

TODA LA CIUDAD ERA UN PAISAJE. NATURALEZA, ARQUITECTURA Y PINTURA EN LA OBRA DE WANG SHU

THE WHOLE CITY WAS A LANDSCAPE. NATURE, ARCHITECTURE AND PAINTING IN THE WORK OF WANG SHU

Montserrat Bigas Vidal, Luis Bravo Farré, Angélica Fernández-Morales,
Gloria Font Basté, Gaoli Li, Liyuan Quan, Marta Recasens

doi: 10.4995/ega.2015.3699

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

According to Wang Shu, the experience generated by his architecture is analogous to the one of looking at Chinese traditional painting. Said discipline differs from Western art in that it does not seek to showcase the author's visual sensitivity through the description of light, objects and space. Nor does it define its subjects through colour, but by a combination of dark outlines and a few thinly laid hues. The painter, furthermore, does not work from life. He is also a philosopher, a poet and a master of a wide array of other technical and humanist fields of his time. Prior to painting a site, he lives there in solitary retreat and studies the constellation of universal structures and natural forces at play and be able to, later, share that knowledge through his art. It is producing that same type of experience that lies at the heart of Wang Shu's architecture's motivation.

KEYWORDS: ARCHITECTURAL DESIGN. URBAN PLANNING. LANDSCAPE DESIGN. WANG SHU. CHINESE PAINTING





1.1



1.2



1.3



1.4

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 + Architecture* (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 periodos de retiro, lejos de la ciudad, reflexiona sobre el funcionamiento de los ciclos del universo; el conocimiento así adquirido será aplicable luego

- 1.1. Liu Songnian (1155-12180). *Qiu chuan dou* (*Lecturas de otoño en la ventana*). Dinastía Song del Sur.
 1.2. Liu Songnian. *Xi ting ke hua tu* (*Conversando con los invitados en el pabellón del arroyo*).
 1.3. Liu Songnian. *Si Jingshan shui tu* (*Cuatro vistas del agua en Jingshan*).
 1.4. Li Tang (1066-1150). *Zhu ge yan bing* (*Invitado al banquete en el pabellón de bambú*). Dinastía Song.

- 1.1. Liu Songnian (1155-12180). *Qiu chuan dou* (*Autumn Lectures by the Window*). Southern Song Dynasty.
 1.2. Liu Songnian. *Xi ting ke hua tu* (*Conversing with the Guests in the Stream Pavillion*).
 1.3. Liu Songnian. *Si Jingshan shui tu* (*Four Views of the Water in Jingshan*).
 1.4. Li Tang (1066-1150). *Zhu ge yan bing* (*Guest to the Banquet in the Bamboo Pavillion*). Song Dynasty.

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.

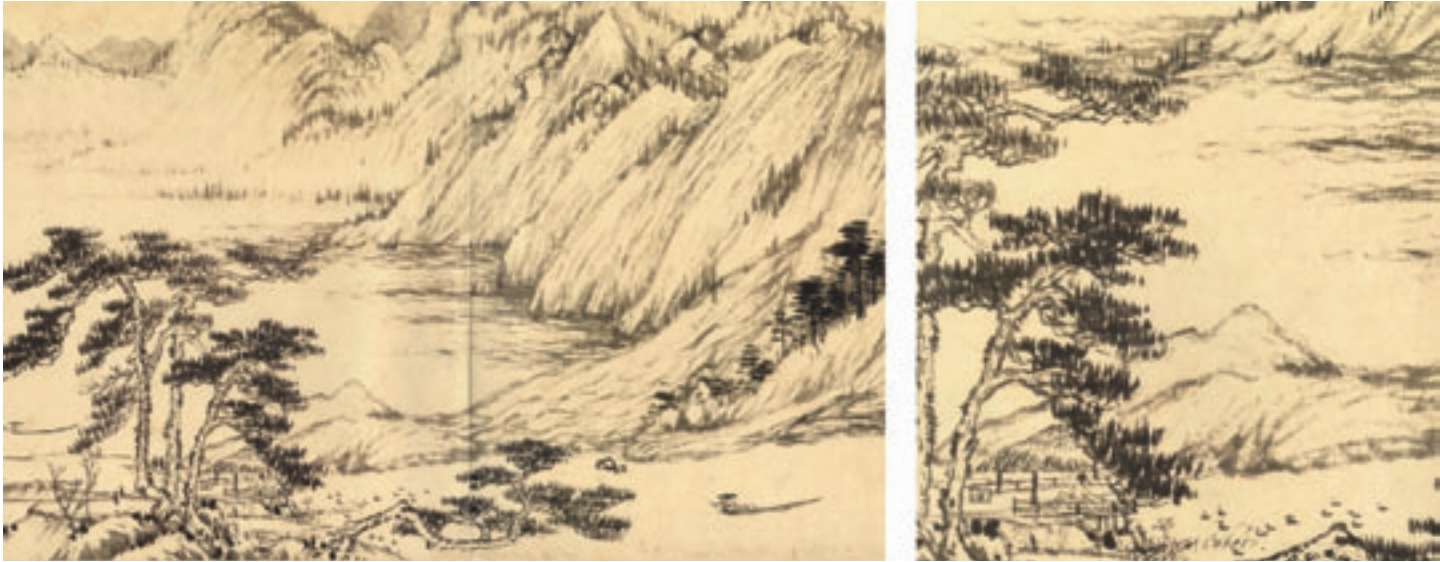
En la China de esa época, el estado imperial, a través de una gran estructura funcional jerárquica, basada en la integración de conocimientos de sus miembros, era responsable de todo tipo de cuestiones relativas al gobierno y el bienestar de la población. Era un tipo de organización socio-política –mantenida 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.

Scholars and Chinese painting

On April 11, 2011, Chinese architect Wang Shu, 2012's Pritzker Architecture Prize winner, gave a conference at Harvard Graduate School of Design, entitled *Geometry and Narrative of Natural Form* (1), based on an article previously published in *Time + Architecture* magazine (2). Despite his purpose of talking about his own architectural work, he employed roughly seventy per cent of the lecture attempting to construe the essential principles of traditional Chinese landscape painting to his Western audience. It is in that discipline, he explained, that he found the inspiration for his methodological alternative for the regeneration of contemporary architecture and urbanism (Wang 2009, 2011).

To understand this type of painting, one should begin by turning to its authors or, as Wang Shu prefers to call them, *scholars*. The profile of such *scholar* is not only that of an intellectual, artist, musician, painter and poet; the *scholar* is the author of his paintings as well as the one who constructed the buildings that feature in them. Intellectuals from the Song and Tang Dynasties habitually possessed theoretical and practical knowledge across every major subject of their time. They were official counsellors of the government in all the matters of the state, politics and the art of war. They would customarily leave the city for long periods of retreat, in which they would study and reflect on the cycles of the universe. The fruit of their study would then be applied to a multitude of subjects ranging from the study of natural phenomena, to the microcosms of a human being, politics, medicine, architecture and the study of shifts within social structure.

In Imperial China, the state was responsible for the orchestration of a great administrative hierarchical system, based on the added knowledge of all its members, through which it managed all questions regarding the government and the population's well being. In this type of socio-political organization (which lasted up to the beginning of the last century), the state is the



2

core engine in the regulation of most aspects of its social dynamics. The fact that it maintained much of its structure through the transformation into Mao's new republic revealed in it one of the essential differences between Chinese tradition and the liberal socio-economic evolution of the greater part of Western society.

Realistic depiction is not the intent of these official-intellectuals' paintings. The elements of their composition are imagined or remembered and their complete, final disposition on the plane, the result of a long reflection. Their mission is instead to afford knowledge of a system that encompasses both cycles and transformations in the outer universe as well as analogue processes in the microcosms of the human body and soul. The images describe a mental space, a narrative born from the consequence of their own experience that is formulated to stimulate the observer's imagination.

By granting them a superficial glance, one could be deceived by what at first sight appears like a unicentral composition. A closer look, however, will reveal the simultaneous existence of incompatible points of view, out of range figures, close and juxtaposing perspectives, simultaneous interior and exterior views of one same place and detailed depictions next to gestural sketches or simplified diagrams (figures 1 to 3).

Works are made in a studio, through long periods of study and reflection, and do not concern themselves with realistic representation. They do not systematically respect any objective rules of representation - like unifocal perspective, nor pursue objectivity. Instead they set to render a direct reflection of the painter's mind and soul and of his exceptional receptiveness to the world's laws of transformation. Moreover, a piece

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).

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.



2. Huang Gongwang (1269-1354). *Fuchun shan ju* (Viviendo en las montañas de Fuchun). Dinastía Yuan.
 3. Wang Ximeng. (1096-1119). *Qian li jiangshan tu* (Paisaje de mil millas). Dinastía Song.

2. Huang Gongwang (1269-1354). *Fuchun shan ju* (Living in the Fuchun Mountains). Yuan Dynasty.
 3. Wang Ximeng. (1096-1119). *Qian li jiangshan tu* (Landscape of a Thousand Miles). Song Dynasty.



3

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

will not only answer to its author’s observational efforts, but also be the embodiment of his critical standpoint in regards to the cumulative body of art, literature and philosophy produced by his ancestors. As a result, this engenders a type of narrative that comes closer to cubism than to the landscape painting produced in the West during that historical period.

As pieces, they grant us the privilege to grow spiritually and get closer to the vision of their author. The poetry, expressed in the art of calligraphy, manifests as part of the picture’s visual composition. We consider these works to inhabit an arena that encompasses art, philosophy and religion. Their origin goes back several thousands of years and their practice lasts until the present day where, even contemporary masters, enjoy an exceptionally high value in the art market.

Painting and Architecture

Wang Shu does not consider his architecture to be limited to providing a visual experience. The number of lessons found in painting that also apply to architecture is endless. For example, in painting, one cannot appreciate the entire composition with a single strike of the glance. Long formats, like could be half a meter of height by eleven of length, enforce a path of gradual discovery and a dilated temporal experience. Architecture and painting are, therefore, narratives that reflect the knowledge and receptiveness of their authors more than their representational skill. Pierre Ryckmans (3), expert, translator and commentator on the main treatise of reference on the subject, speaks of their not being based on visual mimesis,



4, 5, 6 y 7. Edificios y entorno del Campus Xiangshan de Arquitectura.
 8. Museo de Historia de Ningbo, Entrada.
 9. Museo de Historia de Ningbo, interior.
 10. Museo de Historia de Ningbo, patio interior.
 11 y 12. Museo de Historia de Ningbo, cubierta.

4, 5, 6 and 7. Buildings and surroundings of Xiangshan Architecture Campus.
 8. Ningbo's Museum of History, entrance.
 9. Ningbo's Museum of History, interior.
 10. Ningbo's Museum of History, interior courtyard.
 11 and 12. Ningbo's Museum of History, roof.



4



5



6



7

Such painting emanates from the intellect. But in the Chinese language, the word intellect "xin" literally means "heart". There, the term doesn't have the essentially emotional resonance that it has among us; it designates above all the search for spiritual and intellectual activity, as well as all the forces of consciousness. The problem of painting is neither technical, nor aesthetic; it is ethical and philosophical. The first task of the painter is to develop within himself the inner strength of the heart. The material execution of the painting goes, then, without an issue. It is the natural consequence of the spiritual vision that precedes it. (Ryckmans 1948, p.20).

Wang Shu's essentially humanistic approximation to architecture is based on the same principles. After obtaining his doctorate in the prestigious University of Tongji, in Shanghai, he disregarded the chance to keep working in the city for a move to Hangzhou, in the Zhejiang province, where his studio is still currently based and he is dean of China Academy of Art's School of Architecture. According to him, Shanghai is not a Chinese city, but an attempt to emulate the worst possible pattern of a North American one: it is based on

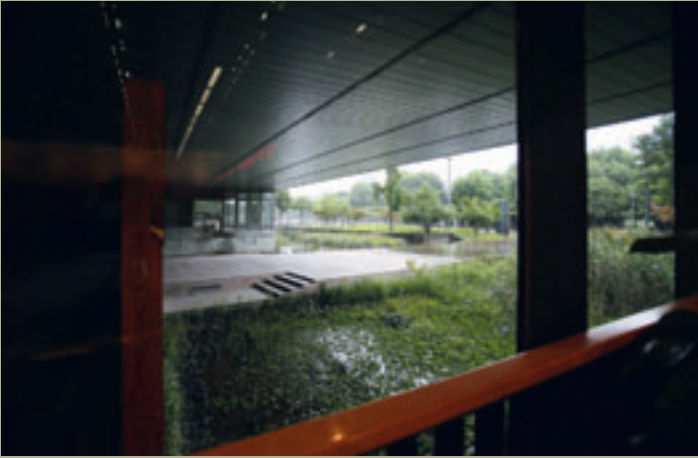
desarrollo del país en las últimas tres décadas ha sido ahí compatible con el mantenimiento de los rasgos que hacen de Hangzhou un lugar singular.

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.

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



8



9



10



11



12



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

13. Rosa Luxemburg Monument, Mies van der Rohe and Utrecht's Town Hall, Enric Miralles and Benedetta Tagliabue.

the massive use of automobiles and speculative congestion, it bears no connexion to its location or urban Chinese traditions and it fails to attend to the way of life that is yearned by most of the country's population.

Hangzhou, by contrast, extends links to those traditions. The city is not only a space that enables productivity but one that, by fitting harmoniously in its natural setting, is able to answer to a greater proportion of its inhabitants' aspirations. In the city centre one encounters the renowned Xihu lake of more than three thousand hectares. It is surrounded by natural spaces, which host the city's most prominent sites of historical heritage. Even through the country's rapid developmental transfiguration in the last three decades, the layout of Hangzhou has proved to successfully retain the features that make of it a singular location.

While the business area provides the city with the necessary daily activity from the material point of view, it occupies a markedly secondary position in the value system of its citizens. They consider their real city to be the one that stores teachings about the universe and was devised with the aim to channel daily life toward a conscious and harmonious participation in the pulse and cycles of nature.

Wang Shu, in his architecture, feeds from the teachings accumulated in landscape paintings. His work is enlightened by the strategies of their art and furthers their same way of relating to nature. Works like the Xiangshan Architecture Campus of the China Academy of Art in Hangzhou (figures 4 to 7) or, especially, the Museum of History in the nearby city of Ningbo (figures 8 to 12) illustrate their simultaneous planning of the project's goals from the perspective of various themes and levels of consideration.

In the first place, one can notice a will that nature – greenery, air, sun and water – be in a friendly mix with construction, without need for compartmentalisation. This is evidenced, for example, in a project of such urban setting as is Ningbo's Museum of History: the space between the museum building and the city's concrete is filled with a myriad of green areas, ponds and surfaces covered in riverbed pebbles. Like in the organicist projects of Aalto or Wright, here one cannot understand elevation without the fractal counterpoint of vegetation rising against the basic geometry of the construction. To merge with the environment and obtain solar protection, Wang



13

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 Luxemburg 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).

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 espontáneas 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

- 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.
- WANG, Shu. 2009. The Narration and Geometry of Natural Appearance. *Time + Architecture*, 3/2009. Shanghai.
- 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. Fotografías de Montserrat Bigas.
- Figura 13. rosswolfe.wordpress.com y fotografía de Montserrat Bigas.

Shu’s organicism employs an array of classic strategies, like the profusion of courtyards and eaves in gap openings, as well as other current ones, like double façades, connections between buildings and intermediary spaces, among others. The museum building establishes different level relationships with the city. The masses on its roof destabilise, tilt and disconnect, creating a frame for the silhouette of skyscrapers in the distance or the contour of the mountains. The building’s shape was created from a series of mouldings and a simple, dynamic distortion of the resulting volumes. The way of positioning its massive character next to forms that induce a sense of instability is a direct allusion to the regional mountains. In China, the most surprising and revered mountain landscapes, like Huangshan, in Anhui - close to Hangzhou and Ningbo, or the Guilin karst chain formations, in Guangxi, are often not those whose sight inspires a sense of strength and stability, as one could usually expect from mountain chains, but rather ones that seem to be impossibly balanced and defying gravity. Wang Shu works with all manner of reclaimed materials from old constructions, like tiles, bricks, ceramics or rough stone. In the Venice Biennale in 2006, he covered a large surface in Chinese roof tiles to resemble a lake and, to fuel the illusion, added a footbridge to go over it. For the walls of Ningbo, he uses an array of recycled bricks, stones and ceramics, all arranged in a spontaneous manner without controlling their regularity. The result is walls that are the document of their own construction process.

Other architects who employed recycled materials in a similar way included, for example, Mies Van der Rohe. He created the suprematist volumetry of his Rosa Luxembourg Monument in Berlin with old, dark, rough clinker bricks, crowned by the offsetting shine of a metallic star. The unique treatment effected by passing time means that used materials possess an evocative force that is not possible to match with new resources. Like in Wang Shu’s work, here, old materials are serving an avant-garde purpose. For another example of a contemporary architect who reused old materials in a similar way we can look at Enric Miralles. In his reform and extension of Utrecht’s Town Hall, he replicated the façade of the old building with the materials of its demolition, thus defining a form of keepsake (Fig 13).

In the interior of the building, Wang Shu makes use of different textures, creating a rhythmic

dialectic of counterpoints. They are always surrounding accessible courtyards with direct visual access to the sky and in contact with the open air and natural light. His constructions are carried by the best local artisans, who keep their production process open to spontaneous variation. This process based on traditional principles is seen both in architecture and painting, which means that every work has a life of his own. In Chinese culture, architectural space is deemed inseparable from the fresh air that flows through its chambers. A space not in contact with external air is considered dead; traditional dwellings are totally open to their gardened courtyards throughout the year. Similarly, water and vegetation are important elements for preventing the dryness that pervades the spaces of so much modern and contemporary architecture, defeating its vital qualities. To have own life means, too, in painting and architecture, to express movement, to vibrate and to maintain simultaneous relationships with elements at different ranges and distances. Not only in the material plane, but at a historic and cultural level: works extend a multitude of links to contexts of different eras.

According to Wang Shu, learning to make projects like this could be, perhaps, the consequence of traversing, studying and admiring the landscapes of traditional Chinese painting. ■

References

- WANG, Shu. 2011. “Wang Shu. Geometry and Narrative of Natural Form” Conference at Harvard Graduate School of Design, 11 of April, 2011. Cambridge. Mass.
- WANG, Shu. 2009. The Narration and Geometry of Natural Appearance. *Time + Architecture*, 3/2009. Shanghai.
- RYCKMANS, Pierre. 1984. « Introduction » in : *Shitao. Les Propos sur la Peinture du moine Citrouille-amere*. Paris : Hermann.

Image Sources

- Figure 1. Yuan Jianxia. 2011. *Li Tang. Liu Songnian*. Zhengzhou: Henan meishu chubanshe.
- Figure 2. Liu Zheng. 2014. *Ming hua jing shang zhongguo lidai*. Beijing: Hebei jiaoyu chubanshe.
- Figure 3. Yuan Jianxia. 2011. *Li Tang. Liu Songnian*. Zhengzhou: Henan meishu chubanshe.
- Figure 4. Liu Zheng. 2014. *Ming hua jing shang zhongguo lidai*. Beijing: Hebei jiaoyu chubanshe.
- Figure 5. Liu Zheng. 2014. *Ming hua jing shang zhongguo lidai*. Beijing: Hebei jiaoyu chubanshe.
- Figures from 6 to 13. Photographs by Montserrat Bigas.
- Figure 13. rosswolfe.wordpress.com and photograph by Montserrat Bigas.