

## **EL JARDÍN CHINO DE BENEDETTA TAGLIABUE**

Menene Gras Balaguer

Comisaria del proyecto

La arquitecta Benedetta Tagliabue construye desde hace años en China y una parte importante de su trayectoria la ha hecho en este país. Desde la realización del pabellón de España para Shanghai 2010 hasta el momento actual ha participado en diferentes concursos, algunos de los cuales ha ganado y ejecutado. Entre éstos se encuentran un jardín en Xian, una ciudad al este de China, donde ella intentó traducir en formas sensibles el diálogo entre oriente y occidente, incorporando códigos pertenecientes a tradiciones de una y otra parte del mundo. La naturaleza siempre ha sido clave en los proyectos de Benedetta, entendiendo que su conservación ha de ser siempre prioritaria y que la arquitectura sostenible debe imitarla en su perfección. Es por esto que ella vistió el edificio del mencionado pabellón con mimbres procedentes de varias regiones del país, con la idea de transformar las fachadas uniendo y solapando las piezas, como si se tratara de un mosaico irregular que sumaba volúmenes a los dos muros que consecutivamente ya aislaban el interior de la intemperie. Así, la construcción resultante se puede interpretar como un nido gigante y a su vez como una especie de gran cabaña, en la que ponía en práctica su discurso, mezclando lenguajes y demostrando que era posible integrar la alta tecnología y los materiales orgánicos en una obra pública, que respondía a lo que su autora entiende por arquitectura experimental.

Estos materiales naturales aparentemente frágiles, pese a su dureza como es el caso del bambú o el mimbre, que se emplean sobre todo en arquitecturas precarias, recuerdan los nidos de ciertas aves que para fabricar estas estructuras tan complejas utilizan ramas, hojas y hierbas, que sin embargo resisten el frío, la lluvia o el calor extremos y soportan otras condiciones atmosféricas adversas. De hecho, Benedetta se aventuró a convencer a las administraciones públicas acerca del interés de una construcción como la del pabellón, tras un trabajo de investigación y de laboratorio con su equipo, que sigue manteniendo las siglas originales, EMBT, dedicado a probar la utilidad de materiales orgánicos alternativos como los mencionados para este edificio. Ella recurrió al mimbre y al bambú por tratarse por de materiales orgánicos como los que utilizan las aves que fabrican nidos en las ramas de los árboles, en los campanarios o en los tejados, y en las grietas de las rocas o entre matorrales.

El gran nido de Shanghai fue sin duda una obra decisiva para esta arquitecta que acaba de presentar su último trabajo en Barcelona, el Centro Kávida Sant Pau, destinado a acompañar y mejorar la vida de pacientes que reciben tratamiento oncológico. Esta construcción se integra en el conjunto

modernista del hospital de Domènec i Montaner y hace las veces de conjunción entre este y el nuevo hospital operativo desde hace unos años. Benedetta ha concebido el edificio y el entorno inmediato como un jardín integrado, con sus propias reglas, a partir de una interpretación muy personal de cómo tiene que ser una arquitectura que debe cumplir una función básicamente terapéutica. Y, en cierto modo, el aspecto exterior del edificio revestido con una especie de celosía hecha de ladrillo cerámico por el que se filtra la luz evoca esta fusión de lenguajes y tradiciones, que ella suele poner en práctica, sin renunciar nunca al carácter más experimental de todo lo que diseña. Antes que ella, Richard Rogers (Londres), Norman Foster (Manchester), Rem Koolhaas (Glasgow), Frank Gehry (Hong Kong) y Abe Tsutomu (Tokio) han hecho algunos de los más de veinte proyectos que la red global de centros Maggie's ha encargado a diferentes arquitectos creyendo en la capacidad de estas arquitecturas para dar apoyo emocional a enfermos y sus familiares, y para mejorar su calidad de vida. Pero, eso no es todo, ahora mismo está comprometida con terminar la primera fase del proyecto del Museo del Futuro para la ciudad de Roma, que ella ama, porque ama las ruinas antiguas y la melancolía sonora que desprenden cuando se miran y se rozan. En toda su obra se percibe la fuerza de lo más frágil y la fragilidad de aquellos materiales y formas aparentemente más pesados. En este juego de contrarios, ella logra crear un estilo indiscutible, que se adapta a las necesidades del terreno sin poner obstáculos, sino más bien al contrario.

La figura del nido hace referencia a una estructura más o menos compleja donde las aves se reproducen y protegen a sus crías, pero también al lecho donde descansan y finalmente donde van a morir. El nido es la cabaña de los pájaros y alterando la escala ésta se convierte en el habitat de los seres humanos, optimizando las prestaciones de algunos materiales orgánicos. De hecho, yo creo que su interpretación de la arquitectura tiene que ver con esta integración de lo que Michel de Certeau denomina *espacio* y *lugar*, entendiendo que la ciudad es las dos cosas como también lo es la casa; el espacio es descrito por él como intersección de elementos que se mueven y el lugar es el sitio donde se encuentra este espacio, de manera que al compararlos, el espacio se convierte en lugar, en la misma medida en que el discurso es la palabra habitada de sentido. Anatxu Zabalbeascoa en 2011 recogía entre las descripciones que hacía la arquitecta a propósito de la figura del laberinto aplicada al entramado de sus mimbres, que le interesaba brindar una nueva percepción del espacio, en cualquier construcción, y tener siempre presente la idea de jardín, como lugar en el que la naturaleza adopta una forma cultural, y como escenario donde el paisaje se recorta semánticamente dislocando sus atribuciones ordinarias, para potenciar otra manera de entender la espacialidad articulada con la forma de vivir de sus habitantes.

El jardín chino es desde sus orígenes una construcción cultural del paisaje natural inseparable de su contextualización en cualquier época de la historia, sea cual sea el período al que se haga referencia. Pero, nunca deja de ser un cosmos en miniatura en el que se representa una naturaleza ideal, y un lugar mágico en el sentido estético y simbólico, que admite diversas

representaciones que se anticipan en la poesía china, sobre todo de la dinastía Tang. Poetas como Du Fu (712-770) nos enseñan en qué consiste el sentimiento paisaje y como éste es una expresión latente de la relación que el hombre mantiene con la naturaleza. Refugiado en su cabaña de paja, que construyó en Chengdu y destroza el viento del otoño, dice “escribo en el vacío” afligido por no recibir noticias, allí donde se encuentra desterrado a causa de las guerras intestinas de su país. O llora bajo unos “árboles sombríos” la muerte de su amigo Li Bai también poeta, viendo cómo éstos “se derrumban al pie del precipicio”; mientras “el río iluminado da vueltas y casi no avanza”. Y entonces “se apagan las estrellas”, en una noche interminable oyendo insistente “el triste vibrar de los cuernos”, e “imperceptible fluye el tiempo entre vientos y polvo”. El diálogo con la naturaleza alivia su tristeza, aunque no puede evitar el deseo de trepar a la rama de un árbol en busca de paz, tras “diez duros años de errante soledad”, ni exclamar “qué inútil es nacer y morir en la tierra”, cuando el “corazón de la noche” se ve atrapado por las nubes oscuras, hasta que las lluvias le recuerdan también su corazón roto y de “su cuerpo enfermo y decrepito ruedan lágrimas”.

La caligrafía, la pintura y la poesía clásica chinas preceden a la construcción del sentido estético del jardín chino, en idéntica medida que fabrican la figura del jardín instruyendo acerca de la necesidad de acercarse a la naturaleza y observarla, con la presencia de bosques, montañas y ríos, haciendo explícitos los vacíos entre las figuras y los árboles o la luna para ocultar algo o sugerir que se explore la dinámica entre lo vacío y lo lleno, como opuestos que son complementarios. La integración de estas disciplinas se revela en el carácter orgánico de la pintura clásica china y en el valor estético que adopta el vacío, convirtiéndose en regla para optar a la integración de las tres disciplinas, como se demuestra cuando la poesía se escribe caligráficamente sobre la superficie pictórica, insistiendo en el carácter orgánico del conjunto y en la unidad indiscutible del microcosmos representado. Para que el jardín llegue a ser respectivamente esta representación del sentimiento estético que se experimenta en contacto con sus componentes –la luna, la lluvia, el frío, los árboles, el viento, el río, las aguas heladas del lago, las solitarias montañas- en las diferentes estaciones hace falta conceptualizar el supuesto modelo y las sucesivas réplicas que se puedan hacer de él.

La poética del jardín entraña una comunicación privilegiada entre el sujeto de la percepción y el espacio tiempo donde se escenifica lo bello natural indicando la reunión de las ideas del bien, la verdad y la belleza, y sus contrarios, como sucede de una manera muy específica a través de la poesía de las dinastías Tang y Song. Los primeros jardines se empezaron a crear durante la dinastía Han a partir del año 104 a. C. más bien como espacios al aire libre para el paseo y la caza. Pero, no fue hasta el período que corresponde a las dinastías Tang y Song, entre los siglos VIII y el X dp. de C., cuando la arquitectura del jardín empezó a adquirir toda su dimensión semántica, al contemplarse la perspectiva filosófica de este espacio de recreo y de este espacio para pensar, en respuesta a la necesidad del retorno a la Naturaleza, que ha sido reiteradamente propuesto en el

transcurso de la historia del pensamiento filosófico, tanto en oriente como en occidente, para recuperar nuestros orígenes y evitar el fin de la humanidad.

Ante las catástrofes naturales y el cambio climático que se suceden desde hace varias décadas, el contacto con la naturaleza se convierte en una exigencia imperiosa para el sujeto de la percepción sensible que hace su aprendizaje contemplando el comportamiento de todos los seres vivos en el medio natural, desde que nacen hasta que mueren con independencia de la duración que tenga su existencia. En la antigua China, los poetas se retiraban a las montañas como extraños eremitas, que se refugiaban en los huecos de las montañas o en las cabañas de paja que construían, y recorrían durante años los bosques de los alrededores haciendo una vida bohemia, como se puede ver a través de lo que escribían cuando hablaban de sus vidas privadas en sus poemas. Yang Fudong (Pekín, 1971) en *The Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*, retoma la historia de los siete intelectuales, cinco hombres y dos mujeres de la dinastía Wei y Jin, poetas o escritores del siglo III, que emprenden este viaje voluntariamente, huyendo de la corrupción del sistema político imperante en un período dado o de las campañas militares que ensangrentaban el país y abandonando la ciudad en busca de la libertad que sólo creen posible encontrar en la naturaleza. El equipaje y la indumentaria informal de estos “intelectuales” se caracteriza por su austeridad: ellos no necesitan mucho más, para internarse en el bosque donde se reúnen para compartir la bebida y organizarse libremente rechazando todas las convenciones sociales, como si quisieran refundar la sociedad ante un mundo que les produce una extrañeza alienante. La narrativa se desarrolla en cinco capítulos, resultantes de las grabaciones en video, en blanco y negro, hechas por Yang Fudong, que se convierten en cinco video instalaciones sobre la vida de siete jóvenes que desafían el orden y todo lo establecido, hasta que vuelven al lugar de partida. El encuentro con la ciudad de Shanghai, sus rascacielos y su invasora urbanización, la densidad poblacional y los cambios que ha introducido el progreso les confunden y les hacen sentirse perdidos en un desierto habitado, dondeya no se ven las montañas y sobran los árboles y los ríos, de los que de algún modo ya no pueden prescindir. La obra concebida en cinco partes se terminó en 2006 y en 2007 se presentó en la exposición central de la 52 Bienal de Venecia comisariada por Robert Storr (“Piensa con los sentidos y siente con la razón”) en cinco pequeños recintos consecutivos improvisados, que los visitantes atravesaban del primero al último como si se tratara de hacer el viaje con sus protagonistas.

La propuesta expositiva de Benedetta Tagliabue para el intercambiador de la estación DIAGONAL del metro de Barcelona consiste en introducir un jardín en un espacio que no está construido para cumplir esta función. Su propuesta incluye dos murales de 28m de longitud y 1.93m de altura para el Espai Mercè Sala, con hileras de árboles y otros elementos naturales que contribuyen a la artificialidad del jardín, además de algunos croquis y fotografías de sus obras. Sobre estos muros a su vez se localizan cuatro ventanas virtuales con imágenes de sus proyectos y en una de ellas extractos de entrevistas, en las que la arquitecta describe algunas de sus

obras y su manera de entender la práctica de la arquitectura. La conceptualización del jardín chino por su parte se puede entender como un intento de domesticar el bosque e imaginar un paisaje cuyos límites se imponen ante la necesidad de acotar la distribución de los elementos que lo componen. El procedimiento para establecer el orden en el caos aparente en el que la naturaleza se desarrolla es para ella la hibridación de sistemas y culturas que permiten identificar la espacialidad del jardín, cuya definición se altera según el paisaje o los paisajes que se suponen como el modelo ideal a los que se hace referencia y se pretende imitar. Pero, crear el jardín implica escoger los elementos con los que se quiere componer esta especie de *huertos de flores o de árboles*, como se les nombraba antiguamente, como si este espacio admitiera la renovación de una escritura siempre cambiante y experimental por definición. La filosofía del jardín chino se asocia a sus representaciones a través de las estaciones y a la circularidad que se abre y cierra, de la vida a la muerte y al vacío, antes de volver a ser, para una existencia que sucumbe inevitablemente a la fuerza del tiempo, como es la de todos los seres animados.

El jardín tiene vida propia, sea cual sea el lugar donde se encuentra implantado, y la descripción del jardín chino es susceptible de hacerse recurriendo a la filosofía de la cultura, por cuanto cada uno de los elementos que lo integran conserva su simbología y se articula con el todo del que forma parte. En el jardín chino, el Tao representa la unidad del universo, reuniendo al hombre y a todos los demás seres de la naturaleza, más allá de todas las mutaciones que se imponen con los cambios de estación y otros accidentes. Anterior al espacio y al tiempo, el Tao fluye siempre del ser al no ser y atraviesa el pasado, el presente y el futuro, identificándose con el “camino de la naturaleza” y el “camino de los cielos”, y manteniendo el orden y el equilibrio entre los opuestos. La contemplación de elementos como el agua y las piedras nos inician en la experiencia estética que nos permiten apreciar el valor simbólico que ambas cosas poseen en el arte de los jardines chinos, donde la armonía siempre está por encima de los conceptos de simetría y orden. La armonía resulta de la unión entre el *yin* y el *yang*, y el equilibrio que se obtiene de lo que significan cada uno de estos principios. Lo bello y lo siniestro, el día y la noche, la tierra y el cielo, lo húmedo y lo seco, lo pasivo y lo activo, la luna y el sol, norte y sur, lo suave y lo áspero, la materia y el espíritu, el invierno y el verano, o lo femenino y lo masculino, junto con lo que permanece y aquello que desaparece: todos los opuesto entran en juego porque son indisociables, y por consiguiente complementarios. Esta tabla de contrarios es la clave de la citada armonía que el *feng shui*, una filosofía que en su origen estudiaba los cambios que se producían en la naturaleza, proyecta en el espacio del jardín y en aquellos lugares del habitar. Desde los jardines que rodean los palacios de los emperadores y sus tumbas, donde primero se pone en práctica el *feng shui* hasta que se aplica en los interiores y se amplía a jardines públicos y privados, su larga evolución en el transcurso del tiempo hasta hoy ha logrado que alcanzara tal popularidad y divulgación que no deja de sorprender.

El *feng shui* se basa en la existencia de un aliento vital o *qi*, cuyo flujo se altera según la forma y la disposición del espacio, las diferentes orientaciones en relación a los puntos cardinales y a los cambios que se pueden suceder temporalmente. Partiendo de la importancia del agua y de las piedras en tanto que elementos constitutivos de la naturaleza, algunas escuelas de *feng shui* ponen el énfasis en las formas de las montañas y de los ríos, y del paisaje en general, identificándolas con las figuras de ciertos animales como el Dragón, el Tigre, la Tortuga, el Fénix y la Serpiente, que son los llamados guardianes celestiales. Su puesta en práctica se ejerce también en la arquitectura contemporánea, aplicándose a la distribución de los diferentes espacios de la vivienda, con la creencia de que aquélla beneficiará a sus habitantes. Estrellas voladoras o caballos mitológicos con cabeza de dragón forman parte de esta literatura de la antigua China casi onírica, por medio de la cual el pensamiento mágico acaba fundando una filosofía que trata de abordar el principio y el fin del mundo, y de explicar todos aquellos fenómenos que la avidez de conocimiento induce a explorar buscando certezas.

Benedetta Tagliabue aceptó el desafío de realizar un jardín chino en el Espai Mercè Sala de DIAGONAL, como una oportunidad para mostrar que un espacio como éste se puede “llenar” literalmente de árboles, aunque sean dibujados, y de artefactos de mimbre y bambú. Hechos de materiales orgánicos, sin dejar de imitar elementos naturales, son parte de la arquitectura de este espacio ocioso, y se proponen con la intención de referenciar la armonía que corresponde al jardín chino, clásico y contemporáneo. Para hacer explícita su estrategia discursiva, superponiendo el diálogo intercultural subyacente, la arquitecta utiliza el dibujo, la fotografía y la imagen en movimiento; pero en este caso también recurre a la papiroflexia para reproducir grullas, loros y pavos reales, recordando que el arte de doblar el papel se originó en China entre los siglos I y II d.C. antes de llegar a Japón en el siglo VI, integrándose en la cultura japonesa. Allí se convierte en el conocido *origami*, dándose a conocer mças tarde como tal en Oriente Medio a través de la Ruta de la Seda, hacia el siglo XIII, hasta que aparece en Europa, donde pese a la negligencia inicial, la divulgación del *origami* coincidirá con la actualización progresiva de su práctica en Japón, tras la II GM .

La exposición se completa con una documentación exhaustiva sobre los proyectos realizados por Benedetta Tagliabue particularmente en China, en tres pantallas yuxtapuestas, como ya se ha mencionado; y recuperando numerosas entrevistas que se han reunido en otro documento que se proyecta en una cuarta pantalla, para que el público pueda escuchar el discurso de la arquitecta y vea a su vez el trabajo que ha realizado en el transcurso de su trayectoria.

La reciente concesión de la Creu de Sant Jordi (2019) es un reconocimiento que se suma a la lista de premios y galardones que ella ha recibido todos estos años, como acredita su biografía. Consideramos que la arquitecta era la que podía entender mejor cómo hacer un jardín chino en un espacio como el que se le brindó para hacerlo verosímil, por su larga experiencia en

la creación de jardines y los contactos sucesivos que ha mantenido con la cultura china, al igual que por las intervenciones que ha realizado en este país, en lo relativo tanto a la construcción de edificios significativos como de jardines dialogantes que hibridan culturas y localizaciones, al igual que todos los espacios del habitar, teniendo en cuenta al sujeto que los habita y todos los elementos constitutivos de la práctica cotidiana de la espacialidad.

.