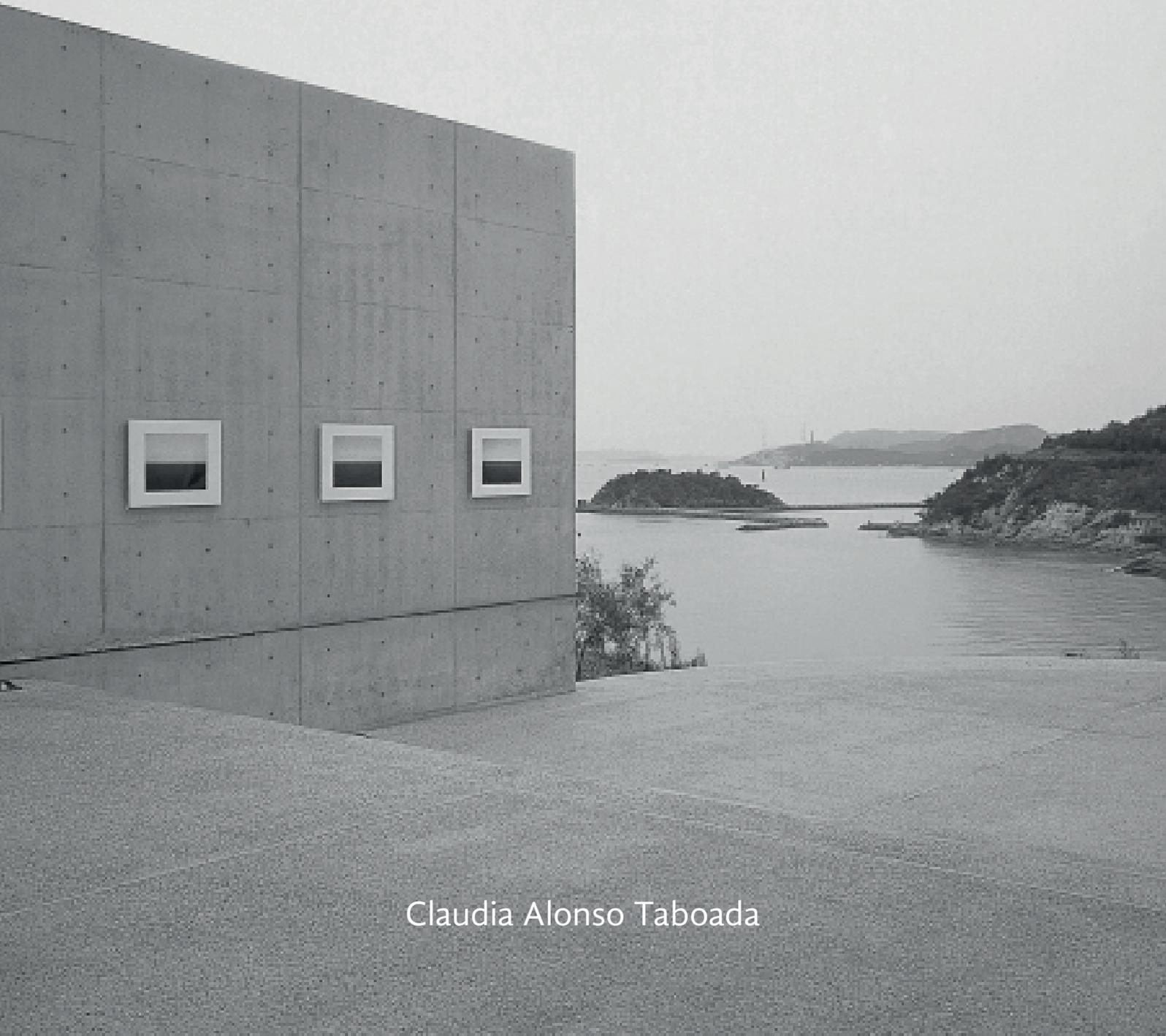


Tadao Ando y Japón

El museo de Naoshima a través
del jardín japonés



Claudia Alonso Taboada

Tadao Ando y Japón

El museo de Naoshima a través
del jardín japonés

CLAUDIA ALONSO TABOADA

DNI: 45953674-L

Referencia de TFG:

Tutor: Antonio Santiago Río Vázquez

Curso académico: 2019/2020

Fecha de entrega: 03/07/2020

ÍNDICE

1. Resumen	7
2. Introducción	8
3. Los elementos del jardín en Naoshima	10
3.1 El muro	11
3.2 El agua	16
3.3 Las visiones cruzadas	24
3.4 El vacío	32
3.5 El recorrido	36
4. Conclusiones	46
5. Bibliografía	48
6. Figuras	49
7. Notas	53

RESUMEN

Castellano

Tadao Ando es uno de los arquitectos más importantes de nuestra historia reciente. Autodidacta que conoció la arquitectura de Occidente a través de sus viajes y fuertemente influido por los maestros modernos, pero también con una fuerte influencia de la tradición japonesa propia. A través de algunos de los elementos más emblemáticos del jardín japonés se pretende analizar esa influencia en una de sus obras: el museo de arte contemporáneo de Naoshima. El trabajo se centra en los espacios exteriores de la obra y su integración con el paisaje. Para ello, los elementos del jardín en los que se decide profundizar son: los muros, el agua, las visiones cruzadas, el vacío y el recorrido.

Tadao Ando

museo

Japón

jardín japonés

paisaje

Galego

Tadao Ando é un dos arquitectos máis importantes da nosa historia recente. Autodidacta que coñeceu a arquitectura de Occidente a través das súas viaxes e fortemente influído polos mestres modernos, pero tamén cunha forte influencia da tradición xaponesa propia. A través dalgúns dos elementos máis emblemáticos do xardín xaponés preténdese analizar esa influencia nunha da súas obras: o museo de arte contemporáneo de Naoshima. O traballo céntrase nos espazos exteriores da obra e a súa integración coa paisaxe. Para iso, os elementos do xardín nos que se decide afondar son: os muros, a auga, as visións cruzadas, o baleiro e o recorrido.

Tadao Ando

museo

Xapón

xardín xaponés

paisaxe

English

Tadao Ando is one of the most important architects in our recent history. Self-taught, he was knew the architecture of the West through his travels and was strongly influenced by modern masters, but he was also strongly influenced by his own Japanese tradition. My intention is to analyze his work completed at the Naoshima Contemporary Art Museum through the influence of very emblematic elements of Japanese gardens. This paper will focus on the exterior spaces of his architecture and how they were integrated into the landscape. The elements of the garden that will be focused on throughout this analysis are: walls, water, crossed views, void and walkways.

Tadao Ando

museum

Japan

japanese garden

landscape

INTRODUCCIÓN

Tadao Ando es uno de los arquitectos más importantes de nuestra historia reciente. Autodidacta que conoció la arquitectura de Occidente a través de sus viajes y fuertemente influido por los maestros modernos, pero también con una fuerte influencia de la tradición japonesa propia, especialmente de Kioto y Nara.

Personalmente, siempre he tenido especial interés en estudiar a este autor por ser de los primeros arquitectos japoneses que llamaron mi atención hacia lo que se estaba haciendo allí. La arquitectura japonesa es una arquitectura cargada de un sentido espiritual que contrasta con la arquitectura secular de occidente. Mientras que sus formas se alejan muchas veces de su tradición, su esencia permanece.

Mientras pensaba la forma de abordar el tema, estudiaba sus obras y leía sobre él me fui dando cuenta de una serie de cosas. Primero de todo, la existencia de un lenguaje formal semejante en sus obras, lo cual me permitía analizar distintas obras a partir de lo que el propio Tadao Ando comentaba en entrevistas sobre otras. En segundo lugar, que sus reflexiones y sus obras estaban estrechamente ligadas con el espacio sagrado japonés y sus exteriores a su vez con las reflexiones que podíamos encontrar en los jardines japoneses. Él mismo apunta que los mejores edificios hechos por japoneses son en su mayoría aquellos que apuntaban al espacio sagrado.

Animada por la tremenda tradición con los jardines que hay en Japón, y sin perder de vista su relación con lo numinoso, finalmente decidí centrarme en la forma en la que Tadao Ando creaba paisaje con sus obras. La elección del museo de Naoshima fue en gran medida por su carácter condensador que permitía explicar muchas cosas en una sola obra y por supuesto, por ser una obra que me llamó especialmente la atención.

La arquitectura de Tadao Ando es una arquitectura comprometida con las cualidades estéticas modernistas, pero siempre manteniendo

su esencia nipona. En los años 80, en pleno auge de la arquitectura postmodernista, Ando se mantiene fiel al modernismo, pero no por ello significa que no haya cambios en su pensamiento. A partir de esta época empieza a ser más consciente del paisaje¹, lo cual se hace evidente con la multitud de ejemplos como el Museo de los Niños de Hyogo (1989) o el Museo del bosque de tumbas de la prefectura de Kumamoto (1994). Siguiendo este ejemplo tenemos el museo de arte de Naoshima (1992) del que hablaremos en este trabajo.

Para él, el paisaje tiene más valor que la arquitectura; Ando se centra en convertir su arquitectura en un artefacto desde donde ver el paisaje¹, mientras se funde con él.

El museo de arte contemporáneo de Naoshima está situado como su nombre indica en la isla de Naoshima. En esta isla podemos encontrar varios museos y centros de exhibiciones en el interior del pueblo. Entre estos museos también se encuentra el Museo de Chichu, del mismo autor.

El museo de Naoshima está dividido en tres partes: la galería al borde del mar, el edificio principal y el edificio de invitados u hotel. El edificio principal tiene un programa diverso que mezcla además del museo restaurante, hotel, cafetería y zona de conferencias. A través del jardín se irán explicando sus espacios exteriores y su relación con el entorno que lo rodea.

El jardín japonés es de por sí un tema muy complejo de analizar. Un tema que se puede abordar de muchas maneras y desde épocas distintas. Cada época ha tenido sus características diferenciadoras, pero a la hora de comparar con una obra de la actualidad debemos tener en cuenta que se trata de un paso más en el desarrollo de esa historia colectiva que forma la imaginería de los espacios exteriores japoneses. Están profundamente ligados a la geomancia, al zennismo y derivados.

Clásicamente los jardines japoneses, y los asiáticos en general se pueden dividir en 5 elementos básicos: agua, vegetación, rocas, el uso de vistas prestadas y la arquitectura. La arquitectura y el jardín en Asia están siempre fuertemente vinculados como veremos más adelante. Entre estos elementos arquitectónicos podemos encontrar pabellones, verandas, salas y muros².

Para el desarrollo del trabajo he decidido separarlo en distintos capítulos que tuvieran que ver con estos elementos y con otros que ayudasen a entender el espacio en el Museo de Naoshima. Por ello lo he dividido en muros, agua, visiones cruzadas, vacío y recorrido.



Fig 2.1 Vistas de Naoshima

Los elementos del jardín en Naoshima

EL MURO

El marco sobre el que se desarrolla la acción

Kahn decía que un muro se creaba al colocar dos ladrillos juntos³. La real academia define muro como “pared o tapia” y como “muralla”. Una muralla a su vez es una “obra defensiva que [...] protege un territorio”. Cuando hablamos de muro en este contexto, no hablamos de una pared, nos referimos precisamente a aquel elemento que cerca el espacio que conocemos por jardín. Hablamos del elemento que con su forma artificiosa de ángulos rectos cerca un trozo de tierra domesticada por el hombre.

El muro es una de las características básicas que podemos encontrar en el jardín japonés. La misma palabra de jardín, shima, deriva de shime, que es un “artefacto atado”, que “marca la posesión o derecho de propiedad y autoridad”. Shima al adquirir su significado de jardín vendría significando “trozo de tierra separada de la naturaleza salvaje”⁴. El muro es lo que crea esa separación entre la naturaleza salvaje y la naturaleza creada por el propio hombre que es el jardín. El muro, que en sí es una creación artificial

que con sus ángulos rectos contrastan con la naturaleza. Lo informe y lo racional, el yin y el yang. En el libro del Jardín Japonés de Günter Nithscke ya destacaba como Walter Dodd Ramberg apuntaba como el japonés admiraba y descubría la belleza no solo en la forma natural y casual, sino también en la “forma perfecta creada por el hombre”⁵. Un ejemplo de esta mentalidad podemos encontrarla en la misma arquitectura de Tadao Ando. En sus 5 pilares que miran al agua en Suntory Museum y los pilares en medio del camino en el Museo de los Niños de Hyogo no son para mirar los pilares en sí, si no la naturaleza o lo natural que hay ahí. En el primer caso, para marcar la relación entre la tierra y el agua, en el segundo, para contemplar la naturaleza que lo rodea. Es el elemento ortogonal y humano que nos hace observar la naturaleza casual, es la contraposición entre los elementos ortogonales la que nos permite ver la naturaleza, su contraposición, y no el fundirse mediante elementos más orgánicos.

Fig 3.1.1 Pilares en el museo de los niños de Hyogo



Fig 3.1.2 Pilares en Suntory Museum



Sin el muro y su ortogonalidad, no se puede llegar a reconocer las piedras cuidadosamente colocadas que forman el jardín. El muro es el marco básico sobre el que el hombre reconoce el jardín. Pero no solo es aquello que contiene los muros forma parte del jardín. El shakkei es el arte de tomar prestado un paisaje que está en el exterior del jardín. Un ejemplo de la fuerza del muro en el jardín japonés se puede ver en el increíble jardín del Ryoan-ji. Se trata de un jardín kare-sansui, un jardín que no tiene ningún elemento vegetal o acuático. Piedras colocadas estratégicamente sobre un océano de arena, y todo ello enmarcado con un muro. Un muro que es el que le da sentido al conjunto del jardín, y que además de enmarcar el jardín interior, enmarcaba el paisaje exterior.

Para entender este concepto de muro dentro de una obra occidental, podríamos coger como ejemplo la adecuación del entorno del templo de Diana de José María Sánchez. A primera vista, podría parecer un concepto completamente diferente, al tratarse de una obra urbana de tratamiento del espacio público, pero nada más lejos de la realidad. Se trata de un templo romano al que la ciudad curiosamente le había dado la espalda en un momento dado y que ahora querían recuperar de nuevo ese espacio para la ciudad. La cuestión era cómo conseguirlo: necesitaban algo que enmarcara ese espacio y que le diera una nueva significación. Lo único que hace José María es una estructura perimetral con toda la problemática del programa que fuera a necesitar. Esa estructura perimetral funcionaría como un muro del jardín japonés. Un muro que da sentido a aquello que tiene en su interior, que enmarca el espacio y que le da valor a aquello que contiene, que en este caso es el templo romano.



Fig3.1.3 El ángulo recto en el Ryoan ji



Fig 3.1.4 Ryoan ji, ejemplo de shakkei

Fig 3.1.5 Antes de la intervención Museo de Diana



Fig 3.1.6 Después de la intervención Museo de Diana



Fig 3.1.7 Vista superior del Museo de Diana



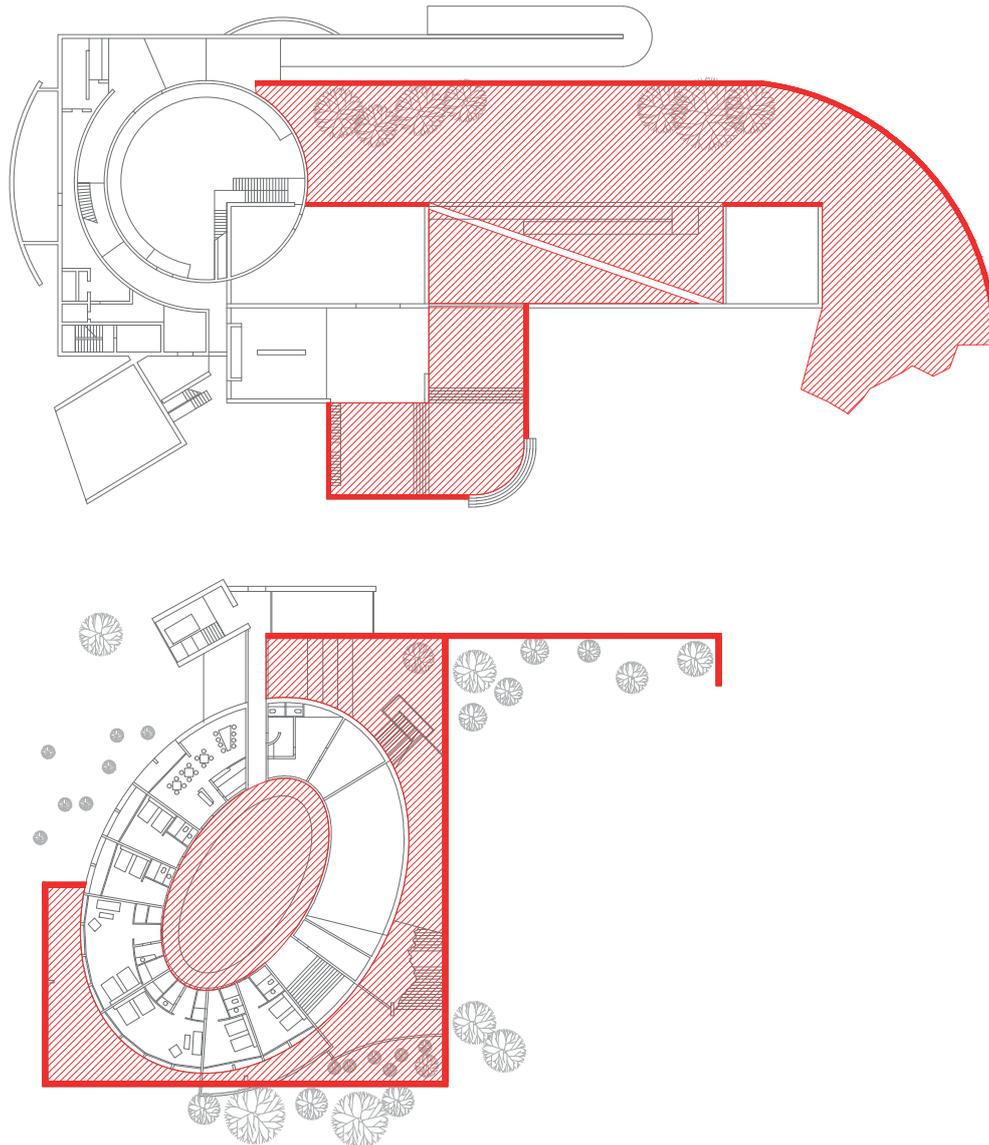


Fig 3.1.8 Esquema del espacio que queda enmarcado por los muros o que hacen el mismo efecto en Naoshima. Elaboración propia

En Naoshima hay muros por todas partes. Crean espacio, enmarcan vistas y hacen suyo el paisaje de la isla tanto dentro como fuera de los mismos. Tadao Ando en una de sus entrevistas con Michael Aupin destaca que cuando un muro se encuentra en un contexto natural sirve para enfatizar ese entorno⁶.

En “Arquitectura y espíritu” se cita textualmente las palabras de Tadao Ando hablando de la continua presencia de sus tres elementos básicos: “los materiales auténticos (Hormigón, madera sin pintar), las formas geométricas puras y una naturaleza domesticada en forma de luz, agua o aire”⁷. Esto refuerza y ejemplifica la idiosincrasia que encontramos en los jardines japoneses. Formas geométricas (la arquitectura y sus muros) que contienen una naturaleza controlada (como colocar

piedras en lugares estratégicos). De nuevo aparece esa idea de contrastes.

Los muros de Naoshima son de hormigón, pero también de piedra. Una piedra muy sutil, con una tonalidad que dialoga con el hormigón. Los muros de hormigón y los de piedra se enfrentan mutuamente. Aparecen contra el paisaje y tratan de fundir al museo semienterrado con el paisaje, pero sus formas son completamente puras y geométricas. No se trata de un muro de cierre de parcela con piedras mal puestas, si no uno que las tiene perfectamente colocadas tomando el paisaje y convirtiéndolo en jardín.

Dentro de Naoshima, hay dos zonas donde destaca especialmente este uso. Por una parte, el

mirador en la zona del museo y por otra, el doble jardín de la casa de invitados.

Hablamos de doble jardín en la casa de invitados porque se trata de un jardín exterior, acogido por sus muros que lo diferencian de la naturaleza salvaje de fuera y de un jardín interior, acogido por los muros que crea el edificio en sí mismo. El otro jardín, el del museo, estaría contenido por las paredes de hormigón que rompen en la esquina hacia las vistas del mar del que hablaremos en profundidad más adelante.

Hay dos puntos importantes que debemos estudiar con respecto al muro que usa Tadao en esta obra y es la proporción con respecto al ser humano y con respecto al entorno. La proporción respecto al ser humano porque, aunque la escala humana ha estado presente tanto en la arquitectura occidental como en la asiática, la asiática siempre ha tenido una especial sensibilidad que demuestra por ejemplo al usar el tatami como medida básica de construcción. El tatami es el espacio en que cabe una persona tendida en el suelo, pero también el tamaño de una puerta y la distancia ideal para que dos personas se sienten una enfrente la otra. Como mínimo es importante pues, ver que proporción guardan los muros con respecto la escala humana. Es curioso como Tadao Ando modula los muros de Naoshima mediante bloques de 90x180 cm, pues se trata de la medida tradicional del tatami que hablábamos

antes. De esta forma se incorpora la escala humana, y de un golpe de vista podemos saber que relación guarda con respecto a la persona. De esta forma, el mirador al mar tendría la altura que corresponde a tres personas una encima de la otra.

En segundo lugar, con respecto a su conjunto, porque como Tadao indica en sus conversaciones sobre el museo Fort Worth con Michael Aupin, un muro erguido puede imponer, pero cuando se une y se funde con el entorno, cuando el muro nace de la tierra y forma parte de él, tiene otro significado⁸. La imagen en conjunto del museo en este caso es el de un castillo que nace en una isla. Una fortificación que vemos según uno se acerca por mar⁹.

Del jardín interior de la casa de invitados, cabe destacar por una parte el concepto japonés de engawa (veranda), y por otro la forma elíptica del mismo. La forma elíptica, que nada tiene que ver con la arquitectura tradicional, sino que es símbolo del nuevo siglo¹⁰. Un espacio claramente escultórico, una forma de crear un espacio sagrado, un espacio de contemplación. Por otra parte, el concepto de engawa. Engawa es un espacio transitorio en las construcciones japonesas, una especie de pasillo exterior-interior que hace de transición entre ambos espacios y que los conecta. Aquí ocurre lo mismo. Tenemos un pasillo cubierto pero exterior que da acceso a las distintas estancias y que crea esa transición entre dentro y fuera.

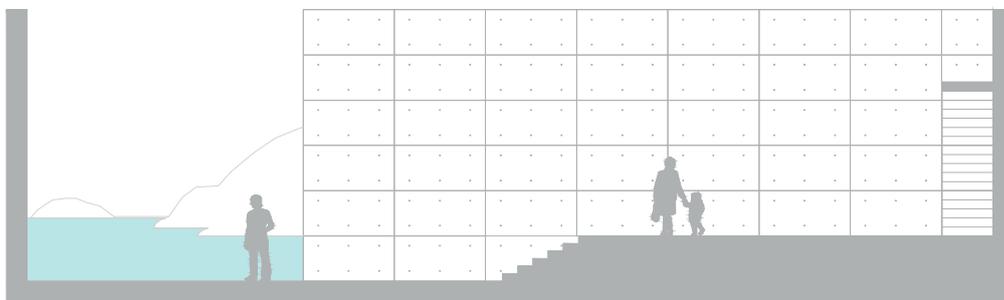


Fig 3.1.9 Sección del mirador del museo de Naoshima donde podemos ver la relación con la escala humana y las vistas enmarcadas por los muros. Elaboración propia.



Fig 3.1.10 Naoshima, espacio cubierto a modo de engawa.



Fig 3.1.11 Ryoan ji, engawa del templo visto desde el jardín.

EL AGUA

Su simbolismo y relación con las piedras

El agua es un “líquido transparente, incoloro, inodoro [...] mayoritario de todos los organismos vivos”¹¹. Forma parte de todos los seres vivos y ha estado vinculada en el desarrollo de muchas culturas tanto en oriente como en occidente.

El agua también es el primer espejo, que refleja los cielos, y mediante el espejo se origina la simetría a partir de su reflejo¹². En Asia el agua además simboliza la comunicación y los sueños¹³.

De los 5 elementos que se pueden considerar tradicionalmente del jardín asiático (piedra, agua, plantas, arquitectura y visiones cruzadas), el agua es sin duda uno de los más evidentes y visibles. El agua ya vino en las primeras épocas llamadas Asuka, Nara y Heian de mano de los chinos. En el libro del jardín japonés señala que los jardines de aquella época se llaman san-sui, cuyo significado literal es montaña y agua. Estos paisajes consistían en grandes lagos, jardines prácticamente acuáticos pensados para ser recorridos en barca de los que emergen numerosas islas, las montañas¹⁴.

El agua junto las rocas son símbolos muy importantes dentro de la estética del jardín japonés. Los numerosos estanques suelen estar conectados mediante puentes. Los reflejos del agua permiten alargar visualmente el jardín, un uso que también le damos en numerosas obras de arquitectura occidental. Como explicábamos anteriormente, el jardín japonés es la naturaleza perfecta creada por

el hombre. Esta naturaleza creada por el hombre es el perfeccionamiento del paisaje propio de Japón. Se trata de la belleza que se descubre de forma casual en la naturaleza. Por esta razón el vocabulario que se usa para describir el jardín es el mismo que se usa para describir Japón, como ya apuntaba en el libro del Jardín Japonés, y que está profundamente vinculada con el agua: [*“pequeñas islas en el mar, riachuelos serpenteando entre las montañas, rocas afiladas en la costa, cascadas precipitándose sobre muchos escalones y cantos rodados en arroyos de la montaña”*]¹⁵.

Se destaca también en este libro, cuando reflexiona sobre la naturaleza de los shiki no himorogi (lugar sagrado de grava blanca con un árbol/rama o roca) y su relación con los cantos rodados de las riberas fluviales¹⁶, que además de ser una copia de lo natural como decíamos antes, se trata de un lugar sagrado, de teofanía.

También eran comunes en los jardines japoneses las cascadas y arroyos, todo ello muy vinculado también con la colocación de las piedras o cantos rodados en las orillas, o ayudando (las piedras) a formar las cascadas.



Fig 3.2.1 Jardín del templo Mitsu ji en Hiraizumi.



Fig 3.2.2 Jardín del templo Mitsu ji en la celebracion Gokusui no En.



Fig 3.2.3 Ejemplo de shiki no himorogi. En este caso el elemento sobre la grava blanca es un árbol.

El agua en Naoshima tiene unas características especiales que se relacionan mucho con el jardín japonés, pero con sus propias singularidades desarrollan un espacio de calma y pensamiento activo. Toda el agua de la obra está en el edificio de invitados de Benesse. Se divide en dos zonas, como decíamos antes. La zona interior, con el agua calmada y la zona más exterior del agua en movimiento.

Por un lado, la zona exterior destaca por su cascada que lleva el agua al interior de los muros donde cae por el escalonamiento. Muro y lecho de piedra, como en los ríos. Una escalera estratégicamente situada permite contemplar el agua que fluye, así como el paisaje enmarcado por el muro de piedra y de hormigón. Un espacio de reflexión que no lleva a ningún otro lugar y solo permite bajar para contemplarlo. A través de él pasa un puente que conecta la engawa de las habitaciones con el pequeño teleférico que lleva al museo. Un puente que conecta este estanque con el interior, como se mencionaba antes que ocurría en los jardines.



Fig 3.2.4 Vista del puente de la Benesse Oval House desde la zona de la cascada

Fig 3.2.5 Vista de la cascada de la Benesse Oval House desde el puente



El segundo espacio acuático del museo es el del interior del óvalo. Este espacio es de nuevo especialmente significativo. Se trata de una lámina de agua en extrema quietud, protegida por los muros que dan a las habitaciones del aire. Separada por 10 cm aproximadamente de sus bordes permite que el suelo y el espacio cubierto que llamábamos engawa estén a la misma altura. El lecho vuelve a ser de cantos rodados. Este engawa crea el mismo efecto que Tadao Ando en conversaciones con Michael Aupin señalaba sobre el Ryoan ji (el jardín de piedras): construye un escenario para poder verlas¹⁷. La peculiaridad que tiene, y como más adelante señala él mismo que ocurre en Fort Worth, ocurre también aquí. En Japón estos edificios suelen situarse 60cm por encima del agua. Aquí se rompe eso. Permite tener la sensación de estar *“sobre el agua, dentro y fuera al mismo tiempo, sin límites visuales”*¹⁸.

Sin embargo, y a pesar de ser, por así decirlo un jardín puramente hecho de agua, recuerda mucho más al concepto de los jardines kare-sansui. Y es que la sensación que se busca con estos jardines de pequeñas piedras es muy parecida al de la lámina de agua en su quietud. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en los jardines del Daisen-in¹⁹. El jardín del noroeste es una interpretación abstracta del monte Horai con sus ríos, siendo los cantos rodados cuidadosamente rastrillados creando sus corrientes. En otro punto, donde se estrecha debido a que el edificio se rodea por jardines, el jardín hace que lo

veamos de noroeste a suroeste, siguiendo el curso del arroyo de piedras. Así pues, la lámina de agua en completa calma no se diferencia tanto de estas naturalezas acuáticas congeladas en la piedra.

Por otra parte, la belleza del Ryoan ji, ejemplo del que hablaba antes Tadao Ando, crea una espacialidad más parecida a la de esta lámina de agua. A diferencia del Daisen-in que es una abstracción de la realidad, la belleza del Ryoan-ji reside en el vacío y su contraste de naturaleza y ángulo recto creado por los muros. Es la vacuidad en lo que se basan estos jardines kare-sansui. Subrayan lo que no hay, el vacío. Esta clase de espacio son las que también se relacionan con el silencio, y a través del silencio aparece el espacio sagrado.

Fig 3.2.6 Vista del Daisen in fluyendo como un río



Fig 3.2.7 Vista del Daisen in sus ondas contra las rocas



Fig 3.2.8 Vista del Daisen in desde otra zona



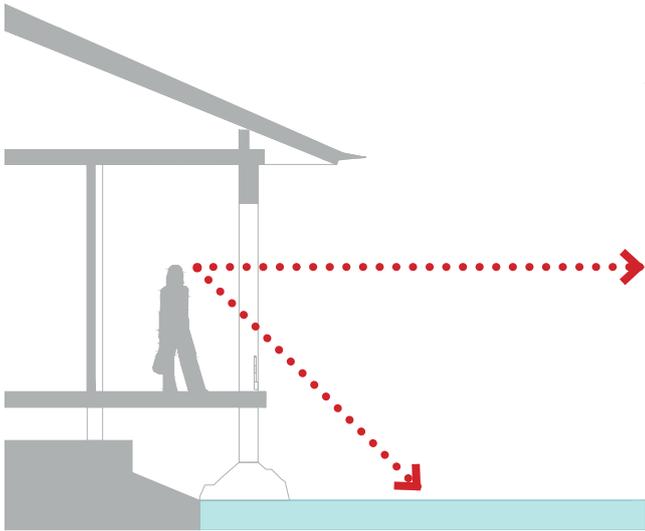


Fig 3.2.9 Sección de elaboración propia donde se muestra la relación con el agua en un templo tradicional. En este caso como ejemplo se utilizó el pabellón del Kikugetsu tei cuyos pilares descansan sobre rocas. Su altura en este caso es mayor a la que se refiere Tadao Ando.

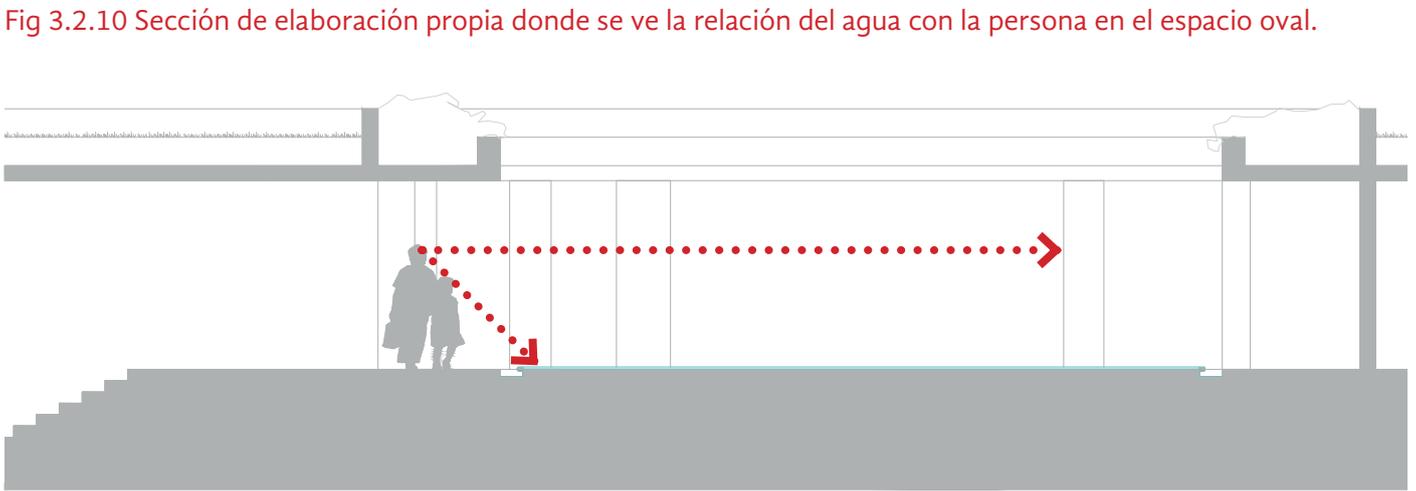


Fig 3.2.10 Sección de elaboración propia donde se ve la relación del agua con la persona en el espacio oval.

Fig 3.2.11 Espacio del interior del óvalo.



Puede que en nuestro caso a estudiar no haya ángulos rectos que contrasten con la naturaleza del agua, pero el óvalo para Tadao como apuntábamos anteriormente es una forma propia del nuevo siglo y por lo tanto está más relacionada con una forma humana y dinámica que con una forma natural. En el conjunto de sus muros y la lámina de agua vemos ese espacio de reflexión activa. Otro detalle de la lámina de agua que nos acerca a jardines como el del Ryoan-ji es la forma en que crea la transición entre el camino y el escenario acuático que se contempla. De la misma forma que en el Ryoan-ji de manera sutil se resuelve mediante unos cantos rodados que separan el camino de la lámina de arena rastrillada, en Naoshima se hace mediante la pausa y el vacío. Tradicionalmente, estas zonas de transición de pequeñas piedras se hacían para reducir las salpicaduras debajo de los aleros cuando no existían canales ni bajantes. En este caso parece tener esa doble función de canal y reducción de las salpicaduras²⁰. Sin embargo, en Naoshima se remarca este hueco que separa al espectador del agua. La lámina se mantiene en tensión y flota sobre el vacío, dejando que el agua discurra suavemente rozando los bordes del soporte de la lámina y creando un único objeto. Este vacío, en realidad no son más que unos centímetros, pero permiten crear este efecto de lámina flotante. Además, a su vez el fondo de este también parece que contiene pequeñas piedras.

Fig 3.2.12 Sección de elaboración propia que muestra esquemáticamente como funciona la lámina de agua.

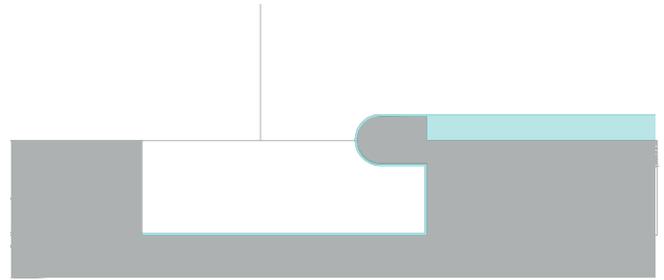


Fig 3.2.13 Transición del camino y la grava blanca en el Ryoan ji

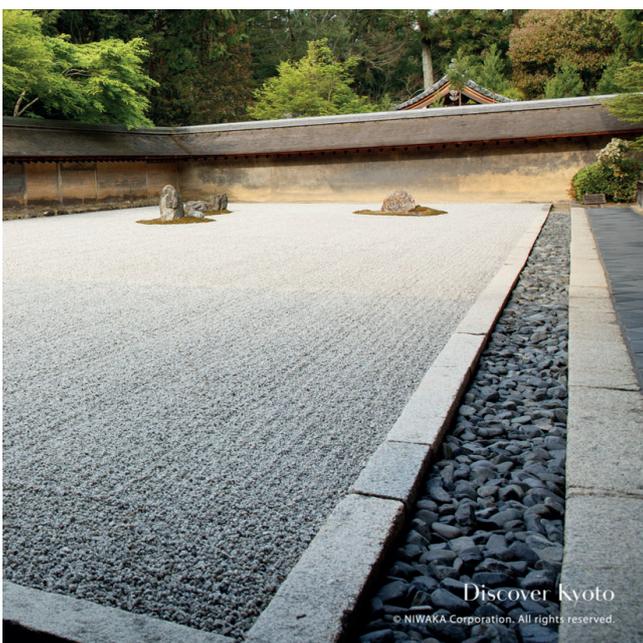
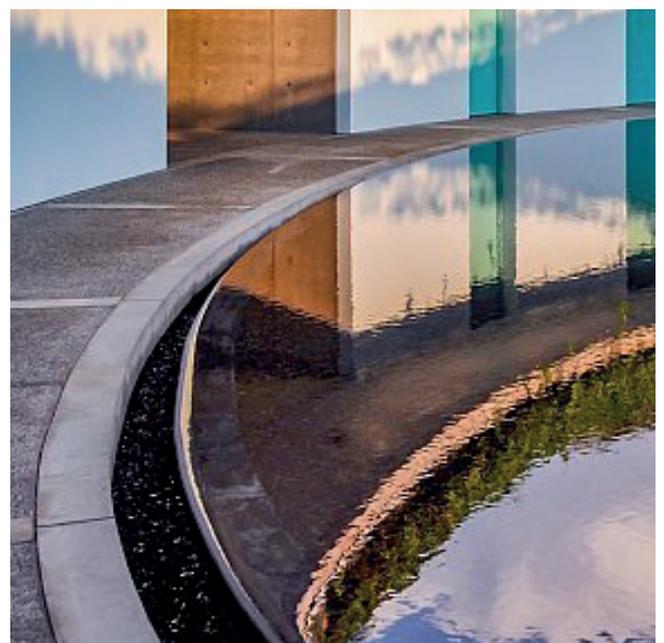


Fig 3.2.14 Transición del camino y el agua en el espacio oval de Naoshima



De este uso del agua (o las piedras) de los jardines japoneses parece haber bebido el mismo Mies Van der Rohe. En el emblemático ejemplo del Pabellón Barcelona aparecen multitud de formas que ejemplifican características típicas del jardín japonés. La mayor diferencia quizás sea que lleva la ortogonalidad al extremo, eliminando el elemento natural de su composición, o manteniéndolo de una forma evidentemente occidental. En cualquier caso, podemos destacar el uso de sus láminas de agua cuya superficie se compone de cantos rodados y que parece a simple vista sacado de la imaginería japonesa. Sin embargo, el concepto se mastica para adaptarlo a sus propias intenciones. Más que capturar el espacio y convertirse en espacios de reflexión, la lámina de agua consigue multiplicar el espacio mediante el reflejo. Un gigantesco espejo que matiza la ortogonalidad y que matizan la liviandad de la obra. Una de las láminas, parece tratar de imitar el jardín de Ryoan-ji en miniatura, enmarcando la lámina entre sus muros de marol y colocando estratégicamente la escultura como si una piedra se tratase. En conjunto se trata de una lectura occidental del jardín japonés.



Fig 3.2.15 Pabellón de Barcelona de Mies reflejándose en el agua.

Fig 3.2.16 “Jardín” interior del pabellón Barcelona de Mies donde podemos apreciar la similitud de esta lámina de agua con la estatua con las piedras en el Ryoan ji



LAS VISIONES CRUZADAS

El arte de enmarcar el paisaje

Para introducir este capítulo, veo adecuado hacerlo con la definición de cuadro. *Un cuadro es una "composición pictórica desarrollada sobre lienzo, madera, papel, etc., generalmente enmarcada"*²¹.

Cuando hablábamos de los muros, ya se introducía el concepto de enmarcar el paisaje. En la arquitectura occidental lo podemos encontrar también como en los gestos que hace Siza con muchas de sus ventanas.

La arquitectura y el jardín en Japón están siempre íntimamente ligadas. Tanto mediante las ventanas como mediante los muros, que se transforman en marcos de la naturaleza que los rodea y de los paisajes que toman prestados del exterior.

En los jardines japoneses, el interior y el exterior se desdibujan. Se pretende siempre incluir el paisaje creado del jardín y sus formas naturales, dentro de los espacios ortogonales y rectos que forman sus espacios interiores. Desde el interior de estos lugares, se percibe el paisaje enmarcado y se puede apreciar como de nuevo ocurre esa unión entre el ángulo recto y la forma natural. Cualquier jardín japonés puede ser ejemplo del uso de las visiones cruzadas y de la integración del espacio interior con el exterior.

Fig 3.3.1 Paisaje enmarcado en una obra de Siza



Un ejemplo representativo de ello que hacen esta intención más clara la podemos encontrar en la zona de invitados del Kojo-in²². En él se puede apreciar como una habitación ligeramente sobreelevada que penetra dentro del jardín. Este pequeño espacio de dos tatamis cuenta con un tokonoma a la derecha y de frente un tsuke-shoin, una pequeña mesa desde donde ver el jardín. En el habitáculo anterior, el shoin o espacio de mayor importancia en las viviendas de samurais y sacerdotes, se ve una pintura de fondo dorado con un arroyo. Este arroyo se ha dibujado de forma que parece que el agua fuera directamente hacia el jardín. Todas las partes de su arquitectura y pintura tratan de hilar el interior y el exterior en todo momento.

Otro ejemplo que lleva la unión a un extremo más literal es la casa del té junto al arroyo, el Ryo-ten. Aquí la ortogonalidad de la arquitectura absorbe en buena medida las formas naturales e incluso incluye el arroyo en el interior de esta casa del té. Desde el interior de la misma, la vista se enmarca en horizontal y vertical. La casa se convierte en un marco desde donde observar el jardín exterior y lo incluye, no

solo de forma literal, si no también mediante estas visiones como si fueran cuadros en las paredes.

En gran multitud de ejemplos, pero en especial en el Kikugetsu-tei²³, podemos observar cómo estas visiones cruzadas a través de las shoji que están corridas (las estructuras a modo de puerta que dan al exterior). Se trata de una estancia completamente modulada, no solo en el suelo mediante los tatamis si no también mediante la modulación del techo, haciendo este contraste más notable y uniendo de forma preciosa interior y exterior.

Fig 3.3.2 Continuidad entre el dibujo (a la derecha) y la naturaleza exterior en el Kojo in





Fig 3.3.3 Casa del té junto al arroyo Ryo ten

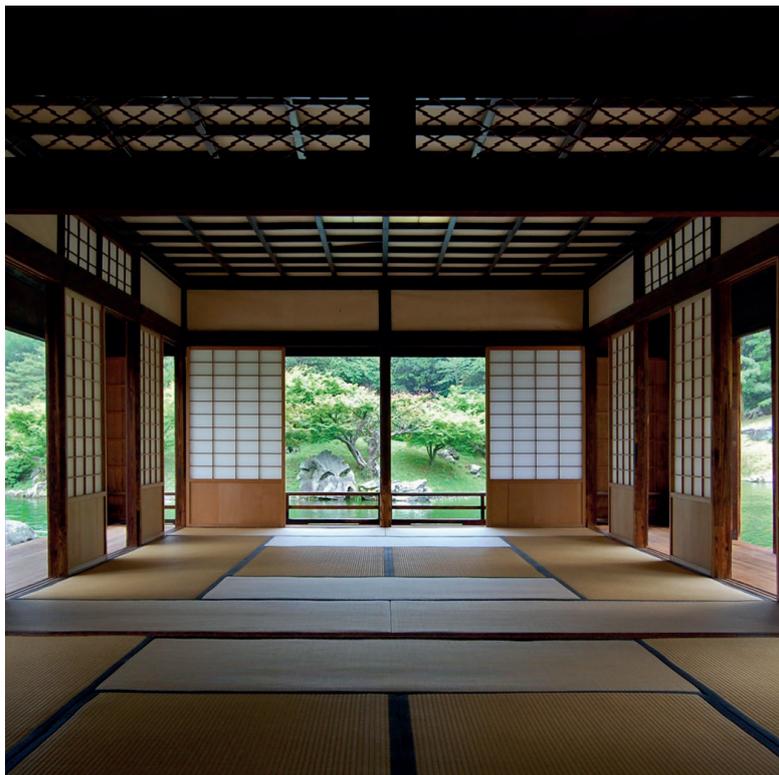


Fig 3.3.4 Interior Kikugetsu tei y sus visiones enmarcadas del exterior

Por otra parte, el arte del shakkei²⁴, del que ya hablábamos anteriormente, cuando hacíamos mencionábamos los muros, es el arte de tomar prestado el paisaje del exterior del jardín y hacerlo propio. Se captan con esta técnica una cantidad de elementos significativos diferentes. Desde montañas y montes, colinas y zonas llanas, así como otros creados por el ser humano como una toori (puerta) o una to (padoga). Se suelen estructurar en 4 planos distintos, donde se van colocando elementos que sirven de intermedio o de fondo para aquello que se quiere recoger del paisaje. El templo Entsu-ji, por ejemplo, enmarca el monte Hiei mediante los cipreses y el seto.

Otra característica destacable en cuanto a las visiones cruzadas es el gusto por colocar elementos importantes en las diagonales²⁵, característica particular sobre todo en la arquitectura sukiya (cuyos caracteres originales significan Casa de la Fantasía²⁶) y en concreto de la Villa Katsura.



Fig 3.3.5 Monte Hiei entre los cipreses en Entsu ji

En la arquitectura occidental, tenemos una obra que en cierta medida puede ayudar a comprender estos puntos que se usan en los jardines japoneses. El instituto Salk de Estudios Biológicos de Louis Kahn, que el mismo Tadao cita como ejemplo en alguna de sus conferencias cuando habla de obras que le llamaron especialmente la atención²⁷, es ejemplo de esto. En esta conocida obra, el mar queda enmarcado por los edificios laterales, mientras que el hilo de agua nos lleva directamente hacia este. Mediante el uso de estos elementos, tanto el agua como los edificios, convierte el mar en otro elemento de su arquitectura. La línea de agua da la impresión de que acaba directamente en el mar y centran nuestra atención en esa visión, mientras que los edificios laterales crean un marco que nos enseña solo aquello que quiere que veamos, el mar de fondo con dos partes pequeñas partes de tierra asomando por los laterales.



Fig 3.3.6 Vista exterior del instituto Salk de Estudios Biológicos.

En Naoshima tenemos un uso muy claro de este recurso. Llama especialmente la atención del uso de vistas prestadas del exterior, así como el uso del espacio para enmarcar estas visiones. El mirador del museo en esquina es un claro ejemplo de esto. Sus muros enmarcan la visión del mar junto con un pequeño saliente de tierra o islote. Desde este mirador también se puede ver la puesta del sol. Estos muros enmarcan el mar justo mediante la ausencia de la esquina de estos, en la diagonal del espacio. En el volumen del 30 de septiembre de 2002 de la revista Casa, Naoko Aono reseña el parecido de este mirador con el salón del té de primavera de la Villa Imperial Shugakuin. De esta villa, que tiene 4 salones del té, uno para cada estación, destaca el salón del té de primavera. Lo describe de un blanco puro, sin ninguna clase de decoración elaborada y cuenta como en el momento que lo abres puedes ver el jardín en el mejor ángulo. Incluso se llega a preguntar si Tadao tendría esto en mente a la hora de elaborar este espacio. El uso de estos recursos consigue retratar de manera dramática la naturaleza²⁸.

En el edificio de invitados estas visiones vuelven a aparecer en varios puntos. Uno de los más llamativos

se da al bajar las escaleras diagonales que dan hacia la cascada. En este punto los muros enfrentados, el de piedra y el de hormigón, enmarcan verticalmente la visión en la lejanía del mar. El marco se ve completado mediante el puente, dos franjas horizontales, una superior y otra inferior, que consiguen dramatizar todavía más esa visión capturando completamente el paisaje exterior. El uso del cristal es lo que permite ver a través del puente a la vez que protege a los visitantes de las posibles inclemencias y caídas, permitiendo omitir el uso de un pasamanos que rompiera el conjunto enmarcado.

La isla Kashiwa también se ve enmarcada en la zona contraria. A la salida de las habitaciones, en el pequeño porche, una columna ancha o pequeño muro de piedra que sostiene el techo remarca la esquina a la vez que enmarca el paisaje. Por otra parte, en las habitaciones destaca que la visión siempre se divide mediante columnas creando el mismo efecto que veíamos en el Ryu-ten, al formar un marco para dichas vistas.

Fig 3.3.7 Vista desde el mirador de Naoshima



Fig 3.3.8 Vista desde el salón del té de primavera en Shugakuin



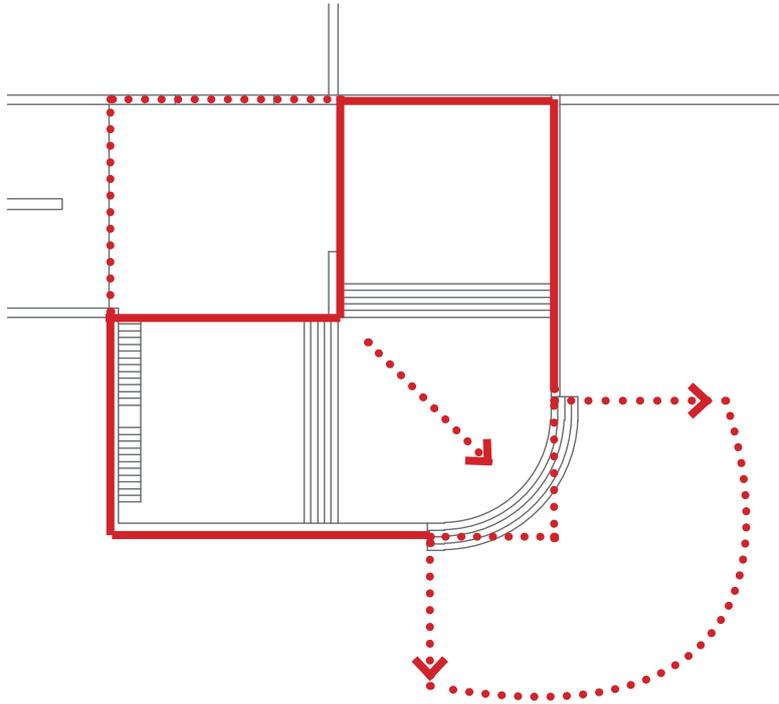


Fig 3.3.9 Esquema de elaboración propia donde se muestra como se rompe la esquina para abrirse a las vistas justo en la diagonal.

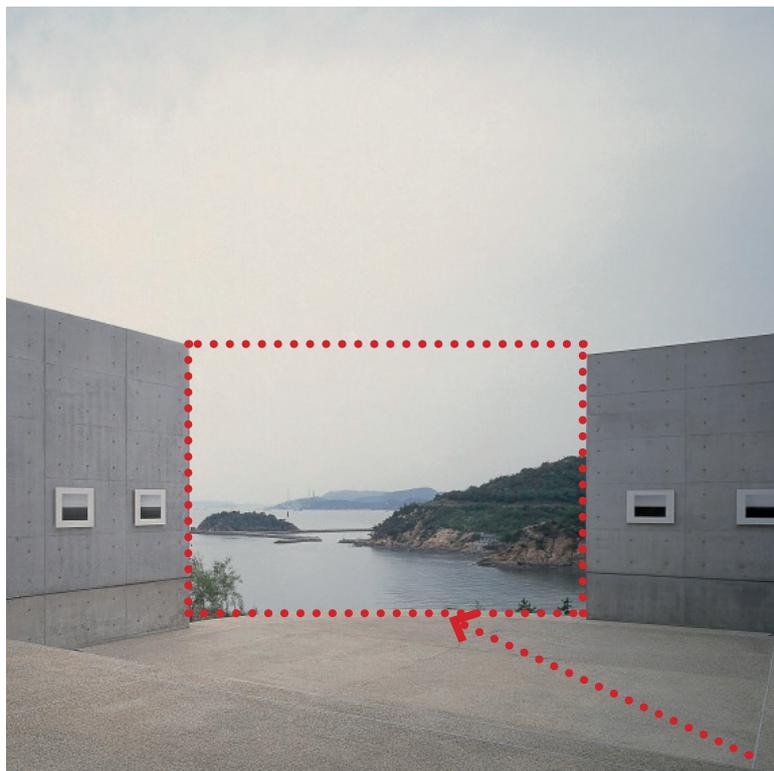


Fig 3.3.10 Foto editada donde se muestra el paisaje enmarcado y su relación con la diagonal

Fig 3.3.11 Plano de elaboración propia donde se muestra los puntos de las imágenes

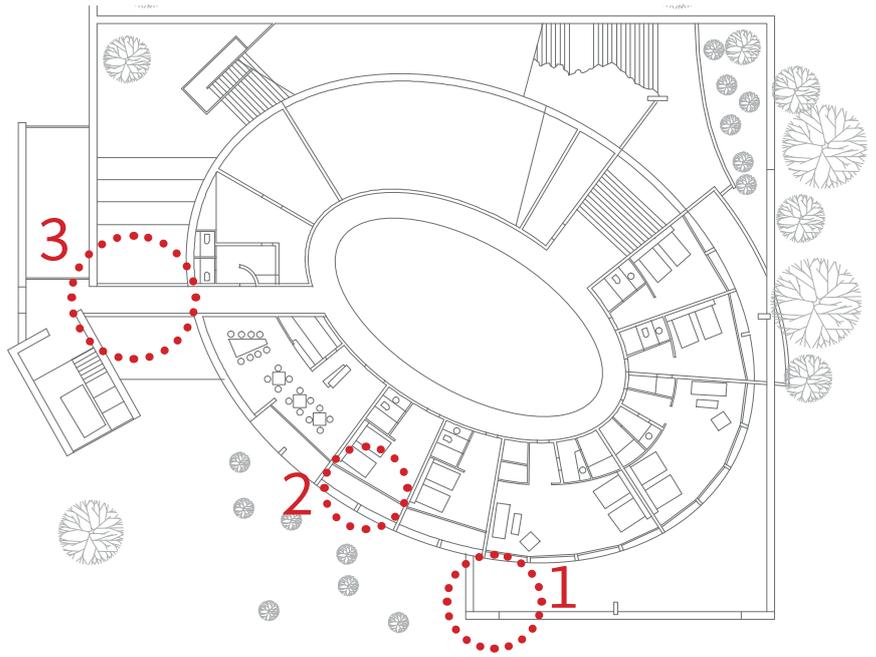


Fig 3.3.12



Fig 3.3.13

Fig 3.3.14



EL VACÍO

Resaltando la ausencia en el espacio

El vacío se puede definir como “*espacio carente de materia*”²⁹, la ausencia de materia. El silencio a su vez es la ausencia de sonido, pero en música también se puede entender como una pausa. El vacío también podría entenderse como una pausa en el espacio, un lugar donde te paras para no ver nada más concreto que la sensación que produce.

El vacío es una característica muy apreciable en la arquitectura y jardines japoneses. El mismo nombre del libro recopilatorio de Werner Blaser sobre el museo de Naoshima lo titula la Arquitectura del silencio. El silencio y el vacío son dos conceptos estrechamente ligados, que en Japón tienen un fuerte vínculo con el entendimiento de lo que es el espacio sagrado.

Cuando Kazuko Okakura describe las Sukiya (casas del té), primero explica que sus caracteres que primigeniamente significaban Casa de Fantasía, fueron posteriormente sustituidos por otros según la propia concepción de lo que eran, y que debieron significar también La Casa del Vacío o la Casa de la Aritmética. Este describe de la siguiente manera el porqué de esta concepción³⁰:

“Es, así mismo la casa del Vacío, porque ésta desnuda de ornamentación y por consecuencia en cualquier momento se puede colocar en ella libremente, lo que puede satisfacer un capricho estético pasajero.”

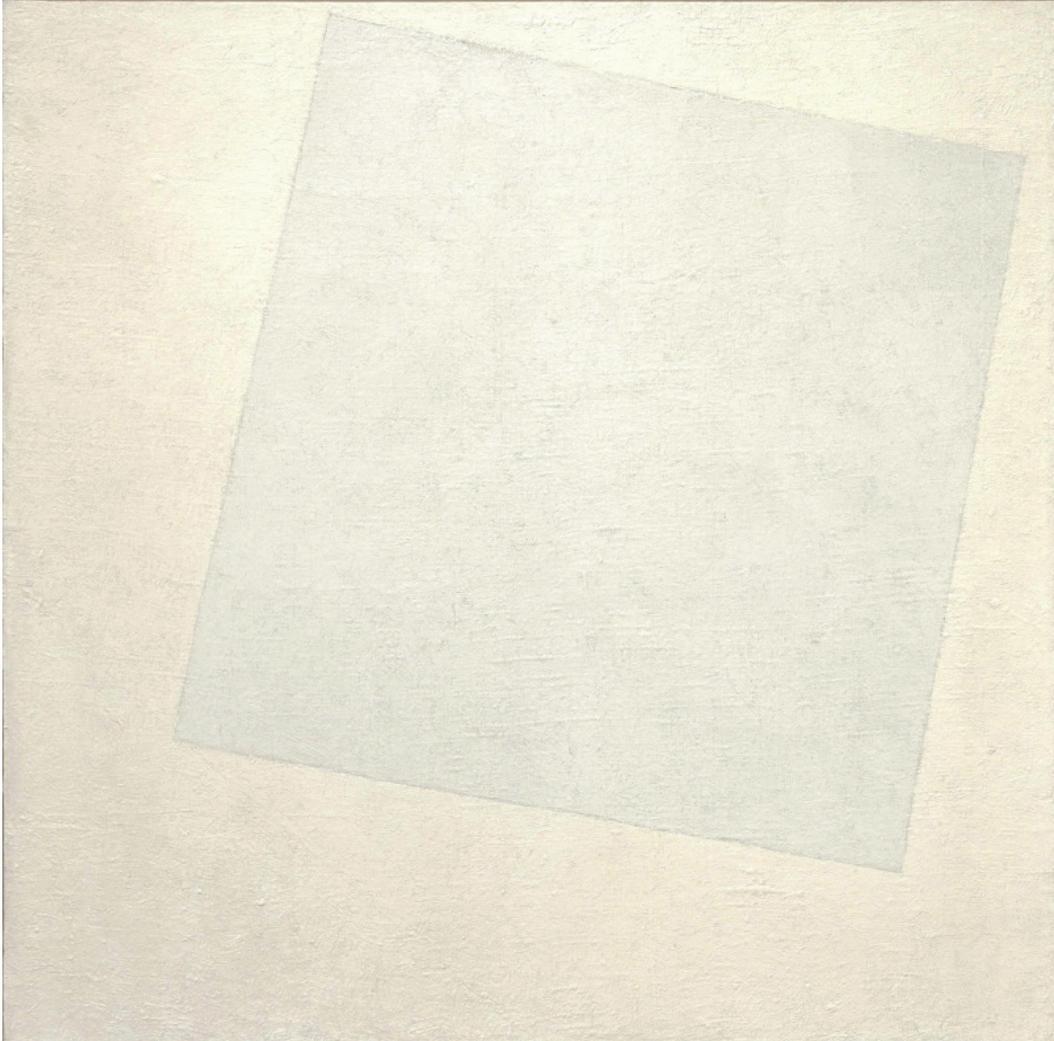
La concepción japonesa del minimalismo es en cierta medida distinta a la occidental. Para nosotros el minimalismo que se resume en la frase “menos es más” de Mies Van der Rohe viene a significar despojarse de todo aquello que sobra para quedarnos con lo esencial. En esencia, la concepción japonesa es la misma, con un pequeño matiz: despojarse de lo sobrante para quedarnos con lo que verdaderamente merece nuestro gusto. Quedarnos con aquello que verdaderamente queremos quedarnos. Mostrar la verdadera belleza a través de la ausencia.

Si bien el vacío no es en sí uno de los elementos del jardín japonés como lo son las piedras, el agua, las plantas, la arquitectura o las visiones cruzadas, me veo en la obligación de incluirlo como capítulo por ser un elemento que aparece (o no aparece, mejor dicho) en jardines y arquitectura por igual. Así lo vemos en los distintos ejemplos de Kare-sansui que ya hemos visto, como en el Ryoan ji, donde el vacío engulle el espacio resaltado por la arena y piedras.

Un sitio donde no existe materia, la ausencia de significado, la nada, Mu³¹. Fundamental en el espacio sagrado, donde el vacío se llena por la atmósfera del Qi (espíritu o vitalidad, disposición del ánimo). Trasciende al Ma, o espacio-tiempo japonés fundamental para ellos en todos los aspectos de las bellas artes, por ser intemporal. En el budismo se le conoce como Ku y añade la característica de estar cargado de potencialidad. Ya señalaba Laostsé como lo importante era la pieza que se rodeaba de muros y techo, y no los muros y techos en sí. El vacío es la forma de dar a partir de la búsqueda y el diseño de los lugares.

El silencio³² se relaciona también directamente con esto. La ausencia de sonido, la voz vacía. Muy arraigado en su cultura y en su forma de expresarse, aparece también en su arquitectura. Se relaciona con el blanco, la ausencia de color. Podemos encontrar el silencio en los jardines de arena blanca como en el Ryoan ji. El silencio es la pausa, el vacío.

Fig 3.4.1 Cuadrado blanco sobre fondo blanco. Malevich



Cuadrado blanco sobre fondo blanco. Malevich: *“rectángulo blanco... en la que refleja sin ser espejo... me coloco y me veo a mí mismo”* [*El espacio sagrado Japonés. Elia Chiki Miyasako Kobashi, pág 40*]

La razón por la que leemos tan claramente el vacío en el Ryoan ji es por varios motivos. En primer lugar, como ya explicábamos al hablar de los muros, el jardín kare-sansui del Ryoan ji se forma mediante un espacio rectangular de muros, que está pensado para ser visto desde el porche, la engawa del templo. Las piedras, con su forma irregular, se colocan sobre la arena blanca rastrillada. Como un lienzo en blanco sobre las que se colocan las piedras³³, destacándolas. Es una obra compuesta por puntos sobre un fondo neutro. Es un jardín que llama la atención precisamente por su sencillez. Un lugar atemporal, pues encierra las ondas congeladas de la arena rastrillada, que a su vez también representan el movimiento infinito de éstas. Por esto también se dice que es un sitio donde el vacío se transforma en potencialidad. El vacío del espacio enmarcado y el silencio se logran a través de la imagen intemporal del jardín.

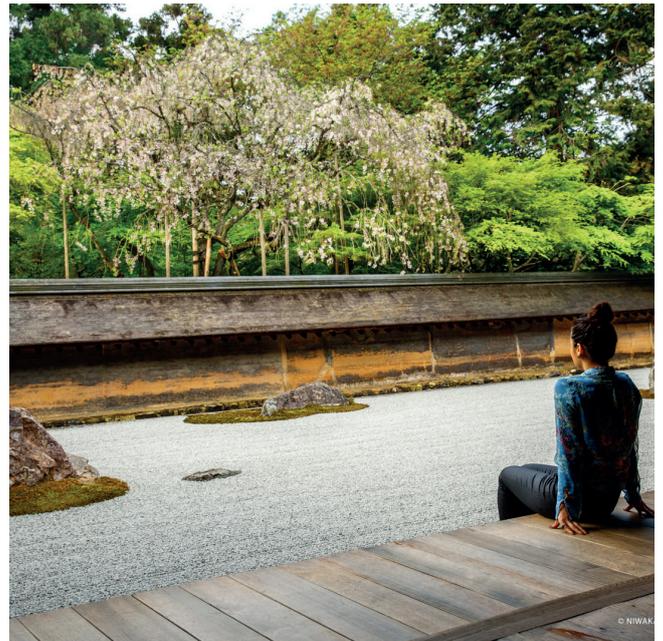


Fig 3.4.2 Vista desde el porche de Ryoan ji

Es difícil encontrar en la arquitectura occidental un ejemplo que use el vacío de una forma semejante a la asiática. Nuestros espacios públicos, son vacíos que se llenan a la potencialidad del uso colectivo. Sin embargo, precisamente que ese vacío se llene de personas y de vida hace que el silencio y la religiosidad que tienen estos espacios vacíos de la arquitectura tradicional japonesa se pierda. Hasta cierto punto nosotros podríamos compararlo con la torre del holocausto del museo judío de Libeskind en Berlín. Una torre completamente vacía, de altas paredes de hormigón sin ventanas, al que solo atraviesa un tímido rayo de luz. Un espacio tortuoso que trata de transmitir el dolor y la ausencia, el vacío, que supuso haber exterminado a millones de judíos. Lo importante no son las paredes ni el techo, si no el sentimiento que consigue generar ese espacio a través de su vacío.

Fig 3.4.3 Torre del Holocausto de Libeskind



El museo de Naoshima está lleno de ejemplos del uso del vacío y el silencio. Prácticamente todos los espacios de los que hemos estado hablando se impregnan de este vacío.

El patio interior ovalado de la casa de invitados vuelve a ser ejemplo una vez más. La lámina de agua central resalta este vacío, llenando el espacio de un aura sagrada que invita a la reflexión. El óvalo contiene vacío. La lámina de agua permite engullir ese espacio para cedérselo a la nada. No podemos entrar en él, solo admirar y pensar en ese espacio. No se ve nada más que la nada. Por otra parte, tenemos otro elemento que resalta este vacío, este silencio, esta pausa dentro de la obra: el color blanco. Llama la atención que dentro de esta obra dominada exteriormente (e interiormente en gran medida) por el hormigón visto tan propio de este autor y de la piedra aparezca esta nueva textura: la pintura. Esta pintura parece que ha ido variando de blanco y el tono azul claro, no parece estar claro cuál es el color originario. El blanco consigue hacer todavía de forma más evidente el silencio y el vacío que transmite esta instancia. Por otra parte, el azul probablemente se relacione más con el color del agua y del cielo. Este color también se suele relacionar con la calma y la paz. Podemos comprobar que en este espacio además se carece de todo tipo de shakkei. Solo podemos ver el cielo desde su interior y las hierbas que se asoman por encima de la cubierta. Si fuera el color originario el azul y no el blanco podría ser un

intento de continuidad visual entre el cielo azul y las paredes, intentando extender el espacio.

En la zona del museo, en el mirador, volvemos a ver este uso del vacío. Las frías paredes de hormigón que forman sus muros crean un sitio de contemplación. Sigue siendo una parte del museo, de la exposición, una zona que se recorre en silencio para ver las fotos que cuelgan de sus paredes. Un espacio dividido en tres zonas. Un espacio donde pararse a contemplar el paisaje marítimo.

Fig 3.4.4 Vista superior del mirador de Naoshima

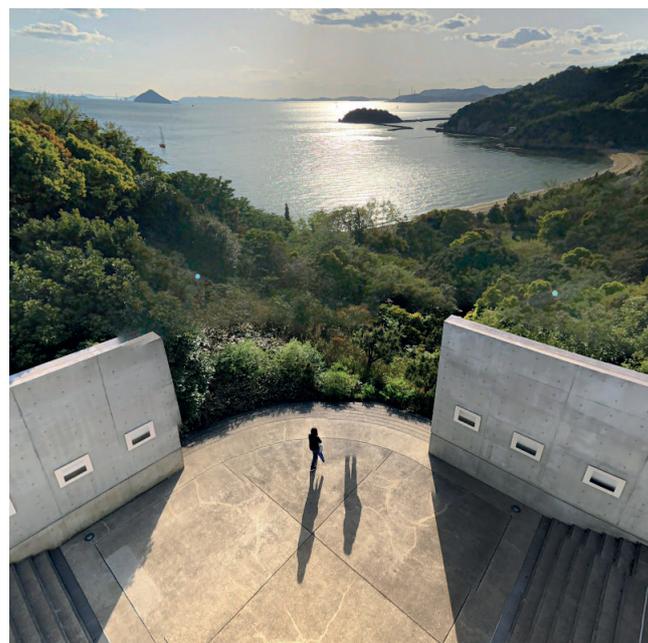


Fig 3.4.5 Pintura blanca en el espacio oval de Naoshima



EL RECORRIDO

Tomando conciencia del camino

Cuando hablamos de recorrido lo entendemos como una “ruta, itinerario prefijado”³⁴. Existen algunos recorridos más libres que otros, pero en general se entiende de ellos que hay cierta intencionalidad. La promenade de Le Corbusier era un recorrido a través del cual ibas descubriendo el interior de la casa. Se trata de mostrar aquello que de otra forma no verías de la misma manera mediante el acto de desplazarse.

Hay jardines que están hechos para ser contemplados y otros para ser recorridos. Los jardines de la época Heian eran de gran tamaño y estaban pensados para recorrerse en barca. Otros jardines como el de Ryoan ji están pensados para meditar, pero no para pasear por ellos.

En la época Momoyama aparece el roji, que es el jardín que precede a la casa en donde se desarrolla la ceremonia del té. Roji significa “senda donde cae el rocío”³⁵ o camino. Muy ligado al pensamiento budista en donde se debía andar para tomar conciencia de los propios pies tras haber estado sentado tomando conciencia de la respiración, la senda del roji debe ayudar al que lo recorre a tomar conciencia de lo que hace: andar. Cada paso en el camino tiene elementos que hacen que se ralentice la marcha y contemple una zona distinta del jardín. Por ejemplo, en el Omote-Senke³⁶, tiene una puerta de entrada al jardín tan estrecha, que obliga al visitante a pasar en zigzag, aminorando su marcha y permitiendo ver por un breve instante el jardín exterior a través de su puerta. También las piedras del camino, las tobiishi, están hechas para que quien las recorra lo haga

más lentamente y así aprecie mejor el jardín. Cada elemento está hecho para que el visitante tome conciencia del acto de pasear y contemple la belleza natural del jardín.

El recorrido es, al fin y al cabo, un viaje espiritual. La arquitectura japonesa está también llena de recorridos ascensionales plagados de escaleras que también son ejemplo de esto. En el caso de las escaleras, son más comunes del espacio sagrado que del jardín en sí. Los templos japoneses aparecen siempre plagados de escaleras, mientras que los jardines están llenos de puentes. Hashi significa puente, pero también escalera que une dos mundos separados: el celular y el celestial³⁷. Viene siendo la unión del ma entre dos objetos. El ascenso de las escaleras implica el ascenso al mundo de los dioses y de los espíritus. El templo de Izumo Taisha se creía que llegó a tener 100m de escaleras. Por otra parte, en lo alto de las montañas viven los dioses y los espíritus, y mucho antes ya se creía que tenían cierto poder religioso, todo ello probablemente se relacionado con el ciclo agrario de los campos de arroz³⁸.

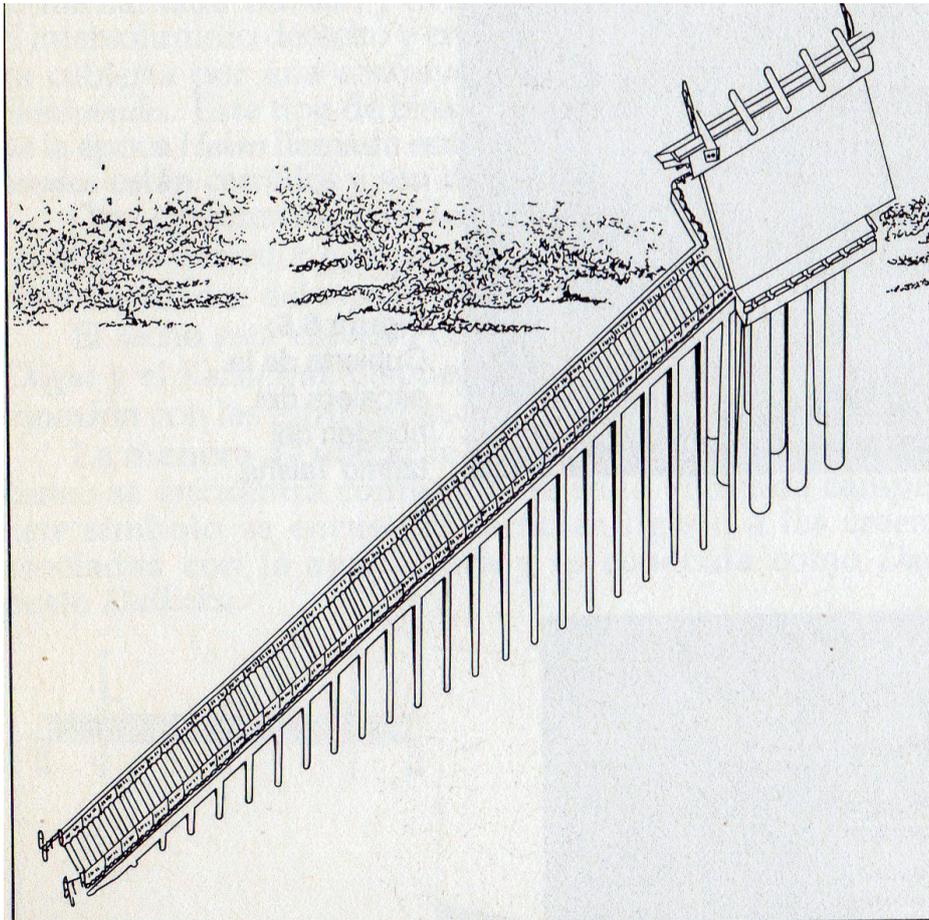


Fig 3.5.4 Dibujo del templo de Izumo Taisha con los 100 metros de escaleras supuestamente.

En la arquitectura occidental si pensamos en recorridos, muchas escaleras y la cima de una montaña seguramente lo primero que se nos venga a la cabeza es la Acrópolis de Atenas. Precisamente volvemos a hablar de nuevo de un lugar sagrado, y es que nuestros antepasados occidentales también pensaron que los dioses debían ocupar el lugar más privilegiado y estratégico que supone estar en la cima de una montaña. Podemos llegar a imaginar el sentimiento que pudo producir el encuentro con las grandes escaleras después de haber subido parte del monte para llegar hasta allí. En el libro *Histoire de l'architecture* de Choisy este detalla en dibujos visiones de lo que un ateniense se hubiera encontrado al entrar tras los muros de este lugar sagrado. Este destacaba siempre “el orden en el desorden”, la asimetría dentro de la simetría como

modus operandi para crear las visiones de conjunto. Así se entra con una visión central al Propileos. Mientras pasamos por él, la penumbra nos cubre para dar paso de nuevo a la luz al salir por él. Nada más entrar damos paso a visiones oblicuas, con Atenea de frente pero ligeramente girada, al acercarnos veremos también de forma oblicua el Partenón. La misma colocación de las escaleras que dan al Partenón en sus dibujos se ven colocadas desplazadas, dando a entender que el acercamiento no será de frente al templo, si no lateralmente. Las visiones oblicuas de las que habla Choisy son las que permiten una visión armoniosa del conjunto. En todo momento se proyecta un camino para ser recorrido en un proceso de ascensión, al igual que ocurre con los templos japoneses y con los roji.

Fig 3.5.5

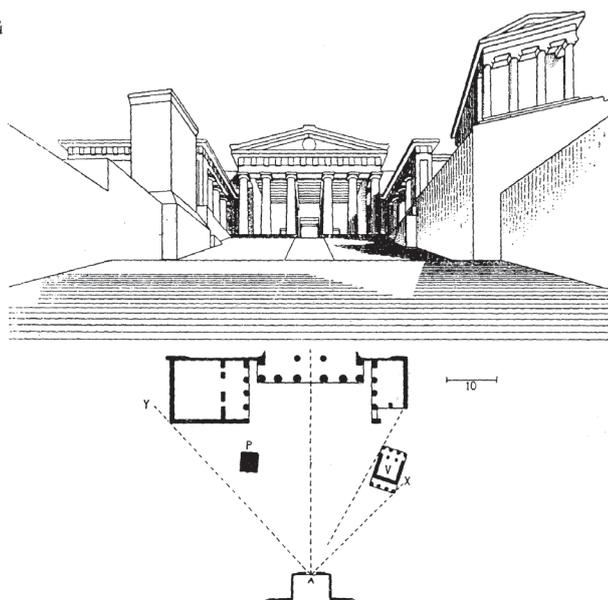
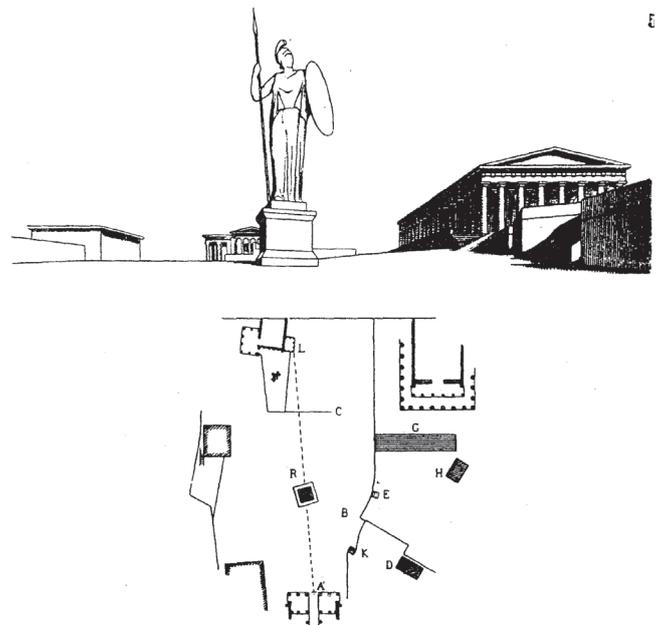
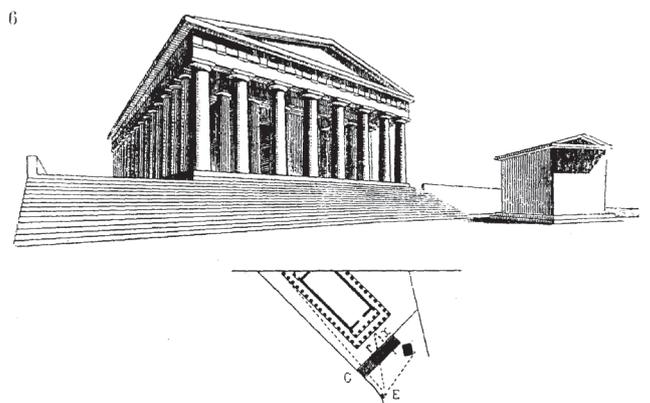


Fig 3.5.6



Dibujos del libro de Choisy donde se ven las visiones oblicuas y el punto desde donde se sacaron

Fig 3.5.7

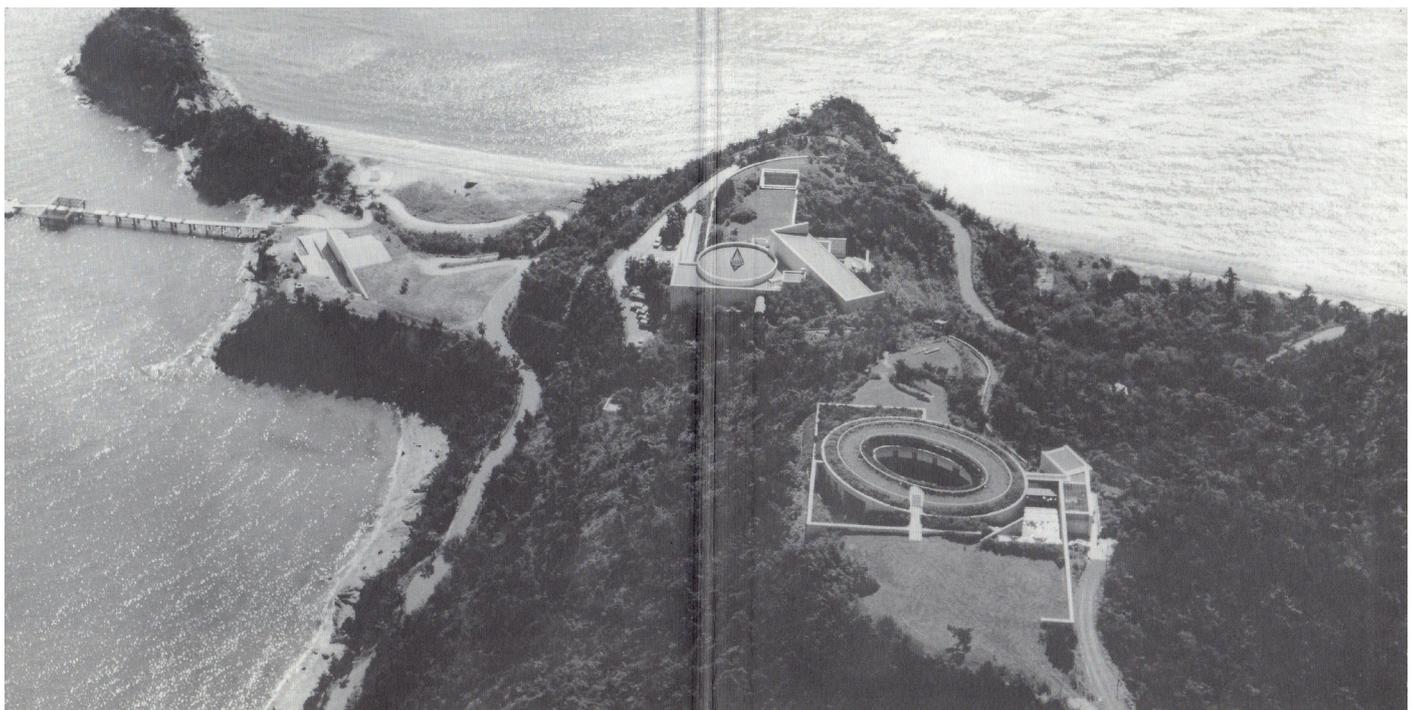


El museo de Naoshima también se encuentra en una cima, en la cima de un pequeño cabo de la isla. Pensado para llegar a través del mar, se concibió para recorrer el camino que hay desde el muelle hasta la cima donde se encuentra el museo. El museo de cultura Gojo, Tadao también lo sitúa en la cima de un monte, en ese caso, de forma completamente intencional al haber sido él mismo quien escogía el sitio y añade: *“Son mejores los edificios simbólicos erigidos en lugares distinguidos”*³⁹. En este caso, aunque el lugar fuera dado, el hecho de decidir crear un pequeño muelle desde el que acceder por mar y colocarse en lo más alto, ya es de por sí una intención de recorrido de lo más bajo a lo alto de la montaña. Debemos contar también de que en este caso la montaña no es un elemento que se ve a lo lejos como en muchos jardines, ni sobre ella se coloca el edificio como en los templos, si no que el edificio es la montaña. La construcción se funde con la orografía. Otro de los puntos que refuerzan el especial interés de estar en la cima es que lo coloca ahí incluso sabiendo que por la pendiente tendrá que colocar un pequeño teleférico que conecte la casa de invitados con el museo. Esta intención de ascender para llegar al museo se puede ver también en el boceto de Tadao Ando, donde se ven las escaleras al llegar y un camino sinuoso que conecta todo según va subiendo.

Lo primero que vemos nada más llegar desde el muelle son escaleras. Estas escaleras sirven a la vez de galería y de anfiteatro exterior. Además del simbolismo que tiene de por sí la escalera y que mencionábamos antes tiene ciertas peculiaridades añadidas. Estas escaleras se funden directamente con la naturaleza circundante. Las escaleras desaparecen en la tierra, eliminando la frontera con la naturaleza del mismo modo que ocurre en el museo de Chikatsu. Y de la misma forma que en ese museo, los peldaños son también bajos formados con pequeñas piezas cuadradas de piedra, que probablemente sean también de granito de Mikage⁴⁰ (propio de Kobe, que se encuentra en la prefectura de al lado a nuestra zona). El peldaño bajo hace que la persona tenga que estar más atenta a no tropezar y las recorra más despacio, creando así el mismo efecto que las tobiishi en el roji. De esta forma consigue que la persona vaya a un paso más calmado y se pare a observar el paisaje que lo rodea.

Desafortunadamente, el camino al museo está cortado por la carretera, pero una vez se evade el recorrido continúa en subida. En el último tramo, llegamos a una rampa que rodea un muro. Aquí el camino pasa a ser más estrecho, sobre todo si se compara a la pequeña plaza que lo precede. El muro

Fig 3.5.8 Vista aérea del Museo de Naoshima donde se aprecia el camino ascensional



obliga al espectador a mirar de frente según subes, donde se enfocan las vistas al paisaje marítimo. Esto probablemente haga que el espectador se pare a contemplarlas. Lateralmente también hay unos árboles y arbustos que enfatizan todavía más la dirección del espectador hacia el frente, al limitar también la vista por este lateral. Sin embargo, cuando das la vuelta y continúas el recorrido, el muro ahora será lo suficientemente bajo como para que mires por encima de él, de nuevo hacia las vistas. De esta forma se completa el recorrido exterior hacia el museo, en un entorno trabajado en el que Ando crea un nuevo paisaje y recorrido que permite al visitante pararse a observar aquello que cuidadosamente ha dejado enmarcado para que veamos.

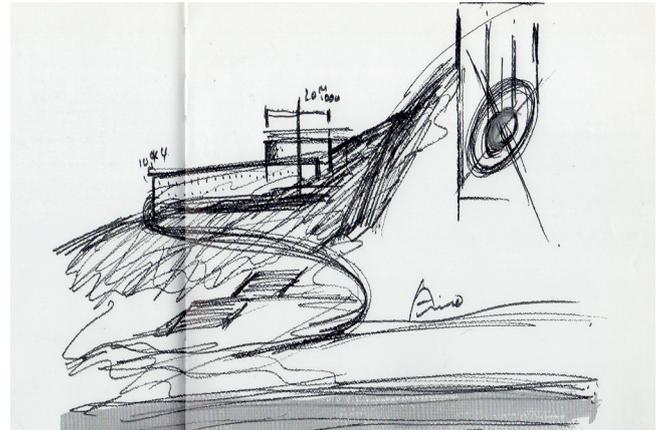


Fig 3.5.9 Dibujo de Tadao Ando donde se muestra las intenciones del proyecto

Fig 3.5.10 Plano de situación editado. En el se muestra el recorrido desde el muelle hasta la cima.

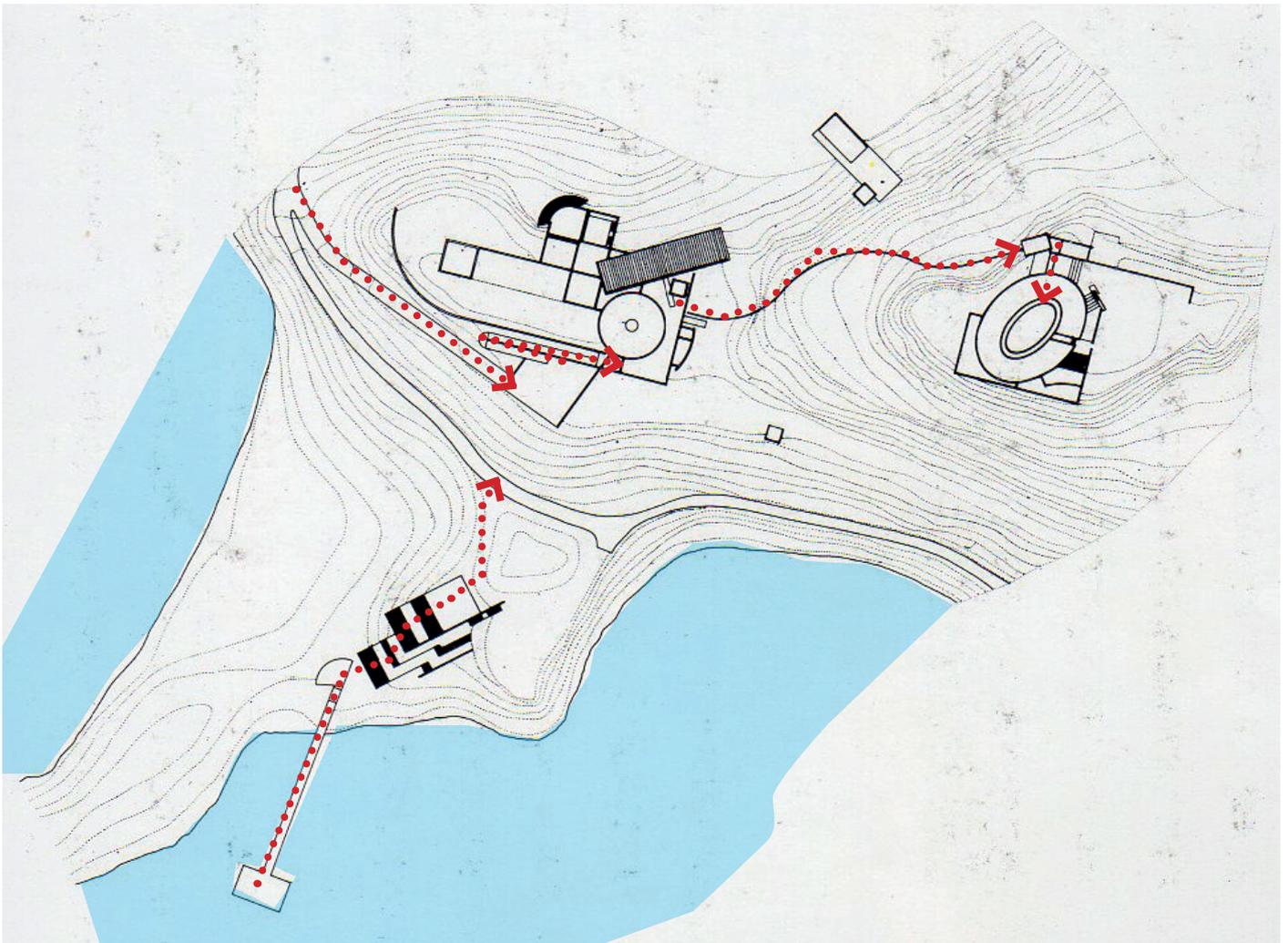


Fig 3.5.11 Escaleras desde el muelle



Fig 3.5.12 Escaleras subiendo



Fig 3.5.13 Escaleras subiendo. Relación con el muro



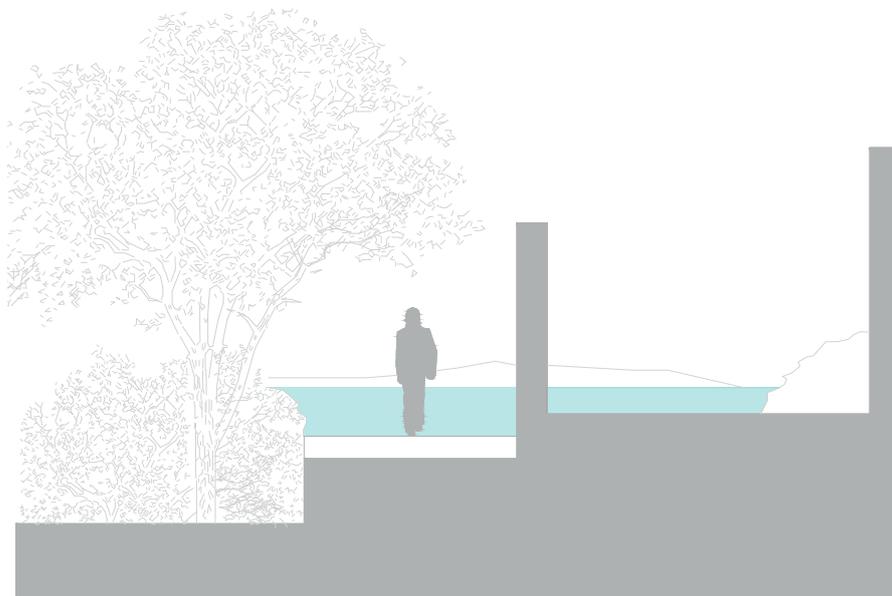
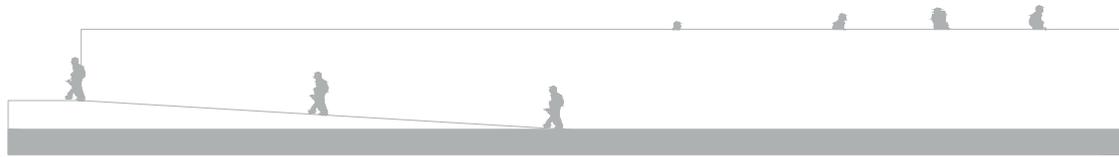
Fig 3.5.14 Escaleras vistas del muelle



Fig 3.5.15 Vista enmarcada por el muro y la naturaleza en la rampa de llegada al museo



Fig 3.5.16 Secciones de elaboración propia de la rampa y su relación con la altura del espectador.



CONCLUSIONES

Como hemos podido ver, la idiosincrasia y el pensamiento japonés afecta a su modo de ver el espacio directamente. Cuando vemos las obras de origen japonés, no solo de Tadao Ando, se puede apreciar que les acompaña un aura distinta a la arquitectura que podemos encontrar en occidente.

Personalmente, una de mis motivaciones fue precisamente el lograr llegar a entender esos espacios y como lograban conseguir captar esa esencia que los eleva a una arquitectura, como decíamos al principio, que se acerca más a lo que entendemos por un espacio sagrado. Como decía Tadao Ando, una arquitectura “que alimentara el espíritu”, y que lleva a todas sus obras, pero en especial a iglesias y museos como el que hemos visto, pues los considera espacios similares.

La comprensión del jardín japonés como un espacio que trasciende a lo sagrado y no solamente como una recreación de la naturaleza y su relación directa con la arquitectura ha sido una de las claves para comprender la profundidad de los espacios en Naoshima. En este análisis se ha podido comprobar como la continuidad entre el jardín y el espacio interior, no solo en Naoshima si no en toda la arquitectura del jardín japonés, forman parte de la base de estos. Son “artefactos” para contemplar el paisaje, pero también son construcciones que logran integrar el paisaje en la propia arquitectura.

Además, mediante la búsqueda de comparaciones con la arquitectura occidental he podido comprobar las similitudes y las diferencias que había a la hora de analizar los distintos conceptos para ayudar a comprender estos que nos quedan más lejanos.

Los elementos escogidos para el análisis (muro, agua, visiones cruzadas, vacío y recorrido) a pesar de no ser los habituales a la hora de analizar el jardín han servido para entender estos espacios del jardín desde una óptica menos habitual y que, como se ha comprobado al analizar Naoshima, son fácilmente aplicables a otros ejemplos de la arquitectura de Tadao e incluso de otros autores japoneses. Algunas de las temáticas podrían llevarse a un análisis más profundo al estudiar interiores de sus obras, probablemente más en relación con el espacio sagrado que con el jardín.

Las potentes imágenes que han debido ser los templos y jardines para este autor pudieron haber servido de inspiración para crear muchos de estos espacios, sin olvidar nunca su fuerte influencia occidental. A su vez, estos espacios se han convertido en potentes imágenes para el imaginario de aquellos que las han visitado.



Fig 4.1 The Oval, foto y montaje de Niko Poljanšek

Bibliografía

Ando, Tadao. 1994. *Tadao Ando 1983-1993*. Madrid: El Croquis Editorial.

Ando, Tadao, Yukio Futagawa, and Yoshio Futagawa. 1995. *Tadao Ando*. Tokyo: A.D.A. Edita.

Ando, Tadao. 1998. *Architecture And Spirit = Arquitectura Y Espiritu*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Ando, Tadao. 2003. *Conversaciones Con Michael Auping*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Aono, Naoko. 2002. "Naoshima Contemporary Art Museum/ Annex". *Casa BRUTUS*, 2002.

Blaser, Werner, Tadao Ando, Brigitta Neumeister-Taroni, and Elizabeth Schwaiger. 2001. *Tadao Ando, Architektur Der Stille, Architecture Of Silence*. Basel: Birkhäuser.

Choisy, Auguste. 1889. *Historie De L'architecture*. Paris: Gauthier-Villars.

Matsuba, Kazukiyo. 1998. *Ando Architect*. Tokyo: Kodansha.

Miyasako Kobashi, Elia Chiki. 1994. *El Espacio Sagrado Japonés*. Mexico, D.F.: Trillas.

Nitschke, Günter, and Carmen Sánchez Rodríguez. 1993. *El Jardín Japonés*. Köln: Benedikt Taschen.

Okakura, Kakuzo. 1977. *El Libro Del Té*. Buenos Aires: Simientes.

Young, David E, Michiko Young, and Hong Yew Tan. 2004. *Introduction To Japanese Architecture*. [Singapore]: Periplus.

Webgrafía

Blánquez, Javier. 2019. "Haguro-San: Los 2.446 Escalones Que Llevan Al Templo Más Remoto De Japón". ELMUNDO. Acceso el 25 de junio de 2020 <https://www.elmundo.es/papel/historias/2019/08/03/5d41c23afdddfc998b45e6.html>.

"Benesse House Museum | Art | Benesse Art Site Naoshima". 2020. Benesse Art Site Naoshima. Acceso el 25 de junio de 2020 <https://benesse-artsite.jp/en/art/benessehouse-museum.html>.

"Imperial Household Agency Visit Guide > Sites > Shugakuin Imperial Villa". 2020. Sankan.Kunaicho.Go.Jp. Acceso el 25 de junio de 2020 <https://sankan.kunaicho.go.jp/english/guide/shugakuin.html>.

"Artist Talk: Tadao Ando". 2018. The Art Institute of Chicago. Acceso el 25 de junio de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=cV0hiUcFFG8>

Referencias de imágenes

PORTADA: Fig. 0.0 Benesse Art Site Naoshima. 2020. *Mirador*. Foto de edición propia. Fuente de la original: <https://benesse-artsite.jp/en/art/s-B1F%E4%BD%9C%E5%93%81.jpg>

Fig 2.1 Benesse Art Site Naoshima. 2020. *Vistas desde la Benesse House*. Foto. Fuente: https://benesse-artsite.jp/stay/uploads/stay/benessehouse_top.jpg

Fig 3.1.1 *Foto de los pilares en el museo de los niños de Hyogo, Tadao Ando. 1989*. Fuente: Frampton, Kenneth, and Tadao Ando. 1991. Tadao Ando. New York: The Museum of Modern Art. Pág 59.

Fig 3.1.2 taimstokishoaut360. 2018. *Vista de los pilares exteriores del Suntory Museum*. Captura. Fuente: <https://goo.gl/maps/HXTXqyi4AmLTr8ja9>

Fig 3.1.3 NIWAKA Corporation. 2016. *Ryoan ji, vista en esquina*. Foto. Fuente: <https://www.discoverkyoto.com/places-go/ryoan-ji/>

Fig 3.1.4 Trillo, Núria. 2016. *Ryoan Ji, vista completa*. Foto. Fuente: https://www.visitarjapon.com/wp-content/uploads/2016/06/ryoanji_4-1267x800.jpg

Fig 3.1.5 Sánchez García, José María. 2019. *Templo de Diana antes de la intervención*. Foto. Fuente: https://freight.cargo.site/w/2000/q/75/i/cb65771a732b01e4d89dc9ac369e98259f70bd77a9f70588846cba0aee998643/01_JMSG.jpg

Fig 3.1.6 Sánchez García, José María. 2019. *Templo de Diana después de la intervención*. Foto. Fuente: https://freight.cargo.site/w/1096/q/94/i/d43c29a52a12dcd91b5951eb34af7d9da4e640c9dc81e7f765659448732e7eda/01_TEMPLO-DIANA.jpg

Fig 3.1.7 Sánchez García, José María. 2019. *Templo de Diana, vista superior*. Foto. Fuente: https://freight.cargo.site/w/1654/q/75/i/5cdd0616e5bd8a43f7303cbd63740192388129a4a5dbad0f7775d9e16288bde8/04_JMSG.jpg

Fig 3.1.10 Benesse Art Site Naoshima. 2020. *Benesse Oval House*. Foto. Fuente: https://benesse-artsite.jp/sampleimg/history/lightbox_08.jpg

Fig 3.1.11 NIWAKA Corporation. 2016. *Vista del alojamiento de Abbot donde se pueden sentar los visitantes*. Foto. Fuente: <https://www.discoverkyoto.com/places-go/ryoan-ji/>

Fig 3.2.1 García Barba, Federico. 2015. *Jardín del templo Motsu ji en Hiraizumi*. Foto. Fuente: https://arquiscopio.com/wp-content/uploads/2015/12/151128_MotsujitempleGdn_05.jpg

Fig 3.2.2 García Barba, Federico. 2015. *Jardín del templo Motsu ji en la celebracion Gokusui no En*. Foto. Fuente: https://arquiscopio.com/wp-content/uploads/2015/12/151128_GokusuiNoEn.jpg

Fig 3.2.3 Urashimataro. 2010. *Shiki no himorogi*. Foto. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/56/Tsurugaoka_hachimangu_himorogi.jpg/800px-Tsurugaoka_hachimangu_himorogi

jpg

Fig 3.2.4 VL Kong. 2018. *Puente en Benesse Oval House*. Foto. Fuente: <https://goo.gl/maps/vaQFUJsCnij5zP96A>

Fig 3.2.5 Yeon, Michael. 2019. *Vista de la cascada de la Benesse Oval House*. Foto. Fuente: <https://goo.gl/maps/i14tRoiqThq6cSUr5>

Fig 3.2.6 Butterfield, Brian. 2010. *Daisen-in 1*. Foto. Fuente: http://files.archinect.com/uploads/ai/aiu_IMG_3469.JPG

Fig 3.2.7 Butterfield, Brian. 2010. *Daisen-in 2*. Foto. Fuente: http://files.archinect.com/uploads/ai/aiu_IMG_3465.JPG

Fig 3.2.8 Butterfield, Brian. 2010. *Daisen-in 3*. Foto. Fuente: http://files.archinect.com/uploads/ai/aiu_IMG_3476.JPG

Fig 3.2.11 Madame Gan. 2010. *Vista del Oval*. Foto. Fuente: https://tracygan.files.wordpress.com/2010/05/pro_9429.jpg

Fig 3.2.13 NIWAKA Corporation. 2016. *Ryoan ji, vista en esquina*. Foto. Fuente: <https://www.discoverkyoto.com/places-go/ryoan-ji/>

Fig 3.2.14 japan-guide.com. 2020. *The Oval, habitaciones de invitados*. Foto. Fuente: https://www.japan-guide.com/g19/5478_03.jpg

Fig 3.2.15 Raheer, Francis. 2016. *Pabellón alemán en Barcelona*. Foto. Fuente: https://www.cosasdearquitectos.com/wp-content/uploads/16606901408_7ec65c14fd_k.jpg

Fig 3.2.16 Divento.com. 2020. *Pabellón Mies van der Rohe, Barcelona*. Foto. Fuente: <https://www.divento.com/20665/mies-van-der-rohe-pavillion-barcelona-all-year.jpg>

Fig 3.3.1 Malagamba, Duccio. 2009. *Bodegas Adega Mayor*. Foto. Fuente: <https://static.dezeen.com/uploads/2009/05/duccio-malagamba-photographs-alvaro-siza-mayor-wine-cellar-2.jpg>

Fig 3.3.2 *Joza no ma en el Kojo-in*. Fuente: Nitschke, Günter, and Carmen Sánchez Rodríguez. 1993. *El Jardín Japonés*. Köln: Benedikt Taschen. Pág 103

Fig 3.3.3 *Ryu-ten, "casa del té junto al arroyo"*. Fuente: Nitschke, Günter, and Carmen Sánchez Rodríguez. 1993. *El Jardín Japonés*. Köln: Benedikt Taschen. Pág 197

Fig 3.3.4 Wakiiii. 2006. *KIKUGETSU-TEI, RITSURIN-KOEN: Takamatsu, Kagawa, 1640*. Foto. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/76223770@N00/1432511819/>

Fig 3.3.5 *El jardín seco del templo Entsu-ji, Kioto*. Fuent: Nitschke, Günter, and Carmen Sánchez Rodríguez. 1993. *El Jardín Japonés*. Köln: Benedikt Taschen. Pág 181

Fig 3.3.6 Taellious, Jason. 2011. *Instituto Salk de Estudios Biológicos*. Foto. Fuente: https://farm4.static.flickr.com/3032/3021667238_feaab1b2a5_z.jpg

Fig 3.3.7 Benesse Art Site Naoshima. 2020. *Mirador*. Foto. Fuente: <https://benesse-artsite.jp/en/art/s-B1F%E4%BD%9C%E5%93%81.jpg>

Fig 3.3.8 Imperial Household Agency. 2016. *Captura de pantalla del vídeo del Shugakuin*. Captura de pantalla.

Fuente: <https://sankan.kunaicho.go.jp/english/guide/shugakuin.html>

Fig 3.3.10 Benesse Art Site Naoshima. 2020. *Mirador*. Foto de edición propia. Fuente de la original: <https://benesse-artsite.jp/en/art/s-B1F%E4%BD%9C%E5%93%81.jpg>

Fig 3.3.12 *Vistas a la isla Kashiwa*. Fuente: Blaser, Werner, Tadao Ando, Brigitta Neumeister-Taroni, and Elizabeth Schwaiger. 2001. *Tadao Ando, Architektur Der Stille, Architecture Of Silence*. Basel: Birkhäuser. Pág 78-79

Fig 3.3.13 Yeon, Michael. 2019. *Habitación de la Benesse Oval House*. Imagen de edición propia. Fuente de la original: <https://goo.gl/maps/iQkQZwho2L5aALGD6>

Fig 3.3.14 VL Kong. 2018. *Puente en Benesse Oval House*. Foto de edición propia. Fuente de la original: <https://goo.gl/maps/vaQFUJsCniJ5zP96A>

Fig 3.4.1 Malevich, Kazimir. *Blanco sobre blanco*. 1918. Óleo sobre lienzo, 79,4 × 79,4 cm. MoMA, Nueva York (Estados Unidos). Fuente: Historia Arte, <https://historia-arte.com/obras/blanco-sobre-blanco> (consultado el 30.06.2020).

Fig 3.4.2 NIWAKA Corporation. 2016. *Ryoan ji, vista desde la engawa*. Foto. Fuente: <https://www.discoverkyoto.com/places-go/ryoan-ji/>

Fig 3.4.3 Indibur. 2013. *Torre del holocausto*. Foto. Fuente: <https://indibur.cl/2017/08/11/museo-judio-en-berlin-cuando-la-arquitectura-se-convierte-en-museo/#jp-carousel-1012>

Fig 3.4.4 Toschetti, Marco. 2019. *Mirador superior en el museo de Naoshima*. Foto. Fuente: <https://goo.gl/maps/Emsu3wy8stfk67hn8>

Fig 3.4.5 Abad, Mar. 2013. *El Oval de Naoshima*. Foto. Fuente: <https://www.yorokobu.es/wp-content/uploads/2013/01/n171.jpg>

Fig 3.5.1 Omotesenke Fushin'an Foundation. 2005. *Axonometría del jardín del té del Omote-Senke*. Dibujo. Fuente: www.omotesenke.jp/test/omotesenke_en/p/4_3_7_2_b.pdf

Fig 3.5.2 Omotesenke Fushin'an Foundation. 2005. *Rojiguchi, entrada al jardín del té*. Foto. Fuente: <http://www.omotesenke.jp/english/list4/list4-3/list4-3-7/>

Fig 3.5.3 Omotesenke Fushin'an Foundation. 2005. *Nakakuguri, gateando a través de la puerta*. Foto. Fuente: <http://www.omotesenke.jp/english/list4/list4-3/list4-3-7/>

Fig 3.5.4 *Vista isométrica de la escalera mítica del santuario Izumo Taisha*. Fuente: Miyasako Kobashi, Elia Chiki. 1994. *El Espacio Sagrado Japonés*. Mexico, D.F.: Trillas. Pág 126

Fig 3.5.5 *Dibujo acrópolis, entrada*. Fuente: Choisy, Auguste. 1889. *Historie De L'architecture*. Paris: Gauthier-Villars. Pág 414.

Fig 3.5.6 *Premier aspect de la plate-forme: la Minerve Promachos*. Fuente: Choisy, Auguste. 1889. *Historie De L'architecture*. Paris: Gauthier-Villars. Pág 415.

Fig 3.5.7 *Le Parthénon el ses vues d'angle*. Fuente: Choisy, Auguste. 1889. *Historie De L'architecture*. Paris: Gauthier-Villars. Pág 416.

Fig 3.5.8 *Vista aérea del museo de arte contemporáneo de Naoshima*. Fuente: Blaser, Werner, Tadao Ando, Brigitta

Neumeister-Taroni, and Elizabeth Schwaiger. 2001. *Tadao Ando, Architektur Der Stille, Architecture Of Silence*. Basel: Birkhäuser. Pág portada interior.

Fig 3.5.9 *Skecth by Tadao Ando*. Fuente: Blaser, Werner, Tadao Ando, Brigitta Neumeister-Taroni, and Elizabeth Schwaiger. 2001. *Tadao Ando, Architektur Der Stille, Architecture Of Silence*. Basel: Birkhäuser. Pág 28-29

Fig 3.5.10 Edición sobre plano. Fuente del plano: Ando, Tadao. 1998. *Architecture And Spirit = Arquitectura Y Espiritu*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pág 49

Fig 3.5.11 Silloway, Kari. 2004. *Escaleras desde el muelle*. Foto. Fuente: <http://www.galinsky.com/buildings/naoshima/naoshima-shore%20entry.jpg>

Fig 3.5.12 POPTUCKSHOP. 2015. *Escaleras subiendo*. Foto. Fuente: http://03231c2.netsolhost.com/WordPress/wp-content/uploads/2015/01/IMG_6929-1024x768.jpg

Fig 3.5.13 Designaholic. 2011. *Escaleras subiendo*. Foto. Fuente: https://3.bp.blogspot.com/-nVJ3uVfFi9w/Trfb0vHct-I/AAAAAAAAIEc/JcCpVd1GO4A/s1600/designaholic_naoshima-tadao-ando-07.JPG

Fig 3.5.14 Designaholic. 2011. *Escaleras con vistas del muelle*. Foto. Fuente: https://i1.wp.com/designaholic.mx/wp-content/uploads/2013/06/designaholic_naoshima-tadao-ando-06.jpg?w=640

Fig 3.5.15 *Entrada al museo*. Fuente: Blaser, Werner, Tadao Ando, Brigitta Neumeister-Taroni, and Elizabeth Schwaiger. 2001. *Tadao Ando, Architektur Der Stille, Architecture Of Silence*. Basel: Birkhäuser. Pág 39

Fig 4.1 Poljanšek, Niko. *The Oval*. Fotomontaje. Fuente: https://www.alejandradeargos.com/images/articulos/Tadao_Ando/Tadao-Ando-The-Oval-by-Niko-Poljansek.jpg

Las figuras 3.1.8, 3.1.9, 3.2.9, 3.2.10, 3.2.12, 3.3.9, 3.3.11 y 3.2.16 son de elaboración propia. Los planos de planta se han hecho basándome en los aportados por el libro *Architecture of Silence*.

Notas:

1. Kazukiyo Matsuba, *Ando Architect*. (Tokyo: Kodansha. 1998), 95.
2. Kim Sung Do, *O xardín asiático*. (Conferencia en la ETSAC 2020)
3. Tadao Ando, *Conversaciones Con Michael Auping*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2003), 82.
4. Günter Nitschke y Carmen Sánchez Rodríguez, *El Jardín Japonés*. (Köln: Benedikt Taschen. 1993), 18.
5. Nitschke y Sánchez Rodríguez, *El Jardín Japonés*, 10.
6. Ando, *Conversaciones Con Michael Auping*, 83.
7. Tadao Ando, *Architecture And Spirit = Arquitectura Y Espiritu*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1998), 62.
8. Ando, *Conversaciones Con Michael Auping*, 67.
9. Ando, *Conversaciones Con Michael Auping*, 29.
10. Ando, *Conversaciones Con Michael Auping*, 51.
11. *Diccionario de la Real Academia Española*.
12. Elia Chiki Miyasako Kobashi, *El Espacio Sagrado Japonés*. (Mexico, D.F.: Trillas. 1994), 70.
13. Kim Sung Do, *O xardín asiático*.
14. Nitschke y Sánchez Rodríguez, *El Jardín Japonés*, 29.
15. Nitschke y Sánchez Rodríguez, *El Jardín Japonés*, 14.
16. Nitschke y Sánchez Rodríguez, *El Jardín Japonés*, 20.
17. Ando, *Conversaciones Con Michael Auping*, 13.
18. Ando, *Conversaciones Con Michael Auping*, 34.
19. Nitschke y Sánchez Rodríguez, *El Jardín Japonés*, 92.
20. David E and Michiko Young, and Tan Hong Yew, *Introduction To Japanese Architecture*. ([Singapore]: Periplus. 2004), 115.
21. *Diccionario de la Real Academia Española*.
22. Nitschke y Sánchez Rodríguez, *El Jardín Japonés*, 102.
23. Nitschke y Sánchez Rodríguez, *El Jardín Japonés*, 12.
24. Nitschke y Sánchez Rodríguez, *El Jardín Japonés*, 180-181.
25. Nitschke y Sánchez Rodríguez, *El Jardín Japonés*, 158.

26. Kakuzo Okakura, *El Libro Del Té*. (Buenos Aires: Simientes. 1977), 84.
27. Artist Talk: Tadao Ando.
28. Naoko Aono, "Naoshima Contemporary Art Museum/ Annex". Casa BRUTUS, 2002.
29. *Diccionario de la Real Academia Española*.
30. Okakura, *El Libro Del Té*, 84.
31. Miyasako Kobashi, *El Espacio Sagrado Japonés*, 25-28.
32. Miyasako Kobashi, *El Espacio Sagrado Japonés*, 28-33.
33. Miyasako Kobashi, *El Espacio Sagrado Japonés*, 40.
34. *Diccionario de la Real Academia Española*.
35. Nitschke y Sánchez Rodríguez, *El Jardín Japonés*, 148.
36. Nitschke y Sánchez Rodríguez, *El Jardín Japonés*, 149-151.
37. Miyasako Kobashi, *El Espacio Sagrado Japonés*, 126-127.
38. Nitschke y Sánchez Rodríguez, *El Jardín Japonés*, 19.
39. Tadao Ando, Yukio and Yoshio Futagawa, *Tadao Ando*. (Tokyo: A.D.A. Edita. 1995), 62.
40. Matsuba, *Ando Architect*, 119.

