

Recintos-no-recintos: La disolución del límite entre arquitectura y natura

Enclosures-not-enclosures: The dissolution of the boundary between architecture and nature

EÍDOS N°17.
Revista Científica de Arquitectura y Urbanismo
ISSN: 1390-5007
revistas.ute.edu.ec/index.php/eidos



¹Michele Pellino, ²Veronica Caprino, ³Sara Ferrara

¹Sapienza Università di Roma, michele.pellino@uniroma1.it, ORCID: 0000-0001-6896-3215

²Sapienza Università di Roma, veronica.caprino@uniroma1.it, ORCID: 0000-0003-2609-8889

³Sapienza Università di Roma, sara.ferrara@uniroma1.it, ORCID: 0000-0002-2254-2658

Resumen:

Abstract:

El ensayo, resultado de un estudio de investigación sobre la figura del recinto en arquitectura, analiza tres obras contemporáneas donde el elemento del muro, que permite diferenciar y separar un interior respecto a un exterior, se desmaterializa. La disolución de este elemento fundamental de la composición arquitectónica aún tiene un significado profundo: integrar la arquitectura en el paisaje para generar un espesor evanescente en el cual se inserta la presencia humana y que permite el diálogo entre natura y artificio. Los tres casos estudiados —Solo House II de la oficina OFFICE, Garden Hotpot Restaurant de MUDA Architects y el Jardín del Tercer Paisaje de Gilles Clément & Coloco— ofrecen tres distintas maneras de resolver funcional y constructivamente el pasaje desde un interior hacia un exterior, el umbral, pero con un única finalidad: delimitar un ámbito de acción donde se desarrollan los rituales humanos, sin por ello relegar el contexto a un papel marginal, más bien al revés, integrarlo y así definir un refinado dispositivo de lectura del paisaje.

The essay, as the result of a research on the figure of the fence in architecture, analyzes three contemporary works in which the element of the wall is dematerialized, allowing to differentiate and separate an interior from an exterior. The dissolution of this fundamental element of the architectural composition has a profound meaning: integrating architecture into the landscape to generate an evanescent depth in which the human presence is inserted, and which allows for dialogue between Nature and artifice. The three case studies —the Solo House II by the studio OFFICE, Garden Hotpot Restaurant by MUDA Architects and Garden of the Third Landscape by Gilles Clément & Coloco— offer three different ways to functionally and constructively solve the transition from an interior to an exterior—the threshold— but with a single purpose: to delimit a field of action in which human rituals take place, without relegating the context to a marginal role, indeed, vice versa, integrating it to define a refined landscape reading device.

Palabras claves: recinto-no-recinto; paisaje; natura y artificio; umbral evanescente.

Keywords: fence-non-fence, scenario, nature and artifice, evanescent threshold.

I. INTRODUCCIÓN

El artículo enfrenta el tema de recintos que no cierran, que no separan un adentro de afuera, se trata de dispositivos de lectura del paisaje, espesores evanescentes dentro de los cuales se materializa la presencia humana que definen modalidades diferentes de diálogo entre natura y arteificio.

La Solo House II de la oficina OFFICE, el Garden Hotpot Restaurant de MUDA Architects y el Jardín del Tercer Paisaje de Gilles Clément & Coloco ofrecen tres configuraciones diferentes de unos de los arquetipos arquitectónicos por excelencia, se diferencian en el programa funcional y en las modalidades constructivas, pero tienen un fin común: recortar un ámbito de intervención donde se realizan los rituales humanos, sin por eso excluir el lugar de construcción como algo separado, más bien lo integran con sabiduría. Así que el círculo perfecto de una villa extra-lujo insertada en la “mancha mediterránea” de la Matarraña, el marco sinuoso de un restaurante chino adentro de una floresta de eucaliptos de la provincia de Sichuan y la secuencia de cuartos a cielo abierto en el techo de la ex base submarina de Saint-Nazaire utilizan el territorio y la preexistencia como ocasión para dar lugar, adentro de la inmovilidad del construido, a una experiencia dinámica de conexión con el contexto.

Si OFFICE y MUDA trabajan por contraste, fijando geometrías esenciales — limpias y abiertas al mismo tiempo— en la vegetación local, Clément & Coloco dejan que la naturaleza se inserte libremente en un recinto policéntrico, voluntariamente renunciando a una composición formal del espacio. En los tres casos, se excluye la intencionalidad literal de vallar: el hombre es un huésped que contempla y percibe, que habita los lábiles confines de entornos cambiantes, como cambiante es la misma esencia de la naturaleza.

Por negación: el proyecto de la casa- icono Solo House II de OFFICE

En el 2018, la Solo House II, proyecto de OFFICE (Kersten Geers y David Van Severen), fue insertada en la serie-documental de BBC, *World's Most Extraordinary Homes*, en el capítulo: *Is this the house of the future?* A las imprescindibles tomas realizadas con un dron de la casa, insertada en la mancha mediterránea de la Matarraña española, siguen tres minutos de paseo adentro del recinto habitado. La estructura es descrita como “una grande O en la cima de una colina” y todas las tomas se desarrollan a lo largo del perímetro circular de la casa que mira hacia el paisaje. El proyecto parece arcaico y futurista al mismo tiempo, un clásico sin tiempo realizado de acero, hormigón, piezas de policarbonato y una red metálica para generar sombra. La casa tiene un carácter monumental, pero es totalmente permeable e interpreta, a través de la estética minimal del recinto, la sofisticada relación entre el lujo y la economía de los medios.

Todos los proyectos de OFFICE, de manera programática, consisten en la producción de un recinto. No importa cuál sea la escala, el contexto o el programa. El recinto (o cuarto¹) es una acción proyectual para delimitar una superficie, una modalidad de entender la arquitectura que ocurre por separación, por diferenciación, a través de la definición de un nuevo límite. En otras palabras, esto implica una condición de excepción. ¿Pero respecto a qué?

En 2010 la oficina italiana Baukuh definió el proceso creativo de OFFICE como un *Cutting Holes into the trash*. “Their work precisely corresponds to their native landscape: the mediocre confused and domestic sprawl of the Flanders [...] an evenly covered field, more or less coinciding with the entire planet. The rarefied rooms reputedly designed by OFFICE cannot be thought to be outside of this field” (Tamburelli, Zanderigo, 2012). Leer el contexto nativo para interpretar la poética de la oficina belga evidencia como también la intervención más pequeña tiene la capacidad de emerger por contraste respecto al contexto urbano existente, sin ninguna actitud mejoradora del entorno.

¹ Cuarto (*room* en inglés) es el término más utilizado por parte de OFFICE. *Seven Rooms* de hecho es el título de la primera publicación monográfica de la oficina: M. Kung, E. Walker. (ed.). (2009). *OFFICE Kersten Geers David Van Severen. Seven Rooms*. Berlin: Hatje Cantz.

Para OFFICE el recinto es el arquetipo por antonomasia, alrededor del cual organizar un sistema de acciones primarias (Cortés, 2016) que desde siempre son guías para la disciplina arquitectónica: inclusión/exclusión, perimetrar/bordear, abrir, ordenar, repetir. Repasando algunas declinaciones del arquetipo a través de algunos proyectos no realizados de OFFICE, es evidente cómo anticipan muchas soluciones, puestas a la escala correcta y profundizadas, en trabajos construidos más recientes. A grammar for de city (2005), en colaboración con la oficina DOGMA, indaga el muro como un espacio urbano habitable, Cité de Réfuge (2007) examina el tema del enclave en el paso de frontera de Ceuta: una ciudad de refugiados, entre Marruecos y España, un recinto cuadrado que incorpora todos los servicios típicos de una aduana. Border Crossing (2005), trabaja sobre el tema de la soberanía territorial: el proyecto consiste en un volumen blanco rectangular de nueve metros de alto que confiere un pasaje protegido, para hombres que van andando, entre México y EE. UU. En todos los tres trabajos la forma radical² (DOGMA-OFFICE, 2006) y concisa de la ciudad corresponde a una acción de fundación, a una elección política.

Emerge una arquitectura universal. Quedándose sistemáticamente indiferente al contexto, ella aplica matemáticamente los mismos principios, en la convención que “over time the perimeters and thresholds are precisely what survive” (Geers, Van Severen, 2012). Aunque los arquitectos de OFFICE a menudo declararon una cierta preocupación en concebir una casa demasiado pretenciosa y llamativa—showy, para utilizar sus palabras—es evidente, simplemente mirando la página Instagram de la Solo House, como entra plenamente en la categoría del minimalismo de lujo (ver #minimaluxury).

El proyecto de OFFICE se inserta dentro de un ambicioso programa residencial promocionado por Christina Bourdais y Eva Albarran—llamado Solo Houses— que si aparentemente parece banalmente orientado a la construcción de casas de sueños por las vacaciones, en realidad quiere transformar la región al sur de Barcelona en un lugar de referencia para la arquitectura: doce casas-iconos,

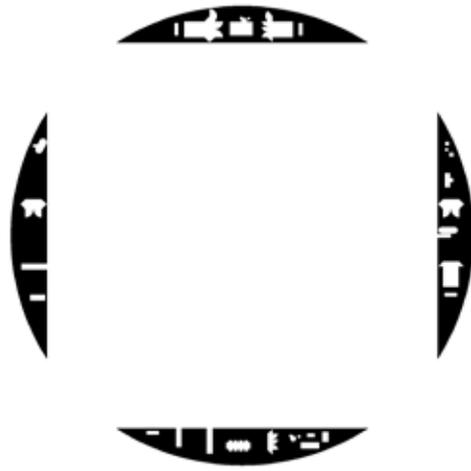


Figura 1. Veronica Caprino. Diseño interpretativo Via Negativa - Diagrama del espacio habitable, obtenido al restar superficies.



Figura 2. OFFICE KGDVS, Solo House II, Cretas, 2017. Vista Frontal (Foto de Bas Princen, Courtesy OFFICE).



Figura 3. OFFICE KGDVS, Solo House II, Cretas, 2017. Vista Lateral (Foto de Bas Princen, Courtesy OFFICE).

² “The beginning is architectural form, in its absoluteness, seen against the course of life it seeks to serve and frame. The essence of architectural form lies in its obstructiveness. Architectural form works as a strategy simply by existing; it is there to advance its context, not itself. It does not offer endless and unfocused possibility, but establishes limits”.

todas realizadas por parte de jóvenes oficinas internacionales son distribuidas en un increíble territorio de 40 hectáreas. Cuando el programa empezó en el año 2010, la referencia clave para Bourdais fue el Case Study Houses Program (EE. UU., 1945-1966). Financiado por la revista Arts & Architecture, el programa experimental tenía como objetivo contestar al boom edilicio del segundo periodo de posguerra con prototipos de casas modernas, fácilmente reproducibles y económicamente viables para el americano de clase media. Desarrolladas en el área de Los Ángeles, las Study Houses, consistían en treinta y seis modelos habitacionales que habían sido desarrollados por partes de los más reconocidos arquitectos de la época: Richard Neutra, Charles e Ray Eames, Pier Koenig y Eero Saarinen.

Las líneas guía para las intervenciones sugerían “el uso, en la medida de lo posible, de técnicas y materiales que habían nacido desde el esfuerzo bélico en cuanto eran considerados los mejores en expresar la vida del hombre moderno” (Smith, 2016). Para simplificar: las Study Houses han interpretado el mito de la casa de la posguerra, mientras que las Solo Houses ibéricas interpretan la idea de lujo *radical chic*. No hay nada de prefabricado, nada canónico, replicable, si no la exclusiva condición de aislamiento manifiesto que se imagina para estas doce casas. A diferencia de numerosos experimentos fracasados de villas *prêtes-à-consommer*³, las Solo Houses no solo sobreviven, sino que inspiran en cuanto representan perfectamente el *zeitgeist*, un mix todo contemporáneo de una austeridad sobria extra-lujo.

¿Qué es lo que diferencia la Solo House II de la casa tradicional mediterránea? La diferencia está en la relación con el paisaje: no es mimético sino contemplativo. La Solo House II no se integra en el ambiente natural, no busca el compromiso copiando la estética local, más bien produce un efecto de sublime

contraste. A diferencia de la Casa Arzale, ubicada en la isla de Sardinia del arquitecto Marco Zanuso, un recinto de forma cuadrada, construido en piedra a seco, como en la tradición local, la Solo House es declaradamente ensamblada. Producto de un proceso industrial reconocible. En ambos casos, la tipología de referencia es la casa patio. Como en el esquema de OFFICE la planta se desarrolla sobre una doble simetría cruzada: en las cuatro esquinas están puestos los tres cuartos de noche y una cocina. A la idea de maximizar las funciones al abierto corresponden dos resultados opuestos: en Zanuso la casa adquiere la apariencia de un monolito de piedra, impenetrable desde el exterior, que protege la vida desde una naturaleza no domesticada (Zanuso, 1963), mientras que en la realización de OFFICE a Cretas el exterior es suprimido, cada ambiente es totalmente accesible por los dos lados del anillo e invita a una inmersión e hibridación completa de las funciones domesticas con el paisaje circundante.

La Solo House II entonces tiene la forma de un recinto, pero no es un recinto. No protege, no divide exterior e interior, no excluye la vista, no produce un espacio cóncavo, no acoge. Es un muro habitado de 4,4 metros de ancho, completamente transparente, que funciona como un dispositivo de contemplación del paisaje. El ejercicio, también en un contexto tranquilo y homogéneo, como lo de la finca española, es siempre lo mismo: el descubrimiento de un cuarto (room) a partir de un elemento dado, existente, que selecciona un afuera.

Como para la Week end House a Merchtem (2009), es el mismo lugar que determina el perímetro físico de la intervención. Desde la vista cenital, ese perímetro se configura como una simple copia artificial de la naturaleza, correcta, perfeccionada. Así que el borde vagamente redondeado del plateau, en una operación de abstracción que caracteriza toda la producción OFFICE, se transforma en un círculo perfecto de 45 metros de diámetro. No se realiza una extrusión del plateau (como habría realizado Zanuso en Sardinia): la arquitectura de la Solo House II no se radica en el paisaje, lo refleja y lo multiplica. En primer lugar, bajo la elección de reforzar el ambiente natural

³ Se considere la experiencia de Ordos 100 en China (a la cual OFFICE participó en el año 2008) o del programa *Living Architecture*, promocionado en Reino Unido por parte de Alain de Botton en 2006.

del lugar, en el patio interno el paisaje no viene manipulado, no se trata de un hortus conclusus o un jardín di delizia, es exactamente lo mismo de lo que pasa afuera, es una pieza ecológica de forma circular. En segundo lugar, la casa es un recinto sin muros, todas las paredes verticales son transparentes o translúcidas, esto, en una planimetría canónica, determinaría una ausencia de privacidad, pero, en este caso, la distancia física entre los distintos ambientes —37 metros de distancias internas entre ambientes distintos— confiere la posibilidad de aislarse adentro de un mismo perímetro.

Es la noción de distancia a sustituir el muro como herramienta para diseñar la intimidad: la separación entre los distintos ambientes se determina dilatando el espacio entre ellos. Mínimo footprint, máximo impacto, el diseño de la planimetría coincide a una acción de medición del paisaje y lo favorece en el tentativo, por un lado, de desmaterializar la arquitectura del edificio a favor del *genius loci* y, por otro lado, de obtener una casa, utilizando las palabras de Ponti, totalmente habitable (Ponti, 1964). El resultado es un recinto ‘frágil’, sutil, que domina visualmente el panorama y que para dominarlo sufre una compresión física: el adjetivo que a menudo los arquitectos utilizan para describir la condición espacial de la Solo House II es *narrow*.

Es decir, el *exitenzminimum*, reinterpretado en la casa de vacaciones de lujo. Cuatro medias lunas de 58 metros cuadrados cada una (una medida pequeña si se considera la media de 90 metros cuadrados de una suite de un luxury hotel), estrechas y afiladas que parecen una contradicción con relación a la vastedad del área a disposición, pero que empujan los huéspedes de la casa a habitar literalmente el perímetro. El mobiliario fijo, reducido al mínimo, son preciosos y colaboran al sabio juego de reflejos y proyecciones que rebotan entre los vidrios por un lado y el policarbonato blanco leche por el otro. No existe un adentro y un afuera: todo el espacio es entre. Como ha sido declarado por los arquitectos en la entrevista con Enrique Walker: “The perimeter is exactly where what is presented is what is intended: a thin line where intentions become

architecture [...] In an attempt to distill possible strategies for architecture of the perimeter, we should both ignore inside and outside and focus on the potential of the threshold in between” (Walker, 2009). En una extraordinaria economía de precios, el proyecto maximiza el tema del muro doble —ya visible en el proyecto para la Bienal de Venecia de 2010— y lo vuelve absoluto. Todo el espacio habitable ‘está’ entre el hábitat mediterráneo y su copia, espejada al otro lado del cerramiento de vidrio. El resultado final es una arquitectura *in between*, donde resuena la estructura espacial de La Casa de Andrea Mantegna a Mantova (Lee, 2019), que se ofrece totalmente al paisaje.

La pared externa es totalmente abrible y móvil, cada huésped puede elegir, haciendo deslizar su ‘porción de muro’, el grado de intimidad y de conexión con la naturaleza que desea. La configuración abierta modifica todas las jerarquías: los ángulos angostos de las medialunas se suavizan y la losa de hormigón, sobre la cual apoya la estructura, se transforma en un asiento largo e informal, un estilóbato contemporáneo que recuerda la vocación pública de aquel elemento arquitectónico. En su aparente banalidad (Borasi, 2018), el recinto puro, geométrico y aislado de la Solo House II cumple una radical abstracción del concepto de casa y mueve el límite, el propio confín material, de la pared perimetral hacia el mismo paisaje.

Taoísmo en el paisaje. El Ting contemporáneo del Garden Hotpot restaurant de MUDA Architects

Chengdu, capital de la incontaminada provincia china de Sichuan, es sinónimo de hotpot: plato típico que, con sus modalidades de consumo lentas y compartidas,⁴ representa desde hace siglos un ritual. El *Garden Hotpot Restaurant*,

⁴ En el centro de la mesa hay una olla llena de caldo caliente en la que cocinar los alimentos, siempre se mantiene caliente por una estufa debajo. Este recipiente se puede dividir en varias partes para separar líquidos con diferentes especias, y se acompaña de una serie de platos con ingredientes crudos y condimentos. Cada comensal sumerge lo que desea en el caldo durante el tiempo necesario para la cocción; la comida cocida se moja en las salsas. El *hot pot* es un plato muy querido por la experiencia de compartir y convivir que se vive al saborearlo”. De Tutto quello che dovreste sapere sull’hot pot, 2020, www.agrodolce.it/2020/01/09/guida-all-hot-pot-cinese.

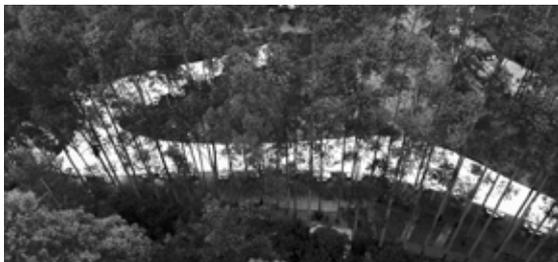


Figura 4. MUDA Architects, Garden Hotpot Restaurant, Chengdu, 2019. Vista aérea. (©Arch-Exist. Courtesy MUDA Architects).



Figura 5. MUDA Architects, Garden Hotpot Restaurant, Chengdu, 2019. Vista aérea. (©Arch-Exist. Courtesy MUDA Architects).

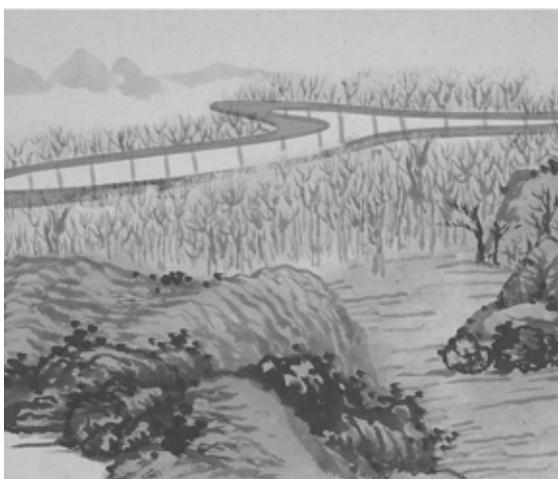


Figura 6. Arriba: Paisaje de la Serie *Landscapes of the four seasons* (Shitao, Metropolitan Museum of Art, New York, 1700 ca.). Abajo: Sara Ferrara. Dibujo interpretativo inspirado en la pintura de Shitao

inmerso en una floresta de eucaliptos en el suburbio rural de Sansheng, celebra la naturaleza y la cultura gastronómica del lugar. La intervención de pequeña escala radicaliza el concepto de interacción con los factores ambientales y recalca la estructura abierta de un pabellón.

La ausencia de una entrada principal, los pilares esbeltos y la ausencia de paredes hacen que el restaurante se condense en una cubierta curvilínea, que sigue de manera sinuosa el perímetro de un estanque de flores de loto y sigue su geometría cerrada. Si desde arriba la forma orgánica parece asumir la función de un recinto, orientado a preservar el espejo de agua desde la selva circunstante, la permeabilidad a través de los distintos ambientes —a la cota del suelo— deja comprender la total disolución del límite entre adentro y afuera.

Dossonlosfactoresimprescindibles que considerar: las temperaturas templadas por buena parte del año, que favorecen la costumbre local de comer en lugares abiertos o semi-abiertos, y la separación de la estructura en dos partes distintas: una dedicada a la preparación de la comida y la otra a su consumo. El cliente, de hecho, había pedido redibujar el área catering y mantener los servicios del restaurante preexistente, ubicados al exterior y cercano a la nueva construcción. Así, una estructura mínima serpentea a tres metros de tierra, sustentada de columnas circulares de solo 88mm de diámetro, que parecen desaparecer entre los troncos cercanos. La única componente ulterior es la plataforma de madera, paralela a la cubierta, donde están puestas las mesas.

La arquitectura enfatiza una relación intensa con el entorno y estimula su percepción sensorial: no hay una naturaleza que se presenta a la mirada (Jullien, 2017) como algo a parte y, por ende, no existe un observador (Jullien, 2017) externo respecto a ella. De hecho, la relación entre hombre y medioambiente según la cultura china funda sus raíces en el concepto taoísta de naturaleza: una interacción entre polos opuestos y complementarios *yin-yang*, un juego de compensaciones entre vertical y horizontal, macizo y fluido, visto y escuchado (Jullien, 2017), que no se identifica con

el término europeo de paisaje como porción de pueblo (Jullien, 2017) que se abre a la mirada, más bien con el binomio montaña(s)-agua(s)-*shan shui*, o montaña(s)-rio(s)-*shan chuan* (Jullien, 2017). Esta diferenciación semántica hace comprender como, en la tradición oriental, lo que nosotros llamamos paisaje no es la parte de un todo, sino que es la totalidad misma, que incluye el hombre y subyace su apertura al mundo, quitando —a empezar desde el lenguaje— el recinto dentro del que se ha atrincherado el yo-subjeto en Europa (Jullien, 2017).

El Garden Hotpot Restaurant traduce materialmente ese principio e introduce en las experiencias de los comensales el elemento del inesperado: el paisaje, que cambia y se transforma, no es el objeto cómodo dócil y siempre a disposición (Jullien, 2017) que procede de las convenciones del Romanticismo europeo, más bien se revela en su complejidad biológica donde lo previsible y lo imprevisible queda constantemente conectados entre sí (Clément, 2013). La posibilidad de percibir los fenómenos que suceden 'afuera' a través de sentidos que no son únicamente la vista —definidos por Jullien (2017) 'sentidos-ambientales'— suelda la fractura entre alma y mundo físico que, a menudo, limita la compenetración entre hombre y paisaje, favoreciendo la abstracción (Jullien, 2017).

El mismo jardín taoísta no se opone al paisaje como artificialización, sino que se entiende como ámbito espontáneo donde el hombre encuentra descanso en el respeto de otras formas de vida (Espuelas, 2004); en este sentido, el restaurante MUDA presenta algunos puntos en común en los métodos de ambientación y construcción. Ante todo, los arquitectos se han apropiado de la floresta como un fondo que constituye parte integrante del proyecto; esta compenetración con el lugar entra en aquel proceso típico del jardín chino llamado 'paisaje prestado' (Cheng, 2012), que apunta a potenciar las tendencias naturales del territorio y a garantizar un efecto encontrado (Espuelas, 2004). A esto se suma la búsqueda de significados más altos: el jardín chino es símbolo de un pequeño universo circunscrito que no se tiene que leer visualmente de una sola

vez, más bien descubierto paso a paso (Espuelas, 2004). La pasarela del Garden Hotpot Restaurant y el puente, que cruza el estanco, determinan un movimiento ideal para aquellos huéspedes que quieren una contemplación secuencial del hábitat; un recorrido panorámico al lado de las mesas permite observar desde cerca la alfombra de flores de loto, mientras que la materialidad leñosa de la pavimentación y una barandilla baja evoca los barcos de pesca tradicionales, asociados a un efecto de suspensión: como la superficie del agua, así el pensamiento aletea en el borde entre el mundo interior y lo de las cosas (Grimal, 2014). El techo, mientras, resuelve la necesidad de tener un límite: el borde del jardín tradicional era solo un muro ciego, justo visible entre la vegetación, pintado de blanco para ser percibido como un 'fondo nebuloso' (Espuelas, 2004); de la misma manera, la cubierta define un espesor habitado que —gracias a su color blanco— adquiere un aspecto neutro y evanescente, en analogía con la humedad del contexto.

El estanque artificial empuja a interrogarse sobre la circunscripción de un vacío que no estaba presente en el lugar, sino que ha sido realizado con intencionalidad. El jardín chino, de hecho, apunta a reflexionar sobre el vacío taoísta en sus tres formas: vacío como esencia del Tao, origen y fin de todas las cosas; vacío como Yin, oculto en el fluido, en la oscuridad y en lo que está escondido; vacío como principio de la no-acción (*wu-wei*), que promueve la no resistencia a las leyes de la Naturaleza (Espuelas, 2004). La primera declinación del término generalmente se explica por oposición a un lugar lleno de presencias (Espuelas, 2004); así que para el caso del Garden Hotpot Restaurant se vuelve eficaz el juego de contraste entre el sentido de vacío que emite el espejo de agua en el centro y la densidad de la floresta a su entorno: cada elemento visible (líquidos, vacíos), indica su contrapunto (sólidos, cuerpos) (Espuelas, 2004).

Al mismo tiempo, la antítesis de los polos estanque-floresta se asocia a su complementariedad: el principio femenino *Yin* —inefable, mutable— que reside en el fluido como en las esquinas de sombras entre las ramas y los troncos,

en ambas entidades hay una translación del vacío (Espuelas, 2004). Finalmente, la alusión *wu-wei* puede ser captada en la delicadeza con la que, a través de unos pocos gestos arquitectónicos, está conceptualmente cercado este oasis; la total permeabilidad de los espacios, amoblados con el mínimo necesario, enseña la fuerza de la componente del vacío: una supresión de lo superfluo que invita al hombre a una actitud receptiva (vacía) para entrar en comunión con el mundo circundante. Tanto el trabajo de MUDA como el jardín tradicional merecen, de hecho, una interpretación metafísica que va más allá de la pura descripción técnica. No es casualidad si algunos jardines taoístas presentan puertas en forma de maceta que aluden a un vacío positivo, a una presencia generada por la falta de algo; así el perfil del Garden Hotpot Restaurant, como el de un vaso, delimita un vacío asertivo, cuya importancia puede apreciarse entre las líneas de Lao Tse (Tse, 1995):

Treinta radios convergen en el cubo
de una rueda,
más en su nada radica la utilidad del
carro.
Se labra el barro para hacer vasijas,
más en su nada radica la utilidad de
la vasija.
Se horadan puertas y ventanas para
hacer un aposento
más en su nada radica la utilidad del
aposento.
El ser es lo práctico, la nada es lo útil.

Metáfora de este vacío tangible es la típica niebla de la pintura paisajística china; en el jardín —y por lo tanto también en el restaurante— se produce una transposición tridimensional de las obras que representan escenarios naturales, con analogías de carácter perceptivo (Espuelas, 2004). En primer lugar, la pintura oriental suprime el concepto de límite: el artista contradice la noción de horizonte, porque solo un paisaje que se va disipando (Jullien, 2017) puede conciliar la meditación.

El Garden Hotpot Restaurant ofrece a la vista la posibilidad de perderse en el bosque: las características indistintas del entorno absorben la imaginación y dejan de lado cualquier pretensión de control. Si para la pintura es necesario evitar la planicie compositiva y vitalizar el paisaje con una cierta variación (Jullien, 2017), el sitio del restaurante se presenta igualmente equilibrado: la armonía deriva de la fuerza de la diferencia entre la amplitud del estanque y la compactación de la maleza, en cuyo interior, entre los troncos, se cruzan muchos más pequeños desechos. La estructura abierta evoca también los contextos típicos de la producción pictórica, donde las habitaciones están generalmente abiertas sobre amplias porciones de naturaleza, en detrimento de la representación de la figura humana (Ghilardi, 2008).

En *Reminiscences of Qinhuai River, sound of thunder in the distance, The hermit lodge in the middle of the table ed alcuni pezzi della serie Landscapes of the four seasons* del artista chino Shitao (1642-1707), arquitecturas minimalistas, abiertas o semiabiertas, se camuflan en la naturaleza desenfocada; el hombre, cuando existe, contempla el paisaje del cual es parte integrante. El dinamismo en el 'rasgo único'⁵ (Ghilardi, 2008) del techo, similar a una pincelada, y la niebla que a menudo se levanta — recordando la noción de aura (Jullien, 2004) apta para deshacer todo lo que se define— son otras piezas que hacen del proyecto de MUDA la concreción de una escena pintada; la niebla no solo equivale a un vacío metafísico, sino también a una 'sensación arquitectónica', que pone en crisis la vista en favor de otras sensibilidades (Bruno, 2011).

El Garden Hotpot Restaurant no puede, por tanto, ser asimilado a un 'marco miesiano', que establece coordenadas espaciales para ordenar el paisaje circundante; por el contrario, rompe el dogma occidental de acercamiento a la naturaleza que prevé la simple contemplación. La estructura misma puede ser interpretada como una revisión del Ting o quiosco chino: un pabellón típico de parques y jardines, delimitado por columnas y colocado en general sobre el agua o sobre una pendiente (Jullien,

⁵ Shitao insiste en la noción de 'único rasgo', que encierra infinitas potencialidades de figuración y constituye la estructura de la pintura; la pincelada debe implicar, sin embargo, un cierto dinamismo, con el fin de organizar el espacio y dar lugar a un movimiento.

2017). En el Ting se ocia, se bebe y se olvida el tiempo, sintiéndose liberados del mundo ordinario: se está dentro y fuera, expuestos y reparados, inmersos en el paisaje y no delante de él (Jullien, 2017).

Un ‘recinto discontinuo’. El jardín del tercer paisaje de Gilles Clément y Coloco

El proyecto Jardin du Tiers paysage, obra de Gilles Clément y del Atelier Coloco, representa una de las realizaciones más importantes del concepto de tercer paisaje, así como una oportunidad de reflexión sobre las posibilidades compositivas que ofrece una arquitectura incompleta. La intervención nace en el ámbito de la Bienal de Arte Contemporáneo, Estuaire 2009, que se desarrolló a lo largo del estuario del Loira, y tiene como objeto la reutilización de la cobertura de la antigua base submarina de Saint-Nazaire. El edificio fue construido a partir de febrero de 1941 en el puerto de Saint-Nazaire y, después de varias fases de edificación, en 1944 alcanzó las dimensiones con las que se nos presenta hoy: 301 metros de largo, 130 metros de ancho y cerca de 18 metros de altura. Una serie de imponentes muros de cargas, que identifican los alvéolos para las naves, sostiene lo que distingue el artefacto: su cobertura. Realizada con una estructura Fangrost, esta alcanza una altura de unos 8 metros en sus partes plenamente completas.

Esta ‘arquitectura sobre la arquitectura’ puede entrar en la categoría de las grandes edificaciones no acabadas, siendo completa, en la cubierta, solo por un tercio de su longitud, precisamente en correspondencia de los primeros cinco alvéolos en el norte. El techo debía estar totalmente cubierto de muros de cargas paralelos de hormigón armado, a los que se superponían unas vigas espaciadas entre sí de solo 50 centímetros. La idea era construir cámaras de explosión capaces de atrapar granadas enemigas, protegiendo la parte inferior de la base submarina. La interrupción del proceso constructivo del artefacto militar, una ‘ruptura epistémica’ que revela el principio constructivo del edificio (Costanzo, 2017), ha devuelto a la ciudad una arquitectura de fuerte valor icónico. Esta condición de no acabado define tres condiciones



Fig. 7. Gilles Clément + Coloco, Jardin de Tiers paysage, Saint-Nazaire, 2011. Foto de Giardino dei Sedi. (Foto di Julie Guiches. Courtesy Coloco).



Fig. 8. Gilles Clément + Coloco, Jardin de Tiers paysage, Saint-Nazaire, 2011. Foto de Bosco dei Pioppi tremuli. (Foto di LucasD. Creative Commons).

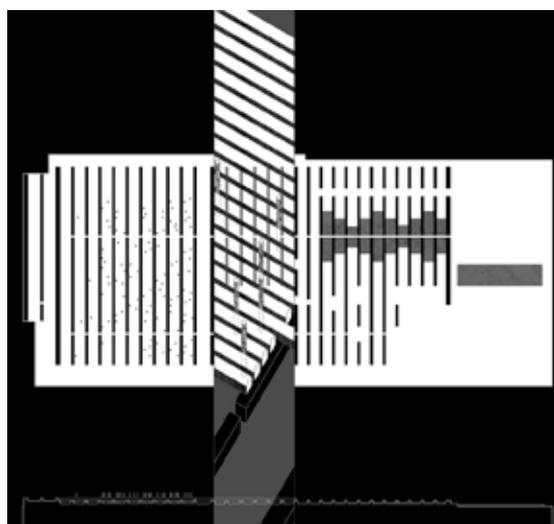


Fig. 9. Michele Pellino. Diseño interpretativo *El recinto discontinuo de Saint Nazaire y el enfrentamiento con Terragni. La constelación, el crepidoma y el hortus conclusus.*

espaciales diferentes y progresivas, que se suceden en un clímax que ve protagonistas los setos de hormigón: un espacio libre de presencias masivas con dos grandes incisiones en el suelo, un 'recinto discontinuo' abierto y un 'recinto discontinuo' cubierto. 'Recinto' porque como un témenos corta y localiza un espacio interior, en alteridad, con respecto a un espacio exterior, definiendo así un campo para el desenvolvimiento de un ritual; 'discontinuo' porque tal es su elemento fundador que, en contraposición al 'recinto-figura', delimita, pero no cierra, deja entrar y salir la mirada, definiendo horizontes cada vez más lejanos.

La obra de G. Clément & Coloco reconoce estas tres condiciones y se desarrolla, siguiendo el orden dictado por la arquitectura abandonada (Clément, 2016), en otros tantos jardines diferentes entre ellos: el Jardín de las Etiquetas, el Jardín de los Sedum, el Bosque de los Temblores.

En cada uno de los tres jardines se pone en escena la dicotomía entre la forma dura y permanente del edificio y la forma cambiante de la naturaleza, que no está sujeta a las leyes de la razón y está siempre en movimiento. El Jardín de las Etiquetas, el único que responde exactamente a la definición del tercer paisaje (Clément, 2016), se sitúa sin ninguna veleidad formal en una de las dos incisiones presentes al sur del techo y la ocupa con las diferentes especies transportadas por los pájaros y por el viento. Estas especies se identifican, se enumeran y se etiquetan periódicamente. Un *garten*, un *hortus conclus* (Clément, 2012) que no se resiente del límite físico y permite la entrada a cualquier especie vegetal, demostrando la divergencia entre límite 'administrativo' y límite 'biológico'. El jardín de los Sedum, en cambio, cuenta con un espacio fragmentado por las presencias artificiales. Aquí, los autores actúan a través de una cubierta vegetal que alberga especies capaces de resistir

las condiciones climáticas del Estuario del Loira y típicas del tercer paisaje. Un crepidoma verde, que varía su extensión para cada cámara de explosión, es atravesado por un canal de agua que ocupa el viejo eje de acceso a las habitaciones.

La presencia del agua hace imposible el disfrute directo del crepidoma y, junto con la pasarela a 'C' apoyada sobre el recinto, contribuye al vuelco de los papeles: la naturaleza se convierte en protagonista de la experiencia espacial del 'recinto discontinuo' con el hombre relegado al papel de observador de la escenografía puesta en pie por el jardinero (y por la naturaleza). En lugar de intentar dominar vanamente la naturaleza, los autores identifican los límites dentro de los cuales esa aparece, definiendo así un Potager du Roi al revés,⁶ un jardín homenaje a la naturaleza confusa y desordenada (Clément, 2012). La fortuita cercanía formal entre el Jardín de los Sedum y el Potager du Roi permite una comparación que subraya el espesor teórico de la intervención de G. Clément y Coloco. Ambas obras manifiestan la voluntad de preservar algo precioso, tarea propia de un recinto.

"La nozione di meglio, di bene prezioso, è in continua evoluzione. La scenografia destinata a valorizzare il meglio si adegua al cambiamento dei fondamenti del giardino, ma il principio del giardino rimane costante: avvicinarsi il più possibile al paradiso" (Clément, 2012). Si Luis XIV, bajo el delirio del dominio de la naturaleza, quiso cultivar lo más exquisito del mundo, en el siglo XXI se cierra los más preciosos que la naturaleza podía ofertar: la espontaneidad, la diversidad y la complejidad biológica.

Por último, el Bosque de los Temblores representa una tercera posible contraposición entre naturaleza y artificialidad, realizada a través de elementos puntuales a nivel planimétrico (los árboles) y elementos lineales (los muros y las vigas). Grandes bolsas obligadas por redes metálicas contienen 107 álamos que como columnas salen del espacio entre las vigas. Al mostrar sus cimas, se convierten en elementos de carácter urbano alusivos de las espacialidades

⁶ Con el término Potager du Roi se hace referencia al llamado huerto de los reyes de Versalles. En particular, se quiere relacionar el grabado atribuido a Antoine Aveline "Vue et perspective du jardin potager de Versailles", representativa del 'orden y del vacío', en el que se combate y expulsa la 'naturaleza' con el Jardín de los Sedum y las fotos que representan su variedad.

internas de lo que, desde el mar, parece una gran masa gris. El aparente ejercicio compositivo de colocación es, en realidad, el fruto de una instalación de carácter extemporáneo y conserva toda su fuerza en el momento creativo. De hecho, los únicos dibujos realizados son bocetos de Gilles Clément y la posición de muchos álamos ha sufrido variaciones in situ debido a las obvias dificultades generadas por la falta de documentación técnica previa a su disposición. La intervención renuncia a la violencia de la formalización arquitectónica. Hace lo más posible con, lo menos posible contra (Clément, 2013), asumiendo el punto de vista del jardinero de nuestro tiempo, de quién, en cierta medida, abandona la composición formal del espacio (Clément, 2013).

Así pues, la comparación con las largas masas de los muros remite al tema del límite y constituye una ocasión para reflexionar sobre un modo de delimitación discontinua que va más allá de la lógica de separación espacial interior/exterior típica del recinto-figura. La falta de correspondencia entre intención y resultado formal, debida a la interrupción del proceso formativo de la construcción, conduce al discernimiento de un recinto discontinuo no predeterminado y, por lo tanto, al reconocimiento de una posibilidad de desarrollo de la forma que no se refiere estrictamente al control de la forma misma (Costanzo, 2017). En el paso entre la idea de 'recinto-figura' y la de 'recinto discontinuo' se produce la fragmentación del elemento fundador: el recinto, al romperse, abandona la idea del panopticon unicéntrico de las utopías modernas (AA.VV., 1979) para acercarse a una estructura formal policéntrica que se asocia con la idea de laberinto (AA.VV., 1979).

Un echelon determinado por un sistema de masas que, en fachada, muestran su condición interna genérica (Eisenman, 2009). Es el caso de Saint Nazaire, donde una enfilada de habitaciones a cielo abierto se basa en la repetición de un solo elemento, un muro de sección constante. Esta teoría de elementos determina, en fachada, un diafragma, una condición de umbral entre un interior y un exterior. A diferencia de lo que sucede en el 'recinto-figura', en el que

el elemento fundador, estático, delimita un espacio dentro del cual sucede la variedad, en el 'recinto discontinuo' es el elemento mismo que, en la fragmentación, contribuye a establecer relaciones siempre diferentes. Un sistema de movimiento (Eisenman, 2009) que permite establecer una relación dinámica con el elemento delimitante, que se convierte en instrumento de medición de las distancias. Una relación —ligada a los temas de la sorpresa y del descubrimiento— en la que recorrer, atravesar y acercarse se convierten en acciones fundamentales de la experiencia espacial.

En este sentido, se puede considerar como ejemplo paradigmático de tal especificidad el llamado 'esquema A' para el Danteum di Terragni, el conjunto de los primeros dibujos⁷ elaborados para el monumento conmemorativo del Gran Poeta y de su *Comedia*. Entre los pocos bocetos que representan este primer estudio para el monumento, se encuentra una planta en la que una teoría de dieciséis muros paralelos define quince habitaciones alargadas, que albergan los elementos puntuales de la composición, las columnas. Un dibujo que, lejos de ser operación caligráfica, demuestra la posible presencia simultánea de dos arquetipos, el hipostilo y el recinto, y la tensión que se genera entre ellos. También, un pequeño esbozo de sección muestra cómo la teoría se forma de elementos muy altos (5 m), quizás colocados a un nivel más bajo que el suelo circundante, de los cuales se eleva una columna que representa a Virgilio, alusiva —como sucede en el Bosque de los Álamos— de las condiciones internas del recinto. Más allá de las interesantes relaciones entre esta primera solución y la final, es evidente el esfuerzo del maestro racionalista en la definición de un umbral *in absentia* (en ausencia) y en la demostración de la experiencia espacial posible. A este propósito, con una línea sinusoidal que cruza los muros⁸ Terragni indica un recorrido obligado que

⁷ Como indica T. Schumacher, se hace referencia a los dibujos presentes en la tabla '0259' del archivo Terragni.

⁸ T. Schumacher in Terragni's Danteum relaciona la línea que representa el flujo con la presente en el plano del proyecto del Pabellón de la Impresión de Baldessari (1933) a la V Trienal.

permite una experiencia dinámica, rítmica y moderna del espacio arquitectónico. A veces acercándose a los otros elementos del recinto y al propio recinto, a veces alejándose de él, muestra posibilidades de actuar espacialidades siempre diferentes.

La comparación con el primer proyecto de Terragni, pues, hace emerger potencialidades compositivas voluntariamente no investigadas por la obra de G. Clément & Coloco. La superposición de una 'constelación de puntos' en un pentagrama de muros, que surge de una inédita planta del plano de las coberturas y remite a procedimientos análogos hechos en el campo de la música por algunos maestros del siglo XX,⁹ es una fascinación diseñada y apreciable solo indirectamente, de la ciudad y del mar. En efecto, el cierre de las habitaciones semicubiertas hace difícil la experiencia del hipostilo (el bosque por abstracción) en un espacio laminar. Es lo que sucede, de otras maneras, en el Jardín de los Sedum, donde la experiencia de un espacio laminar a cielo abierto habitado por la naturaleza se produce solo desde lo alto y el desarrollo sinusoidal del crepidoma verde, posible elemento rítmico de una hipotética caminata en el pasillo de entrada a las cámaras de explosión, termina siendo un *divertissement* formal. En última instancia, se trata de una obra notable — conmemorativa de la naturaleza resistente y de fuerte valor didascálico— que, en el enfrentamiento con las imponentes masas, define tres jardines autónomos en lugar de utilizar el 'recinto discontinuo' como *trait d'union* para la definición de un único jardín del tercer paisaje.

II. CONCLUSIONES

Aunque distantes por contexto y escala, los tres proyectos comparten la construcción de un ritual de paso entre el sujeto que habita los espacios y la Naturaleza circundante, según tres grados de separación.

⁹ Se hace referencia a las composiciones de maestros del siglo XX como Luigi Nono y John Cage. Por ejemplo, Atlas Eclipticalis, composición de 1961 de J. Cage, se desarrolla por la superposición de pentagramas musicales en el atlas estelar publicado en 1958 por Antonín Bečvář.

¹⁰ A tal propósito se hace referencia a la lectura sobre la observación de lo múltiple del poeta italiano G. Leopardi, del 20 septiembre 1821.

En el *Garden Hotpot Restaurant*, la relación cuerpo-paisaje es totalmente inmersiva. Por una parte, la arquitectura, reducida esencialmente a un marco, coopera con los componentes ambientales y atmosféricos del sitio al conceder al sujeto una experiencia totalizante; por otra, el placer directo de la comida orienta la concentración del huésped sobre los estímulos físicos, amplificando al mismo tiempo su percepción de los refinados estímulos estéticos. En efecto, es el componente de un rito secular como el hotpot el que hace que esta estructura adquiera una acepción de domesticidad: el recinto que se disuelve y rompe la indiferencia hacia la Naturaleza expande la esfera íntima de las relaciones y deja invadir en el hábitat local la agradable sensación de sentirse en casa. Justo la casa, con la *Solo House II* de Office, es el cuerpo mismo de la arquitectura el que funciona como médium, entre el individuo y el ambiente externo, condicionando su percepción y estimulando su interpretación.

Toda relación visual y física entre el habitante y la preexistencia incontaminada es filtrada por la geometría y los huecos del edificio, diseñado como dispositivo para la contemplación de la Naturaleza circundante. Voluntad de contemplación que se encuentra también en las operaciones del *Jardin du Tiers Paysage*, que pone al sujeto en una condición de desprendimiento meditativo, que se hace realidad tanto por la visión lejana de las copas de los álamos de la ciudad y del mar como por la pasarela levantada del suelo artificial. Esta última permite al visitante ver bajo de sus pies las huellas arqueológicas de un recinto discontinuo agredido por la Naturaleza resistente. A la altura de sus ojos, pierde el instrumento de mediación con el paisaje - el recinto en su exactitud - y se encuentra en una condición nueva de desorientación a la vista de la *aparente infinidad*¹⁰ del paisaje del Estuario del Loira.

El conflicto aparente entre Naturaleza y Artificialidad está resuelto en las tres obras activando un proceso de mediación por parte del hombre; la relación con el pasado, sin embargo, asume connotaciones distintas. El Garden Hotpot Restaurant expresa la vitalidad del panorama proyectual chino actual, caracterizado no sólo por el tradicionalismo

(más o menos kitsch) o la adquisición a-crítica de estilemas occidentales, sino también por una reinterpretación culta del pasado: el restaurante y el paisaje juntos, a través de factores tanto prestados por el lugar que, estudiados por los arquitectos, proponen una versión contemporánea del jardín taoísta.

La Solo House II de OFFICE promueve, a través la casa de vacaciones, una revisión contemporánea del concepto de lujo como delimitación de una exclusiva comfort-zone para disfrutar de una belleza pura y virgen. La precisión de su figura se impone en el territorio como una presencia alienígena; en cambio, dentro de sus ambientes, la disolución del límite deja captar la búsqueda de un diálogo privilegiado con la extensión de la Matarraña. Este diálogo inmersivo con el paisaje lo expresa el Jardín du Tiers Paysage en un acto de crítica, no tanto compositiva sino ideológica, respecto a una preexistencia que en el imaginario colectivo remite a los escenarios de dominio del segundo conflicto mundial. A través de un proyecto evolutivo en el que la naturaleza compone 'lugares de resistencia' (Lecardane & Tesoreriere, 2011), Clément & Coloco responden a una nueva idea de 'mejor' (Clément, 2013), la del pensamiento ecológico, en la que el jardín sale idealmente del recinto.

III. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1979). (Recinti). *Rassegna* (1). C.I.P.I.A.
- Borasi, G. (2018). Besides, History: Go Hasegawa, Kersten Geers, David Van Severen, König, <https://doi.org/10.4000/critiquedart.71428>.
- Bruno G. (2011). Storie di architettura attraverso i sensi. Postmedia Srl, <https://bit.ly/3awPjju>.
- Carlotta M. (2020, January 9). Tutto quello che dovrete sapere sull'hotpot. *Agrodolce*. <https://bit.ly/3dGELAt>.
- Cheng J. (2012). *The Craft of Gardens: The Classic Chinese Text on Garden Design*. Shanghai Book Traders, <https://bit.ly/3nd648s>.
- Clément, G. (2012). Breve storia del giardino. Quodlibet. <https://bit.ly/3x9zDwi>.
- Clément G. (2013). *Giardini, paesaggio e genio naturale*. Quodlibet. <https://bit.ly/3gwvqgg>.
- Clément, G. (2016). *Manifiesto del Terzo Paesaggio*. Quodlibet. <https://bit.ly/3v8zU0l>.
- Coloco (2017). *Jardins du Tiers-Paysage. Area* (152), 84-87. <https://bit.ly/2QqM8mL>.
- Costanzo, F. (2017). Intenzionalità estetica. R. Amirante, C. Piscopo, P. Scala, (eds.), *La bellezza per il rospo / Beauty according to the toad*. Clean. <https://bit.ly/3xr2pJ8>.
- Costanzo, F. (2017). *L'architettura del non finito. Il progetto per gli edifici incompleti*. Libria. <https://bit.ly/3er9rVg>.
- Cortés, J. A. (2016). Primary Actions. N. 185 OFFICE 2003-2016, *El Croquis*, <https://bit.ly/3tKU1Sd>.
- De Botton, A. (2006). *Living Architecture*. <https://bit.ly/2QqZ7EX>.
- Di Domenico, G. (1998). *L'idea di Recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*. Officina edizioni. <https://bit.ly/3gzxQL8>.
- DOGMA\OFFICE. (2006). *Obstruction. A grammar for the city*. AA Files, n. 54, <https://bit.ly/3sly19p>.
- Eisenman, P. (2009). *La base formale dell'architettura moderna*. Pendragon. <https://bit.ly/3gvdWkl>.
- Espuelas F. (2004). *Il Vuoto*. Christian Marinotti Edizioni. <https://bit.ly/3euadRM>.
- Geers, K. y Van Severen D. (2012). Kersten Geers and David Van Severen in conversation with Enrique Walker. *2G*, n. 63. <https://bit.ly/3aynpUy>.
- Genovese P.V. (2017). *Harmony in Space. Introduction to Chinese Architecture*. Libria, <https://bit.ly/3nmVQCR>.
- Grimal P. (2014). *L'arte dei giardini*. Universale Economica Feltrinelli. <https://bit.ly/3nckLJ4>.

Jullien F. (2017), *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, Mimesis Edizioni, <https://bit.ly/3dESk3m>

Kung, M. (2009). Seven Rooms. En Walker E., OFFICE Kersten Geers David Van Severen. Seven Rooms. Hatje Cantz, <https://bit.ly/3v8u1R2>.

Lecardane, R. y Tesoriere, Z. (2011). Waterfront e patrimonio militare: la base sottomarina di Saint-Nazaire. *Agathón* (2), 35-42. <https://bit.ly/3tK2iG9>

Lee, M. (2019). Some Notes on OFFICE Kersten Geers, David Van Severen. *a+u Architecture and Urbanism Magazine*, n. 12, <https://bit.ly/32HBSCO>.

Leopardi G. (1899). Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura, v. 3 (Giacomo Leopardi) (Zibaldone di pensieri). *Le Monnier*. <https://bit.ly/3unerRD>.

Ponis, A. (1964). Casa a Palau, in Sardegna, in *Domus*, n. 419.

Schumacher, T. L. (1980). Il Danteum di Terragni. Officina edizioni. <https://bit.ly/2QLsWQz>.

Shitao, Ghilardi M. (Ed.) (2008). Sulla pittura. Mimesis Edizioni. <https://bit.ly/3sCCbjf>.

Smith, E. (2016). Case Study Houses, Taschen. <https://bit.ly/3sLUNNw>.

Lao Tse, Parinetto L. (Ed.) (1995). La via in cammino (Tao Te Ching), La Vita Felice. <https://bit.ly/3tO7JEg>.

Tamburelli, P. P. e Zanderigo, A. (2012). Cutting Holes into the trash and other stories. *2G*, n. 63, Editorial Gustavo Gili. <https://bit.ly/3aynpUy>.

Williams, A. (2013). The ghost town Ai Weiwei built. *The Architectural Review*. <https://bit.ly/32E207J>.

Zanuso, M. (1963), Casa di vacanza sulla Costa Esmeralda, Sardegna. *Edilizia Moderna*, n. 82-83.