

# 02

**Una mirada desde el interior.**  
El paisaje como materia significativa



Este trabajo de reflexión indaga el significado de la palabra paisaje y su valor en el quehacer arquitectónico. Se basa en la investigación realizada sobre distintos conceptos de paisaje definidos a partir de los procesos perceptivos del hombre, sobre los imaginarios que conforma como producto de esos procesos, la incidencia de esos imaginarios en su formación cultural y el comportamiento que desempeña en el mundo desde la incorporación de esos imaginarios.

En este caso, y con el objetivo de reflexionar sobre algunas de las nociones desde las cuales se diseña un edificio, se considera la obra de arquitectura como intermediaria entre el sujeto que la habita y el entorno que la contiene, concibiéndose como un dispositivo para provocar sensaciones a través de imágenes proyectadas por el arquitecto.

Prologa el trabajo una síntesis de la historia del paisajismo en Occidente y en Oriente que define el marco teórico a la vez que expone y documenta los conceptos que aquí se consideran. A partir de estos conceptos y a modo de conclusión, se reflexiona sobre los aportes que hace la Iglesia en el Agua, proyectada y construida por el arquitecto japonés Tadao Ando, a este enfoque particular del tema.

#### **A LOOK FROM THE INSIDE**

##### ***The landscape as a significant subject***

*This work of reflection investigates the meaning of the word landscape and its value in the architectural work. It is based on the research carried out on different landscape concepts defined from the perceptual processes of man, on the imaginary ones that he forms as a product of those processes and the incidence of those imaginary in his cultural formation, and the behavior he performs in the world from the incorporation of those imaginary.*

*In this particular case, and with the objective of reflecting on some of the notions from which a building is designed, the architectural work is considered as an intermediary between the subject that inhabits it and the environment that contains it, conceived as a device for provoke sensations through images projected by the architect.*

*A synthesis of the history of the landscape in Occident and in Orient prefaces the work and defines the theoretical framework of this work, while exposing and documenting the concepts that are handled here. From these concepts and as a conclusion, we reflect on the contributions made by the Church in Water, designed and built by the Japanese architect Tadao Ando, to this particular approach to the subject.*



#### **Autor**

**Dr. Arq. Carlos Pantaleón Panaro**

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo  
Universidad de la República  
Uruguay

#### **Palabras claves**

Arquitectura eclesiástica  
Espacio sagrado y espacio profano  
Estética  
Percepción  
Tadao Ando

#### **Key words**

*Aesthetics*  
*Ecclesiastical architecture*  
*Perception*  
*Sacred space and profane space*  
*Tadao Ando*

---

**Artículo recibido | Artigo recebido:**

18 / 09 / 2019

**Artículo aceptado | Artigo aceito:**

20 / 11 / 2019

---

EMAIL: [carlospantaleonpanaro@gmail.com](mailto:carlospantaleonpanaro@gmail.com)

---

ARQUISUR REVISTA

AÑO 9 // N° 16 // JUN–NOV 2019 // PÁG. 40–53

ISSN IMPRESO 1853-2365

ISSN DIGITAL 2250-4206

DOI [HTTPS://DOI.ORG/10.14409/AR.V9I16.8458](https://doi.org/10.14409/AR.V9I16.8458)



## PAISAJE Y PERCEPCIÓN

Las múltiples definiciones de paisaje consideradas en este artículo concuerdan en que este se define como «espacio percibido». Constituye el acto perceptible del espacio en que el observador no se limita a registrar pasivamente los datos sensoriales sino que los organiza para darles un sentido, en tanto que construye una estructura ordenada que se carga de significados asociados a su existencia y a su subconsciente.

Visto así, el paisaje es una organización perspectiva que se *construye* y se *simboliza*.

En su análisis fenomenológico y psicoanalítico, Michel Collot (1995) sostiene que el observador y lo observado terminan conformando un ente inseparable. Según él, el paisaje no es un objeto frente al cual el sujeto podría situarse en una relación de exterioridad, sino que más bien se revela en una experiencia donde el sujeto y el objeto son inseparables, no solo porque el objeto está construido por el sujeto, sino también porque el sujeto se encuentra englobado por el espacio y las circunstancias.

El punto de vista del observador juega un rol fundamental. Su visión está limitada por dos factores. Uno es su alcance, lo que Collot llama el «horizonte externo»; el otro implica las partes del espacio que no ve debido a distintos factores de ocultamiento —tales como la topografía, la vegetación, los muros, los edificios— que impiden la visión total o parcial de lo que está dentro del campo visual del observador, lo que Collot llama el «horizonte interno» (1995:213). Este ocultamiento de parte del espacio genera una percepción activa en el observador que intenta llenar las lagunas, lo no visible, ya sea tanto imaginándolo cuanto provocando el desplazamiento de su punto de vista para ver lo que está oculto. Collot sostiene también que, al ser una parte de un todo, el paisaje se muestra coherente, forma una totalidad perceptible de un solo golpe de vista, y conforma un espacio homogéneo en el seno del cual todos los objetos dispersos se asemejan. Esta convergencia de sus elementos constitutivos lo hace apto para que signifique, pues se presenta como una unidad de sentido, habla a quien lo observa.

La actividad informativa de la percepción visual, que constituye una primera forma de organización simbólica, hace del paisaje un conjunto significativo. La vista no se limita a registrar el flujo de datos sensibles que

recibe y recoge sino que los organiza y los interpreta de manera de hacer de ellos un mensaje. Esta semantización pasa por un cierto número de procesos que recorren, seleccionan y fundan la estructura de horizonte de la percepción visual. Al ser de por sí otra selección, impide que toda la información recibida termine por aturdir al observador, evitando el caos sensorial, conforme al principio de cierre de la teoría de la Gestalt, indispensable para la definición de la *buena forma*.<sup>1</sup>

Esta selectividad tiene un origen fisiológico y psicológico según esquemas adquiridos por la experiencia y los aprendizajes socioculturales que permiten interpretar el mensaje seleccionado. En primer lugar, los aparatos sensoriales son discriminantes a través de la apertura de campo (condición de focalización retiniana, posibilidades limitadas y precisas de acomodación, etc.) (Ghillaumin, 1975:215). En segundo lugar, este mensaje selectivo es inmediatamente interpretado en función de esquemas adquiridos por la experiencia y por los aprendizajes socioculturales de quien percibe. En tercer lugar, existe una anticipación presunta que admite completar las lagunas del mensaje perceptivo. En cuarto lugar, una puesta en relación hace que cada objeto sea percibido e interpretado en función de su contexto (Arnheim, 1986).

Así, este sentido que damos al paisaje aparecería como resultado de tres sistemas organizadores: el de la visión, el de la existencia, y el del inconsciente. Si el paisaje percibido tiene sentido, es analizado visualmente de inmediato, vivido y deseado.

## PRODUCCIÓN, RECEPCIÓN Y COMUNICACIÓN DEL PAISAJE COMO CREACIÓN INDIVIDUAL Y COLECTIVA

La obra es el lugar de encuentro entre el autor y el lector, el entrecruzamiento de los procesos de producción (*poiesis*), recepción (*aestesis*) y comunicación—efecto (*catarsis*) de la experiencia estética. Según Collot, en un cierto contexto histórico y social, son determinados atributos del paisaje los que lo predisponen a transformarse en objeto estético. Es bello el paisaje cuyas estructuras refuerzan la organización —selectiva y racional— que la inteligencia perceptiva impone a todo objeto espacial.

1. Las formas inconclusas provocan incomodidad, mientras que las formas acabadas son más estables visualmente. Esto hace que tendamos a completar con la imaginación las formas percibidas, buscando la mejor organización posible.

En este proceso de recepción, creación y comunicación, el cuerpo del observador constituye el eje de una organización semántica del espacio que descansa en pares antitéticos tales como: alto–bajo, derecha–izquierda, delante–detrás, próximo–lejano; oposiciones binarias estructuradoras de un lenguaje que se nutre de una semiótica del mundo circundante. Construidas a partir del cuerpo, estas oposiciones son portadoras de significaciones que hacen del paisaje un reflejo de la afectividad del sujeto. Así, la dialéctica de lo próximo y lo lejano está dotada de una dimensión temporal: el horizonte del paisaje se ofrece inmediatamente como la imagen del futuro. Según Collot, «la visión del paisaje no es solamente estética, sino también *lirica*, pues el hombre proyecta en su relación con el espacio las grandes direcciones significantes de su existencia» (1995:219).

El paisaje es una interfase entre el espacio objetivo y el espacio subjetivo; su percepción pone en juego el reconocimiento de propiedades objetivas y la proyección de significaciones subjetivas del observador. A la vez, el paisaje ve su significación modelada tanto por la memoria colectiva como por la iniciativa individual; es lugar público y privado, pero, a diferencia de otros espacios rígidamente codificados, el paisaje es un espacio apto para ser rehecho por cada percepción individual que, a su vez, puede enriquecer y ampliar las representaciones colectivas.

### EL PAISAJE COMO OBJETO

La noción de paisaje occidental y moderno parece estar enteramente construida a partir de una experiencia del mirar. El observador, cuyo ojo está dirigido por una estética de la contemplación, se transforma en espectador.

Según Jean–François Augoyard (1995), las principales características del paisaje tal como hoy se lo concibe se elaboraron desde el Renacimiento. El paisaje es el producto de una objetivación del medio que es transformado en objeto mediante una *operación de selección*. El punto de vista supone que el observador se aparte de lo visto y ponga ante sí aquello que seleccionó. El ojo que mira está fuera de campo, y es el que selecciona.

Para Augoyard, el paisaje es esencialmente un objeto visual, pero como un objeto indirecto, donde domina la idea de *representación*. El hecho de que se considere un objeto nos lleva a pensar que el paisaje no es solo una unidad visual sino algo que se recorta, tanto para hacerlo como para leerlo; se separa de su entorno y adquiere entidad propia, se independiza.

El hecho de que el paisaje se vea como una representación y que el observador se transforme en un espectador resulta la base para que Jean–Claude Wieber (1995) considere al paisaje como un espectáculo. Según él, los individuos o los grupos sociales consumen paisaje bajo formas de imágenes, como forma de espectáculo.

Para destacar la importancia de la puesta en espectáculo del paisaje, Wieber considera que las imágenes ofrecidas a la percepción de los usuarios, en un paisaje visible, están instaladas en un espacio especial que llama «volumen escénico». Cada «volumen escénico» es propio de una imagen de paisaje, lleva la vista sobre una porción del espacio con longitud, latitud, altitud y espesor, y está caracterizado por una cuarta dimensión, la profundidad de campo que determina la existencia de planos a modo de bambalinas (Wieber:182–185).

El paisaje visible mantiene relaciones complejas con los observadores. Les ofrece imágenes que ellos perciben de manera muy diferente. Su rol es brindar una imagen objetivada que contiene todos los significantes posibles. La determinación del significado no pertenece a la *caja paisaje visible* sino que la hace el espectador. Podríamos decir que entre la caja del paisaje y la del espectador hay un «filtro perceptivo», lugar de todas las selecciones, de todas las creaciones míticas que los espectadores efectúan y que influyen en su recepción de las imágenes visibles. El fenómeno no es simple, pues ese «filtro perceptivo puede estar compuesto por numerosas grillas que multiplican sus modos de acción, combinando sus efectos» (190).

Como se deduce, en estos procesos existen tres niveles: uno físico, perteneciente al espacio que es exterior al observador; otro fisiológico y otro psicológico, propios del espectador.

## EL PAISAJE COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA

La visión del paisaje como desencadenante de sensaciones es uno de los aspectos que interesan en esta reflexión. En particular, la emoción de placer podría llevar al hombre a la sensación de pertenecer a un mundo armónico y ordenado, asociado a lo divino.

Aprehender el mundo terrestre como un espectáculo en el cual gozar a voluntad es una postura moderna, aunque la idea de un Paraíso Terrenal estuvo presente durante toda la historia de la humanidad.

En la Edad Media, más que en otro período, esta actitud planteó un problema moral, pues los clérigos denunciaban esta avidez de la mirada atraída por las bellezas ilusorias y dudosas de este mundo (*concupiscentia oculorum*). Transformar la tierra en espectáculo equivalía para el cristianismo a hacer de ella un instrumento de la tentación.

Este conflicto entre atracción y rechazo, que parece haber caracterizado la aprehensión medieval del paisaje, está admirablemente ilustrado en la famosa carta que Francisco Petrarca escribiera a su maestro de teología después de su ascensión al Monte Ventoux en 1336.<sup>2</sup> En el texto se ve la dificultad de asumir esta atracción por el paisaje. Después de leer a San Agustín y contener su excitación por lo visto desde la cima, Petrarca escribirá: «¡Oh, cómo deberemos trabajar para someter bajo nuestros pies, no las cimas de la tierra, sino nuestros propios apetitos estimulados por las excitaciones terrestres!» (Briffaud, 1998:5).

No obstante, la experiencia de Petrarca significa un cambio de actitud con relación al entorno. Para Guillén (1992:77-98), Petrarca «se libera del esquematismo de cierto *locus amoenus*, valorando la atmósfera, las verticalidades, los vastos panoramas y las lejanías».<sup>3</sup> Esa vivencia directa manifiesta un cambio conceptual y tiene la consecuencia, en términos espirituales, de que el hombre admira la creación divina en su esencialidad y no como mero símbolo o metáfora de lo perdido; la naturaleza aparece ahora como una vía imprescindible para llegar a Dios. En tal sentido, Petrarca es el primero en dejar constancia de su admiración por la creación y en apreciar la naturaleza y la grandeza de su Creador, lo que evidencia una nueva sensibilidad paisajista.

Para que el paisaje se transforme en un valor cultural establecido, será necesario que la contradicción manifiesta por Petrarca se transforme en algo constructi-

vo. El hecho de que el paisaje se enraíce en la cultura occidental a la sombra de esta ambigüedad es una de las circunstancias más relevantes a considerar para comprender el rol histórico que tuvo esta noción. Explica que el paisaje, desde el principio, haya sido permeado por un conocimiento limitado por el tamiz de los símbolos y de las referencias autorizadas. Así fundada, la sensibilidad paisajista occidental se expresa bajo la forma de una percepción muy elaborada y compleja, lo más alejada posible de una exaltación primaria y espontánea.<sup>4</sup>

## LA FUERZA DEL ARQUETIPO. HUMANISMO CRISTIANO, EXPERIENCIA ESTÉTICA Y PAISAJE

Entre los siglos XI y XIII, las evocaciones paisajistas de los escritores presentan algunas características específicas y constantes. La más destacada es un número limitado de imágenes de referencia a las que aluden sistemáticamente los paisajes descriptos. Estas imágenes provienen de la Santa Escritura, la literatura y la mitología antiguas, es decir, las fuentes que se imponían a los cronistas, viajeros y novelistas medievales, nacidos de un estrecho medio de letrados e influidos por los clérigos. A través de la mirada de estos hombres de cultura y de fe, el paisaje medieval aparece como el producto de la fusión de realidades percibidas con las imágenes arquetípicas que ellos evocan irrisiblemente.

Si se puede hablar de una experiencia estética, esta es indisoluble de una estructura que relaciona las realidades percibidas con un conjunto de imágenes de referencia que llevan al paisaje a un universo familiar para el observador y otorgan sentido a lo que ve. En ese retorno permanente al arquetipo, a la imagen universal cargada de significaciones preestablecidas, el observador parece encontrar la fuente primaria de su emoción y la posibilidad de legitimar, sobrepasándolo, al objeto inmediato. Por medio de las imágenes de referencia a las que lo percibido es sometido, la observación se transforma en observación gozosa, es decir, en contemplación.

Esta forma de aprehender el paisaje aparece reflejada en una de las descripciones de la Abadía de Clairvaux, escrita en el siglo XII por Isaac de L'Etoile (1990:102 sq).

2. Este texto está comentado por Conan (1983:33-39) y por Joutard (1986:36-43). También resulta ilustrativo el texto *La conversio* de Agustín en las *Confesiones* traducida por Petrarca como una imitatio humanista. Una lectura de su polémica carta del Ventoux (Fam. IV, 1), según lo expresa Páez de la Cadena Tortosa (2014).
3. Citado por Francisco Páez de la Cadena Tortosa (2014:16). Ver también De Gembloux (1881).
4. Citado por Francisco Páez de la Cadena Tortosa (2014:16).
5. El texto no se transcribe para no superar el límite de extensión de la cita y del artículo.
6. Esto significa que el cuadro (la pintura, la misma representación), más que al objeto representado, nos muestra el modo como lo ve (lo interpreta, le significa) quien pinta el cuadro o quien toma una fotografía.

El texto,<sup>5</sup> extraído de un sermón, muestra que Isaac de l'Etoile no se contenta con describir lo que ve ni las sensaciones que experimenta —sensaciones que involucran al olfato además de la vista— sino que reflexiona sobre sus propias sensaciones y las analiza, mientras sugiere a sus lectores una forma de conducta frente al paisaje. En ese verde paraíso que rodea la abadía, «los beneficios del exterior» y «la risueña cara de la tierra», al mismo tiempo imagen de la felicidad celeste y hogar de símbolos, son presentados como un camino para alcanzar a Dios. El bienestar del cuerpo, celebrado por el monje, se colma de gozo espiritual mediante una decodificación que revela lo críptico y reconduce al paisaje hacia la Historia Sagrada en tanto que la exuberancia de referencias textuales no obstaculiza la expresión del sentimiento. La relación emocional con respecto al paisaje alcanza su exaltación al descubrir el significado escondido.

La contemplación del paisaje se parece aquí a una plegaria; es celebración de una tierra santificada por el trabajo de los monjes, separada de lo salvaje y del caos. La satisfacción que da retribuye los esfuerzos hechos para «reencontrar los signos borrados de lo divino, para liberar la materia del desorden» (Duby, 1979:106).

Nacido contra el sinsentido de lo baldío, este paisaje cisterciense puede ser considerado como una de las grandes matrices del paisaje occidental. Expresa la asociación íntima de la puesta en valor de la tierra y de la revelación del sentido del mundo sobre la que se fundará, en el siglo XVIII, toda la cultura del paisaje europeo, cuyo fundamento está en la gran mutación medieval provocada por las grandes deforestaciones y el crecimiento de las ciudades. El surgimiento de esta cultura es inseparable de una rehabilitación del trabajo humano, de una sublimación de esta capacidad del hombre para domesticar la naturaleza, para la mayor gloria de Dios. Esta transformación humana del espacio, puesto que revela los signos de lo divino, expulsa la tentación y transforma el mundo terrestre en paisaje legítimo. Íntimamente ligado a una valoración de los signos de la antropización, el paisaje occidental aparece así profundamente vinculado con un ideal humanista que, desde la Edad Media, ha afirmado la vocación del hombre a revelar el sentido y la belleza del mundo creado por sus trabajos y sus obras.

## LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DEL PAISAJE EN EL RENACIMIENTO. EL DIÁLOGO ENTRE LA ESCENA Y EL PAISAJE

Antes que dibujar al objeto representado, la pintura (entendida como el cuadro) nos remite a la representación misma,<sup>6</sup> es decir, a la imagen del paisaje. El cuadro se transforma en una ventana abierta al mundo de tres dimensiones organizado jerárquicamente por la perspectiva cónica.

A partir del Renacimiento, la imagen pintada difunde y hace más accesible la aprehensión humanista del paisaje que la Edad Media había expresado con otros medios, especialmente el texto escrito. Los paisajes representados por las pinturas del siglo XV y comienzo del siglo XVI corresponden frecuentemente a tipos convencionales que tienen en común el hecho de permitir una puesta en valor del primer plano de la imagen, lo que refuerza el diálogo entre fondo y figura, entre el paisaje —entendido como escenografía— y la escena. El paisaje comienza a dialogar, desde un segundo plano, con el primer plano de la representación —la escena— hasta llegar a adquirir y a otorgarle significados vinculantes. Por lo general, la composición del cuadro pictórico expresa la solidaridad de dos universos, el terrestre y el celeste.

Tanto en la pintura flamenca como en la mediterránea, el paisaje dialoga con las figuras sagradas a tal punto que el valor de aquel se impone cuando hace posible la lectura del Texto Sagrado en sí mismo o a través de sí, y cuando el hombre se vale de él y de su representación para aproximarse a Dios. Pero esta nueva fuente de emoción no sustituye un mensaje puramente estético de las interpretaciones de los acontecimientos del mundo por una relación condicionada por la referencia religiosa, particularmente cristiana, sino que, por el contrario, vincula a las percepciones con el significado de las obras que reflejan la cultura de su tiempo. En la determinación de las percepciones paisajísticas también comienza, a partir del Renacimiento, a intervenir la ciencia fundada en la observación empírica. Es así como, ya desde mediados del siglo XVIII, se reconoce en la percepción y representación de los paisajes la conjunción tanto de un enfoque emocional como de un enfoque científico de los acontecimientos, circunstancia que en gran parte hemos heredado.

## EL PAISAJE EN ORIENTE. JAPÓN

En tiempos remotos, al comenzar la primavera, en Japón se festejaba un evento anual, un viaje a las montañas cercanas para llevar regalos a las deidades del lugar que no se visitaban durante el invierno. Antes de que se desarrollasen las ciudades, eran pasatiempos nacionales las excursiones para ver los cerezos en flor o las hojas moradas de los arces. Peregrinaciones religiosas a templos y santuarios se transformaron en un modo de recreación en grupo y hasta en una forma de turismo remunerado. En el presente, se han convertido en la industria que dio lugar a los *resorts*, diseminados por todo el Japón, aun en lugares no sagrados.

Desde tiempos antiguos, la belleza de la naturaleza, si bien tuvo diferentes significados para los japoneses, era algo muy valorado por todos ellos. Según Confucio (551–479 aC): «el hombre sabio ama los ríos y lagos; el hombre benevolente ama las montañas». Para el poeta japonés Matsuo Basho (1644–1694), «quien vive elegantemente es amigo de las cuatro estaciones en su estado natural». El alumno neoconfucio Fujiwara Seika (1561–1619) declaró que «la persona que es aficionada a los escenarios naturales crea la oportunidad para descubrir el Camino». De un modo más específico, Shiga Shigetaka (1863–1927) escribió que «no hay nada como la cima de una montaña para convertir, elevar y santificar la naturaleza humana» (Higuchi, 1983:4).

En el remoto Japón, sus habitantes estaban en contacto directo con la naturaleza y predominaban las vistas cercanas y de media distancia hacia los puntos de interés, pues los palacios imperiales se construían en los valles, entre las montañas. Con el traslado de la capital a Edo (actual Tokyo) a finales del siglo XIX, las personas comenzaron a desarrollar una nueva actitud con respecto a la naturaleza, pues las montañas visibles desde la ciudad, el monte Fuji y el Tsukuba, se veían a una distancia lejana. A partir del siglo XVII, aparecieron en Japón jardines desde donde observar, a lo lejos, los montes Fuji o Tsukuba y comenzó a priorizarse la visión a larga distancia.

En el período Edo (1600–1868) muchos jardines famosos, tales como los de Entsu-ji, Shoden-ji y Daitoku-ji, fueron diseñados para beneficiarse de las vistas de las montañas lejanas. Esta posibilidad de apreciar estos montes desde la distancia se llamó *shakkei* o «paisajes prestados». Matsudaira Sadanobu (1758–1829),

consejero de Estado, tomó la inusual decisión de tener una ventana instalada en su casa de té para poder ver el monte Fuji. Otras muchas autoridades hicieron también pabellones o casas de té con vistas a ese monte.

La visión hacia montañas lejanas pasó a ser gravitante, lo que constituyó un gran cambio en cuanto a la actitud que se tenía en los primeros tiempos (Higuchi:22).

Pero estas montañas ya no tenían texturas. Debido a la distancia, no se podía saber si había o no árboles en ellas; tampoco se sentía soplar el viento entre las hojas y los árboles. Su color no revelaba el cambio de matices, pues vistas desde Edo eran siluetas lejanas, planas y azuladas cuyas figuras solo se percibían por contraste con el cielo.

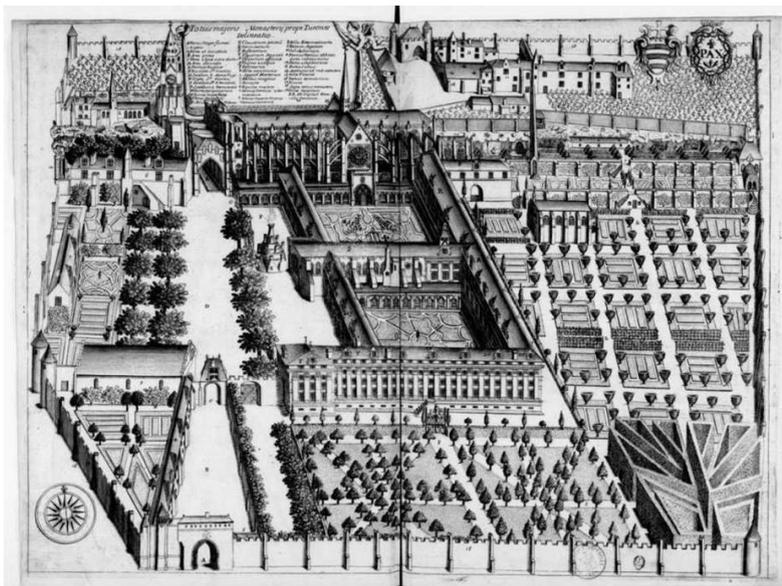
El sentido de unidad con la naturaleza que había imperado en los tiempos remotos fue desapareciendo. La gente ya no sintió el cambio de las estaciones ni peregrinó para ver las flores de los cerezos, la caída de las hojas o las nubes bajas flotando sobre los valles. En su lugar, escribe Karaki Junzo, los fenómenos naturales y las visiones del cambio de estación se transformaron en accesorios ornamentales para la vida; en esencia, no se diferenciaron de las pinturas de pájaros, flores o paisajes que la gente colgaba dentro de las casas para recordarles las bellezas de la naturaleza, preciosamente encuadrados (26). (Figs. 01, 02 y 03)

## LA IGLESIA EN EL AGUA.<sup>7</sup> EL RECORRIDO RECUPERADO, LA VISIÓN ENMARCADA

Como se comentó anteriormente, tanto en Occidente como en Oriente, el viaje a los bosques y la ascensión a los montes eran motivo de peregrinación. Algunos de ellos, considerados sagrados, constituían verdaderos rituales y ponían al hombre en contacto intenso con el Universo, permitiéndole experimentar sensaciones diferentes de las cotidianas al apreciar la naturaleza en sus diferentes escalas y estados fenológicos.

Asimismo, la visión estática del entorno lejano desde un horizonte absolutamente excepcional colmaba el esfuerzo y la expectativa generada por el recorrido previo. En Oriente, con el pasar del tiempo, la visión distante de las montañas desde un espacio específico de la casa se hizo habitual hasta que constituyó una verdadera representación pictórica de la naturaleza, una figura enmarcada en la pared.

7. La Iglesia en el Agua se encuentra en el centro de la isla de Hokkaido, Tomamu, Japón. Fue diseñada por el arquitecto japonés Tadao Ando en 1985.



**FIGURA 1** | Gravure de Marmoutier, Alsacia (fundada por San Martín de Tours) – Orden de San Benito, Congregación de San–Maur. Dibujo atribuido a Dom Michel Germain (1645–1694), creador del Monasticon Gallicanum – XVIIème siècle. Paisaje de una Abadía Cisterciense correspondiente al siglo XVII en el que se aprecia la organización y disposición del territorio para las distintas actividades, aspecto que constituyó una modificación paulatina del paisaje natural de Europa durante la Edad Media.  
Fuente: <https://blog.vignarte.fr/clos-de-rougemont>



**FIGURA 2** | Fan Kuan (960–1030 dC), paisaje, acuarela.  
La representación del paisaje mediante la sucesión de planos a modo de bambalinas permite expresar la profundidad del espacio. Cada plano, compuesto por elementos naturales, se separa del anterior por efecto de la perspectiva y por la presencia de lagunas o silencios que bien podrían representar nubes bajas, o la bruma propia de ciertos lugares después de la lluvia. Esa separación contribuye a provocar en el observador la sensación de estar en presencia de algo misterioso cuyo origen preciso desconoce pues no hay continuidad con los elementos que tiene en primer plano y con los que está en contacto directo. Lo que se separa, ya sea por efecto de la distancia o por efecto de lagunas, aparece como algo místico y sagrado, pues se diferencia de lo cotidiano y profano que está en contacto con el observador, presentándose como una imagen virtual, como un espejismo, como una quimera.  
Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Fan\\_Kuan](https://es.wikipedia.org/wiki/Fan_Kuan)



**FIGURA 3** | Templo de Entsuji, en Kyoto, Japón. El paisaje que aparece en primer plano, el jardín de césped y piedras, está limitado por un seto verde cuya altura permite ver, más allá, el bosque y las montañas lejanas. Constituye un ejemplo de shakkei o «paisaje prestado». Fuente: <https://eneljardinjapones.wordpress.com/2014/06/01/shakkei-o-escenario-prestado/>

En la Iglesia en el Agua, el arquitecto japonés Tadao Ando supo reunir ambas instancias —el recorrido y la visión estática— para potenciar una por medio de la otra y generar, en un espacio relativamente pequeño, las condiciones para provocar una experiencia estética profunda.

Como en la mayoría de sus obras, el tema del laberinto, concepto asociado al de la ruta ceremonial, domina la composición. Esta idea, que expresa claramente el espíritu crítico Zen del *wabi-sabi*, es una reinterpretación de la casa de té japonesa (*sukiya*), entre cuyos atributos destacan dos: el callejón de aproximación a la construcción (*roji*) y el acceso sinuoso al interior (*nijiri-guchi*).

Para proyectar el edificio, el arquitecto debió interpretar el entorno, sus potencialidades y sus preexistencias —un *resort* y un bosque— y conformar la función esencial que debe cumplir un templo cristiano: producir una atmósfera de recogimiento y misticismo que permita desconectar al hombre del mundo cotidiano, disponerlo a la contemplación de lo divino y transformarlo.

Ubicada en una pendiente que baja hacia un río, en un claro de hayas, la Iglesia en el Agua está rodeada de colinas y árboles. Hacia el este existe próximo un *resort*, un conjunto de hoteles y albergues para vacaciones.

El edificio está compuesto por dos prismas rectos de base cuadrada superpuestos en uno de sus cuadrantes y un cilindro encastrado que articula ambos volúmenes y contiene la escalera por la que se accede al prisma mayor después de haber ingresado al vestíbulo.

Buscando establecer una relación entre el interior y el exterior, entre lo natural y lo construido, entre lo sagrado y lo profano, el arquitecto consideró como premisas insoslayables del proyecto la incorporación de la naturaleza al interior del edificio y, muy especialmente, las visuales desde el interior hacia los componentes del entorno. Con ese propósito, generó un recorrido ritual y dirigido, utilizando un muro en L, una caja vidriada, escaleras —inscriptas en la caja vidriada y en el cilindro articulador— que conducen a la Capilla Mayor, construida como una caja de hormigón despojada de

8. En su etimología, conversión viene del latín *convertere* compuesto por el prefijo con [de cum] agregación y *vertere*, dar un giro. Verbo activo transitivo. Hacer que alguien o algo cambie y se transforme en algo diferente de lo que era anteriormente. Hacer cambiar de opinión.

9. Ante la ausencia de nombres concretos, el autor denomina Capilla Superior o Capilla Vidriada y Capilla Mayor a los dos recintos sagrados organizados en los dos prismas articulados del edificio.

10. En muchos episodios de la Biblia del Viejo y del Nuevo Testamento, la ascensión a un monte se vincula con un acontecimiento excepcional y con la luz: Moisés recibe los diez Mandamientos en el Monte Horeb, el Arca de Noé descansa sobre el Monte Ararat después del diluvio, la Transfiguración de Cristo ocurre en el Monte Tabor en medio de un gran resplandor (luz tabórica), entre otros.

También podría interpretarse que todo el conjunto constituye una metáfora de la Pasión de Cristo: la ascensión al Monte Calvario, su crucifixión y muerte, su descenso a los infiernos, y su resurrección y ascensión al Cielo.

11. El encuadre del paisaje se produce conjuntamente por la forma geométrica del ventanal, perfectamente rectangular y apaisado y, sobre todo, por el contraste entre la oscuridad del interior y la claridad deslumbrante del exterior.

todo ornamento y con uno de sus lados verticales totalmente abierto. Incorporó, además, un espejo de agua y una cruz.

Cada uno de estos componentes, de formas geométricas simples pero fuertes, cumple una función.

Por el sur y el este, el muro en L bordea el espacio donde se erigen los prismas, separándolos y protegiéndolos de las vistas hacia y desde el resort. Gobierna el recorrido de acceso en sus últimas etapas y contribuye así a crear un ingreso sinuoso al templo y a un primer nivel de aislamiento entre el edificio y el entorno, calificando el espacio donde se ubica la Iglesia y transformándolo en un *témenos*, delimitado y consagrado. Al separar al conjunto edificado del resto del entorno, provoca una primera sacralización del espacio que se intensificará gradualmente por la sucesión de ambientes diferentes que pautan el recorrido de ingreso a la Iglesia. Estratégicamente ubicado, limita la visión del visitante, oculta el conjunto de hoteles al tiempo que desvía su mirada en dirección al estanque y la volumetría simple y articulada de la Iglesia, encauzándolo hacia su único acceso.

Quien se aproxima a la Iglesia asciende suavemente junto al muro hasta que cambia la dirección del recorrido en el quiebre de 90°. Para poder acceder al edificio por el único acceso visible, el visitante debe volver a girar 90°, de tal suerte que su recorrido y su visión sufren un giro de 180°. El recorrido adquiere así la imagen visible de una verdadera *conversión*.<sup>9</sup>

Conjuntamente con la escalera cilíndrica, el volumen acristalado de la Capilla Superior funciona como dispositivo de ingreso al edificio. El visitante accede a través de un vano sencillo a un pequeño espacio vestibular y desde allí debe ascender por una escalera de tramos rectos que rodea la parte central, y elevada del volumen vidriado, hasta alcanzar el nivel más alto, desde donde obtiene una vista panorámica del entorno por el que ha transitado para llegar a la Iglesia. Si continúa su camino por la escalera que rodea al volumen, desciende hasta la Capilla Mayor. El ascenso y posterior descenso, que recuerdan al del monte Ventoux o al de otros montes que a modo de peregrinación se realizaban para contemplar el paisaje, implican cuatro cambios de dirección del recorrido del visitante además del cambio de su horizonte visual. Al finalizarlos, aquel queda en posición inversa a la que tenía cuando ingresó,

pero ahora encapsulado en el cilindro cuya escalera inscrita lo conduce a la Capilla Mayor. Los cambios de dirección y de niveles aumentan, real y virtualmente, la extensión espacio-tiempo del recorrido de ingreso y contribuyen a desconectar al visitante de su experiencia mundana para sumergirlo en una apreciación del espacio que lo predispone a la contemplación.

El descenso por la escalera curva y la oscuridad de la Capilla Mayor sugieren el ingreso a una cueva subterránea cuya opacidad inicial, metáfora de la muerte, contrasta con la intensa luminosidad de la Capilla Vidriada,<sup>9</sup> metáfora de la montaña-mirador.<sup>10</sup>

La Capilla Mayor solo se abre hacia el oeste por medio de un gran ventanal al espejo de agua donde se encuentra la cruz interpuesta entre el espacio interior y el bosque y colinas lejanas.

La ausencia total del muro posterior del presbiterio constituye uno de los hechos más significativos del proyecto. El arquitecto prescinde del fondo de la nave, al que por lo general se lo cierra con un muro curvo a modo de ábside, donde se suele colocar un retablo o imágenes religiosas, y lo sustituye por la naturaleza misma que muda según las estaciones del año. El hecho de abrir totalmente el fondo del presbiterio al exterior amplía la dimensión virtual de la caja y permite que ingresen el espejo de agua, la cruz y el bosque como componentes del recinto. Al separarlos del contexto, los sacraliza e integra al interior según una composición geométrica de estricta simetría y armonía previstas.

El interior despojado de la Capilla Mayor, de paredes desnudas de hormigón, opacas y oscuras, y el equipamiento mínimo de madera, no compiten en jerarquía con la magnitud excelsa del exterior al que sirve de marco. Al ingresar y enfrentarse al presbiterio, después de descender por la oscuridad de la escalera curva, el visitante experimenta una visión absolutamente inesperada. La caja enmarca una porción del espacio de singular significación, en tanto que crea una imagen de apacible belleza.<sup>11</sup>

Esa imagen del exterior, que en un primer momento se le aparece como una representación bidimensional, un cuadro armoniosamente compuesto, poco a poco adquiere profundidad, lo atrae y lo transporta virtualmente al exterior del recinto, incita su deseo de completarla y recompone las partes que el marco oculta. La contemplación impasible y maravillada que experi-

menta como visión de paisaje, que en un primer momento lo sobrecoge y lo detiene, se transforma en imagen que lo atrae y lo impulsa a salir para alcanzar ese mundo exterior. Es el mismo mundo exterior que instantes antes había recorrido en busca del acceso, pero que ahora se le aparece como un mundo diferente, un mundo perfecto y armónico que una mano imperceptible le preparó.

Existe una inversión de las metas. Mientras que durante el recorrido de aproximación al edificio, la Iglesia constituye la culminación, ahora la ilusión del fiel es alcanzar ese lugar que se le aparece representado en el ventanal de la Capilla Mayor, pero no como aquel de donde proviene y conoce, sino como el lugar perfecto que se le re-presenta en el fondo del presbiterio como una nueva imagen, como imagen de paisaje.

El paisaje, la imagen percibida desde el interior de la capilla, está constituido por los mismos componentes que el visitante visualizó, fragmentaria y alternativamente, desde diferentes puntos de vista en su recorrido de aproximación al templo y desde la plaza elevada de la Capilla Vidriada. Pero ahora, el bosque, el estanque, el muro y la cruz no solo son observados desde un punto de vista diferente y único, sino que están encuadrados, estáticos y ordenados según una composición armónica cuya perfección descansa en una estructura geométrica y pictórica debidamente ideada y diseñada por el arquitecto.<sup>12</sup> Este encuadre provoca un múltiple fenómeno. Por una parte, transforma a la materia que antes rodeaba al caminante —de la que además sentía el aroma y el sonido— en objeto, en algo exterior al sujeto que este observa desde lejos como imagen preformada, como si lo viera a través de una lente por efecto del encuadre. Por otra parte, la convierte en imagen representada, un verdadero cuadro del paisaje, un paisaje encuadrado que no fue organizado por el observador sino por una mano invisible y desconocida, un paisaje arcano que se le regala. El contraste de la iluminación del interior con el exterior contribuye a otorgar a la imagen una luminosidad inusitada y superlativa, jerarquizándola y destacándola como una imagen singular entre las demás.<sup>13</sup>

Como consecuencia del encuadre, el conjunto percibido se *separa*<sup>14</sup> del resto del espacio y de los objetos que están en él, lo que colabora a profundizar el sentimiento de sacralización de la imagen. Este efecto había sido precedido de otro aislamiento —el del propio edificio— que aumenta y dilata la expectativa del visitante al postergar el momento del ingreso a la Capilla Mayor, enfatizando así el sentimiento de pasaje y de separación. Otro aspecto que contribuye a separar el bosque y las colinas lejanas del espacio que ocupa el fiel es la presencia del espejo de agua que provoca un silencio, un vacío en la imagen, y actúa del mismo modo en que lo hacían las nubes en las pinturas de Fan Kuan. El bosque y las colinas lejanas aparecen *flotando* en el espacio como un verdadero espejismo, como una imagen virtual, ante los ojos del observador.

Para el cristiano, la cruz, interpuesta entre él y el paisaje, deja entonces de simbolizar la muerte como final de la vida para transformarse en camino a través del cual se alcanza ese *lugar*, la presencia eterna de Dios, representada aquí por esa naturaleza que tan perfectamente se manifiesta ante su mirada exultante.<sup>15</sup>

Recién entonces el fiel advierte que el piso de la capilla se prolonga por el espejo de agua sobre el cual, según el Evangelio, solo es posible transitar de la mano del Salvador. La imagen percibida y el deseo de alcanzar el paisaje prodigioso que se contempla, ahora como imagen idílica, se sobreponen a la imagen del Mesías caminando sobre las aguas, reforzada por la presencia de la cruz que parece estar suspendida sobre la superficie.

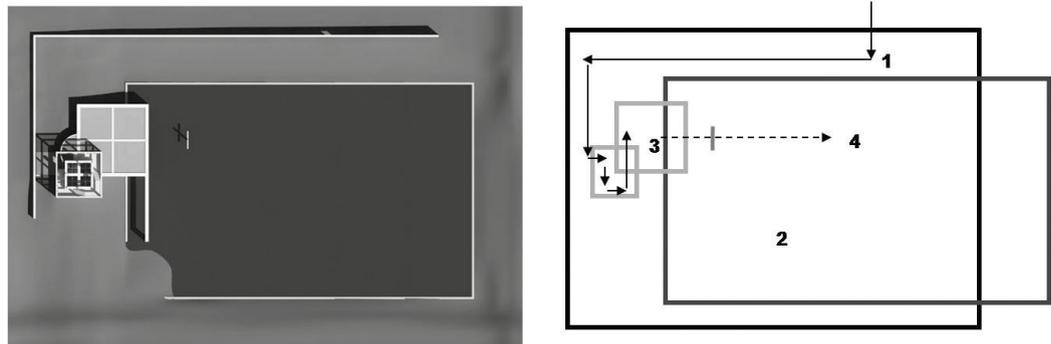
En ese punto límite de la *æstesis*, del pensamiento y de la emoción, el paisaje solo es asequible mediante la visión y la fe. (Figs. 04, 05, 06, 07 y 08) ♣

12. El arquitecto utiliza lo que se denomina paisaje prestado (shakkei). El bosque y las colinas son componentes de la naturaleza existentes de los que se vale para componer la imagen junto con la cruz y el espejo de agua creados por él.

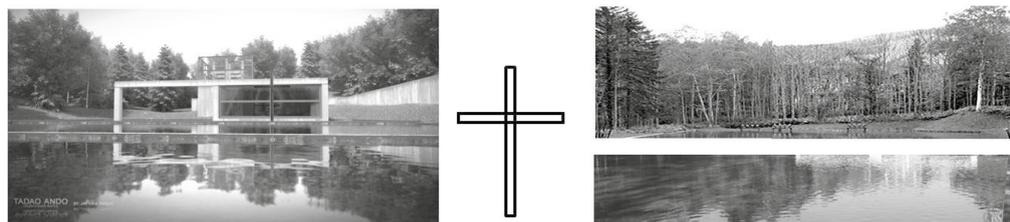
13. Contribuye también a aislar la imagen y verla como un paisaje diferente a lo percibido durante el recorrido de aproximación el hecho de que en el interior de la capilla la temperatura ambiente es diferente a la del exterior, fresca en el cálido verano de la isla y tibia en el extremo frío del invierno. Asimismo, el silencio imperante en el interior lo diferencia del exterior donde los sonidos del bosque, del viento y del agua corriendo por el estanque y el arroyo se suman a la visión de la naturaleza.

14. Para los hebreos, la parte más sagrada del Templo de Jerusalén como del Tabernáculo era el Sancta Sanctorum (Santo de los Santos). Espacialmente era la parte más separada y privada del templo a la que solo tenía acceso el Sumo Sacerdote.

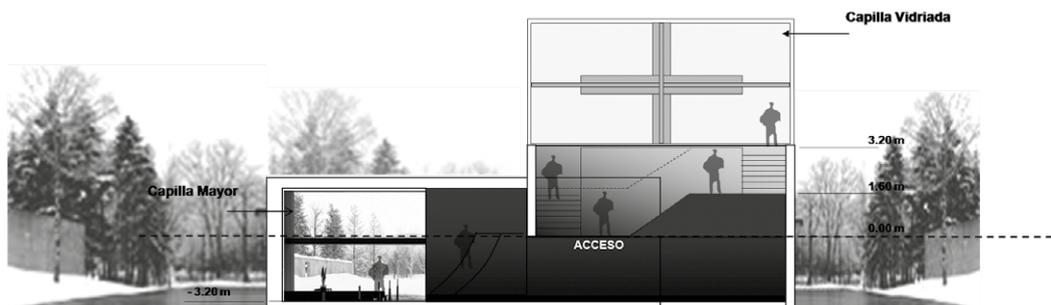
15. Es interesante reflexionar también en la mutación del paisaje según las diferentes estaciones del año; los colores y las texturas cambian, cambia también el tamaño de los vegetales que lo componen y la luz a lo largo del día y del año. Es la naturaleza sometida a los ciclos vitales. Sin embargo, algo permanece en ese cambio, algo que transforma a ese paisaje en la serena mirada de Dios.



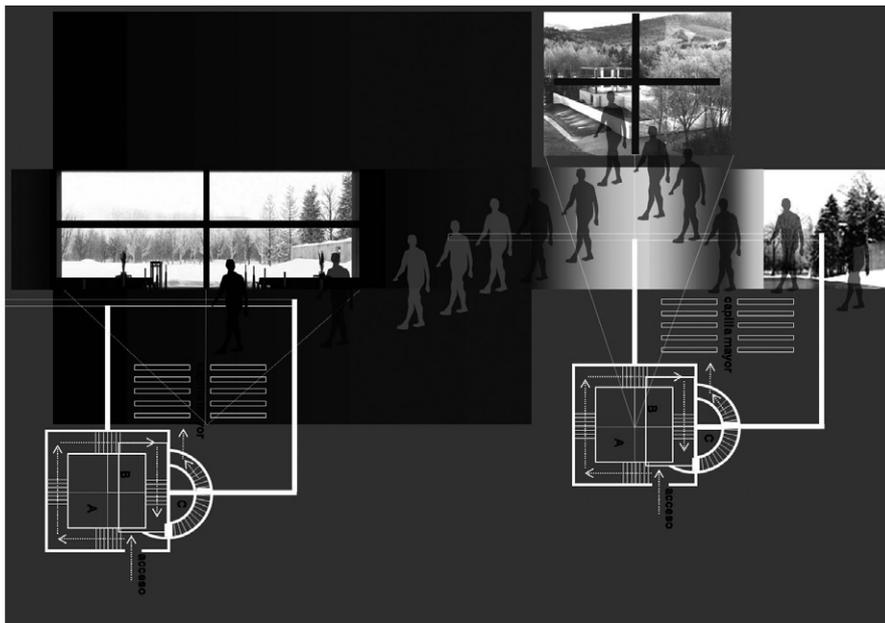
**FIGURA 4** | Superposición de recintos con diferentes grados de accesibilidad y sacralidad. La demarcación del territorio lo califica al separar una parte de la totalidad. El muro, el edificio, el estanque y la cruz marcan *dominios* cuya accesibilidad requiere de un recorrido que se caracteriza por los cambios de dirección y de altura de horizonte del fiel que los recorre en orden secuencial, como episodios de un único camino que conduce a la reflexión profunda y a la contemplación. Esa sucesiva fragmentación del espacio, cuya continuidad recomponen la memoria de quien lo recorre, asigna a los espacios un grado de sacralidad que aumenta a medida que se realiza el recorrido (Dibujo del autor).



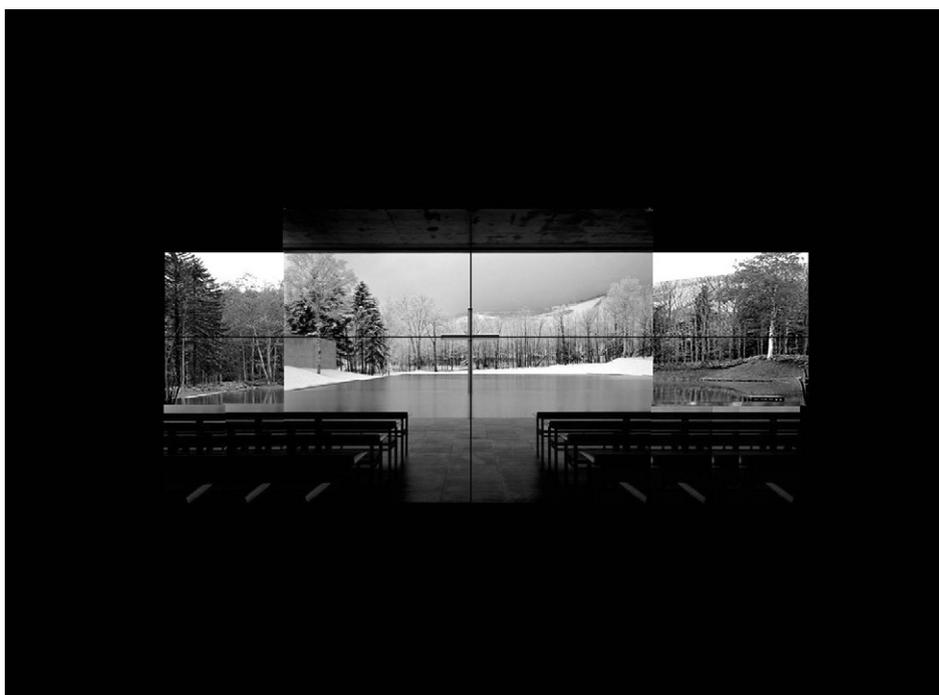
**FIGURA 5** | Componentes del entorno que el visitante observa durante el recorrido de aproximación a la Capilla en el Agua. Las fotografías muestran diferentes imágenes correspondientes a diferentes puntos de vista: las montañas lejanas, el bosque de hayas, el estanque artificial, el propio edificio de la Iglesia, el muro con forma de L y la cruz de metal (Dibujo del autor).



**FIGURA 6** | Niveles diferentes de los distintos espacios de la Capilla. Obsérvese que el nivel del Acceso (Nivel 0.00) está a una altura intermedia con respecto al de la Capilla Vidriada (+3.20) y al de la Capilla Mayor (-3.20). Si el caminante procede del bosque, debe subir paulatinamente para ingresar al edificio. Una vez que haya ingresado, deberá subir hasta el nivel de la Capilla Vidriada y posteriormente descender hasta la Capilla Mayor (Dibujo del autor).



**FIGURA 7** | Recorrido de acceso a la Capilla Mayor a través de la Capilla Vidriada ubicada sobre la anterior. Nótese el pasaje alternativo y sucesivo por espacios progresivamente menos iluminados. Desde la iluminación abundante y la visión panorámica que ofrece la Capilla Vidriada, hasta la visión regulada y enmarcada que propone la Capilla Mayor, pasando por la penumbra, característica del recorrido intermedio que se realiza por la escalera curva (Dibujo del autor).



**FIGURA 8** | Componentes del entorno que se organizan según un cuadro perspectivo enmarcado por el vano de la Capilla Mayor y el punto de vista que toma el espectador dentro del recinto. La superficie espejada del estanque funciona como las lagunas de las pinturas de Fan Kuan. La cruz y el bosque emergen de esta superficie que los separa, de alguna manera, del espacio interior de la Capilla Mayor (dibujo del autor).



---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARHEIM, R.** (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- BÆSFLUG, F.** (2007). Sans et non-sens des images au regard de la parole. Le pouvoir de l'image, revista *Lumière & Vie*, 43–57. Centre National du Livre, Dominicains du Lyon: MG Imprimerie.
- BRIFFAUD, S.** (1998). *De l'invention du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe*. Comp(a)raison: an international journal of comparative literature (pp. 35–56). Recuperado de: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00929693>
- COLLOT, M.** (1995). Points de vue sur la perception des paysages. En ROGER, A. (Dir.). *La Théorie du Paysage en France (1974–1994)* (pp. 210–223). Seyssel: Champ Vallon.
- CONAN, M.** (1983). Le paysage découvert du Mont-Ventoux. *Urbis*, (VIII), 33–39.
- DAL CO, F.** (1997). *Tadao Ando Details 2*. Tokyo: ADA EDITA.
- DE GEMBLoux, S.** (1881). *Éloge de Metz*. Trad. et annoté par E. de Bouteiller. Paris.
- DE L'ETOILE I.** (1990). Sermon, 24,1. En PRESSOUYRE, L. *Le rêve cistercien*. Paris: Gallimard.
- DUBY, G. (1979)**. *Saint Bernard l'Art Cistercien*. Paris: Flammarion.
- GHILLAUMIN, J.** (1975). *Le paysage dans le regard d'un psychoanalyste: rencontre avec les géographes*. *Bulletin du centre de recherche sur l'environnement géographique et social*. Université de Lyon II, (3) (citado en *La Théorie du paysage en France*, p. 215).
- FUTAGAWA, Y.** (1991). *Tadao Ando Details. Criticism by Peter Eisenman*. Tokyo: ADA EDITA.
- GUILLÉN, C.** (1992). Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21–26 de agosto de 1989 (pp. 77–98). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- HIGUCHI, T.** (1983). *Visual and Spatial Structure of Landscapes*. Massachusetts: The MIT Press Cambridge.
- JOUTARD, P.** (1986). *L'invention du Mont-Blanc*. Paris: Gallimard.
- LE GUERN, M.** (2007). Métaphore et image. En Le pouvoir de l'image, revista *Lumière & Vie*, 17–24. Centre National du Livre, Dominicains du Lyon: MG Imprimerie.
- MANGABEIRA-UNGERS, N.** (1991). O encantamento do humano: Ecologia e Espiritualidade. Bilbao: Loyola.
- PÁEZ DE LA CADENA TORTOSA, F.** (2014). *La conversio de Agustín en las Confesiones* traducida por Petrarca como una *imitatio* humanista. Una lectura de su polémica carta del Ventoux (Fam. IV, 1). Universidad de La Rioja.
- WIEBER, J.C.** (1995). Le paysage visible, un concept nécessaire. En ROGER, A. (Dir.). *La Théorie du Paysage en France (1974–1994)* (pp. 182–19). Seyssel: Champ Vallon.