleza que analiza el artículo; constituyen además una fuente de inspiración para el diseño a niveles muy diversos prácticamente inagotable.

Veamos, por ejemplo el proyecto de Wang *La casa de huéspedes Wa Shan*, ideada a partir de una pintura de la dinastía Ming llamada *La imitación de la pintura de paisajes de Huang Shan Qiao* (Fig. 1). En esta pintura, puentes, caminos estrechos y casas en las montañas nos guían a través de una heterotopía a millas de distancia. Para el arquitecto, mirar ese dibujo constituye una experiencia especial sobre la percepción, no solo en relación a cómo observamos la montaña, sino también cómo miramos desde el interior de la misma hacia el exterior. Es un proceso narrativo en el que el autor –el arquitecto– intercambia su posición con el usuario, una experiencia de intermediación entre la arquitectura y su entorno natural.

Tanto en la pintura (Fig. 1), como en el proyecto, (Figs. 2 y 3), podemos sentir el movimiento del cuerpo al cambiar de punto de vis-

The experience of wandering and living in the paintings of Chinese landscapes: buildings like mountains

Guo Xi, a master of Chinese landscape painting of the Northern Song Dynasty, pointed out an essential principle for the understanding of that art: among landscapes we can distinguish various types: there are those in which you can travel, in others you can observe, there are also some ones where to wander and –finally– others to inhabit. However, those which are suitable for traveling and watching, are not as successful as those that allow to wander by and be inhabited (Guo, 1960).

These experiences of “wandering” and “living”, implicit in Chinese landscape painting, have less relation with what refers merely to a visual than with a temporary experience in which the physical body and its sensations decisively intervene. Rather than pointing directly to a faithful and realistic representation of the natural environment, the landscape is slowly and experientially assimilated, internalized and evoked anew when, transformed, it is already an integral part of one’s own subjectivity, of a personal vision of the world, unique to each Author. Traditional Chinese landscape painting constructs space and time poetically. It transmits the principles of a creative artificial environment, which is deeply based on one’s own life experience and is also determined by the influence of the philosophies of Buddhism and Taoism. In this sense, we can speak of a clearly modern renaissance of this art, although keeping its traditional component intact.

The article “The Whole City Was a Landscape, Nature, Architecture and Painting in the Work of Wang Shu” (Bigas et al., 2015), analyzes how this Chinese architect extracts a series of structural relationships and strategies from traditional painting compositional changes to his architecture, thus achieving a connection of his works with nature, similar to the ideal of life pursued by the poets, artists and thinkers of his country. For Wang Shu and other contemporary Chinese architects, however, the lessons of that artistic tradition that can be applied to the architecture project, go far beyond the successful forms of architecture-nature integration that the article analyzes; they are



also a source of inspiration for design at very diverse levels, practically inexhaustible. Let's see, for example, Wang's project The guest house Wa Shan, devised from a painting of the Ming dynasty called *Imitation of the landscape painting of Huang Shan Qiao* (Fig. 1). In this painting, bridges, narrow roads and houses in the mountains, guide us through a heterotopy miles away. For the architect, looking at that drawing constitutes a special experience about perception, not only in relation to how we observe the mountain, but also how we look from the inside to the outside. It is a narrative process in which the author – the architect – exchanges his position with the user, an intermediation experience between architecture and its natural environment. Both in the painting (Fig. 1) and in the project (Figs. 2 and 3), we can feel the movement of the body when changing points of view. In the lower part of the painting, the viewer enters the mountain or the building (Fig. 6); in the middle part, the spatial depth (in the cave or inside the building) invites the viewer to enjoy the views from the inside (Fig. 5), and finally, when reaching the final top of the path, the view returns back (Fig. 4). There are, in the painting, three different parts from the bottom up, the same as in the construction of a building. Several itineraries connect them articulating a narration. It is difficult to cover the building in a single view, because at each step, as it happens in painting, the spatial experience is modified: "the shape of the mountain changes at each step, with each view and with the passage of time" (Guo, 1960). Each angle has its own particularity and the mountain incorporates and combines significant aspects of several thousand other mountains. An innovative painting technique appeared to produce a multiplicity of views that was called "the angel of the whole" (Sullivan, 1984). This is a technique that suppresses the static gaze of the viewer, one of the main differences between Chinese and Western artists in their modes of spatial representation. Just as the painting depicted in a panoramic view, whose contemplation is necessarily linked to a temporal experience, architecture manifests itself there as an imagined place to wander and inhabit. Similarly, in the Nanluoguxiang drawing (Fig. 7) of the Beijing Drawing Architecture Studio,

1. Xie Shichen, La experiencia de deambular y habitar en la pintura de paisaje china, Dinastía Ming

1. Xie Shichen, *The experience of wandering and inhabiting Chinese landscape painting*, Ming Dynasty





ta. En la parte inferior de la pintura, el espectador entra en la montaña o en el edificio (Fig. 6); en la parte media, la profundidad espacial (en la cueva o en el interior del edificio) invita al espectador a disfrutar de las vistas desde el interior (Fig. 5), y, finalmente, al alcanzar la cima final del trayecto, vuelve la vista atrás (Fig. 4). Se distinguen pues, en la pintura, tres partes diferentes desde abajo hacia arriba, como en la construcción de un edificio. Varios itinerarios las conectan articulando así una narración.

Es difícil abarcar el edificio en una sola vista, porque a cada paso, como en la pintura, se modifica la experiencia espacial: “la forma de la montaña cambia a cada paso, con cada vista y con el transcurrir del tiempo” (Guo, 1960). Cada ángulo tiene su propia particularidad y la montaña incorpora y combina aspectos significativos de otros varios miles de montañas. Apareció así una técnica innovadora en pintura para producir multiplicidad de vistas a la que se llamó “el ángel de la totalidad” (Sullivan, 1984). Es una técnica que suprime la mirada estática del espectador, una de las principales diferencias entre artistas chinos y occidentales en sus modos de representación espacial. Lo mismo que la pintura plasma en una vista panorámica, cuya contemplación va necesariamente ligada a una experiencia temporal, la arquitectura se manifiesta ahí como un lugar imaginado para deambular y habitar.

De forma parecida, en el dibujo *Nanluoguxiang* (Fig. 7) del estudio pekinés *Drawing Architecture Studio*, vemos como la construcción gráfica de una amplia panorámica urbana en axonometría, puede anticipar la atmósfera de prosperidad

previsible en entorno del proyecto una vez construido, como en la conocida pintura *Festival Qing Ming junto al río*, de Zhang Zeduan, artista de la dinastía Song, (Fig. 8).

Narración gráfica sobre rollo horizontal y pintura de biombo

El rollo horizontal es un tipo de formato tradicional de pintura, alargado y estrecho, sobre seda o papel. Se diferencia de una pintura occidental, en el hecho de que debe ser observado mediante un recorrido visual progresivo que se produce a lo largo de un intervalo temporal. El formato de rollo permite una representación análoga a la narración o al viaje:

...la visualización del rollo progresa en el espacio-tiempo narrativo contenido en la imagen, pero también en el tiempo y el movimiento en la distancia establecidos por el observador... (Delbanco, 2000).

Al proponer una secuencia perceptiva en el tiempo, produce una experiencia única, cinematográfica y relacionada también con nuestro movimiento corporal: el tiempo es una dimensión continua que transcurre en un contexto espacial. El erudito Wu Hung trata extensamente este concepto en sus comentarios sobre la famosa pintura *Entretenimiento nocturno de Han Xizai*, Gu Hongzhong, Siglo XII.

En esa pintura (Fig. 9), tres biombos separan y conectan cuatro unidades escénicas en la representación sincrónica de una secuencia narrativa diacrónica. El huésped Han Xizai aparece cinco veces en la misma pintura, variando su posición en cada secuencia: sentado, disfrutando de la música; de pie,

we see how the graphic construction of a wide urban panorama in axonometric, can anticipate the atmosphere of predictable prosperity in the project environment once built, as in the well known painting *Qing Ming Festival next to the river*, by Zhnag Zeduan, a Song dynasty artist.

Graphical narration on horizontal roll and screen paint

The horizontal roll is a type of traditional format of painting, elongated and narrow, on silk or paper. It differs from a Western painting in the fact that it must be observed through a progressive visual tour that occurs over a time interval. The roll format allows a representation analogous to the narration or the trip:

... the visualization of the roll progresses in the narrative space-time contained in the image, but also in the time and movement in the distance established by the observer ... (Delbanco, 2000).

By proposing a perceptual sequence in time, it produces a unique, cinematic experience also related to our bodily movement: time is a continuous dimension that takes place in a spatial context. The scholar Wu Hung deals extensively with this concept in his comments on the famous painting *Nightly Entertainment of Han Xizai*, Gu Hongzhong, XII Century. In that painting (Fig. 9), three screens separate and connect four scenic units in the synchronic representation of a diachronic narrative sequence. The guest Han Xizai appears five times in the same painting, varying his position in each sequence: sitting enjoying the music, standing playing the drums, sitting down again, cooling off and, finally, greeting the guests. It is easy to recognize the cinematographic analogy here as the scroll unfolds. Wang Shu has applied this same format to his pedagogical practice at the Chinese Academy of Art (Fig. 10 and 11), where he leads a group of architects with whom he works on the establishment of an experimental work methodology, rooted in traditional culture. Also in the drawings of his architectural studio (Fig. 12), we find that way of acting.

In the painting of the artist Qiu Ying, from the Ming Dynasty (Fig. 13), three men appear who are appreciating ancient works in a bamboo garden, surrounded by a series of ancient objects in a space limited by two screens with paintings of landscapes. The painting uses the screens to build a



2 y 3. Wang Shu, Dibujo del proyecto *La casa de huéspedes Wa Shan*, 2012

4. Volver la vista atrás al alcanzar la cima final del trayecto

5. La profundidad espacial invita al espectador a disfrutar de las vistas desde el interior

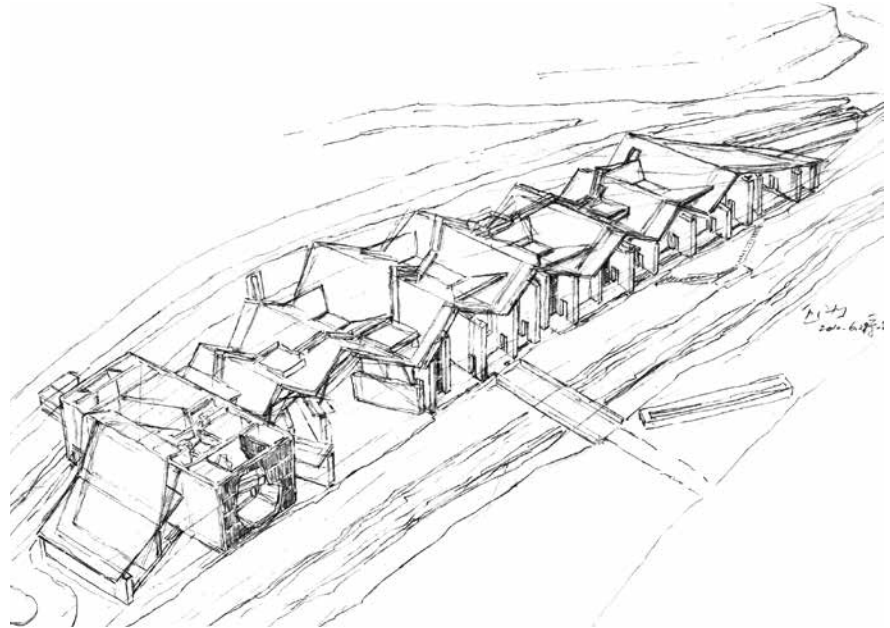
6. Entrar a la montaña, entrar al edificio

2 and 3. Wang Shu, *Drawing of the project The guesthouse Wa Shan*, 2012

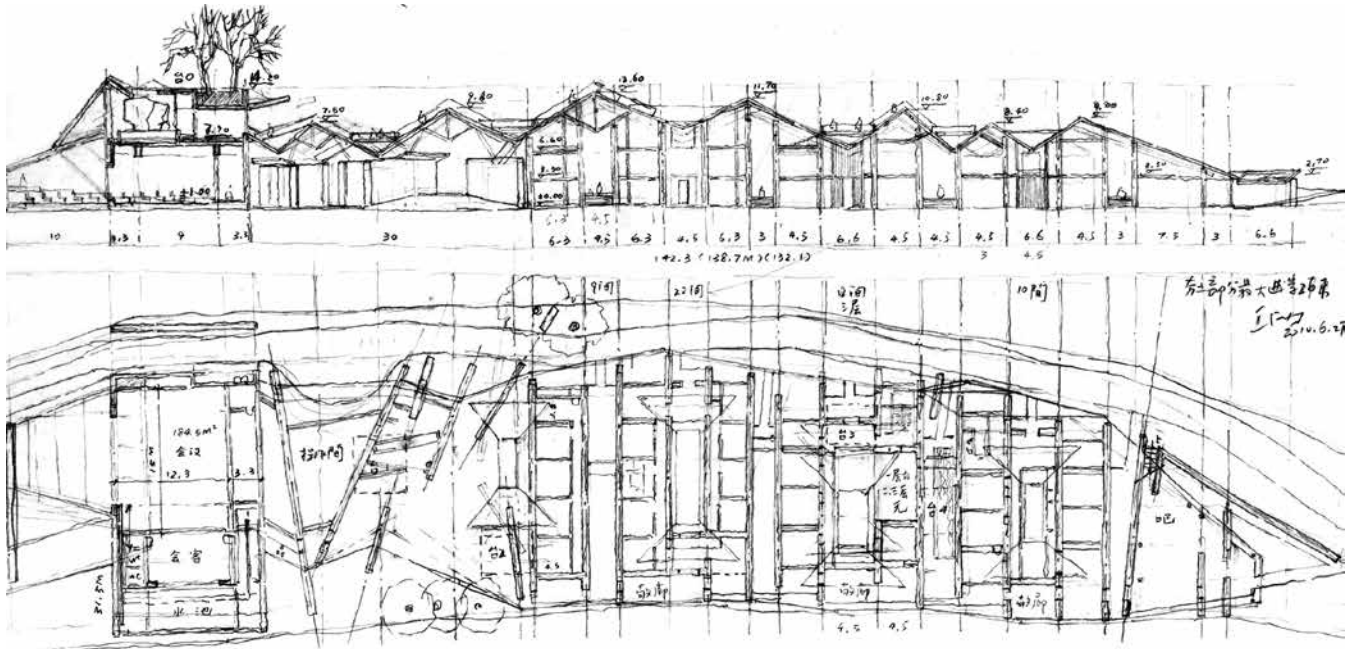
4. Looking back when reaching the end of the path

5. The spatial depth invites the viewer to enjoy the views from the inside

6. Enter the mountain, enter the building



2



3

pictorial space. They divide the space into two zones: an environment with cultural activity and a natural space, separated by a space of transition. Wu Hung says: "The screens provide painting with a basic spatial structure, as well as an essential symbolic framework: what they separate and juxtapose are the different spheres of culture and nature as they were understood at that time" (Wu, 1996). This tension between the arrangement of the scenes and the screens in the two-dimensional space of the work, and the three-dimensional place it suggests, is the key to understand the structure of the graphic story. Similarly, the origin of much of the revolutionary

tocando la batería; sentándose de nuevo, refrescándose y, al final, saludando a los invitados. Es fácil reconocer aquí la analogía cinematográfica a medida que se despliega el rollo. Wang Shu ha aplicado este mismo formato a su práctica pedagógica en la Academia de Arte de China (Figs. 10 y 11), donde lidera un grupo de arquitectos con los que trabaja en el establecimiento de una metodología experimental de trabajo, enraizada en la cultura tradicional. También en los dibujos de

su estudio de arquitectura (Fig. 12), encontramos esa forma de actuar.

En la pintura del artista Qiu Ying, de la Dinastía Ming (Fig. 13), aparecen tres hombres que están apreciando obras antiguas en un jardín de bambú, rodeados de una serie de objetos antiguos en un espacio limitado por dos biombos con pinturas de paisajes.

La pintura utiliza los biombos para construir un espacio pictórico. Dividen el espacio en dos zonas: un ambiente con actividad cultural y



4



5



6





changes in art and architecture characteristic of the neo-plastic movement in Europe, we can also find in the attraction that some architects such as Bruno Taut, Gerrit Rietveld or Mies van der Rohe himself experienced at that time for oriental architecture, art and philosophy. The disposition –in his works– of isolated walls as screens, generating a dialectical modulation between spatial continuity and differentiation of environments, reminds us of the ancient Chinese and Japanese architecture inspired by Taoism and Zen Buddhism.

Thus, in the Mies' Barcelona Pavilion, a series of stone paraments appear in the form of screens that separate and connect both interior and exterior spaces at the same time; the result is similar to the controlled spatial continuity of the Chinese gardens, where as we change direction, we discover different episodes. Perhaps this concept is graphically better expressed, combining in the same image elements taken from the project of Mies with the environments of the painting of Qiu Ying: the result would be a type of graphic and spatial narrative structure that could belong both to the European neoplasticism of the first quarter of the twentieth century as the classical compositional system of the Ming dynasty (Fig. 14).

In this axonometric representation, the horizontal direction indicates the temporal sequence, while the oblique direction expresses spatial depth. The exotic materials used – the Tinos green marble, the golden onyx and the opaque gray glass – similar to the decoration of the Chinese screens, could also represent the virtues of the painting characters. The "Barcelona" chair by Mies and its corresponding Ottoman stool, in black and white, also suggests the social status of the people who use them. The human figures that act in that space confer it scale and a certain experiential dimension.

From ancient painting to contemporary architecture: reflections on the glance

"Artists tend to see what they paint, instead of painting what they see" (Gombrich, 1977). Our understanding of architecture depends, then, on our perception. Commenting his own work, Wang Shu says: "every time I build, I am building a world instead of a



7

un espacio natural, separados por un espacio de transición. Dice Wu Hung: "Los biombos proporcionan a la pintura una estructura espacial básica, así como un marco simbólico esencial: lo que separan y juxtaponen son las distintas esferas de la cultura y la naturaleza tal como se entendían en ese momento" (Wu, 1996). Esta tensión que se produce entre la disposición de las escenas y de los biombos en el espacio bidimensional de la obra, y el lugar tridimensional que ésta sugiere, son la clave para entender la estructura del relato gráfico.

Análogamente, el origen de buena parte de los cambios revolucionarios en arte y arquitectura característicos del neoplasticismo en Europa, podemos encontrarlo también en la atracción que algunos arquitectos como Bruno Taut, Gerrit Rietveld o el propio Mies van der Rohe experimentaron en ese momento por la arquitectura, el arte y la filosofía oriental. La disposición –en sus obras– de muros exentos a

modo de pantallas, generando una modulación dialéctica entre continuidad espacial y diferenciación de ambientes, nos recuerda la antigua arquitectura china y japonesa inspirada en el taoísmo y el budismo zen.

Así, en el pabellón de Barcelona de Mies, aparecen una serie de paramentos pétreos a modo de biombos que separan y conectan al mismo tiempo espacios tanto interiores como exteriores; el resultado es parecido a la controlada continuidad espacial de los jardines chinos, donde a medida que cambiamos de dirección, descubrimos distintos episodios. Quizás se exprese mejor este concepto gráficamente, combinando en una misma imagen elementos tomados del proyecto de Mies con los ambientes de la pintura de Qiu Ying: el resultado sería un tipo de estructura narrativa gráfica y espacial que podrían pertenecer tanto al neoplasticismo europeo del primer cuarto del siglo XX como al sistema compositivo clásico de la dinastía Ming (Fig. 14).



7. Drawing Architecture Studio, *Nanluoguxiang*, 2013

8. Zhang Zeduan, *Festival Qing Ming junto al río*,
Dinastía Song

9. Narración de múltiples estados de tiempo en la
pintura en rollo *Entretenimiento nocturno de Han Xizai*,
siglo XII

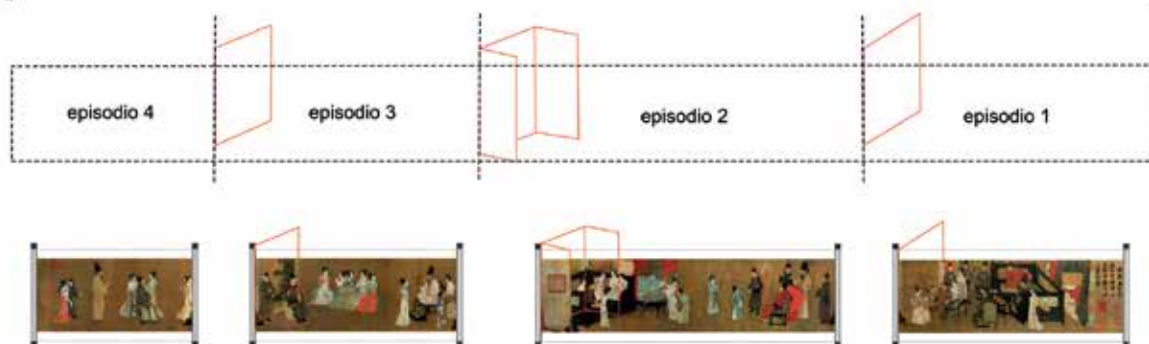
7. Drawing Architecture Studio, *Nanluoguxiang*, 2013

8. Zhang Zeduan, *Qing Ming Festival by the River*,
Song Dynasty

9. Narration of multiple states of time in the painting
in roll, *Night entertainment of Han Xizai*, XII century



8



9



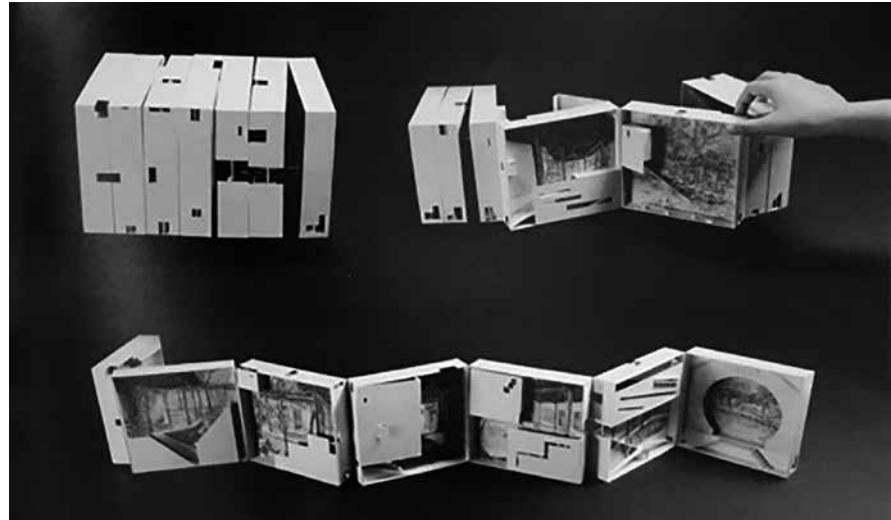
10

building” (Wang, 2016). Whether in drawings or in Chinese gardens, architecture never appears as an isolated object, but its purpose is rather to demonstrate a certain type of relationship between the human being and his natural environment.

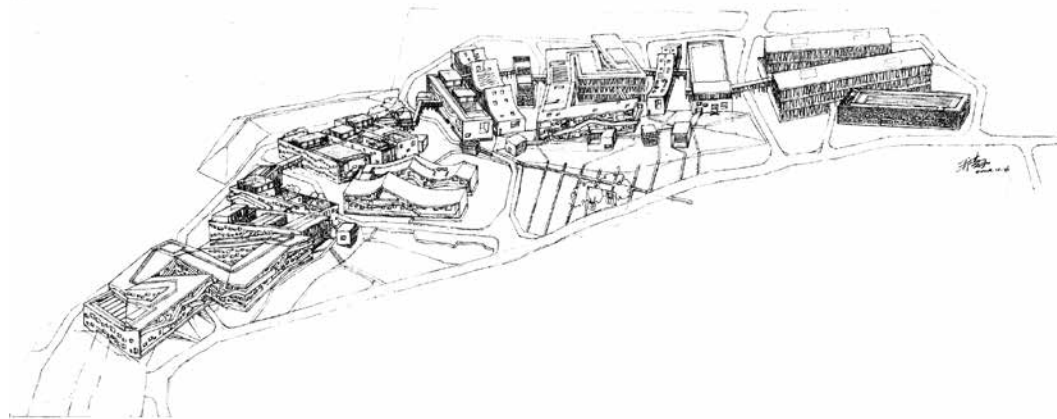
Its architecture pays special attention to the internal experiential logic as well as to the external appearance; to the structure of relations established between the buildings and the landscape, the experiential experience of the body in its environment. It is a question of using a philosophical juxtaposition of concepts that provokes in the observer the experience of an experiential game of contrasts, instead of the usual plastic-functional composition. So some concepts here faced as far and near, here and there, big and small, up and down, articulate a whole poetic world. Also, to perceive the distant from the nearness, “there” from “here”, to see what is smaller in the big, bigger in the small, to express the harmony of the union between what is above and what is below.

Some contemporary Chinese architects are currently working within the framework of this philosophy applied not only to the construction of real projects but also to drawing and designing objects. Zeng Renzhi, for example, imagines and draws imaginary gardens using ancient techniques in his book “Magic Garden”. In one of the book’s drawings, *Erudite Dong Enjoying a Garden* (Fig. 15), we see how using a round opening he configures two worlds, one of them being real and near, the other ideal and distant. The trees, stones and rivers, however, inhabit both worlds without breaking continuity, in this way unifying the global spatial perception. The water course represents the temporal flow included in that apparently synchronous image.

In the drawing *Mountain in a Bowl* (Fig. 16), by Professor Wang Xin of the Chinese Academy of Art, a mountain is embodied in a small construction inside a bowl. One part of the bowl would serve to leave chopsticks and the other for sauces, as in a typical Chinese bowl for noodles. As the soup is taken, a hidden world reveals itself, symbolizing the gradual



11



12

En esa representación axonométrica, la dirección horizontal indica la secuencia temporal, en tanto la dirección oblicua expresa profundidad espacial. Los materiales exóticos empleados –el mármol verde *Tinos*, el ónice dorado y el cristal gris opaco– similares a la decoración de los biombos chinos, podrían representar también ahí las virtudes de los personajes. La silla “Barcelona” de Mies y su correspondiente taburete otomano, en color blanco y negro, también sugieren los estatus socia-

les de las personas que los utilizan. Las figuras humanas que actúan en ese espacio le confieren escala y una cierta dimensión vivencial.

De la pintura antigua a la arquitectura contemporánea: reflexiones sobre la mirada

“Los artistas tienden a ver lo que pintan, en lugar de pintar lo que ven” (Gombrich, 1977). Nuestra



- 10. Zhu Zhijie (alumno de Wang Shu), *Del espacio narrativo rural y arquitectónico*, 2016
- 11. Caizhiwei (alumno de Wang Shu), *Una serie continua de pinturas plegadas de la atmósfera del jardín*, 2016
- 12. Wang Shu, *Dibujo del proyecto Xiang Shan Campus*, 2012
- 13. Qiu Ying, *Pintura sobre papel, Apreciando Objetos Antiguos en un patio de bambú*, siglo XIV
- 14. *Composición de los autores, Eruditos chinos en el pabellón de Mies de Barcelona*, 2017

- 10. Zhu Zhijie (student of Wang Shu), *From the rural and architectural narrative space*, 2016
- 11. Caizhiwei (student of Wang Shu), *A continuous series of folded paintings of the garden atmosphere*, 2016
- 12. Wang Shu, *Drawing of the Xiang Shan Campus project*, 2012
- 13. Qiu Ying, *Painting on paper, Appreciating Ancient Objects in a bamboo patio*, 14th century
- 14. *Composition of the authors, Chinese scholars in the Mies pavilion of Barcelona*, 2017

13



14



experience of descending into an imaginary place. The design of a small object – a bowl – thus shows up a whole habitable world, what the ancient Chinese philosophy called “seeing the big in the small”, and the relationship between water and mountain is subtly reproduced there in the interaction between the soup and the container: an imaginative and evocative experience induced through the application of a determined poetics to the design of a simple everyday object. Thus, in the drawings and projects constructed by Wang Shu and in the works of other contemporary Chinese architects, we find new concepts and experimental strategies for the ideation of architecture. The conceptual core of the project links here, subtly, with the exceptional sensitivity and depth of the poetic-philosophical thought transmitted by the main referents of the Chinese landscape pictorial tradition. This original way of giving content to architecture through the use and updating of deeply humanistic meanings, taken from other traditional artistic disciplines, also suggests the possibility of exploring new ways of raising the level and conceptual consistency of architecture in our own cultural environment, often excessively marked towards mere utilitarianism or towards a certain banal iconicism. ■

comprensión de la arquitectura depende, pues, de nuestra percepción. Comentando su propia obra, Wang Shu afirma: “cada vez que construyo, estoy construyendo un mundo en lugar de un edificio” (Wang, 2016). Ya sea en los dibujos o en los jardines chinos, la arquitectura nunca aparece como un objeto aislado, sino que su propósito es evidenciar un tipo determinado de relación entre el ser humano y su entorno natural.

Su arquitectura presta especial atención a la lógica vivencial interna además de la apariencia externa, a la estructura de relaciones establecida entre los edificios y el paisaje, la experiencia vivencial del cuerpo en su entorno. Se trata de usar una yuxtaposición filosófica de conceptos que provoquen en el observador la experiencia de un juego vivencial de contrastes, en lugar de primar la composición plástico-funcional habitual. Conceptos enfrentados como le-

15. Zeng Renzhi, *El erudito Dong disfrutando de un jardín*, 2016

16. Wang Xin, *Montaña en un cuenco*, 2017

jos y cerca, aquí y allá, grande y pequeño, arriba y abajo, articulan todo un mundo poético. Percibir lo lejano desde la cercanía, el allí desde aquí, ver aquello más pequeño en lo grande, lo grande en lo pequeño, expresar la armonía de la unión entre lo que está arriba y lo que está abajo.

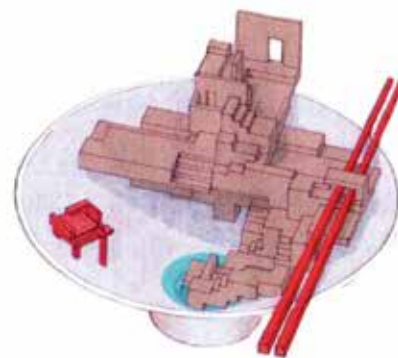
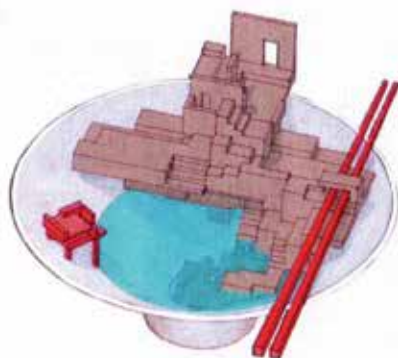
Algunos arquitectos contemporáneos chinos trabajan actualmente en el marco de esta filosofía aplicada no sólo a la construcción de proyectos reales sino también a dibujos y diseños de objetos. Zeng Renzhi, por ejemplo, imagina y dibuja jardines imaginarios usando técnicas antiguas en su libro *Jardín Mágico*. En el dibujo *El erudito Dong disfrutando de un jardín* (Fig. 15), vemos como con una abertura redonda configura dos mundos, uno próximo y real, otro ideal y lejano. Los árboles, las piedras y los ríos, sin embargo, habitan ambos mundos sin solución de continuidad, lo cual unifica la percepción espacial global. El curso del agua representa el flujo temporal incluido en esa imagen aparentemente sincrónica.

En el dibujo *Montaña en un cuenco* (Fig. 16), del profesor Wang Xin de la Academia de Arte de China, una montaña se materializa en una pequeña construcción en el interior de un cuenco. Una parte del cuenco serviría para dejar los palillos y la otra para las salsas, como en el típico tazón chino para tomar fideos. A medida que se toma la sopa, se desvela todo un mundo escondido simbolizando la experiencia gradual del descenso a un lugar imaginario. El diseño de un objeto pequeño –un tazón– muestra así todo un mundo habitable, lo que la antigua filosofía china llamaba “ver lo grande en lo pequeño”, y la relación entre agua





16



y montaña se reproduce sutilmente ahí en la interacción entre la sopa y el recipiente: una imaginativa y evocadora experiencia inducida a través de la aplicación de una poética determinada al diseño de un sencillo objeto cotidiano.

Así pues, en los dibujos y los proyectos construidos por Wang Shu y en los trabajos de otros arquitectos chinos contemporáneos, encontramos nuevos conceptos y estrategias experimentales de ideación de la arquitectura. El núcleo conceptual del proyecto enlaza aquí, sutilmente, con la excepcional sensibilidad y profundidad del pensamiento poético-filosófico transmitido por los principales referentes de la tradición pictórica paisajista china.

Esta original forma de dotar de contenido a la arquitectura mediante la utilización y actualización de significados de carácter profundamente humanístico, tomados de otras disciplinas artísticas tradicionales, nos sugiere también la posibilidad de explorar nuevas formas de elevar el nivel y la consistencia conceptual de la arquitectura en nuestro propio entorno cultural, a menudo escorada excesivamente hacia el mero utilitarismo o hacia un cierto iconocismo de carácter banal. ■

Referencias

- BIGAS VIDAL, M., BRAVO FARRÉ, L., FERNÁNDEZ-MORALES, A., FONT BASTE, G., LI, G., QUAN, L., & RECASENS, M., 2015, “Toda la ciudad era un Paisaje. Naturaleza, arquitectura y pintura en la obra de Wang Shu”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, no. 25, p. 103.

- BRAVO, L., BIGAS VIDAL, M., FERNÁNDEZ, A., & CONTEPOMI, G., 2013, “China frente a occidente. Pensamiento gráfico, imagen y expresión arquitectónica: notas para una comparación”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, no. 21, p. 57.
- DELBANCO, D., 2000, “Chinese Handscrolls”, *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. <http://www.metmuseum.org/toah/hd/chhs/hd_chhs.htm>
- GOMBRICH, E. H., 2000. *Art and Illusion: A Study in The Psychology of Pictorial Representation*. New Jersey: Princeton University Press
- GUO, X., 1960. *Elevados mensajes de los bosques y las fuentes (Linquan Gaozhi)*. Beijing: Renmin Meishu.
- WU, H., 1996. *Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*. London: Reaction Books Ltd.
- SULLIVAN, M., 1984. *The Arts of China*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- WANG, S., 2016. *Construir Casas*. Hunan: Huannan Fine Arts Press.

Fuentes de la imágenes

1. Xie Shichen. *Imitación de la pintura de paisajes de Huang Shan Qiao*. Dinastía Ming, Museo de Nanjing.
2. Wang Shu. 2012. *Imaging the house*. Zurich: Lars Müller Publishers.
3. Wang Shu. 2012. *Imaging the house*. Zurich: Lars Müller Publishers.
- 4-6. Fotografías de Iwan Baan. 2017. *Wang Shu Amateur Architecture Studio*. Zurich: Lars Müller Publishers.
7. Li Han. 2013. *A Little Bit of Beijing*. Shanghai: Tongji University Press.
8. Zhang Zeduan. *Festival Qing Ming junto al río*, Dinastía Song, Museo del Palacio, Beijing
9. Gu Hongzhong, *Entretenimiento nocturno de Han Xizai*. Siglo XII, Museo del Palacio, Beijing.
10. Zhu Zhijie. 2016, “The Beginning of Design”, *Domus China*, no. 109.
11. Cai Zhiwei. 2016, “The Beginning of Design”, *Domus China*, no. 109.
12. Wang Shu. 2012. *Imaging the house*. Zurich: Lars Müller Publishers.
13. Qiu Ying. *Apreciando Objetos Antiguos en un patio de bambú*. Dinastía Ming, Museo del Palacio, Beijing.
14. Dibujo del autor basado en la Figura 13.
15. Zeng Renzhi. 2016. *Jardín Mágico (Huan yuan)*. Shanghai: Tongji University Press.
16. Wang Xin. 2017. *Arcadia, Volumen 2: Ilusión y Realidad*. Shanghai: Tongji University Press.

References

- BIGAS VIDAL, M., BRAVO FARRÉ, L., FERNÁNDEZ-MORALES, A., FONT BASTE, G., LI, G., QUAN, L., & RECASENS, M., 2015, “The whole city was a Landscape. Nature, architecture and painting in Wang Shu’s work”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, no. 25, p. 103
- BRAVO, L., BIGAS VIDAL, M., FERNÁNDEZ, A., & CONTEPOMI, G., 2013, “China versus the West. Graphic thinking, image and architectural expression: notes for a comparison”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, no. 21, p. 57
- DELBANCO, D., 2000, *Chinese Handscrolls*, *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. <[Http://www.metmuseum.org/toah/hd/chhs/hd_chhs.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/chhs/hd_chhs.htm)>
- GOMBRICH, E. H., 2000. *Art and Illusion: A Study in The Psychology of Pictorial Representation*. New Jersey: Princeton University Press
- GUO, X., 1960. *High Messages From Forests and Sources (Linquan Gaozhi)*. Beijing: Renmin Meishu.
- WU, H., 1996. *Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*. London: Reaction Books Ltd.
- SULLIVAN, M., 1984. *The Arts of China*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- WANG, S., 2016. *Building Houses*. Hunan: Huannan Fine Arts Press.

Sources of images

1. Xie Shichen. *Imitation of Landscape Painting by Huang Shan Qiao*. Ming Dynasty, Nanjing Museum.
2. Wang Shu. 2012. *Imagining the House*. Zurich: Lars Müller Publishers.
3. Wang Shu. 2012. *Imagining the House*. Zurich: Lars Müller Publishers.
- 4-6. Photographs by Iwan Baan. 2017. *Wang Shu Amateur Architecture Studio*. Zurich: Lars Müller Publishers.
7. Li Han. 2013. *A Little Bit of Beijing*. Shanghai: Tongji University Press.
8. Zhang Zeduan. *Qing Ming Festival Next to the River*, Song Dynasty, Palace Museum, Beijing
9. Gu Hongzhong, *Night Entertainment of Han Xizai*. 12th century, Palace Museum, Beijing.
10. Zhu Zhijie. 2016, “The Beginning of Design”, *Domus China*, no. 109
11. Cai Zhiwei. 2016, “The Beginning of Design”, *Domus China*, no. 109
12. Wang Shu. 2012. *Imagining the House*. Zurich: Lars Müller Publishers.
13. Qiu Ying. *Appreciating Antique Objects in a Bamboo Patio*. Ming Dynasty, Palace Museum, Beijing.
14. Author’s drawing based on Figure 13.
15. Zeng Renzhi. 2016. *Magic Garden (huan yuan)*. Shanghai: Tongji University Press.
16. Wang Xin. 2017. *Arcadia, Volume 2: Illusion and Reality*. Shanghai: Tongji University Press.