

LECCIÓN DÉCIMA
EL TIEMPO DEL PAISAJE. TADAO ANDO

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA

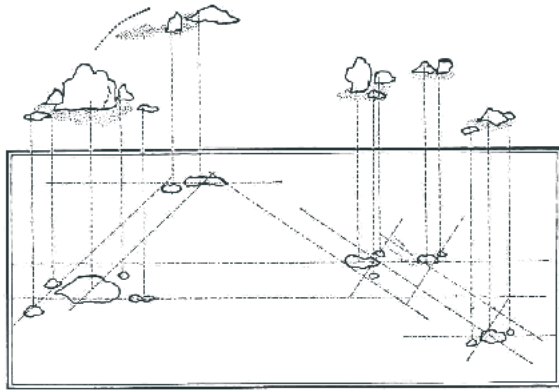
Lección décima_El tiempo del paisaje. Tadao Ando

Cuando Heidegger y Ortega y Gasset se replantean la cuestión del Ser, enlazan con una tradición cuyos últimos representantes en Occidente son los presocráticos, sus ideas tienen paralelismo con una tradición aún no perdida que ha seguido un camino propio en Oriente, alcanzando en Japón desarrollos sumamente complejos y sutiles, y cuya aplicación a las artes visuales ha sido fundamental para entender su sentido y evolución. La obra de Tadao Ando ha conseguido plasmar un pensamiento que recoge esa espacialidad y temporalidad constituyentes de un pensar auténtico de la existencia. Profundamente ligado al sintoísmo y al budismo Zen, el acercamiento de Tadao Ando a la arquitectura no se puede aislar de la referencia a la tradición cultural japonesa. Una arquitectura que se plantea como objetivo primario, la resistencia al rápido consumo de la imagen, a un proceso de homologación que crea simulaciones en lugar de experiencias perceptivas y espaciales que respondan al lugar, a la historia, a la cultura, al clima, a la topografía, al paisaje, a la Naturaleza... La Naturaleza tiene en la arquitectura de Ando el carácter de un prototipo moderno, es un elemento dinámico, vivo en progreso y orientado hacia el futuro.

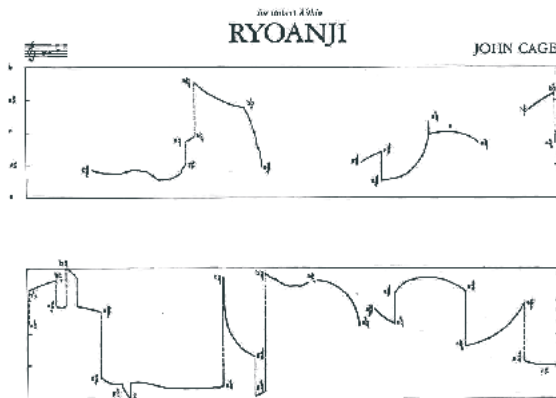


Homenaje al cuadrado. Josef Albers

El uso sus arquitecturas esconde y disfraza siempre la esencia y los contenidos de una *búsqueda basada sobre la experiencia más que sobre la apariencia*. Una experiencia en la cual la Naturaleza se experimenta en el instante de una de sus metamorfosis orgánicas, restituida en una de las continuas mutaciones de los espacios que sugieren el discurrir del tiempo del cual la arquitectura se convierte en instrumento de medida y lectura. Dice Ando: “...*La lógica de la arquitectura debe adaptarse a la lógica de la Naturaleza. El objetivo de la arquitectura es el de la creación de un entorno en el que la lógica de la Naturaleza y la lógica de la arquitectura coexistan, aún en fuerte antagonismo*”. Para Ando uno de los elementos necesarios para la concreción de la arquitectura, junto con la geometría y el material, es la Naturaleza, pero no la Naturaleza en estado virgen, sino una naturaleza artificial, “*en la que el hombre ha puesto un orden; o un orden abstraído por la Naturaleza. Se trata de la luz, el cielo y el agua hechos abstracción. Cuando esta forma de Naturaleza se introduce en un edificio proyectado con materiales auténticos y geometría pura, la*



Jardín de Ryoan Ji, Kioto. Anónimo, 1488-99



Ryoan Ji por John Cage

propia arquitectura es hecha abstracción por la Naturaleza".¹

En el jardín *Ryoan-ji*, cerca Kyoto, el mundo entero aparece representado en un rectángulo de arena rastrillada con manchas de quince piedras de modestas dimensiones, dispuestas en cinco grupos. El *Ryoan-ji* habla de miniaturización, de compresión del universo entero en unos pocos metros y de un trabajo de simplificación, eliminación, supresión, cancelación de todo lo que no contribuye directamente a la idea central.² Igual que en la tradición del jardín japonés, que tiene el extraordinario poder de servir de metáfora del mundo entero a través de una concentración y una reducción a lo esencial, la extrema concisión de Ando tiene el objetivo de crear un "espacio simbólico basado sobre lo sustancial", en el cual el proceso de abstracción se convierte en purificación del espacio cotidiano, sublimación de las respuestas a mil necesidades y deseos, y a la vez simplicidad vital, sufrida, inquietante, como resultado de una actitud humana que implica una total inmersión en las cosas, un mirar absoluto, casi una alucinación metafísica. En esta percepción de la Naturaleza, a diferencia de la cultura occidental, el sujeto y el objeto todavía no se han escindido, tampoco hay una separación entre el deber-ser y el ser, la Naturaleza es una unidad, una totalidad con el hombre.

En la obra de Tadao Ando, los volúmenes de hormigón, el empleo de los materiales y el control reticular de las dimensiones de sus edificios no tienen nada que ver con la metafísica universal de los elementos que se produce en Louis Kahn, ni con las obras de Le Corbusier. La producción de Ando son "todas y cada una de sus obras, cada una como un experimento autónomo, cada una

1 T. Ando, "Composición espacial y Naturaleza", en *El Croquis*, nº 44, El Escorial 1990, pág. 6.

2 Uno de los impulsos fundamentales de los artistas es el de reducir, sugerir más con menos. El jardín japonés de rocas y arena, donde el agua es sugerida por el agua y las montañas están indicadas con pocas rocas, es quizás el testimonio del perfecto jardín ideal, en el cual, como escribe Tessen Soki, un monje zen del siglo XV, "aparece el arte de reducir treinta mil millas a la longitud de treinta centímetros". A esta capacidad humana de ver y abrazar el mundo en un mensaje así de exiguo y abstracto se remite el jardín Zen de Ryoan-ji, creado en 1499, en un monasterio cercano a Kyoto. Este jardín, de dimensiones parecidas a una pista de tenis, está cubierto de una luminosa arena de cuarzo, cuidadosamente rastrillada, con quince piedras dispuestas en cinco grupos, y está cerrado al oeste y al sur por un bajo muro más allá del cual se desarrolla un lujurioso bosque. La perfección de las piedras y el equilibrio en el interior de cada uno de los grupos y de los grupos entre sí es tal que provoca en el observador una calma concentrada, "una meditazione delle cose – escribe Turri – in quanto proiezioni universali che stanno al di là d'ogni dimensione". Cfr. E. Turri, *Antropologia...*, op. cit., págs. 84-85.



Croquis de la casa Koshino. Tadao Ando, 1980



Patio de la casa Row. Tadao Ando, 1975-76

separable de las demás, autodefinitorias, no obedecen a ningún contexto. Cuando se refieren a la cultura local, lo hacen como ausencia, como vacío como cancelación de toda afirmación".³ Tal arquitectura es 'acontecimiento' tiene lugar en un punto y en un instante. Tiene lugar más allá de su soporte material, en ese terreno mediador entre objetividad y yo, que explora ahora la filosofía occidental y que las nociones tradicionales japonesas no han perdido nunca de vista, por este motivo es necesario su análisis y estudio en este trabajo.

La percepción del tiempo es central en la arquitectura de Ando. El tiempo es medida de la Naturaleza, de su devenir, la Naturaleza transforma el tiempo en una serie de manifestaciones físicamente experimentables. Esta recíproca pertenencia, perceptible sobre todo en el interior de espacios separados y protegidos, en jardines cerrados cuyos prototipos son los modelados por el arte *Ch'an-Zen*, es exaltada por una extrema abstracción que permite acoger los fenómenos naturales en el interior de una visión purificada y liberada, como retallos de la realidad externa, como fragmentos que evocan la riqueza del universo entero. Pero la abstracción en la tradición japonesa no está nunca separada del cuerpo: el *shintai*, usualmente traducido con el término 'cuerpo', tiene en realidad un significado "*que no distingue entre 'mente' y 'cuerpo' y que remite a una experiencia del mundo y a un conocimiento de sí*" como aclara el mismo Ando.⁴ Intelecto y sentidos deben, por tanto, responder al unísono "para amarrar el instante en el cual la comprensión de la realidad nos es ofrecida repentinamente, para captar el momento que suspende la duración proyectándonos en el *nunc stans*, en el eterno presente".⁵

Abstracción y corporeidad son los dos polos dialécticos a través de los cuales se explica una búsqueda proyectual dirigida a "*satisfacer la naturaleza profundamente concreta de la existencia*

³ I. de Solà Morales, op. cit., pág. 105.

⁴ "*che non distigue tra 'mente' e 'corpo' e che rimanda a un'esperienza del mondo e a una conoscenza di sé*". T. Ando, "Shintai" e spacio", en F. Dal Co, *Tadao Ando: le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1994, pág. 453. ("Shintai and space" en *Architecture and body*, New York 1988)

⁵ "*per afferrare l'istante in cui la compresione della realtà ci viene offerta improvvisamente, per coglier l'attimo che cospene de la durata proiettandoci nel nunc stans, nell'eterno presente*". F. Dal Co, op. cit., pág. 28.



Templo del Agua. Tadao Ando



Vista del Panteón por Giovanni Battista Piranesi, 1750

del hombre” y a “dar cuerpo simultáneamente a lo concreto y a lo abstracto”.⁶ Para esto el mismo arquitecto remite la experiencia abstracta pero profundamente sensorial de Albers y a la existencia carnal evocada en los grabados de las cárceles de Piranesi, a través de las cuales “el carácter puramente abstracto de una arquitectura de rigurosa composición geométrica se transforma colmándose de la concreción de la corporeidad humana. (...) Incorporando una red de recorridos en una forma geométrica simple, es decir en otras palabras, ocultando el laberinto piranesiano con el esquematismo de Albers –escribe Ando– he intentado explicar la presencia dual de lo abstracto y lo concreto en arquitectura”.⁷

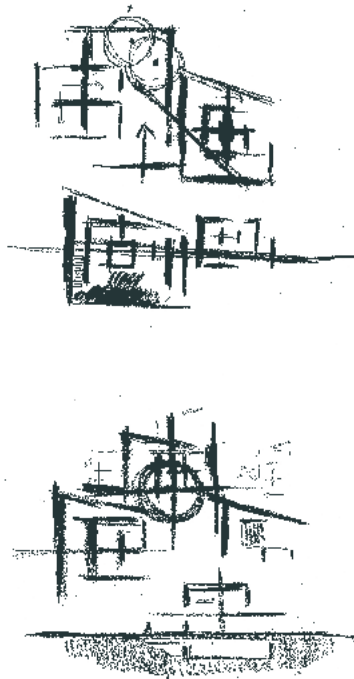
Sus espacios son el resultado de una simplificación. Una simplificación que no se entiende como una mortificación de la complejidad de lo real sino como elevación, cristalizando su riqueza a través de configuraciones que se ofrecen como una síntesis del ser y del devenir, como espectáculo del mundo que incluye la presencia del hombre y su misma subjetividad. Es esta subjetividad como recuperación corpórea y concreta del espacio vital la que Ando provoca en los espacios intermedios, en los intersticios, en los vacíos comprendidos entre espacios funcionalmente definidos, a los cuales confía el poder de evocar la complejidad de la experiencia fenomenológica.

Ese intersticio espacio-temporal corresponde al concepto del *Ma* de la tradición japonesa, o sea el espacio de ‘en medio’, intervalo, espaciamento o desgarradura que indica tanto la distancia entre objetos en el espacio como el intervalo de tiempo entre fenómenos diversos, se produce intencionalmente para acoger la vida y el espíritu, para favorecer la experiencia a través de soluciones dirigidas a los sentidos y a las emociones humanas.⁸ “*Ma reúne, en la arquitectura*

⁶ T. Ando, “Sul progetto di architettura”, en *Domus*, nº 738, 1992, págs. 17-24.

⁷ “il carattere puramente astratto di un’architettura dalla rigorosa composizione geometrica si trasforma colmandosi della concretezza della corporeità umana (...) Incorporando una rete di percorsi in una forma geometrica semplice, ovvero in altre parole, celando il labirinto piranesiano con lo schematismo di Albers ho tentato di esprimere la dualistica presenza del astratto e del concreto in architettura”. T. Ando, “Sul progetto...”, op. cit., pág. 17.

⁸ El concepto de *Ma* es fundamental en la cultura japonesa, indicando contemporáneamente el espacio vacío en el cual los fenómenos se manifiestan y el instante del paso, rico de tensión y lleno de casualidad y ambigüedad, es decir, un



Croquis y patio de la casa Kidosaki en Tokio

de Tadao Ando, presencia y ausencia, consciencia que se condensa en el tiempo, tiempo que se concreta en el espacio, espacio que se diluye en la consciencia, materia que se desmaterializa en los reflejos de las superficies pulimentadas de vidrio y hormigón, luz que se revela en la tiniebla, naturaleza que adquiere presencia en la geometría y la estructura de las obras”.⁹ Una fisura donde vivir, un intervalo cortado en la uniformidad del espacio, definido en la interacción de los retículos en los cuales se mezclan junto a la captura de la Naturaleza, el sentido del lugar, los caracteres de los habitantes, la tradición, la historia, para “*unir la arquitectura a los aspectos fundamentales de la humanidad*” en la búsqueda del “*carácter propio del habitar del hombre*”. El vacío, como espacio de ‘en medio’, se convierte así en “*elemento central del proyecto, el centro invisible ‘la solución (...) imaginada en el puesto de un centro, en un contexto espiritual que rechaza cada absoluto, incluso la noción de centro’, según las palabras de Maki*”.¹⁰ El espacio vacío, como intersticio o patio interno, que aparece desde el inicio en los proyectos de viviendas de Ando, asume un valor positivo: un intervalo entendido como instrumento de medida de la distancia y de la relación entre las diversas partes; como experiencia del tiempo, “*lo que ahora me obsesiona –dice Ando– es la*

vocablo que une los conceptos de espacio-tiempo. El ideograma original del término *ma* se componía del signo pictórico de la luna bajo el signo de la puerta. Este ideograma representa el momento en que la luz de la luna penetra a través de un agrieta de la puerta. Su sentido semántico sería “*un lugar en un determinado momento*”. La importancia de este concepto se refleja en el tratamiento del espacio tradicional, como por ejemplo en el jardín *kaiyushiki* –cuyos elementos están colocados no para ser apreciados en una visión global sino para revelarse progresivamente en un recorrido que se desarrolla en el tiempo –o en el jardín *roji*– en el cual las piedras que señalan el camino hacia la casa del té determinan con su intervalo (*ma*) el ritmo del paso del huésped... Sobre este concepto Ando habla a menudo: “*El hueco existente entre los elementos en oposición debe ser penetrado. Este hueco se corresponde con el concepto estético japonés del ma. El ma no es nunca una paz dorada, sino un lugar de violentos conflictos. Y es esta brutalidad del ma que me permite continuar poniendo a prueba y provocando al espíritu humano*”. T. Ando, “Pensando en el Ma, entrando en el Ma”, en *El Croquis*, nº 58, El Escorial 1993, pág. 7. Véase también F. Ruiz de la Puerta, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Álbum Letras Artes, Madrid 1995, págs. 86-97. J. L. González Cobelo, “La arquitectura sin velos”, en *El Croquis*, nº 44, El Escorial 1990, págs. 7-20. T. Okumura, “Entrevista con Tadao Ando”, en K. Frampton, *Tadao Ando. Edificios. Proyectos. Escritos*, trad. esp. S. Castán, Gustavo Gili, Barcelona 1985, págs. 130-133. (*Tadao Ando. Buildings. Projects. Writings*, New York 1984).

⁹ J. L. González Cobelo, op. cit., pág. 20.

¹⁰ “*elemento centrale del progetto, il centro invisibile ‘la soluzione (...) immaginata al posto di un centro, in un contesto spirituale che rifiuta ogni assoluto, ivi compresa la nozione di centro’, secondo le parole di Maki*”. M. Zardini, “Tadao Ando. Due opere recent”, en *Casabella*, nº 539, Milano 1987, págs. 54-63.



Croquis y patio de la casa Kidosaki en Tokio

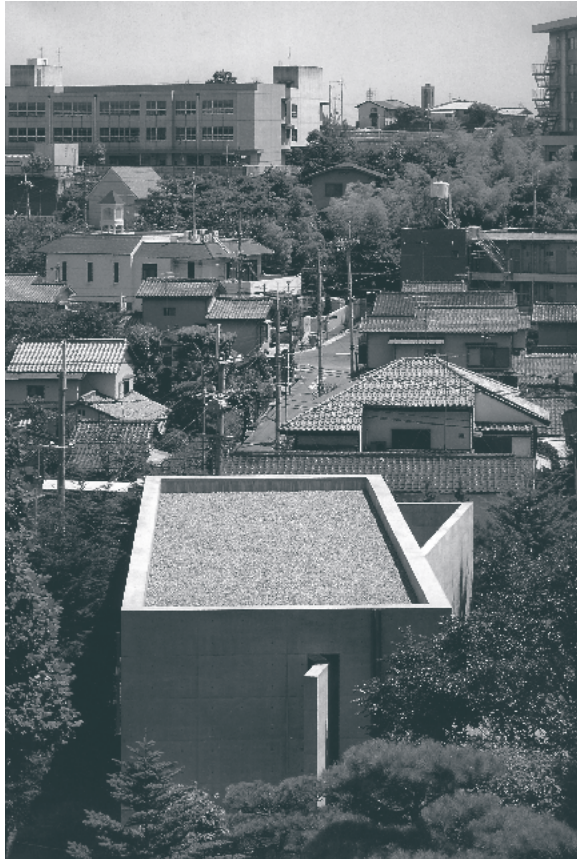
*producción de prototipos espaciales, no de abstracciones. Mis espacios no nacen de procesos del intelecto, sino de emociones enraizadas en los anhelos de gentes diversas. Esta meta basta para dar sentido a la vida de quien use estos espacios y aspira a actuar de intermediario en el diálogo que se establece entre la persona y la arquitectura en base a que los mismos trascienden a los teóricos y hacen un llamamiento a los planos espirituales más hondos. Resumiendo, los espacios por mí concebidos apelan a aspectos fundamentales de la humanidad”.*¹¹

Cuando la malla ortogonal intersecciona con elementos curvos, el espacio que construye, tiende a configurar zonas intersticiales ricas de implicaciones formales, en las que los recorridos a veces laberínticos, asumen un papel primario de secuencias espacio-temporales, y a los que Ando atribuye las cualidades de sorprendentes *promenades arquitecturales*. Subraya Dal Co que el efecto de la arquitectura de Ando deriva de una técnica compositiva que utiliza la figura retórica del hipérbato, “según la cual elementos gramaticales unitarios están separados mediante la inserción de otras palabras, trastornando la línea natural del discurso para dar una mayor evidencia a una parte sobre otra, para dilatar significados y duración”.¹² Con el efecto de dilatación que el hipérbato permite obtener, se puede explicar la repetición de una figura típica que aparece en la obra de Ando: se trata de las sobreposiciones del círculo o de porciones de círculo a la malla cuadrada. Una técnica compositiva que se logra con plena elegancia en la *Casa Kidosaki* (1982-86) donde “formas curvas, en el primer caso convexas y en el segundo cóncavas, interrumpen las alineaciones de la malla y producen una dilatación del espacio que modifica los tiempos y los modos de la percepción”.¹³

¹¹ T. Ando, “Una cuña en nuestras formas de vida”, en K. Frampton, *Tadao...*, op. cit., pág. 134. (“A Wedge in circumstances” en *The Japan Architecture*, 1977)

¹² “secondo la quale elementi grammaticalmente unitari vengono separati mediante l’inserimento di altre parole, stravolgendo l’andamento naturale del discorso per dare maggiore evidenza a un aparte sull’altra, per dilatarne significati e durata”. F. Dal Co, op. cit., pág. 23.

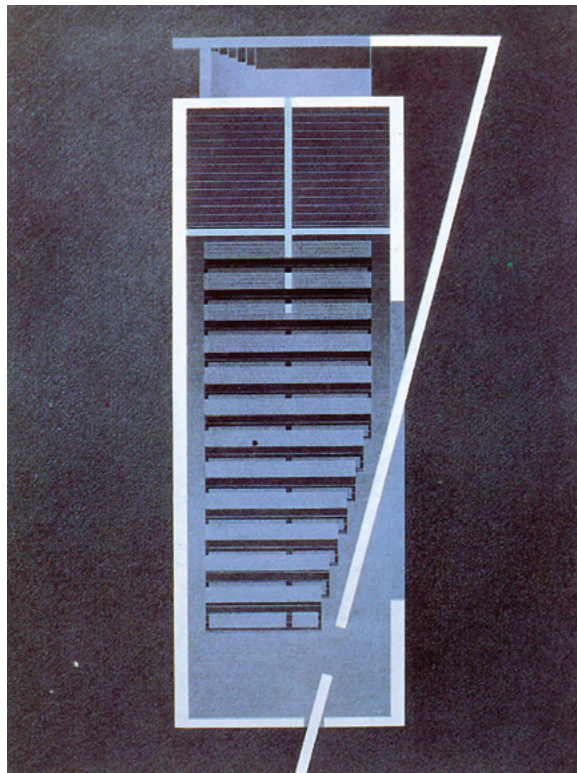
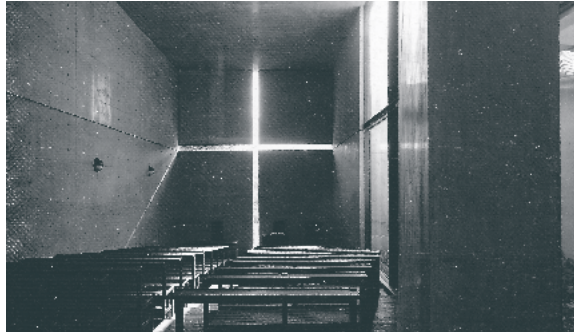
¹³ “forme curve, nel primo caso estroflessa e nel secondo introflessa, interrompono gli allineamenti della griglia e producono una dilatazione dello spazio che modifica i tempi e i modi della percezione”. F. Dal Co, op. cit., pág. 24.



Capilla de la Luz en su entorno urbano. Ibaraki, Osaka

En la casa *Kidosaki*, casa trifamiliar ubicada en una tranquila zona residencial del barrio Setagaya de Tokio que alberga a una pareja y a sus padres, reencontramos ejemplificada la capacidad de Ando de crear, a través de una 'simple' operación de abstracción geométrica, experiencias perceptivas y espaciales de excepcional intensidad. La casa se configura como un edificio cúbico de 11 mts. de lado, cerrado por un muro protector parcialmente curvo que engloba en su interior un sistema de espacios abiertos, diferenciados, de acceso, abiertos a las habitaciones. El muro acompaña el recorrido de ingreso a la residencia: una larga escalinata desciende a las casas de los padres, mientras una estrecha rampa ascendente lleva a la vivienda de la joven pareja, ubicada en el nivel superior con una gran terraza rodeada por un muro de cemento. El breve recorrido de acercamiento está ritmado por una sucesión de percepciones: un modo de crear la espera o incluso de conferir al espacio a alcanzar el carácter de lejanía. El camino a seguir está claro pero la complejidad está en la sucesión de las secuencias que oponen restricciones a improvisadas dilataciones del espacio, escondiendo siempre la interioridad última del proyecto. Los caminos perimetrales exteriores tienen un carácter tridimensional, formando un filtro en torno a las vidas de las familias proporcionándoles, además, un territorio de uso comunitario.

Una sucesión de espacios estrechos e intrincados protege el volumen de la construcción, basada en la introversión de la vida familiar para después reabrirlo al interior en las controladas interrelaciones entre las estancias y los pequeños jardines. La alternancia de luz y sombra regula la irrupción de la Naturaleza en los estratos más profundos de la casa. A despecho de la uniformidad de la malla y de la monocroma intransigencia del hormigón, el edificio terminado no presenta espacios homogéneos, ni permite una percepción distraída. Al requerir tiempo a quien lo disfruta ofrece, en cambio, la experiencia de un tiempo que él mismo singulariza y reparte en la intimidad de la relación con la Naturaleza. La luz, en particular, es imagen abstracta de la Naturaleza y figura del tiempo, revela la verdad de las cosas y atribuye a éstas nuevos significados; cuando más compenetra la materia, rigurosamente utilizada en su forma pura, en la autenticidad y en la esencia de los materiales constructivos, tanto más los cuerpos se convierten en ligeros, simples y adquieren aquellas características a las cuales los destina el proyecto.



Interior y planta de la Capilla de la Luz

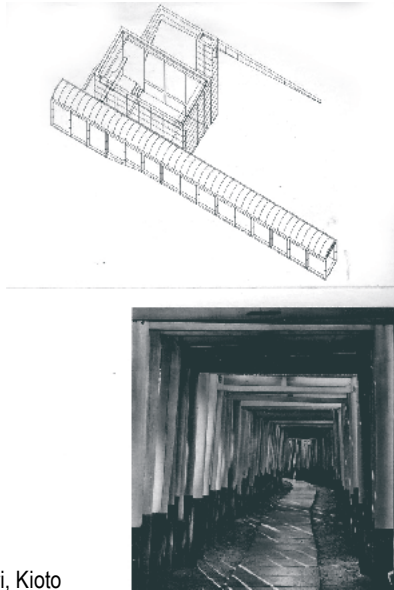
Por esta razón Ando, como subraya Frampton, insiste en tratar el muro de hormigón “como si fuera un material ligero, una pantalla de papel, como si en su superficie se concentrara la energía”,¹⁴ casi como si fuera creado por los rayos del sol que, desmaterializando su consistencia, lo acercan al extremo límite del espacio. Cuando entran en perfecta sintonía con la luminosidad, las construcciones de Ando conquistan la esencialidad a la que aspiran, sensibilizando en la alternancia de luz y de sombra el transcurrir del tiempo. Los muros alteran el paisaje, haciendo evidente el conocimiento de un paisaje que siempre ha existido pero que permanecía inadvertido. Mediante la eliminación de nuestra afinidad natural por un paisaje familiar, los muros perturban la íntima relación subconsciente que nos ata al paisaje, haciendo llegar vigorosamente esta relación a nuestra conciencia.

Si la luz es un factor decisivo para connotar el espacio, pudiendo invadirlo amigablemente, para justo después cortarlo como una cuchilla, otros factores inmateriales “como el viento, (...) el cielo, el paisaje son separados y capturados por los muros que en tal manera operan a favor del mundo entero que definen. Estos factores son asimilados como aspectos específicos del espacio arquitectónico, (...) animan al espacio, nos hacen partícipes del cambio de las estaciones, (...) refinan nuestra sensibilidad” llegando a ser medios excepcionales para “introducir la Naturaleza en el orden artificial del hombre”.¹⁵

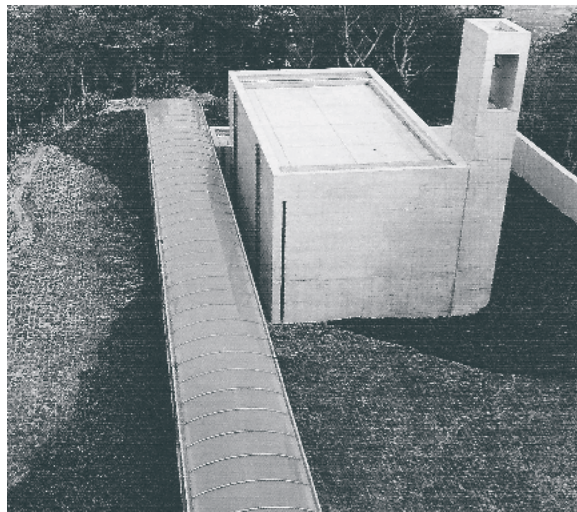
Respondiendo al caos parcialmente organizado de las ciudades niponas con una arquitectura hecha de sonidos puros, Ando basa sus propias construcciones en la calma de un cielo que entra en la casa a través de fisuras calculadas, con los vientos que se desbordan por un patio interno o en un hilo de luz que revela, por un largo instante, espacios increíblemente profundos. Cuando interviene fuera de la ciudad también reencontramos la misma resistencia al desorden, la misma

¹⁴ K. Frampton, “El lenguaje moderno y crítico de Tadao Ando”, en K. Frampton, *Tadao...*, op. cit., págs. 8-9.

¹⁵ “quali il vento, (...) il cielo, il paesaggio vengono separati e catturati dai muri che in tale maniera operano a favore del mondo interno che definiscono. Questi fattori vengono così assimilati quali aspetti specifici de llo spazio architettonico, (...) animano lo spazio, ci rendono partecipi del mutare delle stagioni, raffinano la nostra sensibilità”. T. Ando, “Interno, esterno”, en F. Dal Co, op. cit., pág. 449. (“Introduction” en *Tadao Ando. Buildings. Projects. Writings*, New York 1984)



Capilla Fushimi Inari, Kioto



Perspectiva y vista de la Capilla Rokko. Kobbe, Hyogo.

exigencia de dar forma, a través de la geometría, a un estado de tranquilidad y equilibrio en el cual *“la vida de cada día –asumida a través de los fenómenos naturales y los movimientos humanos– produce conflictos que ayudan la formación de nuevos espacios”* complejos que adquieren de esta forma una clara identidad.¹⁶

A diferencia de los principios de la arquitectura moderna, que ha buscado configurar homogéneamente el espacio, adoptando soluciones indiferenciadas y repetidas, la búsqueda de Ando crea lugares individuales, en los cuales la recuperación fenomenológica de la corporeidad, implícita en el concepto de *shintai*, se convierte en fundamental para dar forma a un espacio dotado de una “heterogénea densidad”. Y porque *“el hombre articula el mundo a través del cuerpo (...) el sentido del espacio no es el resultado de una visión única y fija, sino de una observación determinada por diversos puntos de vista siguiendo los movimientos del shintai”*.¹⁷ Por esto, sobre todo en los proyectos inmersos en un ambiente natural adquiere más fuerza expresiva la idea del ‘recorrido de acercamiento’ al edificio. En estos proyectos, Ando parece evocar las secuencias de los jardines japoneses, donde una sucesión de eventos densifica la relación con la Naturaleza y hace sensible, en el movimiento del sujeto, la asociación del espacio y del tiempo.

Ando selecciona y aísla un elemento concreto de la Naturaleza: la tierra en la *Capilla sobre el monte Rokko* en Kobe (1985-86), el agua en la *Capilla* en Hokkaido (1985-88), y la luz en la *Iglesia* en Osaka (1987-89) son operaciones que le permiten dar a estos elementos la calidad y la veracidad de un símbolo. Las dos primeras capillas están situadas en paisajes excepcionales, en los que la presencia de la Naturaleza es dominante. En la *Capilla de la Luz* el entorno es un barrio residencial pero los principios son los mismos. En los tres edificios aparecen imágenes fragmentarias e incompletas del edificio que se mezclan con el paisaje que lo rodea: el rumor del

¹⁶ *“la vita di ogni giorno –assunta tramite i fenomeni naturali e i movimenti umani– produce conflitti che aiutano il formarsi di nuovi spazi”*. T. Ando, “Punti programmatici”, en F. Dal Co, op. cit., págs. 451-452. (“Mutual Independence, Mutual Interpretation” en *Nihon no Kenchikuka* 1986)

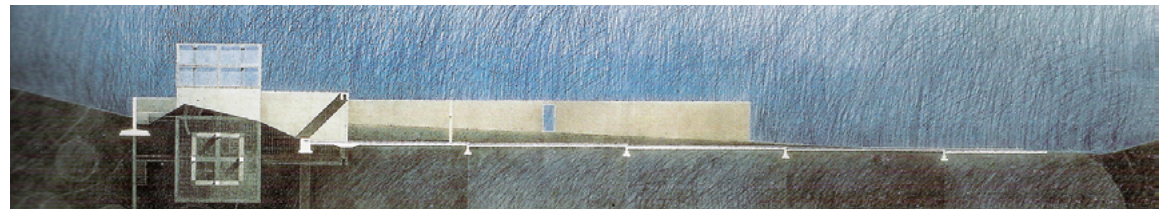
¹⁷ *“l’uomo articola il mondo attraverso il corpo (...) il senso dello spazio non è il risultato di una visione unica e fissa, ma di un’osservazione compiuta da diversi punti di vista seguendo i movimenti di shintai”*. T. Ando, “Shintai...”, op. cit., pág. 453.

viento en los árboles, los juegos de luz y sombra en el suelo o en la pared, la presencia de cada estación, despiertan la conciencia del transcurrir del tiempo. Esta toma de conciencia es el motor sensible de todo el proceso.¹⁸

En las tres capillas hay un espacio transitorio antes de llegar al destino: un espacio intersticial que articula el muro-escuadra con el volumen sencillo de la *Capilla de la Luz*, un volumen cúbico acristalado y rematado por cuatro cruces enfrentadas en la capilla de Hokkaido y un largo pasillo acristalado en la capilla de Rokko. En estos espacios todas las referencias al mundo exterior son abstractas. El tiempo parece haberse fijado para desaparecer en la contemplación de un mundo que se desvanece. Parece un itinerario que purifica y transforma el ser. Al fondo del pasillo de la capilla de Rokko aparece la imagen lejana del océano Pacífico, la entrada de la *Capilla de la Luz* se abre al cielo y el volumen de cristal de la capilla de Hokkaido domina la superficie inmóvil del lago. En las tres capillas aparece omnipresente la Naturaleza asociada al espacio sagrado bajo la forma de dos superficies abstractas: el plano inclinado de un jardín y el plano horizontal, casi ilimitado de un lago. Si la geometría en su dimensión simbólica y sagrada es universal, la relación con la Naturaleza sigue siendo un elemento específico de cada cultura, siendo esta relación es también lo más difícil de captar.¹⁹

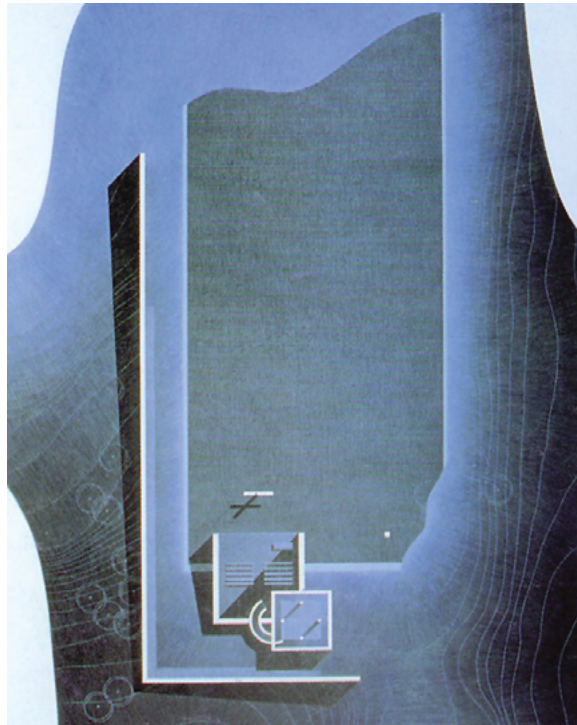
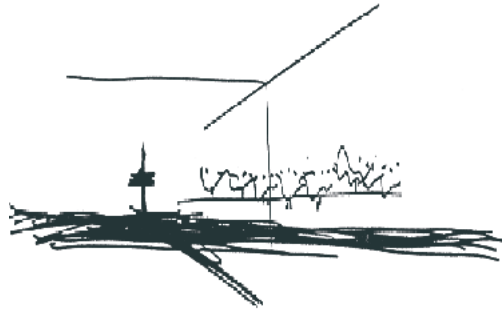


Sección y vista de la *Capilla sobre el agua*. Tomamu, Hokkaido



¹⁸ Tadao Ando vuelve recurrentemente en sus escritos sobre la importancia de los elementos naturales como forma de la arquitectura: “*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 o el cielo se convierten en símbolos de la Naturaleza. La Naturaleza, que hasta este momento había permanecido definida, se convierte, gracias a su reverberación con la geometría incorporada en la arquitectura, en una abstracción*”. T. Ando, “Naturaleza hecha abstracción”, en *El Croquis*, nº 44, El Escorial 1990, pág. 67.

¹⁹ Cfr. A. Bretagnolle, “El mensaje intemporal de la Naturaleza”, en *El Croquis*, nº 44, El Escorial 1990, págs. 192-200.



Croquis y planta de la *Capilla sobre el agua*

Analizando estas obras podemos entender cómo la arquitectura de Tadao Ando se fundamenta en una consideración del lugar de lo real para el hombre donde existencia y realidad conjugadas constituyen la realidad radical expresada por Heidegger u Ortega: *“La arquitectura de Tadao Ando intenta restablecer la conexión con la Naturaleza, restableciendo la presencia de lo real en la consciencia del hombre, de modo que esta consciencia vuelva, por su medio, a sus raíces propias. Esa unidad de la consciencia con lo real se produce mediante una actuación en el espacio (...) selecciona cuidadosamente los estímulos externos que han de intervenir en la composición del espacio, y por otro los somete a una doble acción: la de una geometría ordenadora de gran sencillez y claridad por un aparte, y la restauración de la presencia natural para la obra, por la otra, valoradas a través de sus componentes abstractos”*.²⁰

Después de este proceso de trabajo a pequeña escala, Ando empieza a trabajar en proyectos de gran escala. En estos, la mirada del arquitecto japonés está fijada en el exterior, en el paisaje, un paisaje decididamente real. Hasta el momento Ando ha encarnado en la arquitectura una relación única entre Naturaleza y hombre pero se trataba de una Naturaleza simbólica. Ha ido reduciendo la Naturaleza a los elementos: luz, agua y cielo, procesándolos hasta convertirlos en elementos arquitectónicos. Sin embargo, ahora aparece un paisaje concreto, como una encarnación visible de la Naturaleza. Si antes había introducido la Naturaleza abstracta en arquitectura en sentido vertical, ahora introduce la Naturaleza concreta en sentido horizontal.²¹

La multiplicación de espacios verdes, de cemento, interiores o laterales siempre a cielo abierto, parece radicalizarse en la complejidad del recorrido, sobre todo en la fuerte relación con un contexto menos restrictivo que en otras ocasiones. Sin introducir jerarquías de tiempos y espacios, Ando obtiene una sucesión de vacíos exentos; una sucesión que en los proyectos de los museos del *Bosque de las Tumbas* en Kumamoto (1989-92), *Chikatsu-Asuka* en Osaka (1990-94) y el *Museo de*

²⁰ J. L. González Cobelo, op. cit., pág. 16.

²¹ Cfr. M. Furuyama, *Tadao Ando*, trad. esp. C. Sáenz de Valicourt, Gustavo Gili, Barcelona 1994 (*Tadao Ando*, Zürich, London 1993)



Paisaje desde el interior de la *Capilla sobre el agua*



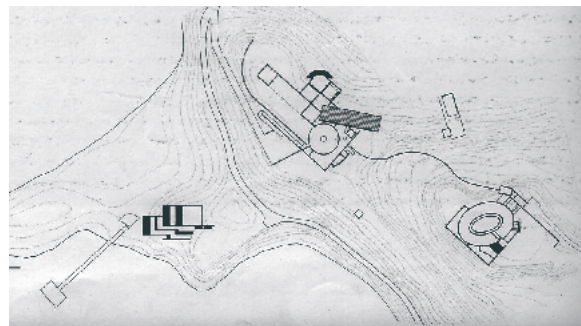
Capilla del Instituto de Tecnología en Otaniemi. Kaija y Heikki Siren, 1957

Arte Contemporáneo de Naoshima en Kagawa (1988-92) se convierte en pregnante al favorecer “el consolidarse del sentido del cuerpo” y la “posibilidad de experimentar físicamente el espacio”.²²

El acercamiento tangencial, el descubrimiento sutil a través del camino trazado por el arquitecto en el *Museo de Arte Contemporáneo* de Naoshima, pretende subrayar la fuerza de la Naturaleza de alrededor. Ando construyó, en esta pequeña isla del mar del Japón, un museo que parece contemplar la playa que hay a sus pies. Diseñado y orientado para recibir a los visitantes que llegan por mar, al museo se accede a través de una plaza escalonada en medio del frondoso paraje de un parque natural. En una segunda intervención, el museo se completó con una ampliación destinada a hotel, un edificio de planta ovalada enterrado en el terreno y con un patio cubierto de agua. A través de esta excavación Ando crea una especie de trinchera, a la manera de los *earth works* contemporáneos, como si se tratase de un jardín de esculturas. De planta oval y semienterrado como el edificio del museo, el nuevo edificio rodea un estanque que, en uno de sus extremos se deshace en una cascada sobre el océano. El museo invita a la reflexión desde sus vacíos, desde su discreción, desde su deseo de paisaje.

Incorporando la Naturaleza y los movimientos del cuerpo en el interior de simples figuras geométricas o a lo largo de recorridos “iniciáticos” inmersos en el ambiente natural, la arquitectura de Ando configura espacios complejos, en los cuales la abstracción es el resultado de una meditación profunda que une lo racional y lo irracional, el orden y el caos, la geometría y la vida, lo definible y lo indefinible. A través de su compenetración tridimensional con la Naturaleza, las formas simples de estas obras configuran

²² La relación con el cuerpo es uno de los puntos esenciales de la arquitectura de Ando que muchas veces subraya la tarea del arquitecto es el de “preparar refugios que favorezcan el consolidarse el sentido del cuerpo”. En el caso del *Museo Chikatsu-Asuka* “el acercamiento al edificio se hace girando en torno y la experiencia que se tiene es la del paseo que se desarrolla en el intersticio definido por el muro recto que encuentra a un segundo muro dispuesto según un eje transversal”. Aquí el tema del recorrido de acercamiento se combina, además, con la gran escalinata que no tiene otro objeto que el de experimentar la relación que el hombre tiene con su propio cuerpo. Un tema este ya presente en el complejo residencial *Rokko I* (1978-83) donde la presencia de las escaleras ofrece la posibilidad al usuario de tener un “sentido preciso del cuerpo”. “Discendiendo una escala de dieci piani si ha un senso preciso del corpo. Da questo punto di vista il pavimento e il muro, occasioni di contatto per il corpo, hanno una grande importanza per l’architettura e sono al centro delle mie attenzioni nella ricerca di nuovi rapporti tra spazio e corporietà. Ci stiamo avvicinando a una concezione spaziale assai diversa da quella dominata dall’uniformità di Mies, ed è possibile che questa concezione sia determinata dalla fisicità del corpo”. H. Maruyama, “Entrevista a Tadao Ando”, en F. Dal Co, op. cit., pág. 479.



Museo de Arte Contemporáneo en Naoshima.
Vista aérea, planta e interiores

un escenario extremadamente complejo. La colocación de la arquitectura disloca el paisaje; mientras se recorre la geografía arquitectónica, se intenta recomponer un paisaje cortado por la geometría y aprehender su complejidad. Mediante esta recomposición del paisaje se intenta localizar continuamente la posición en el lugar, obligando a referirse al paisaje para reorganizar la experiencia del espacio complejo definido por la arquitectura. Con el descubrimiento del paisaje en su obra, Ando crea una rica y compleja narración del nuevo matrimonio de la geometría con la Naturaleza.²³

Cuando Cézanne pintaba sus paisajes, anticipando los desarrollos de una geometría abstracta, el conocimiento de la realidad se exteriorizaba a través de una pintura cuyo “*perfume de los pinos, que es áspero en el sol, se debe esposar al olor verde de los prados, al olor de las piedras, al perfume del mármol lejano de la montaña Sainte-Victoire*” y esto se debe hacer sólo con los colores. “*Una vez, -continúa Cézanne- se componía un paisaje como una escena histórica, compuesta desde fuera; no se sabía si la Naturaleza estaba más en profundidad que en superficie. (...) Los colores son expresión de esta profundidad en la superficie, suben sobre las raíces del mundo*”.²⁴ La vía indicada por Cézanne era la de un proceso de abstracción dirigido a captar la vida misma de las cosas, resultado de conocimiento y emoción en su conjunto, y organizadas por el artista en la imagen. Del mismo modo la abstracción en las obras de Ando, según la tradición japonesa, tiende “*a reconocer los trazos de la eternidad en los que se desvanece y perece*”,²⁵ a través de la búsqueda de una “*transformación tectónica de nuestro ser a través de espacio y el tiempo*”, en el cual la forma abstracta y pura es sólo un medio para la realización del ser y el espacio, es sustancia constructiva y sin embargo evanescente, instrumento capaz de reflexionar sobre ‘una vitalidad espiritual’ de la cual el hombre es parte integrante y conciencia al mismo tiempo.²⁶

²³ M. Furuyama, op. cit., págs. 29-30.

²⁴ “*Una volta, si componeva un paesaggio come una scena storica, composta dal di fuori; non si sapeva che la natura è più in profondità che in superficie. (...) I colori sono l'espressione di questa profondità alla superficie, salgono su dalle radici del mondo*”. M. de Micheli, *Le poetiche. David, Delacroix, Courbet, Cézanne, Van Gogh, Picasso. Antologia degli scritti*, Feltrinelli, Milano 1990, págs. 30-31.

²⁵ T. Ando, “L'eternità nell'istante”, en F. Dal Co, op. cit., pág. 474.

²⁶ Cfr. K. Frampton, “El lenguaje moderno...”, op. cit., pág. 9.



Dice Tadao Ando: *“La vida del ser humano no consiste en oponerse a la Naturaleza ni en protegerse de ésta ni siquiera en tratar de vencerla. El objetivo de los hombres es unirse a la Naturaleza”* y concluye: *“(…) yo trato de diseñar proyectos en los que el agua, el viento, la luz convivan con las piedras…cuando la arquitectura se piensa desde esas coordenadas creo que se podría decir que uno deja de realizar obras y pasa a construir un paisaje (…)* creo que en esos lugares, la arquitectura ayuda a contemplar la Naturaleza desde un nuevo punto de vista (…)

Si un arquitecto trata de entender el paisaje y los agentes que intervienen en él, el resultado del diseño es un edificio que dialoga con el contexto estimulándolo. Cuando eso ocurre, uno sabe que ha diseñado