



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Karesansui

Un estudio sistemático de las reglas de diseño y los valores estéticos de los jardines secos japoneses durante el periodo Muromachi. Su conceptualización como obra de arte espacial desde una perspectiva comparada con el Movimiento Land Art

María de la Paz Soler Masota

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Doctorat

La Realitat Assetjada:
Posicionaments Creatius

KARESANSUI

Un estudio sistemático de las reglas de diseño y los valores estéticos de los jardines secos japoneses durante el periodo Muromachi. Su conceptualización como obra de arte espacial desde una perspectiva comparada con el Movimiento *Land Art*

Tesis doctoral presentada por la doctoranda Dña. María de la Paz Soler Masota, bajo la dirección de los Profs. Drs. D. Miquel Planas Rosselló y D. Fernando Gil Sinaga

Tutor: Prof. Dr. D. Miquel Planas Rosselló

Barcelona, a 11 de noviembre de 2015

Programa de Doctorado *La Realidad Asediada: Posicionamientos Creativos*
Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes

© Del texto e imágenes: María de la Paz Soler Masota, salvo indicación en contrario o con reserva expresa de derechos.

ÍNDICE

VOLUMEN I: *KARESANSUI*. UN ESTUDIO SISTEMÁTICO DE LAS REGLAS DE DISEÑO Y LOS VALORES ESTÉTICOS DE LOS JARDINES SECOS JAPONESES DURANTE EL PERÍODO MUROMACHI. SU CONCEPTUALIZACIÓN COMO OBRA DE ARTE ESPACIAL DESDE UNA PERSPECTIVA COMPARADA CON EL MOVIMIENTO *LAND ART*.

PRELIMINAR.....	i-xxii
1. Sobre el objeto del presente Estudio: la cualificación del jardín seco japonés como obra de arte espacial (aproximación a los <i>earthwork</i>).....	vi
2. (<i>sigue</i>) Delimitación del tema.....	ix
3. Metodología.....	xv
4. (<i>sigue</i>) Límites y dificultades metodológicos.....	xv
5. Desarrollo argumental.....	xvii
6. Conclusiones.....	xix
I. PREMISAS DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN	
1. El <i>karesansui</i> como obra de arte espacial: una lectura renovada de los antecedentes del movimiento <i>Land Art</i>	1
(a) Antecedentes del movimiento <i>Land Art</i> en los Estados Unidos.....	5
(i) Isamu NOGUCHI: su concepción espacial y su obra paisajística.....	5
(ii) (<i>sigue</i>) Sobre el pensamiento escultórico de NOGUCHI.....	16
La roca y el espacio intersticial según NOGUCHI.....	17
El concepto de vacío según NOGUCHI.....	18
(iii) El otro gran precursor del <i>Land Art</i> : Herbert BAYER y la evocación del <i>karesansui</i> en su obra paisajística.....	20
(b) Primeros desarrollos hacia la consolidación del movimiento <i>Land Art</i> en los Estados Unidos.....	22
(i) Referencia particular al trabajo de Robert SMITHSON y Michael HEIZER.....	28
(ii) Otros artistas <i>Land Art</i> 1968-1979.....	36
(iii) Otros artistas integrables en el movimiento <i>Land Art</i>	38
(iv) Consideración final. Sobre los propósitos últimos del movimiento <i>Land Art</i> y su evolución desde la década de los 80.....	41
2. El <i>Karesansui</i> : concepto y etimología.....	46

3.	El <i>Karesansui</i> como obra de arte: desde su calificación originaria como obra pictórica a su consideración como obra de arte espacial.....	53
(a)	Naturaleza y Arte de la jardinería en la época Muromachi: la relevancia de la pintura paisajística.....	54
(b)	La importancia de los <i>Ishitateso</i> y de los <i>Kawaramomo</i>	55
(c)	La importancia del <i>shoin-zukuri</i> (S.XVI) y el jardín <i>hojo</i> (<i>remisión</i>).....	56
4.	La importancia de los ideales estéticos de la época Muromachi en la concepción del jardín: <i>monomane-yūgen-yohaku no bi</i>	57
II.	SOBRE EL DESARROLLO DE LOS JARDINES JAPONESES HASTA LA CONSOLIDACIÓN DE LOS JARDINES <i>KARESANSUI</i> EN SU ESTADO MÁS PURO	
1.	La tradición <i>pre</i> -budista en el arte de los jardines.....	61
2.	El jardín japonés tras la introducción del budismo en los Periodos Asuka y Nara.....	64
3.	Los jardines durante el periodo Heian.....	66
4.	La transición hacia los jardines del periodo Muromachi.....	68
5.	(<i>sigue</i>) Acerca de la iconografía del <i>Karesansui</i> en el Periodo Muromachi.....	71
II (<i>bis</i>).	HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LOS <i>KARESANSUI</i>	76
III.	EFFECTOS ESCÉNICOS EN LA CONCEPCIÓN Y EJECUCIÓN DEL <i>KARESANSUI</i>	
1.	Preliminar: la fidelidad en la emulación de la Naturaleza.....	83
2.	Las rocas y su disposición: su significado retórico y el respeto al principio de la zona geológica.....	89
3.	(<i>sigue</i>) La técnica de disposición de las rocas en el Periodo Muromachi.....	95
4.	La gravilla y arena y sus patrones de rastrillado.....	96
5.	La vegetación en el <i>karesansui</i> : el principio del hábitat natural.....	114
6.	El agua en el <i>karesansui</i> : entre la verdad y la metáfora.....	120
IV.	EFFECTOS SENSORIALES EN LA CONCEPCIÓN Y EJECUCIÓN DEL <i>KARESANSUI</i>	131
1.	La escala del jardín: unidad o cohesión entre el lugar de ubicación y las circunstancias concomitantes a su planificación.....	132
2.	Encuadre y campo visual del jardín.....	133
3.	Ritmo interno del jardín a partir de sus formas y espacios.....	137
4.	El movimiento interno del jardín: vectores de fuerza (forma, grano y yuxtaposición).....	148
5.	La calidad espacial del jardín: claves de profundidad y efectos atmosféricos.....	159

V. SOBRE LA SEMIÓTICA DEL *KARESANSUI*

1. Preliminar.....	175
2. Aproximación al significado del jardín a partir de su formalismo.....	177
3. Más allá de la significación del paisaje.....	179
4. Síntesis y conclusión (<i>remisión a la valoración estética del karesansui</i>).....	183

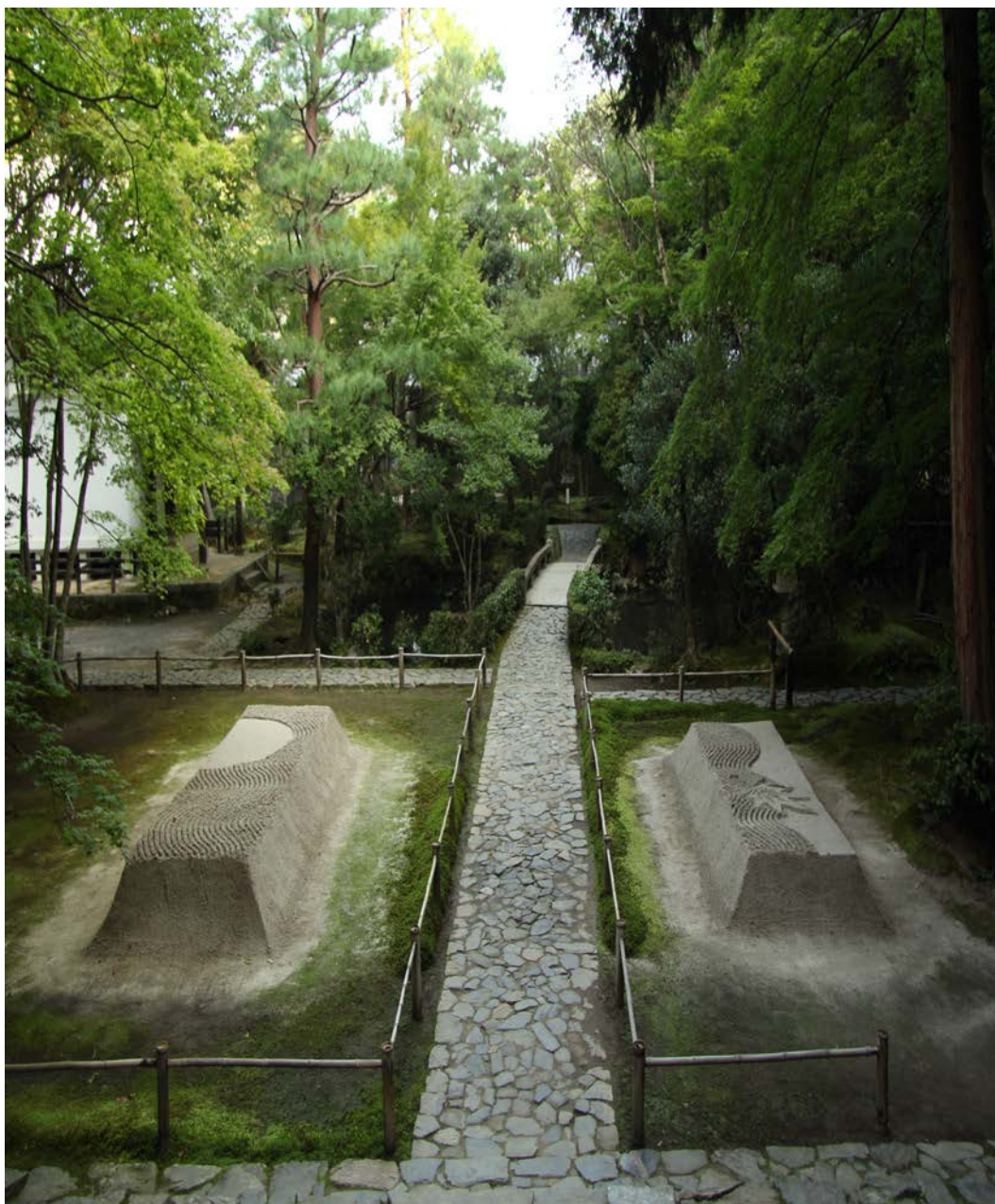
VI. VALORES ESTÉTICOS DEL *KARESANSUI*

1. Preliminar.....	189
2. Influencia en el <i>karesansui</i> de valores estéticos <i>zen</i>	190
(a) Armonía asimétrica.....	192
(b) Reduccionismo.....	194
(c) Elogio del tiempo.....	194
(d) Naturalismo/Naturalidad.....	198
(e) (<i>sigue</i>) Calma.....	200
(f) (<i>sigue</i>) Quietud.....	200
(g) Abstracción.....	200
3. Otros valores estéticos presentes en el <i>karesansui</i> : coincidencias y ¿disonancias? con el <i>Land Art</i>	204
(a) La escala como contenido de la obra.....	206
(b) (<i>sigue</i>) La obra <i>a non domino</i>	210
(c) La conexión de la obra con el plano tierra.....	211
(d) La obra como <i>camino</i>	214
(e) La obra entendida como <i>encuentro dialéctico entre hombre y paisaje</i>	229
(f) Artificio y Natura.....	235
(g) Reduccionismo (<i>recordatorio</i>).....	237
(h) Conciencia de la textura orgánica del lugar: la ecuación <i>materia-movimiento-energía</i>	241
(i) La lectura geomántica (y geométrica) del lugar.....	243
(ii) Tratamiento de la materia y su puesta a disposición a merced del tiempo.....	264
(iii) ¿Dicotomía <i>plenitud-vacío</i> ?.....	269

VII. ANEXOS.....

1. Glosario.....	284
2. Tabla cronológica sucinta de la historia de Japón.....	287

VOLUMEN II: KARESANSUI. CATÁLOGO ILUSTRADO



Honen-in



PRELIMINAR

1. Sobre el objeto del presente Estudio: la cualificación del jardín seco japonés como obra de arte espacial (aproximación a los *earthwork*)

El presente estudio tiene por objeto el *karesansui*, estilo paisajístico oriundo de Japón que se consolida como tal durante el periodo Muromachi (1338-1573 d.C.) y que suele explicarse como jardín seco, en el que el agua y las formaciones a que da curso (mares, ríos, cascadas o lagos) se representan con una muy pulcra expresión mediante el recurso a rocas, gravilla o arena.

El *karesansui* constituye, junto a los llamados jardines de ocio, solaz o paseo (*chishenshiki-teien*) y los jardines de té (*chatei* o *roji*), una de las tres expresiones tradicionales de los jardines japoneses, concebidos todos ellos como un *camino de encuentro* entre el hombre y la naturaleza de la que éste es parte intrínseca¹.

¹ Es obvio que los jardines europeos (y, por ende, occidentales) difieren en notoria medida de los asiáticos, por cuanto tradicionalmente existen diferencias predicables de su técnica de construcción, su causa u objetivo último, así como eventualmente de su destino religioso o pagano: El germen primigenio de los jardines europeos se remonta a la Edad Media. Debido a las hambrunas y a las miserias, la construcción de jardines tuvo que abandonar su vocación lúdica para servir de sostenimiento autárquico de la población, por lo que su configuración se planteaba por eficiencia desde una perspectiva estrictamente funcional, por más que su diseño geométrico rememorase de algún modo los antiguos jardines egipcios dedicados al solaz y evocadores del Paraíso. En la evolución de los jardines europeos, este pragmatismo inicial explica el calado fundamental de la técnica en su diseño. Ello se mantiene aún visible en los jardines caballerescos, ubicados en patios y claustros del S.XV. El arte paisajístico del jardín, como tal, tuvo pues un desarrollo tardío en Europa, y siempre de la mano de la arquitectura, como complemento de ésta. De hecho, fueron arquitectos del Renacimiento como ALBERTI, BRAMANTE o VIGNOLA quienes hallaron en el jardín la continuación natural de su obra. LE NÔTRE -el autor de los jardines de Versalles- era un pintor de formación. Pero no es hasta finales del siglo XVIII que el jardín gana, conceptualmente, posición entre las artes europeas, de modo gradual pero preciso. Como no podía ser de otro modo, la categorización de la Jardinería como Arte fue resultado de los tratadistas alemanes de la época. De su parte y sin embargo, la creación de los jardines en China y en Japón nació desprovista de intención pragmática alguna. Antes al contrario, desde el principio vino impregnada por la intención de representar la naturaleza. Es más, la noción de jardín como tal rechaza conceptualmente la intervención visible de la mano del hombre, y es por ello que el espacio se conforma como metáfora de un paisaje, como una composición embebida en un entorno natural. Así entendido, mientras que en los jardines de origen occidental se acusa una relación de cierta contradicción entre el ser humano y la naturaleza que es sometida para servirle de sustento, a la que domestica robándole su forma propia para encuadrarla en una artificial

Si, en general, suele sostenerse la consideración del jardín como arte (como modalidad del arte paisajístico) sin mayores adjetivos, el jardín japonés tampoco se ha beneficiado hasta la fecha de una calificación más detenida.

Pues bien, en el presente estudio se defiende la cualificación del *karesansui* como obra de arte escultórica y, en particular, como obra de arte espacial; para mejor entender y sirviéndonos de categorías contemporáneas establecidas, se mantiene la tesis de su aproximación a los *earthworks* desarrollados por artistas contemporáneos adscritos al Movimiento *Land Art*. No es ésta una posición aislada, pues de modo tal vez intuitivo y desde otras disciplinas ha sido auspiciada por otros autores con anterioridad².

Más allá del *nomen iuris*, interesa en este Estudio atribuir al *karesansui* predicados que lo configuren como tal obra artística (escultórica) espacial. Aquí es, en efecto, donde se

cuadrícula, en los jardines asiáticos su creador pretende reflejarse en la naturaleza misma de la que es parte, la naturaleza que es tan intrínseca a lo humano como a lo sobrenatural. Y de ahí que el hombre busque su acercamiento a lo divino a través de la contemplación de la naturaleza. En efecto, paradójicamente, el *camino* de encuentro del hombre con los dioses pasa por su comunión plena con la Naturaleza. No obstante esta disparidad de principios conceptuales, cabe hablar también de ciertas similitudes entre ambas construcciones, en especial cuando en el S.XVIII se produce un cambio de paradigma en la concepción de los jardines, en la medida en la que paulatinamente se genera un éxodo desde la aplicación de las reglas arquitectónicas hacia la persecución de un ideal de belleza en el que la relación hombre-naturaleza tuviera una mayor intensidad. A este cambio de estilo no fue ajeno el auge, durante este período, de la fascinación anglosajona por la cultura asiática y, en especial inicialmente por la china. Y es así que el arte de la jardinería adopta por entonces una nueva piel, en la medida en la que el conocimiento arquitectónico se pone al servicio del diseño subyacente, sin perjudicar la impresión global del paisaje. Se recupera, con todo ello, una vuelta a la evocación antigua del Paraíso original. Así pues, más allá de diferencias en las técnicas de construcción aplicadas, como de la iconografía propias de ambas tradiciones, cabe establecer ciertas concomitancias entre los jardines occidentales y los asiáticos. Vid. HENNIG, K., *Der Karesansui-Garten als Ausdruck der Kultur der Muromachi-Zeit*, Hamburg (Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, e.V., Hamburg Mitteilungen Band 92) 1982, pp. 4 y ss., con abundante referencia bibliográfica.

² HEYD, Th., *La restauración de la naturaleza en relación a las obras de la tierra (earthworks) y el arte de los jardines japoneses*, en *Estudios Filosóficos*, vol. 53 (2004), pp. 77 y ss., o por CARLSON, A., *On the Aesthetic Appreciation of Japanese Gardens*, en *British Journal of Aesthetics* vol. 37 (1997), pp. 47 y ss.; entre nosotros muy sucintamente los aproxima al *Land Art* CABAÑAS, P., *El jardín seco japonés en la avant-garde del arte*, en GRAS, M., *El Jardín Japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, Madrid (Tecnos) 2105, en p. 494. Vid. ulteriormente infra sub II.1.

valida plenamente el recurso instrumental a los *earthworks* como categoría académica al uso. Como habrá ocasión de exponer, se concurre a este proceso con la venia de los predecesores de este movimiento artístico nacido a finales de los años 1960 al amparo de dictados contraculturales quienes, a nuestro entender y sin que haya sido todavía suficientemente destacado, se nutrieron entre otros antecedentes varios de postulados comunes a los que han informado tradicionalmente la concepción y ejecución de los *karesansui*. Ambos géneros de obras comparten rasgos inherentes tanto a nivel de valores o ideas como desde una perspectiva estrictamente formal.

Así pues, la presente tesis ha representado un camino de ida y vuelta, pues si en gran parte la asimilación de los *karesansui* respecto de los *earthworks* ha permitido construir su caracterización como obra de arte espacial, no es menos cierto que este ejercicio permite reportar, a su vez, una lectura renovada de los orígenes mismos del movimiento *Land Art*, así como de sus postulados artísticos.

2. *(sigue)* Delimitación del tema

El tratamiento del *karesansui* reviste especial complejidad, pues concurren en el mismo muy variadas facetas, en breve: su origen histórico que camina –pero no es deudor- al amparo del auge del *zen* en Japón, las tradiciones y reglas de diseño que rigen su composición, la evolución del estilo desde su instauración en el periodo Muromachi hasta nuestros días, así como la asimilación de sus patrones conceptuales por artistas contemporáneos de diversa índole, ya sea para transformarlos generando obras derivadas (en rigor, obras en las que se reconoce todavía la primigenia) o como fuente de inspiración.

El presente trabajo se circunscribe al tratamiento de los *karesansui* gestados durante el periodo Muromachi y, en buena lógica, se hará asimismo referencia a aquellos jardines diseñados durante los periodos históricos subsiguientes bajo su inmediato influjo, fundamentalmente durante las épocas Edo y Momoyama (*vid.* tales referencias en las imágenes incluidas en el *Catálogo*). Ahora bien, queda al margen del presente estudio el tratamiento del *karesansui* en el paisajismo contemporáneo (desde Thomas CHURCH, Garrett ECKBO, Lawrence HALPRIN o Peter WALKER hasta el laureado internacionalmente Marc Peter KEANE, cuyos estudios sobre el jardín japonés son de obligada consulta), que de por sí resultaría merecedor de un ensayo independiente que,

en rigor, debería también abarcar el tema relativo a su protección por Derecho de autor, que obviamente no aplica a los jardines objeto de nuestro Estudio.

Conviene también adelantar que, sin perjuicio de las oportunas alusiones colaterales que puedan realizarse, no será objeto de análisis el influjo de los *karesansui* en otros movimientos artísticos contemporáneos concomitantes con el *Land Art* (como ocurre en el caso del *Walking Art*), como tampoco puede ignorarse un cierto trazo japonés en la obra pictórica, entre nosotros y por acotar ahora, de autores de la relevancia de Joan MIRÓ, Antoni TÀPIES, Fernando ZÓBEL, Josep Maria THARRATS o Antoni CLAVÉ. En fin, otras artes han conocido el influjo del *karesansui*, ya sea en música, y aquí nos referiremos obligadamente a las composiciones de John CAGE –pero no sólo³-, en arquitectura o diseño (Charlotte PERRIAND⁴, Jean PROUVÉ, LE CORBUSIER) e, incluso, en ceramistas (Olivier GAGNÈRE)⁵.

Como tampoco pueden por lo demás desconocerse, mas no serán objeto de referencia ulterior, las instalaciones escultóricas contemporáneas concebidas al hilo del *karesansui*, por lo general bajo el arrebató que muchos creadores confiesan haber experimentado tras contemplar el famoso jardín Ryoan-ji. Baste con recordar ahora los trabajos de Robert BREER en la generación de su serie de obras “*Floats*”⁶ y, en particular, la creada para el feria mundial de Osaka en 1970 para el pabellón Pepsi; de Sam DURANT en su

³ Cfr. recientemente RINEBOLD, M. *Le Confort Modern*, 18.7.2012 en Artforum, consultable online bajo el id=31385, sobre Franck LEIBOVICI, *Karesansui: 10th Sequence of an Opera for Non-Musicians*.

⁴ De forma muy destacada Charlotte PERRIAND, quien residió varios años en Japón ante la invitación de Junzo SAKAKURA en 1940. La colaboración de la artista con el gobierno japonés propició un impulso decisivo al desarrollo del diseño industrial japonés tras la II Guerra Mundial. Entre la abundante literatura cfr. BARSAC, J., *Charlotte Perriand et le Japon*, Paris (Norma) 2008.

⁵ Para un apunte de la influencia de los jardines japoneses (en general, no sólo del *karesansui*) en otras modalidades artísticas véase entre nosotros las contribuciones en la obra colectiva coordinada por GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, de: CABAÑAS, P., *El jardín seco japonés en la avant-garde del arte*, pp. 479 y ss., en pp. 486-494; alguna referencia se halla asimismo en CARBONELL, *Paraísos Occidentales*, en pp. 204-205, en CABEZA, J.M^a, *Semántica y Metafísica del Jardín Japonés o los Senderos que se Bifurcan*, en p. 231, y en CANOGAR, *Cuando el cerezo florece*, pp. 369 y ss., en pp. 376-377.

⁶ Con la que el artista expresaba su voluntad de “motorizar” el jardín zen: cfr. KUO, M., *Everything Goes. An interview with Robert Breer*, en Artforum noviembre 2010, en [www.artforum.com/inprint/issue=201009&id=26653-EVERYTHING GOES: AN INTERVIEW WITH ROBERT BREER BY MICHELLE KUO-artforum.com/in print](http://www.artforum.com/inprint/issue=201009&id=26653-EVERYTHING_GOES:_AN_INTERVIEW_WITH_ROBERT_BREER_BY_MICHELLE_KUO-artforum.com/inprint).

“*Propuesta de Monumento en el Parque de la Amistad*” del año 2000 para la ciudad de Jacksonville en Florida, en la que el autor versiona con cierta dosis de humor célebres jardines secos realizados por Isamu NOGUCHI en los años 1960s⁷; los jardines de poliéster y juguetes ejecutados por Fabián BERCIC en el 2008⁸; o ya más recientemente los jardines de rocas iluminados por la noche que fueron exhibidos por Emilie HALPERN en la galería neoyorquina Pepin Moore en el año 2013⁹; así como la riada de rocas volcánicas y piedras de basalto azul con las que Olafur ELIASSON inundó –ciento ochenta toneladas de material se trajeron desde su Islandia natal al efecto- las salas del Louisiana Museum of Modern Art en el año 2014¹⁰, que tan notoria resonancia evoca respecto de la conocida obra *Earthroom* de Walter de MARIA.

⁷ Vid. NICKAS, B., *Sam Durant*, Artforum septiembre 2002, [www.artforum.com/inprint/issue=200207&id=3268-Bob Nickas on Sam Durant-artforum.com/inprint](http://www.artforum.com/inprint/issue=200207&id=3268-Bob%20Nickas%20on%20Sam%20Durant-artforum.com/inprint).

⁸ Vid. GAINZA, M., *Fabián Bercic. Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo*. [www.artforum.com/inprint/issue=201006&id=39876-María Gainza on Fabián Bercic-artforum.com/inprint](http://www.artforum.com/inprint/issue=201006&id=39876-María%20Gainza%20on%20Fabián%20Bercic-artforum.com/inprint).

⁹ Vid. NAIR, K., “*Shōka*”. *Emile Halpern solo exhibition Pepin Moore*, crítica de arte publicada en Artforum el 24.10.2013, [www.artforum.com/inprint/archive/id=43507-Emile Halpern](http://www.artforum.com/inprint/archive/id=43507-Emile%20Halpern); y DIELH, T., *Emile Halpern. Pepin Moore*, [www.artforum.com/inprint/issue=201402&id=45037-Travis Diehl on Emile Halpern-artforum.com/inprint](http://www.artforum.com/inprint/issue=201402&id=45037-Travis%20Diehl%20on%20Emile%20Halpern-artforum.com/inprint).

¹⁰ JEPPESEN, T., *Olafur Eliasson. Louisiana Museum of Modern Art*, [www.artforum.com/inprint/issue=201501&id=49539-Travis Jeppesen on Olafur Eliasson-artforum.com/inprint](http://www.artforum.com/inprint/issue=201501&id=49539-Travis%20Jeppesen%20on%20Olafur%20Eliasson-artforum.com/inprint).



Robert BREER, *Floats* 1969, *in situ* outside Pepsi Pavillion, World's Fair, Osaka, 1970
©SHUNK-KENDER. Roy Lichtenstein Foundation



Sam DURANT, *Proposal for a Monument in Friendship Park, Jacksonville, FL*, 2000
©reserva de derechos



Fabián BERCIC, *Zen Garden*, 2008
©blantonmuseum.org



Emile HALPERN, *Shōka*, 2013
©reserva de derechos



Olafur ELIASSON, *Riverbed*, 2014

©reserva de derechos



Walter de MARIA, *Earthroom*, 1968, Múnich, Galerie Heiner Friedrich¹¹

©reserva de derechos

¹¹ Obra instalada permanentemente en las instalaciones de la DIA Art Foundation, en Nueva York: sobre la misma *cfr.* WERKNER, P., *Land Art USA*, München (Prestel Verlag) 1992, pp. 48-49; así como LAILACH, M., *Land Art*, Hong Kong y otros (Taschen) 2007, pp. 36-37.

En fin, el presente estudio se ocupará intrínsecamente del *karesansui* como obra artística, y aún reconociéndose la influencia histórica del pensamiento *zen* en cuanto a su desarrollo y concepción estética (*vid. infra sub VI.2*), gestado como fue en el periodo Muromachi como marco para que sacerdotes y samuráis cultivasen una actitud contemplativa ante la vida a través de la meditación, no se mantiene aquí una identificación de los *karesansui* con la –por lo demás frecuente expresión– de jardines *zen*¹².

3. Metodología

En breve, para la ejecución de este trabajo se ha acudido, de un lado, al estudio exhaustivo de la bibliografía disponible sobre el *karesansui* y *Land Art* en lenguas española, inglesa, alemana y francesa, fundamentalmente. Para el análisis de los textos clásicos y ensayos en idioma japonés sobre el *karesansui* se ha recurrido a las excelentes versiones disponibles en inglés o alemán; y, de otro lado, al estudio *in situ* de los principales *karesansui* ubicados en Japón.

Buena fe de lo anterior ha sido la organización de los resultados de la investigación en dos volúmenes: el principal contiene el estudio sistemático del *karesansui* como obra artística, mientras que el segundo incluye un catálogo antológico de los lugares visitados ilustrado con imágenes en junto a un conciso texto sobre su historia.

4. (*sigue*) Límites y dificultades metodológicos

La bibliografía sobre jardines japoneses es prácticamente inabarcable debido, en particular, al interés que este estilo ha cosechado en todo el mundo. Se ha destacado muy atinadamente que la criba se hace indispensable, toda vez que la mayor parte de libros publicados es de tipo divulgativo o como trabajos fotográficos que, sin perjuicio de su ocasional belleza, no resultan útiles al efecto de abordar un estudio académico sistemático. Sobre lo anterior, entre las obras de obligada consulta se percibe una

¹² En general sobre el *zen*, nos remitimos a las obras fundamentales que aparecen en el apartado de Bibliografía de Daisetz SUZUKI, Alan WATTS, Shunryu SUZUKI y Robert AITKEN. Entre nosotros *cf.* el excelente trabajo de BOUSO, R., *Zen*, Barcelona (Fragmenta) 2012.

ocasional falta de rigor, en especial con el manejo de las fuentes, en tanto que inexactas o incluso, carentes de cita¹³.

Sin ser disculpable, se convendrá que esta dificultad entronca para la mayoría con la inaccesibilidad respecto de textos escritos en lengua japonesa, tanto más si arcaicos, como es el caso de los manuales de jardinería clásicos que habrá ocasión de comentar. No basta, pues, con poseer un conocimiento básico de la lengua japonesa. En este sentido, entendemos bien este límite. Sin embargo, ello no es óbice para poder consultar las fuentes precitadas, toda vez que existen traducciones muy avaladas de tales clásicos.

El acceso a la bibliografía es, por lo demás, otro límite que ha exigido de un desembolso financiero notable: desde luego en la adquisición de libros y en ciertas ocasiones también de artículos publicados en revistas especializadas. Es debido destacar la riqueza de los fondos de la Fundación Tàpies en Barcelona, que nos ha permitido estudiar fuentes ya descatalogadas o no disponibles de otro modo. Como también ha sido más que útil la facilidad en la consulta de los fondos del Research Center for Japanese Garden Art&Historial Heritage, dependiente de la Universidad de Kyoto y en la actualidad bajo la coordinación del prestigioso autor Wybe KUITERT.

Otro escollo es que las obras que son objeto de nuestro estudio se ubican (por lo que a este Estudio interesa) en Japón, lo que ha exigido viajar en varias ocasiones –obviamente placentero pero costoso–, fundamentalmente a la ciudad de Kyoto, pero también a las poblaciones de Nara, Kanazawa y Shikoku, siendo asimismo destacable el recorrido por los museos e instalaciones del proyecto artístico que se desarrolla en el marco del Benesse Art Site en el archipiélago de Naoshima, prefectura de Kagawa.

En cuanto a las obras de referencia en el ámbito del *Land Art* que son objeto de tratamiento en el trabajo, muchas de ellas sólo son aprehensibles en la actualidad a través de las imágenes que los artistas realizaron para documentarlas, pues en su momento fueron destruidas o abandonadas a las inclemencias del tiempo que se encargaron de erosionarlas. Aquellas que persisten, como la *Spiral Jetty* de Robert SMITHSON –por citar

¹³ Conforme y particularmente crítica sobre el particular NAKAGAWARA, C., *The Japanese Garden for the Mind: The 'Bliss' of Paradise Transcended*, Stanford Journal of East Asian Affairs, Vol. 4, N°2, 2004, pp. 83 y ss., p. 84.

el ejemplo más emblemático- sólo se han podido experimentar a través de los libros y artículos que las tratan, a la espera de poderlo hacer físicamente.

5. Desarrollo argumental

Los resultados de la investigación se han organizado en torno a los siguientes capítulos:

El Capítulo I se dedica a consolidar los parámetros que auspician la tesis principal de aproximación del *karesansui* a la categoría artística establecida de *earthwork*. Es por ello que se parte precisamente de recordar los antecedentes primigenios del movimiento *Land Art*, que cabe situar válidamente en las trayectorias de Isamu NOGUCHI y Herbert BAYER. De modo esencial, se trae a colación el pensamiento del primero en torno a los conceptos de espacio intersticial y vacío que hunden sus raíces en la tradición artística japonesa y que de modo notorio han influenciado el arte contemporáneo. Prosigue el análisis con una sección dedicada al concepto y etimología del *karesansui*, así como a su consideración como obra artística, en particular de la transición desde su original asimilación a una obra pictórica hasta su calificación como obra de arte espacial, para culminar con una primera referencia a los ideales estéticos propios del periodo Muromachi que se reflejaron en la ejecución de estos jardines secos.

El Capítulo II se ocupa del desarrollo histórico de los jardines japoneses de los que el *karesansui* representa en opinión de muchos su más elevada cumbre creativa: se recorren al efecto las primeras manifestaciones *pre*-budistas, los jardines de los periodos Asuka, Nara y Heian, hasta llegar a la época Muromachi en la que el *karesansui* cristaliza en un género paisajístico con características propias, y de ahí el examen de su iconografía que, sin suponer una ruptura radical con los jardines del periodo histórico anterior, sí acuña rasgos privativos como es la aplicación de la secuencia 3:5:7 procedente de la tradición popular china. El capítulo se cierra, en fin, con una propuesta de clasificación de los *karesansui*.

De su parte, los dos capítulos posteriores dan cuenta de los efectos escénicos y sensoriales que los creadores de un *karesansui* siguen tanto para su concepción como durante la fase de ejecución de los mismos. El Capítulo III se ocupa de los efectos escénicos que, de modo general, se orientan a preservar la fidelidad del jardín (que no a representar una mimesis) respecto de la escena de la Naturaleza evocada. Se tratan

individualmente en el mismo los elementos esenciales que conforman esta categoría de jardines, a saber: las rocas y su disposición conforme al *principio de zona geológica*, así como su técnica de colocación que halla durante el periodo Muromachi características propias; la gravilla y sus diferentes patrones de rastrillado; la vegetación y su respeto al *principio de hábitat natural*, para culminar con una sección dedicada al agua que, si por norma general no suele utilizarse en los jardines secos, puede eventualmente formar parte de los mismos en tanto que contribuya a realzar el *Gestalt* de la obra. De su parte, el Capítulo IV compendia los complejos y variados efectos sensoriales que se aplican al jardín: se habla de la aplicación de técnicas depuradas de escala y de reglas ópticas para destacar la horizontalidad de la composición y resultar en lo que se ha definido como *encuadre único* de la escena. Se abordarán seguidamente el ritmo interno del jardín estatuido por sus formas y espacios, los vectores de fuerza que gobiernan la colocación de los diferentes elementos (en particular, de las rocas), así como la calidad espacial del jardín que se logra a partir de la aplicación de claves de profundidad y de un conocimiento exhaustivo de las condiciones y efectos atmosféricos del lugar.

El anterior bloque de consideraciones se cierra con el Capítulo V en el que se encara, como no podía ser de otro modo, la cuestión acerca de la semiótica del *karesansui*. Desde la revisión de las voces autorizadas en materia paisajística que se sitúan ya en una posición que aúna formalismo con significado, ora en la elusión de la cuestión por considerar que el verdadero significado sólo puede hallarse en la emoción particular que el jardín causa en el espectador, se mantiene una tercera vía desde la que se postula que el planteamiento del significado del *karesansui* camina en paralelo al tratamiento de sus valores estéticos.

El Capítulo VI alberga el núcleo de las consideraciones que nutren la tesis mantenida en este Estudio, ocupándose de los parámetros estéticos que permiten la aproximación entre los *karesansui* y los *earthwork* de artistas que promovieron el movimiento artístico *Land Art* a finales de los años 1960. Esta sección se divide, a su vez, en dos bloques: el primer bloque retoma y desarrolla los valores procedentes del *zen* desde los que suelen tratarse las obras artísticas genuinamente japonesas –fundamentalmente la pintura, la cerámica que se emplea en la ceremonia del té, la caligrafía, el teatro *Noh* o el *ikebana*– por supuesto también los jardines *karesansui*. Se alude aquí a valores como la imperfección –a través de una armonía asimétrica–, el reduccionismo de elementos, el elogio a la pátina que el tiempo deja en las cosas para recordarnos la fugacidad de todo lo dado, el naturalismo, la calma y quietud, así como el recurso a una abstracción formal.

Aun posible, en esta sección se ha preferido soslayar el análisis comparativo con las obras del *Land Art*, el cual se producirá con rotundidad en el siguiente bloque temático, diseñado en torno a una serie de rasgos –siempre a nuestro juicio- comúnmente predicables de ambos géneros que por mejor sistemática se han ordenado en la secuencia que parte de postular (a) la escala como contenido de la obra y la consideración relativa de (b) la obra *a non domino* para destacar la fundamental (c) conexión de la obra con el plano tierra y subsiguiente comprensión de (d) la obra como *camino* y, de suyo como (e) encuentro dialéctico entre hombre y paisaje, cuestión que desemboca en el tratamiento del balance entre (f) artificio y natura, relación que se consigue a partir de un lenguaje abstracto lo que nos lleva de nuevo a enfatizar (g) el reduccionismo en las obras y sobre todo (h) la conciencia de la textura orgánica del lugar que se estructura en lo que hemos nominado como ecuación *materia-movimiento-energía*, desde la que se contemplan (i) la lectura geomántica (y geométrica) del lugar (ii) el tratamiento de la materia y su puesta a disposición del tiempo, y la cuestión de la (iii) ¿dicotomía plenitud-espacio?.

Las conclusiones de la investigación se incluyen en la sección inmediatamente inferior, en este Apartado Preliminar.

Por lo demás, el Estudio se completa con dos breves anexos, el primero recoge un escueto compendio de términos japoneses relativos a la construcción de un jardín a los que se alude en el texto, mientras que el segundo contiene una tabla cronológica de los periodos en los que se ordena la historia en Japón, a fin de permitirle al lector una mejor ubicación en el tiempo.

En fin, cada uno de los Capítulos contiene sus respectivas notas a pie de página.

6. Conclusiones

El *karesansui* constituye uno de los legados culturales más fascinantes del periodo Muromachi de la historia del Japón y, posiblemente, el arquetipo de paisaje más sofisticado que haya sido alumbrado por la mano del hombre. Sin que se dude de su investidura como obra de arte, han sido sorprendentemente parvos los esfuerzos dedicados a su calificación ulterior. En el presente Estudio se aborda la cuestión al efecto de atribuir al *karesansui* la categoría de obra de arte escultórica y, en particular, de obra de arte espacial.

La ordenación como obra de arte espacial no ha supuesto en sí grandes dificultades, toda vez que ya desde sus orígenes el *karesansui* fue explicado por referencia a la pintura clásica china -y luego japonesa- evocadora de escenas naturales. Analizada su estructura, así como los efectos escénicos y sensoriales que se constituyen en elementos integrantes del *karesansui*, su calificación como obra de arte espacial resulta, en efecto, lógica.

Mas para resultar defendible, una tal catalogación genérica del *karesansui* requiere en rigor de su refrendo mediante una ordenación sistemática de los atributos que la cualifican en tanto que obra de arte espacial, y no sólo como un jardín, como tampoco como una instalación, como ocasionalmente se ha sostenido.

Pues bien, para mejor articular este inventario de cualidades taxonómicas, se ha acudido aquí a un ejercicio comparativo con las obras (*earthworks*) concebidas por los autores adscritos al movimiento *Land Art* surgido a finales de los años 1960. Esta alineación puede resultar excéntrica a primera vista, pero se halla plenamente justificada, a nuestro juicio, pues desde las fuentes de inspiración primigenias que dieron causa a tal movimiento –en particular, a partir de los axiomas postulados destacadamente por Isamu NOGUCHI-, el análisis comparativo se antoja fluido entre ambas especies artísticas. No en vano, un gran número de artistas contemporáneos han bebido de las fuentes del *karesansui* para inspirar la concepción de obras de muy distinto rango, como ya se ha expuesto en líneas anteriores.

Para que la aproximación *mutatis mutandis* entre *Karesansui* y *Land Art* sea válida, ésta ha de mantenerse en los confines de un análisis estrictamente estético, trascendente respecto de su respectivo momento histórico o de planteamientos coyunturales. Con todo, no es trivial el hecho de que ambas manifestaciones artísticas surgieran como inflexión político-social: en el caso del *karesansui*, como ruptura respecto de los jardines dedicados al simple disfrute para acompasar la revolución samurái en pro de un concepto trascendental de la existencia humana, en el supuesto del *Land Art* como quiebra del concepto mercantilista y objetual del arte comercializado en las galerías. Pero en uno y otro caso, las obras sitúan al hombre directamente *vis-à-vis* un escenario natural, del que forma parte intrínseca, al que ha de volver si desea recuperar su identidad última.

De aceptarse la anterior premisa, podrá todavía esgrimirse con sensatez que el *karesansui* y los *earthworks* del *Land Art* divergen con mucho en cuanto a su apariencia

externa, pues si los primeros se muestran elegantes y refinados al efecto de favorecer una actitud de recogimiento, los segundos presuponen una tensión rotunda para provocar una lectura iconoclasta en el plano artístico. Sin negar esta consideración, se propone un ejercicio ulterior que parte de hacer abstracción de los postulados sociales que apellidan, respectivamente, a ambas especies artísticas.

En realidad, se defiende en el presente Estudio una incursión intelectual hacia las cualidades intrínsecas de ambas obras. Se trata, con todo, de una especulación instrumental, en un doble sentido: en efecto, los postulados propuestos nos permiten, al tiempo, leer el *karesansui* como reexaminar las obras del *Land Art*.

Así entendido, se concluye que el *karesansui* –de modo paritario con los *earthworks* más emblemáticos que ofrecieron justificación al *Land Art*- detenta una serie de cualidades:

Es nota común a los artistas la atención a la escala intrínseca de la obra para, en particular, adecuarla al hombre. Generalmente aquí las obras del *Land Art* se califican sólo desde su inmensidad, obviando este importantísimo extremo, y otro tanto vale decir del estudio de los *karesansui* cuando, en realidad, lo que preocupa a sus creadores es, en uno y otro caso, la integración misma del hombre en el espacio que es marco de la creación. La obra no se entiende sin la mirada humana; por mejor decir: la obra no se aprehende si no puede ser experimentada por el hombre, para llevarle a un estadio espiritual de trascendencia sobre lo banal y fútil.

Desde esta perspectiva, subyace en la configuración de la obra un cierto anonimato recíproco: el autor procura no dejar su huella existencial, del mismo modo que el observador es consciente de que el momento de su disfrute le exige ceder el paso a terceros. Como si ni autor ni nadie pudiera poseer la obra, que en todo caso se ubica en un entorno natural del que todos formamos parte, tal vez a merced de éste, en todo caso ilustrativo de que todo es efímero e inscrito en un *continuum* eterno.

Tanto el *karesansui* como los *earthworks* demuestran una conexión intrínseca con la naturaleza, de ahí el predominio del plano tierra, de la horizontalidad, de la voluntad de cohesión con el medio natural. En ambos casos, además, la obra es planteada como *proceso*, como *camino* hacia, desde luego como tránsito hacia una reflexión desde la que el hombre pueda liberarse de sus ataduras seculares.

En el encuentro dialéctico que estas obras plantean, el hombre es en último término convocado por la naturaleza, y acude ante ella con la esperanza de recuperar aquello que de honesto reside en su alma. Paradójico de tal encuentro es que el mismo se produzca a partir de un esmeradísimo artificio, desde una manipulación minuciosa del entorno natural. El equilibrio entre apariencia de realidad y natura se consigue, al cabo, mediante un pulquérriimo reduccionismo en los elementos, gracias al empleo de un lenguaje abstracto y depurado de formas: El universo, al fin y al cabo, puede representarse con rotundidad a partir del círculo infinito desde el que surgen triángulos plenos de dinamismo, cuadrados duplos de aquél o espirales que son expresión del flujo del tiempo.

Sobre lo anterior, convive en ambos esquemas artísticos una análoga conciencia del lugar. Se escucha al *genius loci*, a las energías impresas en la tierra a las que conviene no disturbar, so pena de enfurecerlas y cargar con sus represalias.

El lugar y sus formas se exploran para extraer el máximo comportamiento expresivo posibles. Sin aditamentos. Sin artilugios. Con exquisito respeto a la materia y a cómo ésta se irá transformando por efecto del tiempo.

La degradación como testimonio de vida.

El espacio infinito albergado en un instante, en el acontecimiento único y efímero que representa su contemplación.

Todo ello reside en estas obras que aúnan exquisita imperfección o armónica asimetría - pues la realidad auténtica así lo es- con la concordia entre los conceptos de plenitud y vacío, si es que entre ambos cabe establecer una dicotomía.

El *karesansui*, como los *earthwork* del *Land Art*, nos demuestran que el hombre es ciertamente limitado y finito, pero que la existencia humana es asimismo trascendente si se despoja de las ataduras materiales que la subyugan.



Empty space has no visual dimension or significance. Scale and meaning appear, instead, only when an object or a line is introduced...The size and shape of each element is entirely relative to all other elements and the given space.

Isamu NOGUCHI¹

Space is more important than any element or object. Contrary to what we have always believed, space is not something that is filled with objects: objects are in fact filled with space. Space flows: nothing limits it. I'm interested in showing people who are interested in space as a quality or a universal density that in fact it is space which is in control, it defines and sets its own conditions.

Jesús Rafael SOTO²

¹ NOGUCHI, I., *Isamu Noguchi: A Sculptor's World*, Harper&Row, 1968, en VV.AA., *Art&Place. Site-Specific Art of the Americas*, New York-London (Phaidon) 2013, p. 6.

² RAFAEL SOTO, J., *Jesús Rafael Soto: Visione in Movimento, Interview with Hans Ulrich Obrist*, Silvana, 2006, en VV.AA., *Art&Place, ob. cit.*, p. 7.

II. PREMISAS DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

1. El *karesansui* como obra de arte espacial: una lectura renovada de los antecedentes del movimiento *Land Art*

Desde los albores de su existencia, la humanidad ha trabajado la superficie de la Tierra reconfigurándola, creando espacios donde cobijarse, celebrar a sus deidades o incrementar la extensión de terreno cultivable. Para estimular el comercio y las expediciones se excavaron caminos a través de las cordilleras, construyeron canales de agua y perforaron los suelos en busca de recursos. El hombre levantó murallas de limo, talló fortalezas de piedra procedentes de montañas cercanas y socavó fosos para defenderse del enemigo. Sepultó a sus muertos bajo túmulos de barro o los depositó en cavidades esculpidas en la roca.

Desde su salida del Paraíso del Edén, el hombre ha intentado evocarlo mediante lugares donde abandonarse al solaz o a la contemplación, y no cabe hallar un mundo privado más sensual y pacífico al tiempo que un jardín.

Ya en Egipto se diseñaron jardines para el placer, dotados con sistemas muy complejos de regadío para alimentar una exuberante vegetación alusiva a la idea de renovación eterna. Y a través de los siglos la idiosincrasia de cada civilización ha ido elevando progresivamente el arte de la jardinería generando un sinfín de estilos.

El jardín japonés posee, entre aquellos, carta de naturaleza propia. Como es sabido, el arte de la jardinería en Japón ha evolucionado con el tiempo, y cristalizado en tres categorías conocidas como el jardín de paseo o disfrute o solaz, el jardín del té y la que ahora nos ocupa, el *karesansui* o jardín seco, concebido para la introspección.

Sin perjuicio de otras facetas que puedan atribuírsele, el *karesansui* permite conceptualizarse académicamente como obra artística³, a lo que sin duda contribuyó el prolijo trabajo de investigación desarrollado por el maestro Mirei SHIGEMORI⁴.

³ Son abundantes en la literatura especializada las referencias al *karesansui* como forma de arte: desde luego como forma de arte de la jardinería: En lugar de muchos cfr. HAYAKAWA., M., *The Garden Art of Japan*, New York-Tokyo (Weatherhill/Heibonsha) 1973, p. 74: “el observador moderno no iniciado en el zen puede observar en el *karesansui* una forma de arte representativa de la cristalización de energía espiritual. En breve, si el Arte puede definirse como la consciencia de la tensión psicológica de la Humanidad, los jardines secos representan arte de un muy alto

En particular, se defiende en este Estudio su asimilación, *mutatis mutandis*, a una de las categorías contemporáneas al uso, como una forma particular de intervención en el paisaje o *Site-Specific Art*⁵, más concretamente como *Earthwork*⁶; todo ello no obstante las distancias y salvedades temporales, históricas o socio-culturales. Desde luego, no se busca una integración del *karesansui* en el ámbito del *Land Art* como tal. El ejercicio académico que aquí se presenta es instrumental: en efecto, la analogía que se propone es útil por cuanto facilita la cualificación de los *karesansui* como obra espacial.

La analogía propuesta podría parecer de inmediato desaforada. Sin embargo, como habrá ocasión de desarrollar, el precursor de la referida categoría que aglutina a muy

nivel” (T. de la A.). Y, sobre lo anterior, como forma de arte generalmente vinculada a la pintura (china) de paisajes: KUCK, L., *The World of Japanese Garden. From Chinese Origins to Modern Landscape Art*, New York-Tokyo (Walker/Weatherhill) 1968, pp. 149 y ss; y NIETSCHKE, G., *El Jardín Japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Köln (Benedikt Taschen) 1993, pp. 95 y ss., p. 99.

⁴ Es debido el homenaje que en este sentido se le rendía recientemente en SHIGEMORI, M., *El jardín y el arte: lo que está unido*, en VVAA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, Madrid (La Casa Encendida) 2014, en pp. 66 y ss., pp. 72-73.

⁵ Desde una aproximación no estrictamente académica, el autor David BOURDON parte de una análoga concepción, con ocasión de su recorrido descriptivo por las diversas manifestaciones de intervención del hombre en el paisaje a través de la Historia: *vid.* BOURDON, D., *Designing the Earth. The Human Impulse to Shape Nature*, New York (Harry N. Abrams, Inc.) 1995, pp. 195 y ss., particularmente p. 196, en las que bajo el título genérico de “*Land Art. Paradise Gardens, Provocative Earthworks*” se engloban categorías tan dispares aparentemente como, entre otros, los *Karesansui*, las famosas Líneas de Nazca o los trabajos de autores pertenecientes al movimiento *Land Art* desarrollado fundamentalmente en los Estados Unidos desde finales de la década de los años sesenta.

⁶ Conforme HEYD, TH., *La restauración de la naturaleza en relación a las obras de la tierra (earthworks) y el arte de los jardines japoneses*, Estudios Filosóficos, vol. 53 (2004), pp. 77 y ss. Para la definición de estas expresiones nos remitimos, en lugar de muchos y entre nosotros, a MADERUELO, J., *Nuevas visiones de lo pintoresco en el paisaje como arte*, Lanzarote (Fundación César Manrique) 1996, pp. 14 y ss., así como a WERNER, P., *Land Art USA*, München (Prestel) 1992, p. 13 con ulteriores referencias y una distinción entre *Earth Art*, *Earthworks*, *Environmental Art*, *Earth Scale Art*, *Site Art*, *Siting* y “*Erdarbeiten*”. Valga ya adelantar que no podemos compartir la posición de VIVES, J., *El Jardín Japonés, apariencia y realidad*, en GRAS, M., *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 91 y ss., pp. 177 y ss., pp. 185-186, cuando sostiene la analogía entre el *karesansui* y una instalación, valiéndose de la comparación entre la caligrafía clásica japonesa y las salpicaduras en los trabajos de Jackson POLLOCK, a modo de ideograma frecuentemente deformado hasta resultar casi irreconocible.

diferentes *Earthworks* fue, precisamente, Isamu NOGUCHI, quien representa el crisol por antonomasia de las culturas japonesa y americana⁷. En efecto, la obra de NOGUCHI entronca fuertemente con la tradición japonesa y, en particular, con ciertas reglas y valores clásicos presentes en la construcción de los *karesansui*. La extensa obra de NOGUCHI destila una serie de principios cuya impronta se deja sentir en la obra de los artistas que pocos años después y si bien con otra voluntad o declaración de intenciones, formaron el conocido movimiento *Land Art*. Y ello, en un doble sentido: desde una perspectiva general, se debe a NOGUCHI una particular relación entre la escultura y espacio, el entendimiento de la escultura como composición orgánica integrada en el entorno así como su ubicación exenta en contacto directo con la tierra. Desde una perspectiva más particular, la concepción de NOGUCHI sobre el vacío-plenitud o el tratamiento en su obra de la roca y los espacios intersticiales, halla su reverberación obvia en la propia de artistas tales como Richard LONG, por citar ahora un ejemplo concreto.

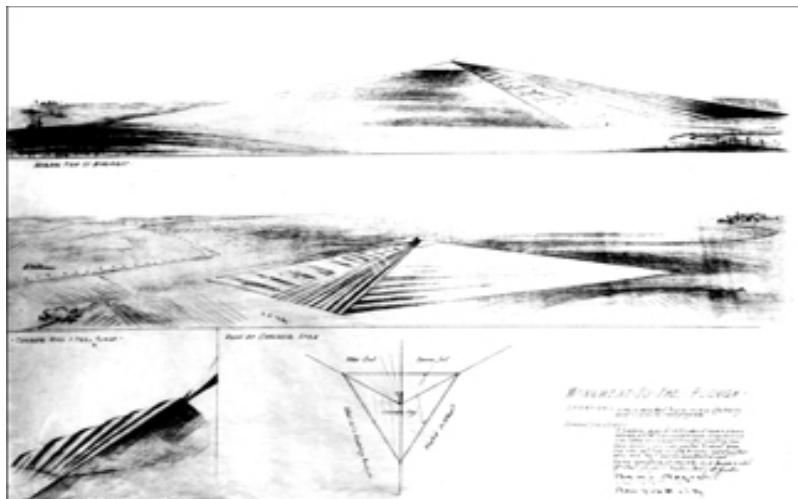
Más allá de estos antecedentes, el influjo de la cultura japonesa y, una vez más, de los principios asociados a los *karesansui*, es notoria en la trayectoria de artistas adscritos al *Land Art*. Como se verá, en la tradición histórica, el jardín japonés (con independencia de su estilo) se concibe como un *camino*, como un *devenir*, como un *tránsito o pasaje hacia*, como un *flujo* de la vida y *fusión del hombre con lo universal*. Esta misma idea se halla muy arraigada en la obra del apenas citado LONG (uno de cuyos paseos fundamentales se inicia como peregrinaje desde y hacia el famoso jardín Ryoan-ji, en Kyoto), pero también en la de artistas como Carl ANDRE en su serie *Lever* (1966) en que se dispuso una hilera baja de 137 ladrillos que sale de la pared con el aparente propósito de mostrar un camino. La idea de devenir o tránsito se experimenta, en fin, en tantas obras de artistas del *Land Art*. Volveremos en extenso sobre todo ello infra sub VI 3(d).

⁷ Sobre la influencia de Isamu NOGUCHI en el *Land Art* es muy decisiva la contribución académica de BEARDSLEY, J., *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, New York-London-Paris (Abbeville Press) 1989, pp. 80-87. Por supuesto, las fuentes del *Land Art* son mucho más complejas, y abarcan desde la recuperación de los ideales de Frederick LAW OLMSTED (y Calvert VAUX), diseñadores del Central Park en Manhattan (del mismo autor, *ob. cit.*, p. 11), a la propia de la tradición paisajística americana de los siglos XIX y principios del XX, ya en pintura (como Augustus Vincent TACK- *Aspiration*, 1931- al que sigue fielmente en principio Jackson POLLOCK -*Seascape*, 1934-) o en fotografía, léase aquí Ansel ADAMS, o antes William BELL o Timothy O'SULLIVAN: *cfr.* WERKNER, *Land Art USA*, München (Prestel Verlag) 1992, pp. 19 y ss., pp. 26-27, en una línea que nos parece recoge hoy día Richard MISRACH.

(a) Antecedentes del movimiento artístico *Land Art* en los Estados Unidos

(i) Isamu NOGUCHI: su concepción espacial y su obra paisajística

Cabe situar con autoridad en Isamu NOGUCHI al antecesor de lo que tres décadas más tarde dio en llamarse *Land Art*. Aunque sus primeros proyectos no llegaron a ejecutarse, su primer gran *Earthwork*, datado en 1933, bajo el título *Monument to the Plow* (*Monumento al Arado*), se habría ubicado según parece en el centro de los Estados Unidos y hubiese consistido en una pirámide a gran escala formada por tierra compactada y tres caras: una de ellas virgen, otra labrada y la tercera sembrada por completo de trigo, todo ello coronado por un gran arado de acero inoxidable. El proyecto fue en su momento presentado al programa federal *Public Works of Art Project* y fue rechazada por su “*carácter puramente escultural*”⁸. Con todo, esta obra representó su intensa determinación de hacer de la escultura parte de una experiencia vivida, de una remodelación del espacio, así como expresión de su necesidad de conectar con la tierra⁹.



Monument to the Plow, 1933. Boceto a lápiz. ©reserva de derechos

⁸ GROVE, N., *Isamu Noguchi, Shaper of Space*, 59 Arts Magazine 1984, pp. 111 y ss.

⁹ HERRERA, H., *Listening to Stone. The Art and Life of Isamu Noguchi*, New York (Farrar Straus and Giroux) 2015, pp.134-135.

La obra de NOGUCHI liba de muy variadas fuentes de inspiración en búsqueda de la excelencia. Entre ellas resulta apreciable la huella de sus estudios con BRANCUSI, sus investigaciones sobre los montículos de efigies de los indios americanos o sus raíces japonesas a través de su personal devoción respecto de la escultura *Haniwa*¹⁰ o los *karesansui*. Fue ya durante su primer viaje a Japón, en el año 1931, que se inició en el arte de la jardinería *zen* de la mano de los mejores maestros *uekiya*¹¹ de la época. Comenzó entonces su comprensión de lo que él mismo dio en llamar una “*sculpture of spaces*”, concibiéndola como una parte orgánica integrada en el medio ambiente. Pero no por deudora de la concepción *zen* menos creativa, pues en su evolución cobró un gran peso específico su personal modo de entender las formas en el espacio, lo que con el tiempo se fue plasmando en su obra escultórica en piedra, como también en sus obras genuinamente espaciales, que abarcaron desde la construcción de jardines secos japoneses renovados (como después se verá) hasta la escenografía de los ballets que fue concibiendo para Martha GRAHAM, desde “*Frontier*”¹².

Elocuente de esta tan personal síntesis de fuentes es su obra “*Escultura para ser vista desde Marte*”, datada en el año 1947, de la que tan sólo pervive la imagen que se recoge a continuación, tomada a partir de un prototipo fabricado con arena (ya

¹⁰ Las *Haniwa* son figuras de terracota elaboradas para su uso en rituales y enterradas como objetos funerarios durante el período Kofun de la historia de Japón, período durante el cual se desarrolló una clase aristócrata de gobernantes militares, los cuales quedaron representados en los *haniwa*. Los *haniwa* más importantes fueron encontrados en Honshū, especialmente en la región Kinai, y la parte norte de Kyūshū. Debido a que los *haniwa* muestran la vestimenta, arquitectura y herramientas de ese período, estas esculturas constituyen un archivo histórico de gran importancia. En las grandes sepulturas de los emperadores Ōjin (346-395) y Nintoku (395-427) aparecieron diversas joyas, armas, sarcófagos de piedra o terracota, cerámica y unas figuras antropomórficas de terracota llamadas *haniwa*, formadas por un pedestal cilíndrico y un medio busto. Las estatuillas medían unos 60 centímetros, sin apenas expresión, tan sólo unas hendiduras en los ojos y la boca, aunque constituyen una muestra de gran relevancia del arte de esta época. Según su vestimenta y utensilios se distinguen diversos oficios en estas figuras, como granjeros, soldados, sacerdotisas, cortesanas, músicos y bailarines. A finales de este período también aparecieron figurillas de animales, especialmente ciervos, perros, caballos, jabalíes, gatos, pollos, ovejas y peces. Cfr. SAKAI, K., *HANIWA. Escultura antigua japonesa*, Buenos Aires (Ediciones Mondonuevo, colección Amida) 1976. Ulteriormente sobre la influencia de las *haniwa* sobre la obra de NOGUCHI vid. HERRERA, *Listening to Stone, ob. cit.*, pp. 121-123.

¹¹ Literalmente: *Jardineros*.

¹² MCGUIRE, L., *Isamu Noguchi's Playground Designs*, en www.landscapeonline.com/research/article/7115.

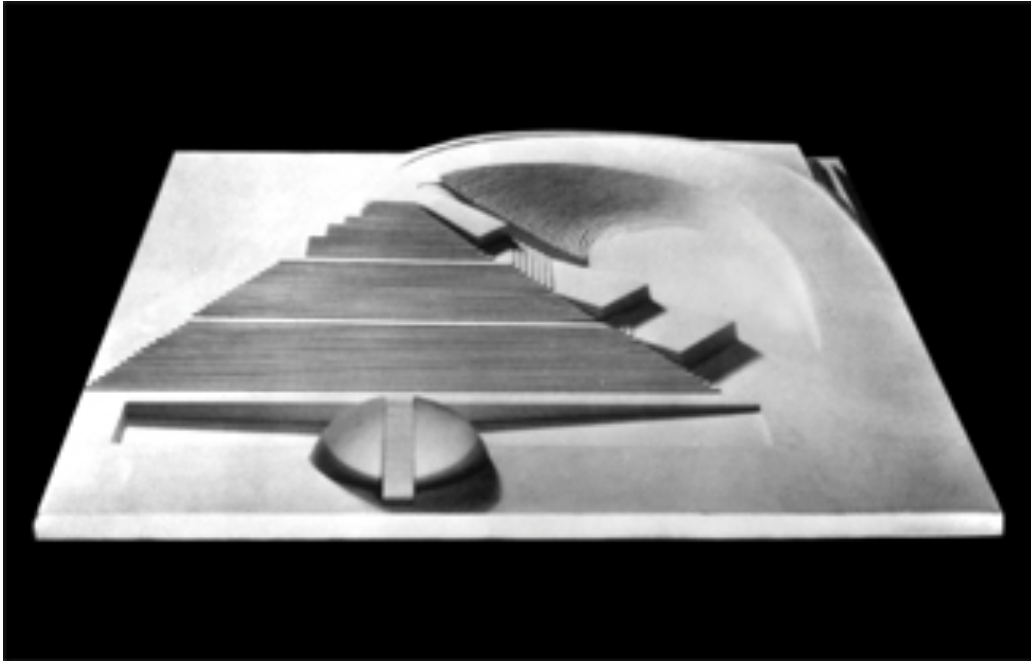
desaparecido), de lo que tendría que haber sido una intervención paisajística de enormes dimensiones (se estima que de unas diez millas de longitud, siendo que la pirámide central que asemeja una nariz habría tenido una milla de altitud). La citada composición alude, con rasgos muy elementales, a un rostro humano, símbolo de la humanidad que contempla el universo, de una humanidad efímera, expresiva del temor del artista ante la eventual aniquilación de la raza humana, pensamiento que le atormentó desde los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. En todo caso, la citada obra se concibió para ser ubicada, en palabras del artista “*en algún desierto, en algún área no deseada*”¹³, circunstancia que fue sin duda fuente de inspiración para los futuros miembros del *Land Art*.



Isamu NOGUCHI, *Sculpture to be seen from Mars*, 1947.
©Soichi SUNAMI

¹³ HERRERA, *Listening to Stone, ob. cit.*, pp. 240-241.

No menos relevantes en esta línea de consideraciones son sus variados trabajos sobre parques de juegos infantiles, iniciados en la década de los años 1940 con su obra *Playgrounds, Playmountains*, de los que reproducimos a continuación las imágenes correspondientes a una maqueta elaborada en yeso:



Isamu NOGUCHI, *Playmountain*, 1933

©Reserva derechos

Del modo que se adelantó, la aportación de NOGUCHI también se plasmó en el diseño de jardines inspirados en los *karesansui*, de cuyas reglas de composición clásica era un gran conocedor. En efecto, en octubre de 1955, el artista recibió el encargo de crear un jardín adyacente al Patio de los Delegados en el edificio destinado al Secretariado de la UNESCO en París: el llamado Jardín de la Paz (*Jardin de la Paix*).



Isamu Noguchi, *Jardin de la Paix*, UNESCO, 1956-1958
©The Noguchi Museum

Finalmente, y tras ampliar su espacio original junto con el que le había sido asignado a Joseph CALDER, el artista concibió un conjunto que aunaba la tradición *zen* en la concepción del jardín (se hizo asistir del reputado jardinero Touemon SANO) y un formalismo abstracto. La construcción culminó tres años más tarde, tras una minuciosa selección de los materiales y elementos de la composición –como da prueba la imagen que se reproduce a continuación¹⁴-, y envuelta en un proceso de constante tensión entre el artista y su asistente en la ejecución, el maestro SANO, más apegado a la tradición estricta¹⁵.

¹⁴ En la que conviene destacar la participación del gran maestro contemporáneo en la construcción de los *karesansui*, Mirei SHIGEMORI, quien lo acompañó hasta la población de Mure, en la isla de Shikoku, en Japón, en búsqueda de las piedras perfectas. Existen fotografías en esta pequeña población de NOGUCHI junto a SHIGEMORI eligiendo rocas para su colocación en el jardín de la UNESCO: en HERRERA, *Listening to Stone, ob. cit.*, pp. 326-327. Este exquisito proceso de selección implicó dificultades en la financiación del proyecto que resultaron sólo superables gracias al sustancial respaldo obtenido del gobierno japonés.

¹⁵ Las incesantes discusiones entre el maestro SANO e Isamu NOGUCHI constituyeron la regla: mientras que aquél se mostraba inflexible con el necesario respeto a las reglas clásicas -desde la colocación de las piedras o la invisibilidad inicial de ciertas partes del paisaje que el observador ha de ir descubriendo de modo paulatino, hasta la necesidad de ocultar la mano artificial del hombre para así resaltar la comunión de éste con la naturaleza-; NOGUCHI, no obstante su reverencia a los principios tradicionales, se mostraba más combatiente en su modernismo, en su deseo de mostrar el conjunto como un todo visible, de utilizar nuevos materiales como el asfalto, de que su obra fuera aprehensible de inmediato sin ocultarla). En suma, la tensión esencial entre ambos era la negativa por parte del maestro SANO a considerar un jardín como una obra escultórica, tanto menos como una escultura moderna: *cfr.* HERRERA, *Listening to Stone, ob.cit.*, pp. 322-333.



Noguchi seleccionando rocas, ca. 1957

©The Noguchi Museum

Más allá de la descripción de este espacio (que puede visitarse virtualmente en la sección disponible específicamente al efecto en el sitio web de la organización¹⁶), interesa aquí resaltar la impronta que este encargo dejó en la obra de Isamu NOGUCHI. En efecto, en su biografía, el autor refleja hasta qué punto este trabajo constituyó un auténtico momento de inflexión, al punto que dejó escrito en su autobiografía lo siguiente:

“Nada pudo haber sido más oportuno o provechoso en mostrarme el camino a seguir: hacia un conocimiento más profundo a través de la experiencia de qué constituye un jardín sobre todo la relación entre escultura y espacio que concebí como una posible solución al dilema de la escultura, en tanto que sugestivo de una aproximación fresca a la escultura como un componente orgánico de nuestro entorno”¹⁷.

Poco más tarde, en 1961, llegó la encomienda de un nuevo jardín, esta vez para las instalaciones del Chase Manhattan Bank, en Nueva York. A modo de contraste con el edificio de sesenta plantas de vidrio y acero, NOGUCHI concibió un jardín hundido, por debajo del nivel de la plaza central junto al inmueble, encerrado en un pozo de cristal que lo hace visible tanto a pie de plaza como desde cualquier planta del edificio. Contemplado sólo, pues siguiendo la tradición *zen*, la entrada del jardín quedaba vedada. El maestro sostuvo que, para realizar el diseño pétreo del pavimento que sirve de fondo a la piscina, se inspiró en las olas estilizadas del arte chino tradicional. Cuando la piscina es vaciada en invierno, los dibujos en piedra, que forman círculos concéntricos alrededor de siete rocas de basalto, asemejan la gravilla o arena rastrillada propia de los *karesansui*. Algunas de las rocas fueron extraídas del fondo del río Uji en las cercanías de Kyoto o en los bancales del río Kamogawa. Con sus cavidades horadadas en la piedra a lo largo de los siglos por la erosión del agua, aludían a las conocidas como piedras de los filósofos según la tradición china, que éstos conservaban para estimular su práctica de meditación. NOGUCHI llamó a este jardín “*mi Ryoan-ji*”. En su explicación, a semejanza de aquél, las rocas representaban islas, mas utilizadas no tanto como en un jardín japonés, sino como puros elementos de una composición, que además no se instalaban hundidas en la piedra, sino que aparecían depositadas sobre el suelo. Y ello, por cuanto consideraba que las rocas poseían en sí mismas una fuerza gravitatoria, al punto de que dudó en

¹⁶ www.unesco.org/visit/jardin/uk/jardin.htm-UNESCO'S.

¹⁷ TREIB, M., *Noguchi in Paris: The Unesco Garden*, San Francisco-Paris (William Stout Publishers/UNESCO) 2003, pp. 165-166. (*T. de la A.*)

titular a su jardín como “*Universo en Explosión*”. Fue asimismo muy intensa la dedicación prestada por NOGUCHI a esta particular obra, de la que concluyó considerando que la “*escultura había sido privada de pedestal: la más artificial de todas las restricciones que se inventaron para ella*”¹⁸, pensamiento reduccionista que, llevado al extremo, fue abogado a ultranza con posterioridad por artistas de la talla de Carl ANDRE¹⁹.



Isamu NOGUCHI, *Sunken Garden*, New York 1961-1964
©The Noguchi Museum.

¹⁸ HERRERA, *Listening to Stone, ob. cit.*, pp. 363-365.

¹⁹ FIGUEROA, V./BONO, F., “*¡Mis obras no significan nada!*”, *El País*, 5.5.2015, que recoge una entrevista telefónica mantenida con el artista con ocasión de la inauguración de la retrospectiva de su obra organizada conjuntamente por la Dia Art Foundation de Nueva York y el Museo Reina Sofía, donde se expuso hasta el 12 de octubre de 2015, bajo el título *Carl Andre: escultura como lugar*, 1985-2010.

Por aquel entonces, el artista ya experimentaba con la simplicidad esquemática de Ryōanji, de modo notorio en su serie de esculturas datadas en 1962 bajo el título *Lessons of Musokokushi*²⁰, de la que es deudora su posterior *Garden Elements* de 1966:



Isamu NOGUCHI, *Lessons of Musokokushi*, 1962

©The Noguchi Museum

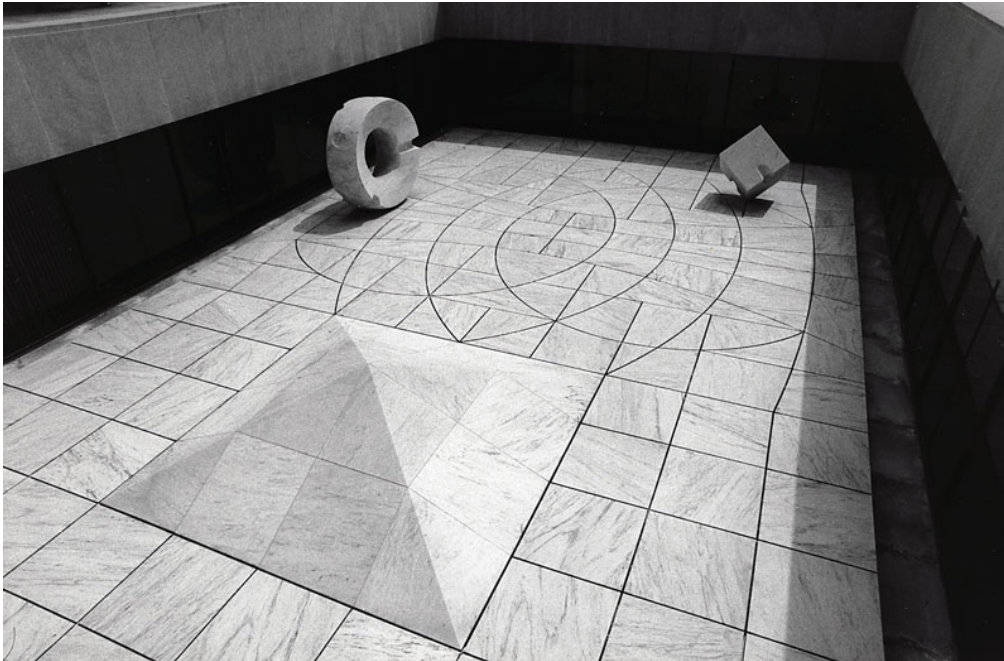
²⁰ Vid. recientemente el catálogo de la exposición celebrada en Portland bajo el título *Art in the Garden. Noguchi. We are the landscape of all we know*, 3 mayo-31 julio de 2013, en la sede de la asociación Portland Japanese Gardens.



Isamu NOGUCHI, *Garden Elements*, 1962.

©reserva de derechos

A éstas acompañaron o siguieron otras intervenciones, ya más alejadas estrictamente del *karesansui*, pero inequívocamente deudoras de la experiencia adquirida en torno al mismo, como los jardines para el *Connecticut General Life Insurance Company*, ubicadas en Bloomingfeld (1956-1957), o más destacadamente el *Billy Rose Sculpture Garden* ubicado en el National Museum de Jerusalén, desarrollado entre 1960 y 1965, o su Jardín de Mármol (Marble Garden) concebido para la Biblioteca Beinecke en la Universidad de Yale; así como su propio paisaje de esculturas, junto a su taller-residencia en el que habitó largas temporadas, ubicado en la localidad japonesa de Mure, en Shikoku, conocida por sus canteras y talleres de piedra al aire libre cuyos rítmicos sonidos, según cuentan, resultaban inspiradores para el autor, que los escuchaba desde su particular terreno en atalaya. Hoy día puede visitarse este taller y su residencia de reducidas dimensiones y gran austeridad, orientada hacia uno de los *karesansui* más bellos que Japón tiene, pero que lamentablemente no admite ser fotografiado.



Isamu NOGUCHI, *Marble Garden*, 1960-1964

©reserva de derechos

(ii) *(Sigue)* Sobre el pensamiento escultórico de NOGUCHI

Como síntesis provisional y sin perjuicio de la complejidad del pensamiento vertido por Isamu NOGUCHI en su prolífica y extensa obra, éste podría sintetizarse por lo que aquí interesa en torno a dos notas o características esenciales, a saber:

- (i) La roca y el espacio intersticial (traducción literal de la expresión “*in-between*”).
- (ii) El concepto del vacío.

Conjunto de reflexiones en palabra y obra muy anclado en el *karesansui* que tuvo, sin duda alguna, una notoria influencia en los artistas adscritos al movimiento del *Land Art*, como habrá de verse.

La roca y el espacio intersticial según NOGUCHI

Deudor de la tradición japonesa propia del *karesansui*, NOGUCHI manifestó en varias ocasiones su voluntad de utilizar exclusivamente los materiales disponibles en los lugares donde había de trabajar. A mediados de los años 1940, muchas canteras de mármol fueron clausuradas, por cuanto los edificios reclamaban por modernidad otro tipo de revestimiento o piel²¹. Su encuentro con las láminas de mármol otrora utilizadas con aquella intención fue muy reveladora, a su juicio, de la intrínseca fragilidad del mármol, metáfora de la futilidad de la vida, símil de las flores del cerezo en época de Sakura. La piedra considerada como anfitriona del tiempo, permanente e impermanente.

Inmerso en el cálculo de pesos y equilibrios de fuerzas, el autor recurrió a sus nociones de ingeniería, en lo que estimó una ventaja desleal respecto de la naturaleza. Sus esculturas articuladas en este período tan prolífico merecen la calificación de diseños pictóricos en el espacio, en tanto que NOGUCHI ideó los vacíos entre sus perfiles volumétricos para ser contemplados como formas positivas. En el año 1949 escribió lo siguiente: “*Si la escultura es la roca, es también el espacio entre las rocas y entre la roca y el hombre, así como la comunicación y la contemplación intermedias*”²².

Ciertamente, NOGUCHI no fue un expresionista. Es más, en su obra resuenan las reglas de la construcción de un *karesansui*. En efecto, si en un jardín seco japonés clásico se representa esencialmente no una montaña, sino todas las montañas, no un paisaje, sino todos los paisajes reunidos en uno solo, es debido traer aquí a colación las palabras del artista:

“Las formas que pretendo crear no son meramente la apariencia sino la energía interna que resuena...No es movimiento yendo a ninguna parte, sino una moción de distinta naturaleza. En el interior de la materia hay átomos en constante movimiento: si pudiéramos escuchar esta acción, podríamos escuchar probablemente un sonido continuo. Hay un rumor

²¹ En este sentido, no puede ignorarse la llamada de autores como Robert SMITHSON o Robert MORRIS a efectos de promover la recuperación de antiguas canteras o campos de trabajo.

²² HERRERA, *Listening to Stone, ob. cit.*, p. 222. (T. de la A.)

*creado por la comunicación mutua dentro de la materia. Lo que yo quería era esa energía interna resonante*²³.

Si el escultor otorga significado al espacio en tanto que lo ordena y otorga un sentido y alma, NOGUCHI se concentró en procurar forma al espacio y, por ende, al vacío.

El concepto del vacío según NOGUCHI

En la década de los años 1970, NOGUCHI realizó algunas creaciones bajo el título “*Void*” (=Vacío o Vacuidad), un concepto tan propio del budismo como del existencialismo, aunque con distinto contenido, pero con los que el autor estaba plenamente familiarizado en ambos casos. De hecho, dos décadas antes, en pleno apogeo de los existencialistas, NOGUCHI ya había creado una extensa serie de esculturas de terracota bajo el concepto de referencia, tal vez incluso vinculadas a la noción budista de negación de la conciencia o *sunyata*, en tanto que estadio mental que permite un mejor tránsito hacia la iluminación plena.

Sus esculturas sobre el vacío pueden asimismo entenderse por alusión a la nada de la muerte o al espacio infinito del universo. Las esculturas del vacío, por más que llenas de armonía y serenas, son asimismo representativas de un inmenso portal de tránsito hacia la no-existencia, el no-ser. Indefectiblemente, también poseen una connotación de los *torii* o puertas de entrada hacia los templos Shinto. El pasaje mental a través de estos portales escultóricos ejecutados por el artista pueden ser experimentados como una forma de purificación en el umbral de entrada a un mundo espiritual más elevado. No en vano, el trabajo *Energy Void* (Vacío de Energía), ubicado en el museo-taller del autor en la citada localidad de Mure también es conocido bajo el título *Gate of Heaven* (Puerta hacia el Cielo)²⁴.

²³ De nuevo HERRERA, *Listening to Stone*, ob. cit., p. 222. (T. de la A.). Entre nosotros, vid. también el ensayo de cfr. ÁLVAREZ, D., *El Karesansui moderno: Mirei Shigemori e Isamu Noguchi*, en GRAS, *El Jardín Japonés*, ob. cit., pp. 457 y ss., pp. 469-475.

²⁴ Cuando el pintor Sam FRANCIS visitó a NOGUCHI en su casa-taller de Mure, en Shikoku, sostuvo que este trabajo le evocaba la puerta al Paraíso, algo que según se cuenta, el artista no contradujo. *Energy Void* fue un trabajo realizado originalmente por encargo de la empresa Pepsico. Sin embargo, al finalizarlo, el artista consideró que posiblemente sería su mejor escultura posible, y como quiera que era reacio a vender aquellas obras de su mayor agrado,



Isamu NOGUCHI, *Energy Void*, 1971

©The Noguchi Museum

realizó una segunda versión, con el fin de conservar la primera. Vid. HERRERA, *Listening to Stone, ob. cit.*, p. 425.

(iii) El otro gran precursor del *Land Art*: Herbert BAYER y la evocación del *karesansui* en su obra paisajística

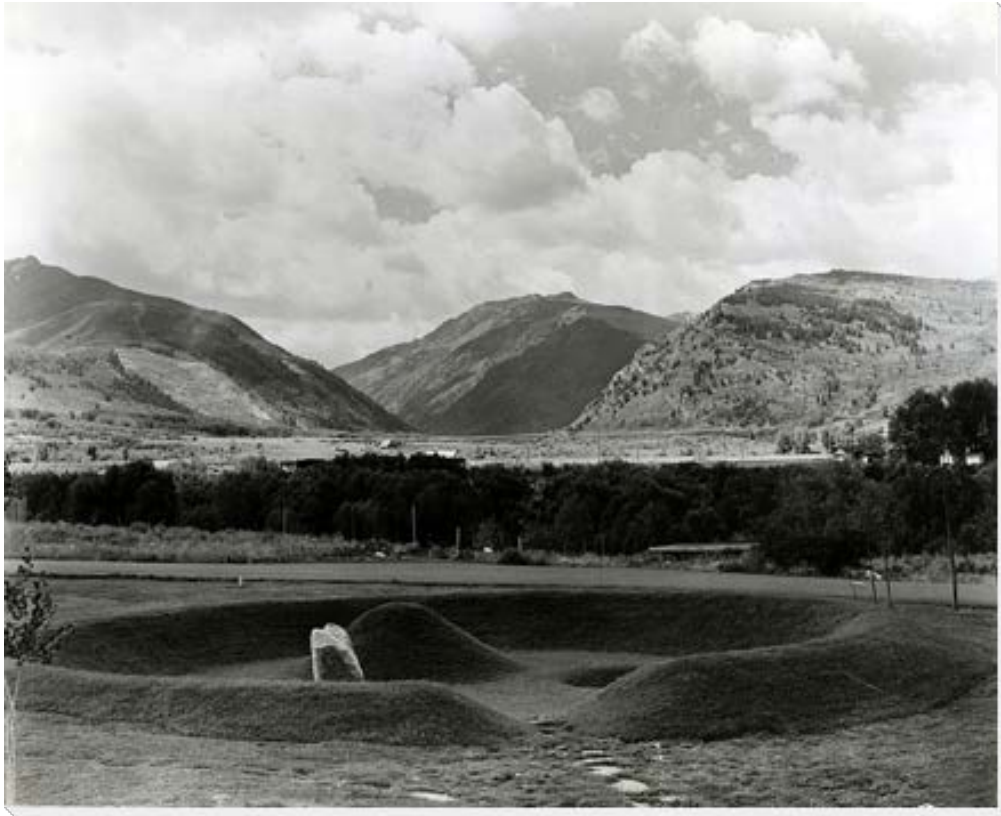
Junto a Isamu NOGUCHI, y quizás con mayor propiedad a la vista de su evolución posterior, se habla de Herbert BAYER como el precursor por excelencia que inspiró las obras de *Land Art* que se produjeron a finales de los años 1960 y 1970²⁵. Nos importa aquí, como no puede ser de otro modo, el recurso del autor de referencia a formas y contenidos propios del jardín seco japonés.

En concreto, la obra *Earth Mound* creada en 1955 para el Aspen Institute for Humanistic Studies, en Colorado. Todavía en vigor, consiste en un espacio circular de 42 pies (=12.802 metros) de diámetro cubierto de hierba en cuyo centro se ubica un montículo, una depresión también en forma redonda y una gran piedra erguida; a través de una hendidura en el borde se permite al observador introducirse y explorar el lugar. El propósito de este trabajo fue generar una relación armónica entre la referida Institución y la poderosa naturaleza circundante. Se convirtió en referencia primera de los *Earthwork* al ser incluida y por lo tanto quedar catalogada en la exposición organizada por la galerista Virginia DWAN en el año 1968, precisamente bajo dicho título²⁶. La importancia de esta obra es, por lo que hace a este trabajo, doble. Por un lado, y aunque el referido autor crease años más tarde obras de un mayor calado, es innegable su valor histórico en tanto que acuña un estilo artístico innovador. En palabras del comisario Jan van DER MARCK, representa “*el primer ejemplo registrado del paisaje como escultura*”. Por otro lado y sobre todo, por cuanto su estructura y ejecución evocan inconfundiblemente aquellas propias de los *karesansui*, objeto del presente estudio²⁷.

²⁵ Cfr. BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond*, ob. cit., p. 87 y pp. 92-93, destacando la influencia particular del artista en Robert MORRIS; y WERKNER, *Land Art USA*, ob. cit., pp. 14-16.

²⁶ Para una documentación de la referida exposición y críticas vid. TIBERGHEN, G.A., *Land Art*, Paris (Carré) 1993, pp. 44-45.

²⁷ Conforme BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond*, ob. cit., loc. ult. cit.



Herbert BAYER, *Earth Mound*, 1955

©Virginia Dwan Collection

Una década más tarde, es también de destacar la excepcional obra ejecutada por Herbert BAYER para el condado de Kent, Washington, bajo el título *Mill Creek Canyon Earthworks*, al objeto de salvar un área sometida al periódico flujo de inundaciones y sequías. A tal efecto, el autor concibió un complejo entramado geométrico compuesto de colinas, senderos, anillos excavados en la tierra, canales, terraplenes y montículos²⁸.

²⁸ Vid. www.kentwa.gov/arts/earthworks.



Herbert BAYER, *Mill Creek Canyon Earthworks*, 1979

©LandscapeModelling.org

(b) Primeros desarrollos hacia la consolidación del movimiento *Land Art* en los Estados Unidos

Conviene adelantar que las referencias al movimiento *Land Art* aquí realizadas no pretenden, en modo alguno, suplantarse la voz de los numerosos trabajos ya publicados sobre la materia. Como quedó dicho, la aproximación a este movimiento ha de tenerse aquí por instrumental, a efectos de poder catalogar, como obra artística, a los jardines japoneses secos o *karesansui*.

Así pues, el propósito del presente apartado no es otro que servir de recordatorio general del referido movimiento, entresacando al efecto aquellas obras emblemáticas cuyas características nos ayudarán, en particular, al objeto del presente Estudio.

Pues bien, sin perjuicio de los antecedentes mencionados en el apartado anterior (*vide supra sub I.1*), vale decir que el *Land Art* surge como tal movimiento articulado en torno a un núcleo de artistas, particularmente de escultores que vivieron en Nueva York en la década de los años 1960 y a los que se ha calificado también de

minimalistas: léase Donald JUDD, Sol LEWITT o Robert MORRIS; en particular éste último, que demostró un talento peculiar en explorar nuevas modalidades de expresión artística, fue el que se inició con mayor ímpetu en el desarrollo de *earthworks*.

Pero fue otro escultor adscribible a este grupo, Carl ANDRE, quien tuvo una influencia mayor en el desarrollo de los *earthworks*, por cuanto, a diferencia de sus colegas, suprimió la verticalidad en su concepto de escultura, haciendo cuestión de lo plano como esencial. Hacia el año 1966 comenzó a captar la atención con sus composiciones de objetos cotidianos tales como ladrillos como *camino* (su trabajo *Lever*), que colocaba uno al lado del otro sobre el suelo formando líneas o rectángulos. Sustituyó el concepto de *estructura* por el de *espacio*, arrojando luz para que otros artistas observaran las posibilidades del *plano tierra* como un escenario de creación²⁹.

ANDRE, MORRIS y otros artistas comenzaron a concebir obras que se vincularan intrínsecamente al espacio para el que fueron concebidas, lo que derivó en la categorización del *Site-Specific Art*. Gradualmente, fue tomando cuerpo la idea según la cual los artistas podían incrementar el tamaño de sus obras, enraizándolas en la tierra e identificándolas como parte del paisaje. En efecto, las esculturas no simplemente se depositaban sobre el terreno, sino que quedaban integradas plenamente en su entorno.

Como movimiento artístico, *Earthworks* adquirió plena carta de naturaleza en el año 1968. En efecto, durante dicho año, tres de los artistas líderes de esta corriente decidieron explorar zonas desérticas desde el Sur de California hasta la frontera con el estado de Nevada. Fruto de ello fueron el trabajo *Nine Nevada Depressions* de Michael HEIZER³⁰, la exposición de Walter DE MARIA en una galería de Múnich (Alemania) consistente en cubrir el suelo con tierra (*vid.* imagen en *supra sub I*) y el

²⁹ En sus propias palabras, su "*pieza ideal escultórica sería un camino*": *vid.* BOURDON, D., *The Razed Sites of Carl Andre*, *Artforum*, vol. 5, nº 2, Oct. 1966, p. 17. Sobre el particular *vid. infra sub VI.3(d)*.

³⁰ Prácticamente desaparecidas en su totalidad por culpa de la exposición al medio ambiente. Entre otros, *vid.* www.clui.org (Center Land Use and Interpretation).

influyente ensayo publicado en la prestigiosa revista Artforum de Robert SMITHSON bajo el título “*A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*”³¹.



Michael HEIZER, *Isolated Mass/Circumflex*, 1968

©www.acquavellagalleries.com

³¹ Este ensayo reveló su concienciación respecto de los primeros “*contra-formativos*” que se incorporaban entonces a la escultura, especialmente la compresión (*dumping*) y el vertido (*pouring*); cfr. BOURDON, *Designing the Earth*, ob. cit., p. 213.

Asimismo durante 1968, Carl ANDRE ejecutó una obra efímera titulada *Joint*, que consistió en alinear 183 balas de heno en línea recta a lo largo de un campo de cultivo de Vermont y hasta introducirse en el bosque; Robert MORRIS propuso una obra que no llegó a realizarse para la población de Evanston, en el estado de Illinois y que habría consistido en una larguísima estructura que describiría cuatro curvas cerradas.

En Inglaterra y sin una conexión aparente, Richard LONG comenzó con sus diseños negativos sobre terreno, socavando la hierba y realizando diseños lineales³².

Mientras tanto, en Japón, Nobuo SEKINE siguió una táctica análoga con motivo de una exposición que se celebró en el parque Suma Rikyu situado en la ciudad de Kobe: excavó el equivalente a un cilindro de 9 pies de profundidad y 7 de diámetro y, con la tierra extraída moldeó otro cilindro que colocó justo al lado de su correspondiente forma en el espacio vacío. El artista ha seguido recurriendo a este esquema en obras posteriores, como habrá ocasión de observar más adelante.

³² Por más que el artista no admita su adscripción al movimiento *Land Art*, como afirmaba en el año 1984: “*My interest was in a more thoughtful view of art and nature, making art both visible and invisible, using ideas, walking, stones, water, time, etc., in a flexible way...It was the antithesis of so-called American Land Art, where an artista needed money to be an artista, to buy real estate to claim possession of the land, and to wield machinery. True capitalist art*”, en COLLINS, J., *Sculpture Today*, London (Phaidon), 2007, pp. 228-229.



Nobuo SEKINE, *Phase-Mother Earth*, 1968

©Nobuo SEKINE

En torno a Nobuo SEKINE, en Japón -como en Corea- otros artistas formaron parte destacada del movimiento *Mono-ha* (lit.: *Escuela de las Cosas*)³³, afincados en recuperar la esencialidad de los motivos, desde su naturaleza efímera. A destacar aquí brevemente, entre los primeros, Susumu KOSHIMIZU, Katsuro YOSHIDA o Katsuhiko NARITA y, entre los segundos, de modo sobresaliente, la exquisita obra de Lee UFAN, de la que se extrae y reproduce en estas líneas la pieza *Relatum* de 1969, por su vinculación estética con el *karesansui*.

³³ Sobre el pensamiento *Mono-Ha*; cfr. www.nobukosekine.com, con ulterior bibliografía sobre el tema.



Susumu KOSHIMIZU, *Paper*, 1969/2012

©Joshua WHITE



Katsuro YOSHIDA, *Cut-off*, 1969/2007

©reserva de derechos



Lee UFAN, *Relatum*, 1969

©reserva derechos

En fin, fue en el mes de octubre del año 1969 que la galería Dwan de Nueva York presentó un amplio ensayo titulado *Earthworks* en el que aparecían, entre otras referencias, algunos de los artistas clave antes citados como ANDRE, DE MARIA, HEIZER, MORRIS o SMITHSON y, del modo que se adelantó, donde se incluyó asimismo una fotografía de la obra de Herbert BAYER titulada *Earth Mound* (1955), en tanto que precursora de esta tendencia artística. Así pues, a finales del año 1968, el movimiento *Earthworks* ya se había convertido en un destacado filón.

(i) Referencia particular al trabajo de Robert SMITHSON y Michael HEIZER

La figura más sobresaliente en el movimiento *Land Art* (versando sobre *Earthworks*) fue Robert SMITHSON, de compleja personalidad. Poseedor de una vasta y dispersa curiosidad cultural, sus intereses eran tan extensos y eclécticos como la geología, los dinosaurios, la cristalogía, los vertederos industriales y la ciencia-ficción. Poseyó un talento indiscutible para expresar y conformar las preocupaciones conceptuales que vinculaban a los miembros de este colectivo artístico. Con frecuencia, en sus abundantes publicaciones, arremetía contra la pureza, el idealismo y la artesanía, para alinearse con el flujo, la decadencia o el colapso. Pero también escribió un inspirado

tributo a Frederick LAW OLMSTED, al que se refirió como “*el primer artista earthwork de América*”³⁴.

Ya entrados los años 1960 y tras haber experimentado con el metal en variadas versiones, Robert SMITHSON se decantó por su fascinación hacia las canteras abandonadas y en pésima condición, visitadas con ocasión de sus viajes por las áreas despobladas del estado de New Jersey. En el año 1968 comenzó a exponer sus series de *Nonsites*, una de las cuales –*Nonsite, Franklin, New Jersey*³⁵– fue incluida en la exposición de Virginia DWAN arriba mencionada.

One cannot avoid muddy thinking when it comes to earth projects, or what I will call ‘abstract geology’.

*One’s mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason...this slow flowage makes one conscious of the turbidity of thinking. Slump, debris slides, avalanches all take place within the cracking limits of the brain (...)*³⁶

Llevado por su investigación del “*flujo lento*” (o *slow flowage*) e intrigado por los materiales viscosos, los cuales respondían con su natural vertido a la fuerza de la gravedad, el autor comenzó a ponderar el potencial escultórico de materiales tales como el asfalto, el barro o la cola. Para su pieza del año 1969 titulada *Asphalt Rundown*, un volquete de asfalto fue derramado en una cantera cercana a Roma, en Italia. La interacción entre la gravedad y la textura untuosa del material determinaron la forma final de la obra.

En abril de 1970, SMITHSON construyó la que se estima su obra icónica, el majestuoso *Spiral Jetty*, en la costa noroeste del Great Salt Lake, en Utah. Como es de todos

³⁴ SMITHSON, R., *Frederik Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, Artforum, vol. 11, nº6, Feb. 1973, pp. 65 y ss.

³⁵ La obra consistía básicamente en latas que funcionaban como contenedores de piedras rotas, tierra, pedazos de cemento u otros materiales representativos del lugar de extracción, que se mostraba gracias a un mapa colgado en una pared cercana.

³⁶ SMITHSON, R., *A Sedimentation of the mind*, Artforum, September 1968, pp. 82 y ss., p. 82.

conocido, la obra conforma una espiral que gira sobre sí misma para llegar a un centro muerto. Quienes la recorrían se encontraban con que, al llegar al final del trayecto, se hallaban al tiempo en el mismo centro de la obra, por lo que no pocos creyeron que con ello se aludía a los orígenes primordiales de la vida a lo largo de la orilla³⁷.



Robert SMITHSON, *Spiral Jetty*, 1970

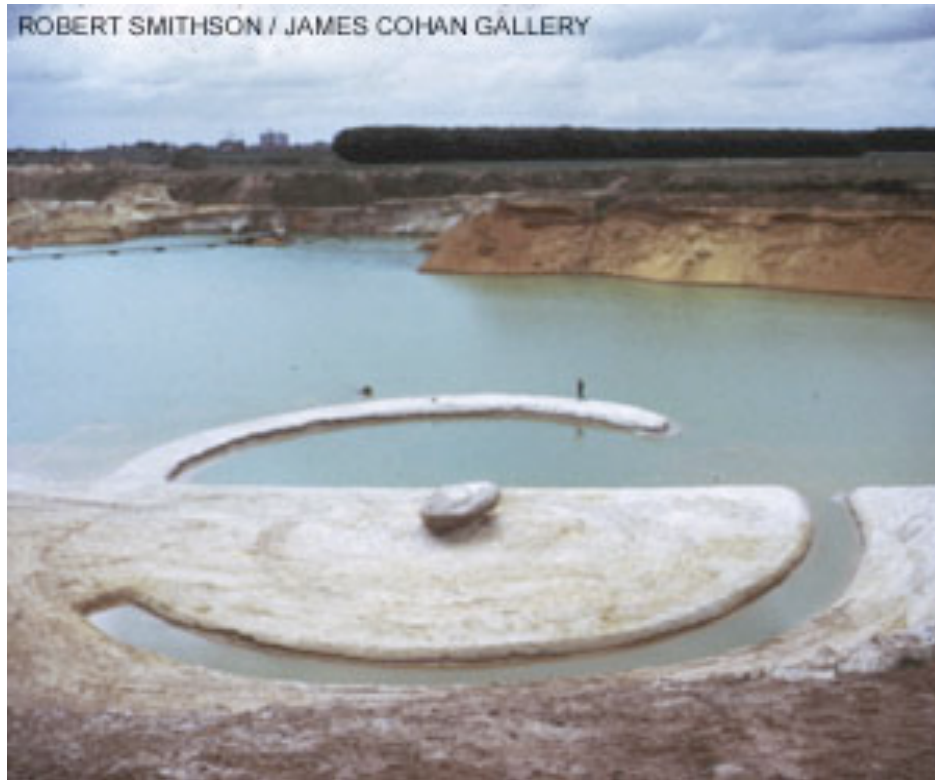
©George STEINMETZ, imagen proveniente de la DIA Art Organization

La *Spiral* se reveló pronto mutable como reacción ante los bruscos cambios de la naturaleza que provocaban incluso la inundación ocasional del lugar para que la obra emergiera después bajo la pátina de las algas o los cristales de sal depositados sobre la misma, todo lo cual complacía a su autor³⁸.

Robert SMITHSON prosiguió con sus series de espirales: una de las más remarcables se instaló en la población de Emmen, en Holanda, bajo el título *Broken Circle*, en 1971.

³⁷ De nuevo BOURDON, *Designing the Earth*, ob. cit., p. 215.

³⁸ Cfr. MULLER, R.S.&G., ...*The Earth, Subject to Cataclysms, Is a Cruel Master*, Arts Magazine, vol. 46, Nov. 1971, p. 40.



Robert SMITHSON, *Broken Circle*, 1971

©Robert SMITHSON. Imagen proveniente de www.robertsmithson.com

Inicialmente, se le ofreció instalarla en un parque, pero el artista rehusó por entender que, en sí mismo, un parque ya constituía una obra artística. Y así, encontró una cantera junto a un canal, y ello le llevó a crear esta obra caracterizada por la simetría de formas recíprocas, los semicírculos de agua y tierra, las mitades que parecen aludir a la unión entre el *ying* y el *yang*. Una roca de la época glaciaria queda en el centro de la construcción al no haber podido extraerse, y parece anclarla al lugar como fuera un ombligo. El autor quedó encantado, toda vez que reconocía su coetaneidad con ciertos megalitos prehistóricos ubicados en la cercanía. En un banco adyacente, construyó su obra correspondiente, la *Spiral Hill*, una forma cónica de 75 pies (=22.860 metros) de diámetro en su base, que es recorrida de modo ascendente por una espiral de arena en sentido contrario a las agujas del reloj.



Fotograma del documental *Breaking Ground: Broken Circle/Spiral Hill* (1971-2011)
©The State of Robert Smithson/Pictoright Amsterdam. Cámara: Benito STRANGIO

La última gran obra de SMITHSON en este género –que acabó siendo culminada por su esposa, Nancy HOLT, tras su muerte prematura en un accidente de aviación, sobrevolándola precisamente- fue *Amarillo Ramp*, que inició en su rancho privado en Amarillo, estado de Texas, en 1973³⁹.

Por contraste con Robert SMITHSON, la pretensión de Michael HEIZER consistió en realizar obras de carácter abstracto y de una depurada geometría, bien definidas y exentas de matices o rasgos sobrecogedores. Si Robert SMITHSON se alió con el flujo y la erosión, la estética de Michael HEIZER se asentó en la precisión y en la durabilidad⁴⁰. Su intención era crear un Arte Americano desprovisto de cualquier vinculación al europeo. Solía comentar que le bastaba, a efectos de ser creativo, con el terreno y la roca:

³⁹ Todas las obras del artista pueden consultarse en la web www.robertsmithson.com.

⁴⁰ De padre arqueólogo, el artista le tomó gusto en su infancia a los petroglifos que visitaba junto a aquél. En 1966 expuso en Nueva York lienzos con formas geométricas, hasta que decidió que la pintura no era “*relevante*”. En 1967 se instaló en la cordillera de Sierra Nevada, en California del Este, y comenzó a concebir “*esculturas negativas*” que excavaba en el terreno. Eran de carácter no permanente (el lugar era público) pero el autor se encargó de documentarlas sistemáticamente en fotografías.

*I think earth is the material with the most potential because it is the original source material*⁴¹

Durante 1968 y en los años subsiguientes, viajó por varios desiertos para construir diversos *earthworks*, tales como *Isolated Mass/Circumflex#2* en Sierra Nevada (más arriba reproducida), o *Dissipate*, en el Desierto Black Rock, todas ellas hoy desaparecidas casi por completo bajo los efectos del clima y la erosión. Para aquellos que duden de las obras a gran escala de este movimiento artístico (*cfr. infra sub VI*), léase la misma obra del artista titulada bajo el nombre de *Windows*.



Michael HEIZER, *Windows*, Berlin, 1968
©reserva de derechos

⁴¹ *Cfr.* BROWN, J. (ed.), *Michael Heizer Sculpture in Reverse*, Los Angeles (Museum of Contemporary Art) 1984, p. 14.



Michael HEIZER, *Dissipate*, 1968
©www.artperformance.org

Por su ubicación en lugares remotos y de difícil acceso, su obra pudo conocerse gracias a la imagen fotográfica, que era expuesta en galerías u ofrecida a

coleccionistas o publicaciones de arte⁴². Su obra icónica, *Double Negative*, fue contemporánea de la *Spiral Jetty*, en 1970⁴³.



Michael HEIZER, *Double Negative*, 1970
©www.doublenegative.tarasen.net

⁴² Desde sus inicios, este movimiento compartió una nota característica común con los artistas conceptuales: la documentación de su obra generaba, al tiempo, un marco informativo-documental y una fuente de ingresos para poder financiar sus obras: *cfr.* BOURDON, *Designing the Earth*, *ob. cit.*, p. 216.

⁴³ En 1969, el artista compró 60 acres (=24 hectáreas o 2811.4 metros cuadrados) de la meseta Mormon Mesa, en Overton, Nevada: “*All it really is, is absence (...) Obviously the open space between the two cuts is implicated. This combination creates the double negative. If you can visualize the voids combining, then you understand the work. What’s interesting is that the center, almost a third of the sculpture, is an implied volumen*”. *Cfr.* BROWN, Heizer, *cit.*, p. 36. (La negrita es de la autora).

Más tarde, en 1972, compró una propiedad de 1800 acres (= 728 hectáreas o 4341.6 metros cuadrados) en Garden Valley, Nevada, donde concibió el muy ambicioso proyecto *City*, una ciudad construida a base de *earthworks*. La primera de las piezas fue culminada en 1974 bajo el título *Complex One*, consistente en una inmensa mastaba en uno de cuyos lados –e inspirándose en una estética maya– compuso una compleja piel de formas geométricas cambiantes, cuya textura sólo puede apreciarse desde cerca. A ella siguieron *Complex Two* en los años 80 –una construcción alargada semienterrada– o sus continuos trabajos en *Complex Three*⁴⁴.

(ii) Otros artistas *Land Art* 1968-1979

Robert MORRIS, desde los Estados Unidos y Richard LONG, desde el Reino Unido, contribuyeron asimismo a enriquecer este movimiento artístico, por más que sea conocida la aversión de este último a ser incorporado entre estos artistas, como ha sido destacado en líneas anteriores.

En efecto, Robert MORRIS ha demostrado un sólido interés en esculpir la tierra, otorgándole formas geométricas. Compuso su obra más ambiciosa en 1971, *Observatorium*, para la Sonsbeek Exhibition en Holanda (la misma que encargó a Robert SMITHSON su *Broken Circle*). Más tarde se reconstruyó y amplió y, en la actualidad, puede visitarse en Oostelijk, provincia de Flevoland⁴⁵.

Richard LONG, creador de obras deliberadamente efímeras, se instala con suavidad sobre el terreno para construir obras sencillas, de corte minimalista, organizando de forma respetuosa los materiales (generalmente rocas o palos), bajo formas geométricas, típicamente en ubicaciones deshabitadas y exentas de cualquier huella humana.

⁴⁴ Véase www.doublenegative.tarasen.net/city.html.

⁴⁵ Las imágenes pueden consultarse en varios sitios *web*, entre otros: www.depaviljoens.nl, o www.dreher.netzliteratur.net. De algún modo se ha criticado a Robert MORRIS su pretenciosidad y una cierta falta de rigor y crítica en la adaptación de teorías astronómicas no siempre contrastadas, con un cierto alarde de pedantería y falta de documentación: *cfr.* BOURDON, *Designing the Earth, ob. cit.*, pp. 319-320.



Richard LONG, *Cerchio di Erba*, Fattoria di Celle, Pistoia, 1985
©Gori Collection

Para su obra *Camino de Paz*, fechada en 1967, anduvo de arriba abajo y viceversa sobre un espacio de hierba hasta que sus pasos se fundieron entre sí y sus huellas crearon el sendero.

Se ha afirmado que la obra de Richard LONG guarda cierta semejanza con los *karesansui*: por su carácter ascético, meditativo e incluso espiritual⁴⁶. No en vano, el

⁴⁶ BOURDON, *Designing the Earth*, *ob.cit.*, p. 220.

jardín seco por excelencia, Ryoan-ji, en Kyoto, fue el punto de partida y llegada, en el invierno de 1992, de uno de los caminos más emblemáticos del artista⁴⁷:

PENSAMIENTO DE ROCA

Llevando un pensamiento de roca

Una caminata de once días en las montañas al norte de Kyoto

comenzando y Finalizando

contemplando la misma Roca

en Ryoan-ji

(iii) Otros artistas integrables en el movimiento *Land Art*

Conviene repasar aquí, en fin, la obra de artistas como Dennis OPPENHEIM con sus *Annual Rings* esculpidos en hielo en el año 1968 [*vid. infra sub VI.3(h)(i)*]; o las primeras envolturas de 1969 con plástico y cuerdas de los CHRISTO alrededor de una roca cerca de Sydney, en Australia; el *Paricutín Project* de Peter HUTCHINSON en torno a un volcán en erupción en México en el año 1970⁴⁸ como, en fin, el conocido *Lightning Field* por Walter DE MARIA en Quemado, Nuevo Mexico, de 1976-77, en el que se disponen 400 barras de acero inoxidable en un área de aproximadamente un kilómetro cuadrado a fin de crear un campo magnético susceptible de atraer los relámpagos de una tormenta⁴⁹. Tampoco cabe olvidar aquí la fecunda obra de Alice AYCOCK, de la que recogemos aquí su obra obra *Mazea*, de 1972.

⁴⁷ LONG, R., *Walking the Line*, London (Thames & Hudson), 2002, p. 76 (*T. de la A.*)

⁴⁸ En el que el autor rodeó las faldas del cráter durante seis días con migas procedentes de 500 moldes de pan, y fue documentando en imágenes el color cambiante del blanco al naranja, según la idea de yuxtaponer un microorganismo vivo (la miga de pan) con un paisaje macrocósmico estéril.

⁴⁹ DE MARIA, W., *The Lightning Field*, *Artforum* Vol.8, April 1980, pp. 52 y ss.



Alice AYCOCK, *Mazea*, 1972

©reserva de derechos

Una segunda ola de artistas prosiguió en la exploración de nuevos terrenos estéticos, cupiendo encuadrar aquí a James TURRELL quien, gracias a sus prodigiosas y sofisticadas manipulaciones, consigue de la luz una fisicidad casi palpable pero del que no cabe olvidar que comenzó trabajando con volcanes⁵⁰; Richard FLEISCHNER y su *Sod Maze*, de 1974, ubicado en Newport, Rhode Island; o Cecile ABISH, con su

⁵⁰ Piloto aéreo a la vez que artista, sus mayores logros tienen que ver con el tratamiento de la luz, tanto natural como artificial, que él concentra de un modo escultórico para redefinir un espacio dado (véase su obra permanente en el centro japonés Benesse Art: www.benesse-artsite.jp/en). Desde el año 1972 buscó el volcán “perfecto” desde el que contemplar el firmamento o bóveda celestial, desde una posición invertida, hasta que finalmente lo encontró en el Roden Crater, en Flagstaff, Arizona, y lo adquirió en 1977, con la finalidad de que el espectador pueda asistir al fenómeno bautizado como *celestial vaulting*: cfr. ANDERSON-SPIVY, A., *Appareled in Celestial Light*, en artnet.com/Magazine/features/Anderson-spivy/Anderson-spivy6-25.01.asp. Desde entonces, el autor ha recibido encargos similares en otros lugares, como La Haya, en 1996, por el Art Centre Stroom, sobre las dunas de Kijkduin.

Excavated Earth. Impermanent Installation, o su *4into3*, creadas en el parque de Vaun Saun, Paramus, en New Jersey⁵¹.



Cecil ABISH, *Shifting Concern*, 1975

©reserva de derechos



Cecil ABISH, *4into3*, 1975

©reserva de derechos

⁵¹ BOURDON, *Designing the Earth, ob.cit.*, p. 221.



Richard FLEISCHNER, *Sod Maze*, 1974
©reserva de derechos

(iv) **Consideración final. Sobre los propósitos últimos del movimiento *Land Art* y su evolución desde la década de los 80**

Pese a que la preocupación medioambiental no residía esencialmente en alguno de sus miembros quienes consideraban el terreno, simplemente, como un escenario colosal donde instalar sus obras, es evidente que esta corriente, en la medida en que interactúa con el paisaje, no pudo quedar al margen de la ecología, particularmente obvio en las obras reparadoras de Alan SONFIST⁵².

⁵² SONFIST, A., (ed.), *Art in the Land*, New York (Dutton) 1983, pp. 94, 97. De hecho, Robert SMITHSON advertía a sus colegas que los mejores lugares para expresar el “*earth art*” eran “*aquellos que habían sido perturbados por la industria, la urbanización insensata, la devastación propia de la naturaleza*”. Y aún mantuvo que “*el Arte puede convertirse en una fuente que medie entre el*



Alan SONFIST, *Cerchi di Tempo*, Fattoria di Celle, Pistoia, 1986-1989⁵³

©Gori Collection

ecologista y el industrialista”: en HOLT, N., ed., *The Writings of Robert Smithson*, New York (New York University Press) 1979, p. 220.

⁵³ En esta obra, el autor se vale de cinco anillos concéntricos. Concebida como rememoración histórica del suelo y las especies propias de la Toscana, bajo el lema de *recuperación-regeneración*. Un planteamiento de reconstrucción del ‘*bosque primordial*’ que bien podría ser entendido como contrario a los postulados de entropía propios del *Land Art*: *cfr.* BERNÁRDEZ, C., en FATTORIA DI CELLE (ed.), *Historia y Naturaleza. La Colección Gori*, Valencia (IVAM) 2003, p. 161.

De algún modo, lo que estos autores veían en el arte era un bálsamo reparador de los abusos de la industria sobre el paisaje: en esta línea, cabe citar a Robert MORRIS y su obra *Johnson Pit#30*⁵⁴; o a Herbert BAYER, con su obra *Mill Creek*. Pero el proyecto más ambicioso de reclamación en este sentido lo representó en los años 80 el ejecutado por Michael HEIZER, en Ottawa, Illinois, cerca de Chicago, bajo el título *Effigy Tumuli*⁵⁵, que evoca a nuestros ojos un gran parecido a las figuras de las líneas de Nazca en el desierto peruano de Paracas.

El *Earth Art* ha seguido, en todo caso, activando la imaginación de artistas, ya sea de modo espontáneo o animados vía encargo: hablamos de Bill VAZAN, con su sustancial obra construida desde los años 60 a base de materiales naturales (rocas, arena, pizarra, pero también nieve) citando por ejemplo su obra *Tire Track*, de 1987, instalación de carácter no permanente en el parque Jacques-Cartier, Sherbrooke, Québec, cuyas huellas sugieren la continua impresión de la humanidad sobre el terreno; de Lloyd HAMROL, sobre la conquista de la justicia por el hombre en la Universidad de New Mexico, Alburquerque, en el año 1980, con su disco inclinado *Highround*, sugiriendo escalas de justicia o clemencia; o de Andy GOLDSWORTHY, quien construye esculturas con materiales efímeros (hojas, nieve, hielo, arena) pero también piedra, tan delicadas y frágiles que ocasionalmente apenas sobreviven en pie unas pocas horas, las suficientes para quedar documentadas en imágenes (como veremos más adelante *infra sub VI*)⁵⁶.

Concluyendo, finalmente, con una referencia a Vito ACCONCI y a su *Personal Island*, realizada en 1992. Concebida por el artista neoyorkino como una instalación permanente para el parque Floriade en la ciudad de Zoetermeer, en Holanda, trata de una yuxtaposición de dos barcos de remo de aluminio, cada uno de ellos relleno

⁵⁴ Morris pareció expresar el dilema al que se enfrentaban al valorar la belleza de los lugares “rotos” y la necesidad de embellecerlos, en sus palabras: “*The most significant implication of art as land reclamation is that art is and should be used to wipe away technological guilt*”. Cfr. DUNHAM, J.L., *Artists Reclaim the Land*, Artweek, Vol. 10, N° 29, September 1979, pp. 1 y ss., p. 1.

⁵⁵ MCGUILL, D.G./HEIZER M., *Effigy Tumuli*, New York (Abrams) 1990, p. 22; por más que el artista no tenía interés alguno en el denominado *arte reparador*.

⁵⁶ Entre otras y destacadamente, *Lambton Earthwork*, de 1988, una serpentina de casi medio kilómetro ubicada en Durham County, en Inglaterra: bajo el desafío de construir en una estrecha vía de ferrocarril, el autor observó que un túmulo ondeante que era más estrecho en un extremo y más ancho en el otro, generando una impresión de un río de tierra que fluía.

parcialmente de tierra y con un plantón de árbol; una de las unidades queda anclada en la tierra, enterrada hasta el borde, mientras que la otra permanece insertada a modo de una isla portátil o flotante que puede amarrarse figurativamente en una porción semicircular de la orilla.

Podría parecer que con esta cita de ACCONCI nos estamos desviando del tema de referencia, el *karesansui*; más todavía, a sabiendas del variado formato que su obra ha revestido con el tiempo. Sin embargo, *Personal Island* representa una metáfora exquisita, rebotante de referencias alegóricas sobre el aislamiento, la separación y la aspiración: trae a la memoria las grandes barcazas enterradas Khufu en el Antiguo Egipto como a Raedwald en la Inglaterra medieval, recogida tal vez en la costumbre vikinga de sepultar a sus muertos entre las llamas de sus barcazas funerarias para hacerles llegar hacia su próxima vida. Quizás por ello los barcos de ACCONCI aferrados en la tierra signifiquen la desazón de la condición humana: nuestra imaginación fluye lejana hacia paraísos imaginarios, mientras nuestros cuerpos permanecen anclados en la tierra. Aspiramos a mudar hacia planos de existencia más espirituales, por más que nuestros pies carezcan de alas, como en la metáfora de las rocas *funekakure-ishi* que simbolizan el barco que se va alejando, desvaneciéndose su perfil entre las islas de la bahía de Ishi, hasta unirse con el mar.



Vito ACCONCI, *Personal Island*, 1992

©reserva de derechos

2. *Karesansui*: concepto y etimología

El *Karesansui* o *kare-sansui* distingue, como es sabido y en breve, un estilo de jardín japonés configurado con rocas, gravilla o arena, musgo, así como arbustos y árboles cuidadosamente podados. Constituye, a escala menor, un paisaje seco, enmarcado por la austera arquitectura *shoin*. Se trata de jardines concebidos para la meditación, por lo que deben contemplarse desde una o varias ubicaciones previamente determinados.

En el *Sakuteiki* del periodo Heian, ya se designaba bajo esta expresión las agrupaciones de rocas ubicadas en una sección del jardín sobre terreno seco. En la época Kamakura fueron diseñados por monjes de la secta esotérica Shingon (los *Ishitateso*), quienes participaron en su planificación con una implicación prácticamente profesional. En el período Muromachi su diseño provino de los *kawaramomo* (o trabajadores de las orillas del río) cuyo buen hacer fue mereciendo la progresiva apreciación de los shogunes Ashikawa⁵⁷.

La etimología de la expresión *karesansui* ha sido objeto de profundo estudio. Conformada esencialmente por la comunión de dos ideogramas, *sansui* constituye una sinécdoque alusiva al jardín, donde *san* representa a la montaña y *sui* al agua. El jardín, pues, como un lugar de encuentro y convergencia de lo sólido y permanente con lo fluido y transitorio. De su parte, *kare* alude a las extensiones de grava o arena blancas propia de los templos sintoístas⁵⁸ y, más tarde, *zen*⁵⁹.

Conviene referirse con más detalle a los conceptos de *niwa*, *shima* y *sansui* a los que se aludirá más adelante: en el japonés contemporáneo, el término *niwa* se utiliza para designar el espacio adyacente a una residencia, ocupado por un jardín. El término se menciona por primera vez en los anales clásicos del siglo VIII como el *Nihon Shoki* (o Crónicas de Japón) y *Kokiji* (Registro de Asuntos Antiguos), pero con un significado diverso, en tanto se utilizaba para hacer referencia a un recinto llano y extenso donde se desarrollaban actividades varias, de índole social o religioso. El primer vocablo referido exclusivamente a un jardín fue el de *shima*, cuya etimología estricta es “*isla*”, elemento nuclear en la construcción de un jardín japonés en sus orígenes, como aún ha de verse.

⁵⁷ Sobre los *kawaramomo* vid. *infra* sub 3(b), en este Capítulo.

⁵⁸ Aisladamente, el concepto de *kare* significa “*marchito*”, “*atrofiado*”, “*reducido*” o incluso “*muerto*”, siempre en relación con plantas.

⁵⁹ RUIZ DE LA PUERTA, F., *Del Camino en la Montaña al Camino en el Jardín: Aproximación Fenomenológica al Jardín Japonés*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 209 y ss., p. 212.

Sansui, de su parte, es un término elaborado al compás de una mayor evolución de los jardines japoneses. Proviene del chino *shanshui* (lit.: montaña-agua) al efecto de designar la “naturaleza” o el “paisaje”. El término *senzui* también aparece en el *Sakuteiki* para designar espacios utilizados como jardín. Por lo demás, la presencia de la dicotomía *yin-yang* es obvia: las montañas como expresión de masculinidad, estabilidad, permanencia, poder y aseveración; el agua como reflejo de lo femenino y fluctuante, de lo abrogado⁶⁰.

Como quedó dicho, el término fue acogido formalmente por primera vez en el *Sakuteiki*. En aquel momento, se trataba de un término de carácter técnico utilizado sólo en el lenguaje especializado de los jardineros. A lo largo de los siglos, fue asumiendo el significado de otras palabras de pronunciación semejante: principalmente *kasensui* (lit.: “pseudo paisaje de agua y montaña”⁶¹), *karesensui* (sig.: “paisaje seco con agua y montaña y, por derivación, paisaje en miniatura”), y *kara-sensui* (sig.: “paisaje con agua y montaña al estilo de la dinastía Tang”⁶²).

Hacia finales de la época Muromachi, la expresión *karesansui* representaba un crisol de todos aquellos significados, con el que se vino a designar el nuevo prototipo de jardín japonés, o jardín de paisaje seco⁶³.

En el año 1965 se realizó un cómputo oficial de jardines en Japón. Se habla de 323 *karesansui* y de 700 jardines con agua dignos de relevancia para la Historia del Arte. En general, y siguiendo a Mirei SHIGEMORI, cabría estructurar los *karesansui* en torno a cuatro periodos históricos⁶⁴:

- (i) Época prehistórica: El *karesansui* equivale al *iwakura* o *iwasaka*, agrupaciones de rocas veneradas en el sintoísmo primitivo como moradas de los dioses (el ejemplo paradigmático de estos jardines puede contemplarse en el altar Achi en Kurashiki).

⁶⁰ NAKAGAWARA, C., *The Japanese Garden for the Mind*, cit., pp. 85-86.

⁶¹ *Ka-sensui* solía designar sencillamente un jardín entendido como “pseudopaisaje” o “paisaje copiado”.

⁶² Siendo aquí de notar, de nuevo, la huella de la tradición china en el arte que nos ocupa.

⁶³ El estudio etimológico de SHIGEMORI puede consultarse en NIETSCHKE, *El jardín*, ob. cit., pp. 88-89.

⁶⁴ Cfr. NIETSCHKE, *El jardín*, ob. cit., pp. 88-89.



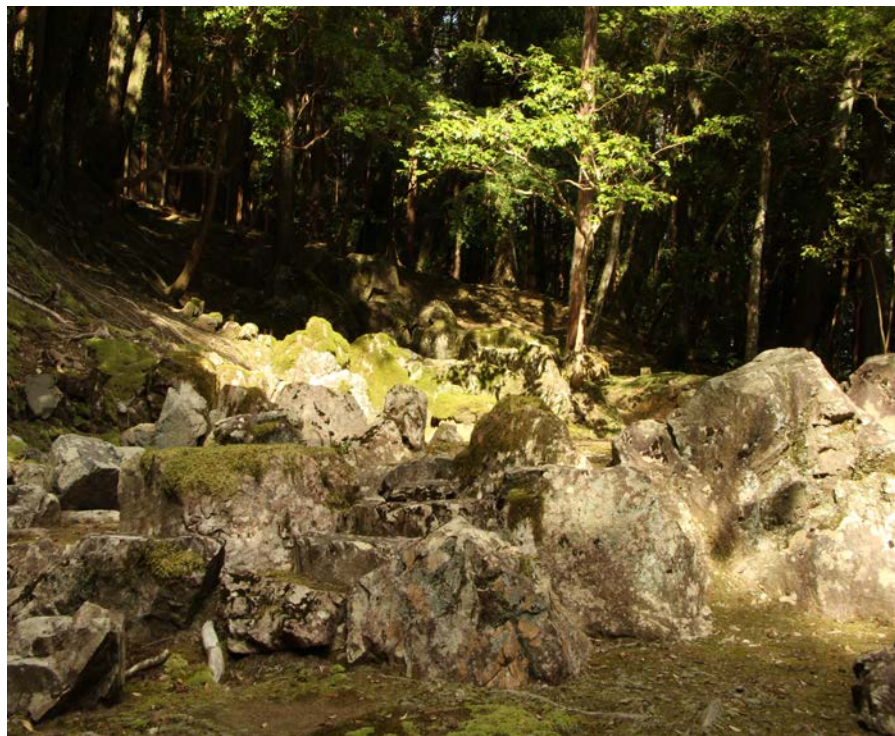
Achi Altar en Kurashiki: *Iwasaka*
©www. greenshinto.com

- (ii) Época que abarca los períodos Nara y Heian: Los *karesansui* son raros o infrecuentes en este momento histórico, y en todo caso suelen aparecer asociados a algún lago (como el del templo Motsu-ji).



Dos imágenes del jardín ubicado en el estanque de Oizumi ga ke en el templo de Mitsu-ji de Hiraizumi (Prefectura de Iwate). Diseñado en los Siglos XII y XIII sobre la técnica de tomar prestado el paisaje de los alrededores, el *karesansui* aparece indisolublemente asociado al lago pero con cierta rotundidad, tanto más evidente en la imagen invernal cuando el agua se convierte en hielo⁶⁵.

- (iii) Época Kamakura: El *karesansui* todavía aparece combinado con el jardín de lago, pero ya no como elemento menor y subordinado a aquél (un ejemplo destacado es el ubicado en el templo Saiho-ji o Templo de las Fragancias del Este, más conocido como Koke-dera o templo del musgo, Patrimonio de la Humanidad de la Unesco desde 1994). Sobre este importantísimo jardín *cfr. Catálogo*.



Saiho-ji

⁶⁵ Imágenes extraídas de la revista online Nipponia N° 45, de 15.6.2008.

- (iv) Desde la época anterior y hasta la época moderna: El *karesansui* muestra líneas depuradas, gracias al cambio de la cultura Higashiyama en el período Muromachi, en el que estos jardines alcanzan su plena madurez y mayor esplendor.



Daisen-in, *Jardín Principal o del Gran Océano*



Daisen-in Jardín Lateral, detalle de la roca del barco del tesoro. ©reserva de derechos



Daisen-in, Jardín Lateral



Ryoan-ji, panorámica general



Ryoan-ji, detalle grupos de rocas

3. El *Karesansui* como obra de arte: desde su calificación original como obra pictórica a su consideración como obra de arte espacial

La valoración del *Karesansui* como obra elevada del espíritu humano -como obra de arte- es lugar común entre quienes han abordado su estudio⁶⁶. Tradicionalmente se ha vinculado al *karesansui* con la pintura china de paisajes que fue introducida en Japón durante el período Kamakura. En los llamados “*jardines pictóricos*”, tenían igual cabida tanto las representaciones figurativas de un paisaje como la disposición de las rocas a modo de metáfora evocadora del mismo⁶⁷. Del mismo modo, en los jardines secos prototípicos de la época Kamakura y, sobre todo, Muromachi, se reconocen los trazos de la pintura paisajística china de las épocas Sung y Yuan así como la influencia de la tradición *zen*⁶⁸. En estos períodos, los jardines aún poseen una configuración natural, por más que su estética resulte a menudo tan austera que, de hecho, asemejan una abstracción⁶⁹.

Durante el Período Muromachi (S.XV), Japón experimentó un florecimiento cultural extraordinario. La mayor parte de los templos que se conservan de aquel período se corresponden con templos de menor dimensión. Los monjes que los habitaban

⁶⁶ Vid. de nuevo *supra* Nota 3.

⁶⁷ KUCK, *The World, ob. cit.*, p. 153: Tan válida es la construcción figurativa que utiliza las rocas para representar mares, ríos, cascadas, islas, montañas y orillas, como aquella en la que las rocas constituyen un pretexto para servirse de sus formas, texturas o color. Por consiguiente, desde la perspectiva del observador, es igualmente valioso si el jardín representado suscita una emoción imaginativa o la simple admiración hacia su belleza intrínseca. *Cfr.* ulteriormente SAITO, T., *Meien wo aruku: Muromachi Jidai (The Japanese Gardens: Muromachi Period*, vol. 2), Tokyo (Mainichi Shimbunsha) 1988, y SHIGEMORI, M., en *Karesansui*, Kyoto (Kawara Shoten) 1965, y en *Teien no bit o kansho-ho (The Beauty of Gardens and the way to appreciate it)* Tokyo (Hobunkan) 1967.

⁶⁸ Afirmándose, incluso, que los pintores primigenios en el Período Muromachi son plenamente adscribibles a la Escuela de Pintura Sung, al menos hasta el surgimiento de la distintiva escuela japonesa Kano: KUCK, *The World, ob. cit.*, p. 149. En este ámbito *cfr.* asimismo KANAZAWA, H., *Japanese Ink Paintings. Early Zen Masterpieces*, Tokyo-New York-San Francisco (Kodansha International/Shibundo) 1935, pp. 112-119, incidiendo en los conceptos de profundidad y vacío; así como FRENCH, C.L., *The Poet-Painters: Buson and his Followers*, Catálogo exposición itinerante celebrada en 1974 en The University of Michigan Museum of Art, The Seattle Art Museum and the Asia House Gallery, New York (The University of Michigan Museum of Art) 1974, pp. 17-24.

⁶⁹ Para NIETSCHKE, *El jardín, ob. cit.*, p. 65, durante estas épocas y, en particular, durante el período Muromachi, el jardín imita la esencia interna de la naturaleza y no sus manifestaciones externas.

dedicaban largas horas a la pintura, al estudio de la filosofía, así como a la contemplación para alcanzar la iluminación. Desde un punto de vista creativo, gozaban de libertad para experimentar desde la pintura representativa de rocas y montañas, hasta los jardines donde plasmaban, en línea de continuidad, una estética análoga.

Sus pinturas estaban impregnadas de un simbolismo *zen*. Desde una interpretación primera, se representaban escenas alusivas a la vida espiritual de la persona, generalmente contempladas desde lo alto de una montaña para significar la distancia y desapego. La montaña siempre inalcanzable, que empuja al hombre a seguir en su camino de perfeccionamiento. El hombre pequeño, insignificante en el mismo paisaje, que observa desde lo alto el entramado de bosques, de luces y sombras, que es su acontecer vital. Pero todo ello formando parte de un todo integral, armónico.

Más allá de este simbolismo objetivo, cabe una segunda lectura más profunda. El pintor busca lograr una comprensión que no pueda explicarse con palabras. No quiere pintar una sucesión de elementos individuales. No quiere pintar una roca determinada, una montaña, un paisaje. Ha estudiado mucho antes de ejecutar su obra y pretende pintar todos los paisajes, todas las montañas, todas las rocas. Esto es, lo que es intrínsecamente común a todas ellas. Su esencia misma. Y de conseguir este efecto, el pintor habría conseguido su propósito tanto desde un punto de vista pictórico como filosófico.

(a) **Naturaleza y Arte de la Jardinería en la época Muromachi: la relevancia de la pintura paisajística**

Retrocedamos a mediados del Siglo XV: Shogunado de Ashikaga, Templo de Shokoku-ji, uno de los templos *zen* más importantes de Kyoto. Visionemos a un pintor realizando su trabajo a base de pinceladas cortas, marcadas, en sentido vertical y diagonal. Se trata del maestro Sesshū, quien liberalizó el estilo clásico y tradición de la Academia ubicada en el referido templo. Los cuadros empiezan a despojarse de significado religioso, para adentrarse en el terreno de la naturaleza pura, o si se prefiere, de la estética pura⁷⁰.

Sesshū practicaba *zazen*, por lo que entendía la pintura y la jardinería como una especie de ejercicio meditativo. Del mismo modo, los jardines secos de la época Muromachi no están proyectados para el solaz o deleite, sino que están diseñados en función de un observador que va a experimentar estáticamente el jardín desde un

⁷⁰ En palabras de NIETSCHKE, *El jardín, ob. cit.*, p. 99: El espíritu de la época Muromachi está marcado por lo *zen*: donde lo sagrado y lo profano, el espíritu y lo material, Buda y los mortales forman todos una unidad.

punto de vista fijo, y sentado⁷¹. Los jardines posteriores a este momento a menudo se simplifican más, al punto de sólo contener un estanque “*seco*” o un arroyo en cuyo recinto, en general, no se puede entrar.

De todo lo anterior que el jardín seco en la época Muromachi se aparte de la naturaleza en tres sentidos:

- (i) Está construido como una pintura paisajística.
- (ii) Se concibe para ser contemplado desde una cierta distancia.
- (iii) Progresivamente se va acomodando a la visión monocroma de la pintura paisajística china.

(b) La importancia de los *Ishitateso* y los *Kawaramomo*

Es lugar común entre los autores atribuir el diseño de los jardines en la época Heian a sus nobles propietarios o, cuanto menos, el control o visado último. Con el tiempo, el arte de la jardinería fue expandiéndose: primigeniamente, entre los monjes de la secta Shingon, residentes en la parte noroeste de la ciudad de Kyoto, en particular en el templo Ninna-ji, reconocido como centro de los *ishitateso* (o sacerdotes que colocan rocas). Se considera que fueron ellos los creadores de la mayor parte de los jardines de la época Kamakura. También a ellos se imputa la tradición oral en la transmisión del saber en el arte de los jardines⁷².

La progresión social de los *shogun* implicó la promoción de los valores asociados a la filosofía *zen*. A principios de la era Muromachi, Kyoto se había convertido así en el dominio de los monjes *zen*, quienes fueron desbancando a los *ishitateso*. El más importante de ellos, a quien de hecho se atribuye históricamente el desarrollo de los primeros jardines secos, fue Muso Kokushi (o Soseki), cuyo nombre se vincula a dos de los más grandes y armónicos *karesansui*: Saiho-ji (antes mencionado, ubicado en el conocido como Templo del musgo) y Tenryū-ji.

⁷¹ La meditación entendida como una técnica que invierte el flujo natural de la energía (nuestros sentidos la proyectan hacia el exterior y nuestro entorno fijo) y la redirige hacia nuestra consciencia, la esencia de nuestro yo, que reside en nuestro centro.

⁷² El *Sansui narabini yakei-zu* es un texto esencial, que contiene ilustraciones sobre el arte secreto en el diseño de los jardines. Se cuenta que se compuso en el año 1466 en el templo Shinren-in, parte del complejo Ninna-ji.

La historia del diseño de los jardines secos en Japón es, con todo, insólita. En efecto, el *karesansui* más conocido, analizado y objeto de teorías varias, idolatrado por misterioso, y posiblemente intrínsecamente más complejo en su aparente simplicidad (Ryoan-ji), fue diseñado según todo parece indicar por miembros pertenecientes a una casta social muy inferior, que habitaban allí donde nadie era propietario de nada y se ocupaban de tareas desagradables tales como trabajar en mataderos de animales junto al río o enterrar a los muertos: apestados, en suma. Si inicialmente se les encomendaron tareas físicamente exigentes como el traslado de piedras o árboles o la remoción de tierras, su dedicación fue alimentando su nivel de experiencia y aprendizaje al punto de que fueron mereciendo la apreciación y estima de los shogunes Ashikaga, con la consecuente mejora de su posición social. Y así, con autoridad se atribuye la sublimación de los *karesansui* al período histórico que ocupa entre los años 1433 y 1471, en los que tuvo un gran predicamento la figura del *kawaramomo* creador del actual Ginkaku-ji (o Villa de las Colinas del Este)⁷³.

(c) **La importancia del *shoin-zukuri* (SXVI) y el jardín *hojo* (remisión)**

Si, desde un punto de vista subjetivo, la incorporación progresiva de la mano de obra procedente de los *kawaramomo* contribuyó a fomentar una mayor libertad en la composición del jardín –desprovistos como estaban estos creadores de experiencia previa-; desde un punto de vista objetivo, la evolución arquitectónica de los espacios propia del periodo Muromachi o estilo *shoin-zukuri* determinó la consolidación del encuadre prototípico del *karesansui* y, sobre todo, su decisiva consideración como obra de arte espacial. A ello nos referiremos inmediatamente *infra sub* II.4.

⁷³ HENNIG, *Der Karesansui, ob. cit.*, p. 147.

4. La importancia de los ideales estéticos de la época Muromachi en la concepción del jardín: *MONOMANE-YŪGEN-YOHAKU NO BI*

Siempre según Mirei SHIGEMORI, el *karesansui* refleja los siguientes ideales estéticos: *yūgen* (simplicidad elegante y profunda que está acompañada de un simbolismo múltiple) y *yohaku no bi* (o la belleza de la superficie vacía).

Para Hisamatsu SHINICHI, estudioso que se ha ocupado sobre todo de cuestiones estéticas, la jardinería es una de las muchas artes inspiradas en el budismo *zen*. Afirma que todas estas artes presentan las mismas características:

Asimetría
Simplicidad
Austera majestad o majestuosa aridez
Naturalidad
Refinada profundidad o profunda reserva
Serenidad suspendida
Paz

La disciplina de la meditación *zen* tiene por meta que el individuo se concentre en su “*propio rostro*”. El verdadero rostro, la auténtica esencia del hombre, es el “*no yo*” carente de forma. Este autor piensa que los problemas que aporta la expresión del “*no yo*” en tanto que carente de forma “*conducen casi obligatoriamente a manifestaciones artísticas que presentan las siete características citadas*”⁷⁴.

La anterior reflexión entronca con una de las nociones centrales del *zen*: el vacío no como la nada nihilista sino todo lo contrario, como algo de naturaleza trascendente. Una realidad última que no puede subsumirse en las categorías de la lógica. Lo vacío (*sunya*) o la vacuidad (*sunyata*) es una de las nociones más importantes de la filosofía Mahayana y, al tiempo, una de las más difíciles de aprehender para un lector no budista. La vacuidad no significa “*relatividad*”, o “*fenomenología*” o “*nada*”, sino el Absoluto, por más que ello sea a su vez una noción que debe desprenderse de cualquier creencia religiosa. Cuando los budistas declaran que todas las cosas están vacías, no abogan por un sentido materialista y finito, sino todo lo contrario, proclaman la realidad última que todas ellas albergan intrínsecamente: hablar de la condicionalidad de las cosas es

⁷⁴ Cfr. NIETSCHKE, *El jardín, ob. cit.*, pp. 104-105.

apuntar a la existencia de algo al propio tiempo incondicional y trascendente, más allá de toda determinación. El Absoluto no posee cualidades limitativas: es inmanente en todas y cada una de las cosas concretas. No es definible en sí mismo. Es la negación universal y, por ello, en la filosofía de *Prajna*, es el resultado inevitable⁷⁵.

La expresión “*jardín zen*” (*zen tei*) fue popularizada a partir del trabajo que Lorraine KUCK publicó en el año 1935 bajo el título *One Hundred Kyoto Gardens*⁷⁶. Sin embargo Wybe KUITERT y en cierta medida Karl HENNIG ponen en duda que la expresión “*arte zen*” tenga cabida en este ámbito. En su opinión, se trata de un malentendido de un arte que tiene su origen en otras fuentes, malentendido que se debe sobre todo a la obra de Daisetz Teitaru SUZUKI –cuya residencia era vecina a la de la precitada KUCK –de Nishida KITARO desde la Universidad de Kyoto y al citado SHINICHI. Se trata, por lo tanto, de un malentendido del S. XX. En efecto, KUITERT opina que se ha hecho demasiado hincapié en el *zen* como raíz del *karesansui* y que bastaría con explicar el jardín *karesansui* de la época Muromachi a partir del afán de imitación de Japón respecto de la cultura china. Para el referido autor, el jardín Muromachi tiene sus raíces “*tanto en el aspecto compositivo como en punto a su apreciación, en el jardín paisajístico chino*”, al punto de que el término *jardín zen* sólo se podría aplicar seriamente a aquellos jardines medievales inspirados en la cultura de las dinastías chinas Sung o Yuan, pero después surgiría de nuevo la pregunta de si tiene sentido hablar de jardines *zen*⁷⁷.

75 Seguimos aquí a Daisetz Teitaru SUZUKI. Cfr. como introducción, entre otras obras del autor: *An Introduction to Zen Buddhism*, Kyoto (Eastern Buddhist Soc.) 1934, reeditado con prólogo de C.G. JUNG, London (Rider & Company) 1948; *The Training of the Zen Buddhist Monk*, Kyoto (Eastern Buddhist Soc.) 1934-New York (University Books) 1959; *Manual of Zen Buddhism*, Kyoto (Eastern Buddhist Soc.) 1934 (London: Rider & Company) 1950, 1956. Después de la Segunda Guerra Mundial, una nueva interpretación: *The Zen Doctrine of No-Mind*, London (Rider & Company) 1949-York Beach, Maine (Red Wheel/Weiser 1972); *Living by Zen*. London (Rider & Company) 1949; *Mysticism: Christian and Buddhist: The Eastern and Western Way*, Macmillan, 1957; *Zen and Japanese Culture*, New York (Antheon Books) 1959; *Zen Buddhism and Psychoanalysis*, en colaboración con Erich FROMM y de MARTINO. Aproximadamente una tercera parte de este libro es una larga discusión de SUZUKI proporcionando un análisis budista de la mente, sus niveles y la metodología para extender la conciencia más allá del nivel meramente discursivo de pensamiento.

76 Cfr. asimismo CABAÑAS, *El jardín seco japonés en la avant-garde del arte*, cit., p. 481.

77 KUITERT, W., *Themes, Scenes and Taste in the History of Japanese Garden Art*, Amsterdam (J.C.Gieben) 1988, pp. 150, 159.

No nos parece, con todo, que sea necesario llegar a una conclusión, ni siquiera que ésta sea posible, por cuanto no hay que olvidar que la cultura de las referidas dinastías estuvo profundamente influenciada por el budismo *zen*. Y sobre ello, está el hecho de que la mayor parte de los jardines de paisaje seco de la época Muromachi forman parte de un templo *zen*⁷⁸.

En el jardín de la época Muromachi se manifiesta la voluntad del autor de emular la naturaleza de una forma nueva y más profunda o esencial. El tránsito de las épocas Heian a la Kamakura y Muromachi se traduce en el ámbito de la jardinería en una transición desde un espacio inspirado sobre todo a partir de las formas externas de la naturaleza a un jardín que se centra en las propiedades (más que características) intrínsecas de la naturaleza⁷⁹. Con todo, estas dos orientaciones no se excluyen mutuamente. Es más, vale decir que el jardín *karesansui* de la época Muromachi no es una simple imitación: pretende captar y reproducir la naturaleza en su esencia interna, quiere representar la regularidad de sus energías, ritmos, proporciones y movimientos. De ahí la tendencia a la abstracción con medios naturales. Abstracción que no debe equipararse aquí con falta de naturalidad: significa más bien que la disposición de las rocas, tal como la encontramos en los jardines *karesansui*, aunque no reproduce la disposición natural, no significa que no lo sea. Parece como si el ojo del artista en la época Muromachi hubiera descubierto un sentido profundo en la naturaleza de las rocas que pretende manifestar en sus composiciones pétreas.

La palabra MONOMANE significa “*imitación de las cosas*”. El sacerdote *zen* ZEAMI, padre del teatro Noh clásico y un gran amante de la jardinería, fue el primero en analizar sistemáticamente en un escrito el significado de este término. Allí escribe que “*la primera tarea del actor nō es imitar cada cosa según su esencia*”. Por lo tanto, la imitación sería la técnica por excelencia que nos permite penetrar en la esencia de las cosas.

Una vez que el actor consigue imitar las cosas de acuerdo con su esencia, debe intentar identificarse completamente con ellas. El citado sacerdote prosigue: “*En el arte de la imitación existe un estadio que podríamos denominar de la ‘no imitación’*”.

⁷⁸ En sentido análogo NIETSCHE, *El jardín, ob. cit.*, pp. 73, 105.

⁷⁹ SLAWSON, D.A., *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens. Design Principles. Aesthetic Values*, Tokyo-New York-London (Kodansha International) 1987, p. 72.

Una vez que el actor haya experimentado su arte hasta el final y realmente haya llegado a convertirse en el objeto que representa, entonces olvidará que ha alcanzado este estado a través de la imitación”.

Sólo así llegará a través de su arte al *yūgen*, un término muy discutido. El significado de la palabra *yū* abarca todo un complejo que combina “*oscuridad*” y “*profundidad*”. De su parte, *gen* significa “*sentido profundo*” pero también “*oscuridad*”, “*majestad*” e “*impenetrabilidad nubolosa*”. El compuesto *yūgen* significa algo así como belleza profunda y elegante a un tiempo. O sea, una belleza interior que no valora las formas externas y capta la profunda tristeza de lo efímero⁸⁰.

De acuerdo con esta teoría, el actor ha alcanzado un último escalón de la perfección de su arte cuando consigue representar la beldad sobrenatural según “*el estilo de una flor impenetrable*”. Esta belleza oculta de la naturaleza, que está más allá de lo que sólo se puede percibir con los sentidos, es la que se descubre en los jardines precitados.

El teatro Noh y los jardines Muromachi tienen además una característica ulterior en común: su polivalencia simbólica. En palabras de Max BENSE: la relación entre el objeto representado y el símbolo se caracteriza por la circunstancia de que el “*símbolo...representa de una forma convencional a su objeto, independientemente de él y sin una referencia real*”⁸¹. Por lo tanto, el significado de un símbolo se tiene que aprender: no es comprensible a partir del símbolo mismo, sino que es el resultado de una convención social.

⁸⁰ NIETSCHKE, *El jardín, ob. cit.*, p. 106; recientemente también WEISS, A.S., *Zen Landscapes. Perspectives on Japanese Gardens and Ceramics*, London (Reaktion Books) 2013, p. 77. Sobre estos conceptos nuevamente *infra sub VI.1*, al comentar los valores estéticos del *karesansui*.

⁸¹ BENSE, M., *Semiotik-Allgemeine Theorie der Zeichen*, Baden Baden (Agis Verlag) 1967, p.35.

II. SOBRE EL DESARROLLO DE LOS JARDINES JAPONESES HASTA LA CONSOLIDACIÓN DE LOS JARDINES KARESANSUI

1. La tradición *pre*-budista en el arte de los jardines

La discusión pervive aún hoy en relación con el origen primigenio del jardín japonés. En este sentido, constituye una referencia recurrente vincularlo al desarrollo del budismo durante el período Asuka (552-645 d.C.).

Sin embargo, parece más riguroso el posicionamiento de estudiosos como Mirei SHIGEMORI y Teiji ITŌ, quienes abogan por un desarrollo autóctono y muy anterior en el tiempo de los primeros ejemplos de jardín japonés. No en vano, el *Nihon Shoki* (o *Nihongi*, a saber, el primer Tratado sobre Historia del Japón) ya contiene alguna mención, aunque ciertamente vaga e imprecisa, datada en el S. II d.C. Y no es menos cierto que, aún antes, en el S. I d.C., se sabe de la existencia de tumbas (conocidas como *kotun*) configuradas a partir de un elemento de agua (un estanque) en cuyo centro se disponían islas de piedra que, por su posición, recuerdan a estructuras arcaicas y que constituyen una prueba evidente de que los ancestros de los actuales japoneses gozaban del nivel técnico adecuado para su construcción.

Quizás la confusión tenga que ver con el hecho de que, desde el S.IV d.C, pero alcanzando su esplendor durante el S.VI d.C., cabe apreciar junto con el auge del budismo en Japón procedente de China y su influencia en la concepción de jardines, el desarrollo de otras formas paisajísticas genuinamente niponas que, sin ser propiamente jardines, suelen considerarse como su precursor en Japón. Se trata, en efecto, de superficies planas generalmente asociadas a un estanque o pequeño lago, ubicadas en altares Shintō o en las residencias imperiales o de la nobleza. En ellas se celebraban rituales religiosos Shintō (*yuniwa*) o ceremonias de carácter estatal (*oniwa*). En realidad, hasta el año 500 d.C., la arquitectura Shintō impregnaba la vida civil, y es en ésta donde debe hallarse el origen religioso de los jardines japoneses antes que en la tradición budista, por más que ésta informe la construcción de los mismos con posterioridad. A partir de entonces, comienzan a surgir construcciones más semejantes a lo que consideraríamos como un jardín clásico (con elementos arbóreos o florales), ubicadas en residencias de particulares, generalmente dedicadas al dios del sol (*Amaterasu*). De este período data asimismo la introducción de las piedras como elemento constructivo y alusión al Cielo, ya sea en forma de camino (*amatsu iwasaka* o *iwasaka*) o en

agrupaciones (*amatsu iwakura* o *iwakura*) representativas de deidades concretas en función de sus características morfológicas, edad, peso o consistencia. En efecto, ya en este sintoísmo temprano se creía que los objetos (no sólo árboles o piedras, sino también espejos o espadas, por citar otros) podían constituir una expresión concreta y visible de una identidad divina (*shintai*). Esta concepción animista posee, como es sabido, un profundo calado en la cultura japonesa.

Otro arquetipo relevante en la tradición del jardín japonés es el hecho de tratarse de un pueblo isleño, cuyos habitantes son el crisol de varias etnias autóctonas con otras procedentes del noreste continental y de los archipiélagos del sur de Asia, quienes atravesaron mares hasta recalar en Japón. Y es por ello que, ya desde sus primeras formulaciones, se encontraban elementos alusivos a éstos: en forma de océano, de olas, de línea costera, o de islas.

Con todo, la raíz más segura de los primeros jardines japoneses se halla en el sintoísmo¹: tanto de los *Iwakura* e *Iwasaka* antes mencionados, como de los jardines tradicionales con estanque. En efecto, los estanques de los dioses (*schinchi*) y las islas de los dioses (*shintō*), normalmente tres o cuatro dispuestas en un orden específico, ya se referencian en el *Nihon Shoki* en el S.V d.C. Aún en la actualidad, estos elementos se observan en muchos jardines de templos y altares.

La iconografía de las islas de los dioses se introduce en Japón proveniente del taoísmo popular, y es conocida en otras tradiciones, como la china, desde el S. III a.C. La leyenda de las Islas Hōrai (*tokoyo-no-kuni*), tan fácil de entender en un pueblo isleño como el japonés, hace alusión a un príncipe que, pescando, capturó una tortuga a la que inmediatamente convirtió en mujer y, tomándola por esposa, ambos se adentraron en el mar para concebir las islas, morada de almas inmortales y siempre jóvenes. En esta iconografía destacan las figuraciones concretas del monte Hōrai (*Hōrai-san* en versión monte, *Hōrai-tō* en versión isla y *Hōrai-seki* en versión piedra o roca) así como de la Isla de la Tortuga (*kame* o *kameshima*) y de la Isla de la Grulla (*tsurushima* en versión isla y *tsuruishi* en versión piedra), ambas símbolo de longevidad. También es frecuente la

¹ Conforme con esta comprensión, entre nosotros, VIVES, J., *El Jardín Japonés, apariencia y realidad*, en GRAS, M., *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 177 y ss., p. 180 y pp. 182-183. Para adentrarse en la influencia del sintoísmo y del budismo, respectivamente, en la cultura japonesa *vid.* recientemente en lugar de muchos y con ulteriores referencias RUBIO, C., *Filosofía y Religión: Claves para entender la cultura japonesa*, de nuevo en GRAS, M., *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 91 y ss.

alusión junto a aquéllas del Barco del Tesoro (*takarabune*) que, procedente del mar, es transportado por las islas².

El primer jardín documentado con todos los elementos anteriores, a saber, con la agrupación de rocas alusivas a deidades, con la ubicación de piedras a modo de camino y con la inclusión de elementos referentes al monte Hōrai y a la Isla de la Grulla es el Achi-jinja, en Kurashiki. Ello tiene singular importancia, toda vez que, en palabras de Mirei SHIGEMORI, éste constituye el mejor exponente de los *Karesansui* en la Prehistoria, como se ha visto (*vid. supra sub* I.3.1).

Desde luego, el recurso a elementos representativos del flujo del agua constituye otro elemento característico en el diseño tradicional de los jardines japoneses, al que se otorga una relevancia esencial durante la época Heian. Así, en el *Nihon Shoki* se encuentra una destacada referencia datada en el año 489 d.C. a una *Fiesta sobre el Agua* (*kyokusui no en*) celebrada en un pequeño lago en el que flotaban pequeñas vasijas de sake y en el que el ambiente de celebración propició la poesía. En este ámbito también se hace alusión a un riachuelo que serpentea por el jardín (*yarimizu*). Así pues, con el tiempo, el jardín japonés, no obstante su vocación sintoísta, fue cobrando una dimensión estética.

Y de ahí que pueda afirmarse con solidez que cuando el budismo comienza a arraigar en Japón en el S. VI d.C., ya existía el germen autóctono de lo que después derivó en tan compleja cultura paisajística³.

² Según la Leyenda, las grullas llevan volando a los inmortales sobre sus espaldas, mientras que las tortugas, sumergidas, actúan como sólido pilar y protectoras de las islas, que navegan libres por los mares.

³ En extenso y con abundante referencia *vid.* HENNIG, *Der Karesansui, ob. cit.*, pp. 40-50.

2. El jardín japonés tras la introducción del Budismo en los Períodos Asuka y Nara

Como se adelantó, a mediados del S.VI d.C., la cultura japonesa conoció una etapa de intenso florecimiento, influenciado por la apertura de sus fronteras y el intercambio en lo socio-económico con los pueblos chino y coreano. Sobre todo durante el gobierno de Suiko (*suiko-tennō*: años 592-628 d.C.) esta relación se dejó notar gracias a los numerosos viajes y misiones diplomáticas que conllevaron el desembarco en Japón de muchos monjes, artistas y artesanos quienes trajeron consigo no sólo una religión -que, como veremos, tuvo después una gran influencia incluso en el orden político-, sino también importantes modelos en todos los órdenes artísticos.

Por lo que hace a los jardines, los tratados y la literatura de la época permiten establecer varios hitos de interés:

Ante todo, es debida la referencia a *Michiko no Takumi*, a quien se debe la culminación del que es tenido como primer ejemplo tangible en la historia del jardín japonés.

Tras el origen de este jardín, hoy desaparecido, se cuenta una historia:

En el año 612 d.C., llegó a Japón procedente del estado de Kudara, en Corea, un hombre de aspecto nada agradable a la vista (posiblemente leproso) al que por ello se le condenó al destierro en una isla. El hombre alegó en su defensa que sus manchas blancas no eran distintas de las que podían hallarse en el ganado y que, además, poseía un talento para levantar montañas y colinas, talento que gustosamente ponía al servicio de quien quisiera emplearlo, pero que sería inservible de abandonarle a su suerte en una isla. Fue tal su poder de convicción, que se le encargó la construcción, en la parte sur del Palacio Imperial, de dos elementos: la Montaña Shumi (*Shumi-sen*) y el Puente Kure o Puente de Wu (*Kure no hashi*)⁴.

Lo más seguro es que la obra de Michiko no Takumi contribuyera a completar el trazado de un jardín preexistente en la residencia imperial en torno a un estanque. En cualquier caso, es relevante destacar que, a partir de este momento, quedan incorporados a la iconografía de los jardines japoneses estos dos elementos: la Montaña Shumi (*Shumi-sen*) y el Puente de Kure (*Kure no hashi*), siendo que el primero de ellos pervivió a lo largo del tiempo.

⁴ KUCK, *The World of the Japanese Garden*, ob. cit., pp. 68-69.

Por lo que hace al presente estudio, la referencia al elemento *Shumi-sen* posee un notorio interés en tanto que se concibió, desde un principio, como una forma escultórica a partir de una o varias piedras colocadas siempre en el centro de la composición⁵.

El segundo hito relevante acontece en el año 626 d.C., en el que las crónicas hacen referencia al jardín que se hizo construir el Ministro Soga no Umako en su residencia particular a orillas del río Asuka, consistente en un estanque en el que se ubicó una isla central. La notoriedad del jardín fue tal que el pueblo le apodó como el Ministro de la Isla, y de ahí la denominación del jardín (*shima no otodo*). La relevancia de este jardín radica, de un lado, en constituir el primer ejemplo de jardín de carácter y disfrute puramente privados, desprovisto de los privilegios asociados a la nobleza y las ceremonias Shintō lo que, de otro lado, se puede incluso observar como una provocación a los mismos, que es ya representativa de la influencia budista en la vida civil, que abogaba por una mayor igualdad de clases. En fin, el término *shima* (isla), también es recurrente como metáfora de jardín en las antologías de poesía clásica japonesa de la época (*Manyōshū*). Con el cambio de poder a favor de la familia Soga, a finales del S.VII d.C., este jardín se integró en los dominios imperiales.

Es difícil seguir la evolución de los jardines durante este período en los tratados históricos, a lo que se añade el hecho de que todos ellos han desaparecido, quedando muy elementales vestigios de alguna tumba. Sin embargo, sí pueden hallarse alusiones a la existencia de preciosos jardines en la literatura de aquel período: en el precitado *Manyōshū*, como en su coetáneo *Kaifūsō*⁶. Y de ahí que quepa deducir que por entonces, Nara fue la sede de numerosos jardines en los que, sobre la base o eje de un estanque, convivían las diversas formas de expresión de la tradición Hōrai con otros elementos procedentes de modelos continentales como la isla central (*nakajima*), el flujo de agua (*kyokusui*), el monte Shumi (*shumi-sen*) y el Puente Kure (*kure no hashi*).

⁵ Este elemento *Shumi-sen* procede de la cosmología budista que observa en el mismo a todos los montes del mundo, que a su vez entronca con la tradición hinduista anterior. Con el tiempo, y como se sigue desde las crónicas del *Nihongi*, la concepción popular le otorgaba propiedades de sanación, y de ahí que fácilmente se entremezclara con la tradición japonesa del Monte Horai (*Hōrai-san*) para significar, en último término, una representación del Paraíso: HENNIG, *Karesansui, ob. cit.*, pp. 51-54, siguiendo a Mirei SHIGEMORI.

⁶ Ambas antologías son prácticamente coetáneas, siendo que la primera compila textos japoneses clásicos mientras que la segunda lo hace de poemas en lengua china pero surgidos en Japón: en KUCK, *The World of the Japanese Garden, ob. cit.*, pp. 70-77.

A finales del Período Nara, a los anteriores se incorporó un nuevo elemento iconográfico: la figuración del *Sanzon-ishigumi*, un grupo de rocas de tres diferentes composiciones, expresión monocromática de la Trinidad budista (*Shaka*, *Amida* y *Fudō*). Puede citarse como ejemplo la formación ubicada en el templo Onjō-ji (o Mii-dera), en Ōtsu, a orillas del lago Biwa⁷.

3. Los jardines durante el Periodo Heian

Con el traslado de la capital a la actual Kyoto (*Heian-kyō* o “Capital de la Paz y Quietud” en el año 794 d.C.), comienza la primera época de esplendor de los jardines japoneses. A ello contribuyó que la situación política fuera relativamente estable, lo que promovió que las clases aristocráticas se entregaran al cultivo de las artes más refinadas. Así pues, el jardín se convierte primordialmente en un escenario propicio para la vida social elegante, cuyo valoración principal se realiza desde una perspectiva estética.

Por su ubicación, Kyoto ha siempre ofrecido una topografía idónea para el desarrollo de importantes jardines, al estar circundada por montañas y colinas y debido a su gran riqueza hidrológica.

Pues bien, desprovista de su dimensión religiosa, el jardín cobra en este período una función pragmática de puro solaz: como obra pictórica si se contempla desde la edificación principal, pero también como el marco en el que se ubica el estanque donde navegar en pequeñas barcas mientras se escucha la música en la orilla o, en fin, en tanto que un espacio por donde pasear serenamente y contemplar, a través de sus colores cambiantes, el paso de las estaciones, en particular la sesión de los cerezos en flor (*Sakura*) o el rojizo esplendor de los arces en otoño (*Momiji*).

El Período Heian abarca cuatro siglos (años 794 a 1185 d.C.), y a él se asocia un progresivo distanciamiento de los modelos continentales de la época Nara, para abrazar con fuerza postulados propiamente japoneses. En efecto, en una primera fase (que se extiende hasta el año 960 d.C.), y por más que se siga la estela de la tradición Nara, comienza a tomar fuerza un estilo nacionalista que se refleja tanto en la arquitectura de las edificaciones como en el diseño de los jardines. A este estilo se le denomina *shinden-zukuri*.

⁷ Vid. HENNIG, *Karesansui*, *ob. cit.*, p. 58, con ilustración.

El estilo *shinden-zukuri* alberga, a su vez, tres tendencias: la grandilocuencia de los palacios chinos, la intimidad de las viviendas japonesas y la trascendencia de los templos budistas. Intrínsecamente incompatibles entre sí, convergen en dos características: la ordenación simétrica del espacio y la orientación al Sur.

Aunque la fórmula del *shinden-zukuri* partía de un modelo ideal informado por la simetría, conforme se fue aplicando a la construcción de residencias o templos, resultó ser objeto de interpretaciones y modulaciones: en el caso de las viviendas particulares, de entrada, por cuanto se redujo, a lo que se añadió la adaptación a las circunstancias concretas del terreno. Con el tiempo, se matizó con la introducción de un patrón poéticamente descrito como “*los gansos en vuelo*” claramente orientado a enfatizar la diagonal en la composición del diseño, con lo que se abrió paso a la incorporación de la asimetría en el jardín que, como habrá ocasión de exponer, constituye un rasgo definitorio del *karesansui*⁸.

Bajo este estilo suele identificarse el desarrollo de residencias de pequeñas edificaciones intercomunicadas entre sí por pasadizos que desembocan en un jardín situado al Sur (*nantei*), un espacio en el que se ubicaría un gran estanque desde el que se tenderían uno o varios puentes, a modo de nexo de unión entre los diversos islotes. En construcciones más complejas, de estancias de mayor tamaño, no era infrecuente el diseño de jardines secundarios (*tsuboniwa* o *tsubo senzai*). Por lo demás, desde el estanque solía nacer un riachuelo más o menos caudaloso, que cruzaría la extensión en meandros o zigzag desde el Noreste al Sudoeste, lugar por donde desembocaría metafóricamente (este particular diseño del flujo del agua se conoce, de nuevo, como *yarimizu*). El estilo *shinden-zukuri* culmina con la introducción de colinas dispuestas de modo artístico (*tsukiyama* o *kazan*) y de agrupaciones de rocas en forma de cascada de agua (*takiishigumi*). Todas estas notas reverberarán en la construcción posterior de los *karesansui*.

Para ensalzar aún más la participación del paisaje en la arquitectura, la estructura se encerraba mediante unos portones (*shitomido*, *amado* o *mairado*, entre otros nombres) que, al ser retirados, permitían una contemplación ininterrumpida del mismo.

Este modelo arquitectónico fue ciertamente aplicado en residencias nobles y templos. Sin embargo, la delimitación entre lo religioso y lo secular no fue estricta, por lo que no

⁸ Cfr. TOSHIRO, I./VIRGILIO, P., *The Garden as Architecture: Form and Spirit in the Gardens of Japan, China and Korea*, Tokyo (Kodansha International) 1998, pp. 5 y ss., pp. 13-16.

resulta extraña la conversión de un espacio dado a otra finalidad (como ocurrió con el caso de Byodo-in: véase *Catálogo*)⁹. Tampoco fue ajeno a este fenómeno el hecho de que los miembros de la clase samurái solían construirse templos donde retirarse como sacerdotes (así, Shisen-dō, en *Catálogo*).

Tampoco se conservan en la actualidad jardines de este período, por lo menos no en su integridad. Mirei SHIGEMORI identifica ciertos vestigios como atinentes a los jardines de esta fase, a saber: Shinsen-en (año 800 d.C.), cuyos restos pueden verse aún hoy en las cercanías de Nijō-jo en Kyoto y Saga-in (año 810 d.C.), del que aún queda el gran estanque denominado Ōsawa-ike en el noroeste de Kyoto, muy próximo al templo de Daikaku-ji (año 876 d.C.), al norte de cuyo correspondiente estanque se halla un grupo de rocas que el autor identifica como el primer ejemplo figurativo completamente seco de una cascada de agua (*karetaki*) al que cabe considerar, por consiguiente, como un muy temprano elemento del *Karesansui*¹⁰.

4. La transición hacia los jardines del Periodo Muromachi

En los periodos históricos que sucedieron, Kamakura y Muromachi, la arquitectura y los jardines experimentaron cambios significativos, fruto del momento más creativo que Japón ha vivido, para lo que fue determinante el declive de la aristocracia y el proceso gradual que llevó al surgimiento del *shogunato* o *bakufu* y al emerger de los samurái como clase dominante: el candoroso idealismo propio del periodo Heian dio paso a una era de profundo recogimiento y de búsqueda de significado coincidente con su escalada al poder. Son los tiempos también de la segunda oleada procedente de China y del asentamiento del budismo *zen*, especialmente sólido en el caso de la secta Rinzai. La dinastía Song se derrumbaba ante la invasión mongol, propiciando el éxodo de un gran número de sacerdotes Chan quienes encontraron refugio en Japón. De hecho, la clase militar emergente los acogió con brazos abiertos, ávidos de un aparato educativo potente (y mas controlable). El budismo *zen*, ya introducido en territorio nipón, encontró su mejor *momentum* para florecer, desprovisto como estaba de conexión con el régimen

⁹ Para una completa ubicación histórica del lector en los antecedentes y desarrollo de los jardines paisajísticos en Japón durante esta época *vid.* entre nosotros GRACIA, C., *La tierra pura, el fin del dharma y la mirada al paisaje: una introducción a los orígenes del jardín japonés*, Saitabi, núm. 57, 2007, pp. 127 y ss.

¹⁰ *Cfr.* HENNIG, *Karesansui, ob. cit.*, p. 64.

político anterior, por lo que no despertaba reticencias por parte de los *bakufu*. El desarrollo de los templos *zen* se mantuvo bajo un cierto control, de ahí que no pudieran acceder a grandes propiedades de terreno y, de hacerlo, era en todo caso bajo el patrocinio del gobierno.

Los *bakufu* entendieron pronto la intrínseca relación entre conocimiento y poder, y de ahí su célebre consigna de “la pluma y la espada” (*bunbu ryodo*), alusiva a su plena determinación a promover una clase guerrera superior no sólo en técnicas marciales sino también en cultura. Los templos *zen* se convirtieron así en pequeñas ciudadelas de aprendizaje para la clase samurái, al tiempo que en centros para la promoción de la cultura y comercio. La predilección del *bakufu* ante esta nueva filosofía budista venía de que, a diferencia de otras sectas, partía de enfatizar el esfuerzo personal (*jiriki*) en el empeño hacia la salvación.

Finalmente, el traslado de la capital del gobierno militar Ashikaga desde Kamakura al distrito Muromachi de Kyōto en 1388 promovió un renacimiento socioeconómico y, de su mano, el de todas las artes, incluyendo la jardinería. No es en este sentido casual que el jardín que marca el tránsito histórico hacia el jardín *karesansui* fuese Tenryū-ji (véase *Catálogo*), encargado por el *bakufu* Takauji Ashigaka al gran maestro Musō Kokushi, abad del templo en cuestión y la más relevante figura del budismo *zen* durante la primera mitad del S. XIV.

Paradójicamente -podrá pensarse- la inestabilidad política de la época coadyuvó a estimular la energía creadora, que se afaná en la búsqueda de nuevos formatos y, como no podía ser de otro modo, la arquitectura representó un campo idóneo para la experimentación, reflejándose en el nuevo estilo *shoin-sukuri*. Este nuevo patrón arquitectónico, utilizado principalmente en residencias de samuráis y templos, está marcado por la sobriedad: las edificaciones se dividen en aposentos con paredes fijas y puertas correderas, con sobrios suelos de *tatami*, y en los ejemplos más sofisticados se incluye una pequeña alcoba *tokonoma* de carácter votivo (como las que se emplean todavía en la actualidad), estanterías escalonadas (*chigaidana*) así como un pupitre empotrado (*tsukeshoin*)¹¹.

Gradualmente, el estilo fue evolucionando sobre la base de una planta asimétrica y una nítida distinción entre las áreas destinadas a uso privado (*ke*) o público (*hare*) a partir de

¹¹ NAKAGAWARA, *The Japanese Garden for the Mind*, cit., pp. 92 y ss., siguiendo a Toshiro INAJI.

un nuevo sistema de paneles corredizos (*mairado*) que pueden evocarse fácilmente desde los que se utilizan en la actualidad, formados por una estructura de madera que encuadra una pantalla de papel (*akarishoji*) y se desplaza fácilmente deslizándose sobre las guías en las que se encastra.

La nueva configuración asimétrica de la planta y el sistema de distribución interior permitieron, a su vez, una distinta aproximación al ángulo desde el que se visiona el jardín o, por mejor decir, se abandona una perspectiva puramente panorámica a favor de varios ángulos (triangulares) más agudos (sobre este aspecto volveremos en extenso *infra sub IV*, a propósito de los efectos sensoriales en el *karesansui*).

Pero el rasgo más acusado fue la pérdida de funcionalidad del jardín, que ya no es concebido como un espacio para el recibimiento o la liturgia. Al quedar el espacio desprovisto de una entrada de acceso y por consiguiente estanco, se incrementaron las posibilidades de utilizarlo de un modo aún más artístico¹².

El arquetipo *shinden* propio de periodo Heian, conviene recordar, combinaba un espacio ritual cubierto de arena o *niwa* con un estanque al fondo. Pues bien, la pérdida de funcionalidad del espacio ubicado al sur de la edificación conllevó, en buena lógica, una pronta reducción del mismo: en el caso de las residencias privadas de los samuráis, al punto de eliminarlo para favorecer una versión compacta del jardín de solaz; pero en los templos *zen* se conservó el *niwa*, que se convierte en un lienzo donde plasmar una composición abstracta, la que deriva necesariamente de una reducción de la escala con la que se representan los elementos¹³.

Y, sobre todo, la nueva relación generada entre el jardín y su observador, que lo contempla ya desde un primerísimo plano. Los jardines del periodo Muromachi, y muy destacadamente los *karesansui*, proporcionan al espectador una experiencia íntima de conexión con la escena, una nueva forma de mirar trascendente, desde una retórica lírica renovada.

¹² KEANE, M.P., *Japanese Garden Design*, Tokyo (Tuttle) 1996, p. 54. Entre nosotros, se ha expresado recientemente, desde esta perspectiva, que el *karesansui* “*da como resultado la proliferación funcionalista, degradatoria o no, del género artístico de la instalación*”: AULLÓN DE HARO, P., *Estética del Paisaje y del Jardín Japonés*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 155 y ss., p. 171.

¹³ Sobre el concepto *niwa* vid. ulteriormente CARBONELL, O., *Paraísos Occidentales, Espacios Universales: Simbología y Representación del Jardín Japonés*, en GRAS, M., *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 193 y ss., p. 197.

5. (sigue) Acerca de la iconografía del *Karesansui* en el periodo Muromachi

El *karesansui* determina un punto de inflexión en el diseño de los jardines japoneses. Ahora bien, ello no supuso una ruptura determinante con la tradición precedente. Los contenidos iconográficos más relevantes en su diseño fueron, como hasta entonces, los ya comentados *shumisen*, *sanzon-ishigumi*, la leyenda del Monte Hōrai acompañada de sus atributos esenciales –las islas de la tortuga y de la grulla-, así como la cascada seca (*karetaki*).

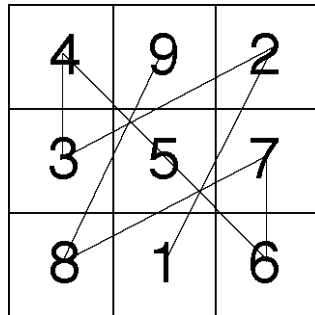
Genuinos de este momento histórico son la configuración del jardín conforme a la agrupación de las rocas según la secuencia de 7:5:3 (*zazenseki*) así como la referencia a la isla del barco del tesoro (*takarabune*). Ahora bien, sin desmerecer su importancia, bien es cierto que ninguno de ambos rasgos constituye un punto de diferenciación radical respecto de los jardines del periodo Heian. En este sentido, los cambios más significativos vinieron de la mano de otros factores, a saber: (i) la nueva función atribuida al jardín así como (ii) los materiales utilizados para su construcción.

Nos debemos detener, con todo, en el significado de la iconografía de la secuencia 7:5:3, a la que se aludirá repetidamente en este Estudio.

La ordenación de las rocas conforme a este patrón 7:5:3 se incorpora al arte de la jardinería en Japón en el periodo Muromachi. Se halla en jardines clásicos como Shinju-an o en Ryōan-ji, en el jardín Hōjō de Daitoku-ji, en Shōden-ji, por citar algunos de este momento histórico, y en tantos otros de años sucesivos.

Este patrón está profundamente integrado en la vida japonesa, *v.gr.*: en la fiesta Sichi-gosan en la que los samuráis celebraban la salud y feliz desarrollo de los infantes de tales edades y que perdura en la actualidad el 15 de noviembre, en la métrica empleada en la poesía japonesa y hasta en cuestiones tan cotidianas como en la adquisición de ajuar y menaje doméstico donde no es infrecuente comprar en unidades de cinco –así como en Occidente lo hacemos en media o una docena.

Pues bien, todo ello arranca de la cosmología china y, en particular, en el concepto *Lo-shu*, cuyo diagrama reproducimos a continuación y que, como ha de verse, alberga en su eje central la frecuencia de números primos 3:5:7



Este diagrama condensa la noción de *universalidad*, en tanto que representa el centro y, desde el mismo, las ocho direcciones del cielo. Según esta fórmula, el cosmos se divide en nueve segmentos convergentes. Al propio tiempo, en este modelo se expresa el sistema decimal, puesto que cada una de las nueve áreas encierra un número de la secuencia uno a nueve (es sabido que el número cero es invención árabe). En la posición central se ubica el número cinco, que en China se considera el *centro* desde la Antigüedad. Y obsérvese que la suma de las tres cifras en toda dirección posible, ya sea horizontal, vertical o diagonal siempre arroja quince como resultado, que es a su vez tomado como expresión de la *validez universal*.

Cuenta la leyenda que el origen de este diagrama se remonta a los tiempos del Emperador Yü. La capital, en Lo-yang, era bañada por el río Lo, de cuyas aguas emergió esta secuencia y, con ella, la creencia de que en la misma se compendia la imagen del universo. La aplicación de esta fórmula se integró en la planificación de las ciudades, el diseño de los edificios, la distribución de los espacios en la pintura, la métrica de la poesía y también, como no podía ser de otro modo, en la planta de los jardines, a fin de que todos ellos se correspondieran armónicamente con el trazado del cosmos.

La aplicación de esta fórmula cayó en cierto desuso hasta que fue rescatada en los tiempos de la dinastía Sung, y de ahí que llegara a Japón en el siglo VI d.C. entre el bagaje de conocimientos que se importaron tras la apertura de sus fronteras bajo el gobierno de Suiko.

Por más que este diagrama fuese traído al diseño de los jardines de la mano de monjes budistas, no cabe atribuirle significado *zen* alguno. En efecto, se trata de un simbolismo numérico proveniente de la tradición taoísta popular.

En el caso de los *karesansui*, la aplicación del patrón se utiliza en la distribución de las rocas en el jardín, como también en el diseño de los caminos de acceso al mismo ya sea según la secuencia 3:5:7 (como en el caso de Shinju-an, o en de Shoden-ji en las imágenes inferiores) o 7:5:3 (en Ryōanji), en tanto que el sentido de lectura de la secuencia se realiza siempre desde la izquierda hacia la derecha.



Shinju-an



Shoden-ji

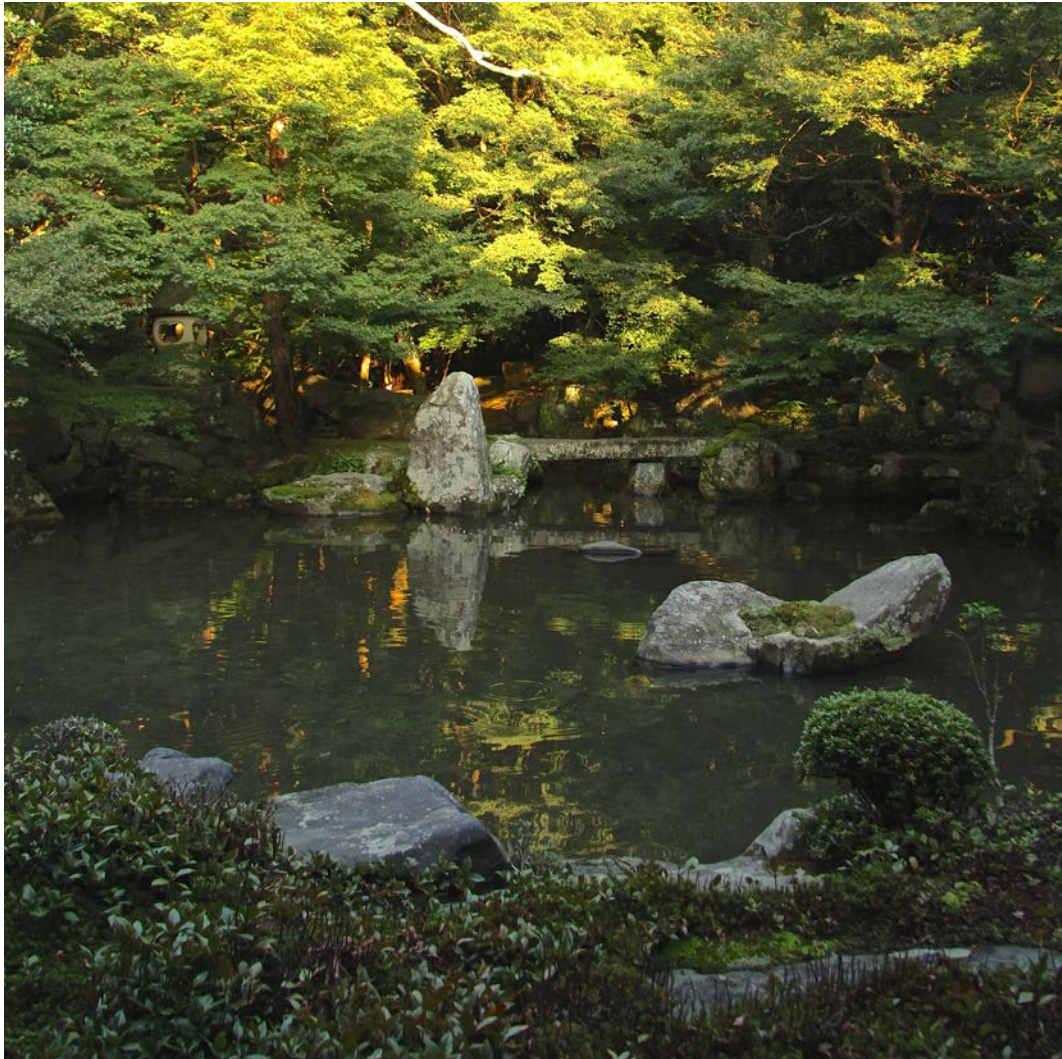
Así pues, y aunque la iconografía se mantenga en lo sustancial, ésta se acomoda al nuevo papel que el jardín cumple. En efecto, los *karesansui* no son entendidos ya como espacios dedicados al solaz o divertimento, sino a la contemplación propia de los templos a los que acompañan. Y de ahí que tome un mayor protagonismo el trasfondo espiritual del mismo.

Por lo demás, y en cuanto a los materiales empleados, y aún sin negarla, el tradicional estanque por el que transitaban barcas y músicos se convierte en un área seca, o bien se sustituye por una mera superficie de agua sin utilidad aparente, musgo o una capa de vegetación. Y de ahí, desde luego, en su transmutación con el tiempo al simple empleo de gravilla o arena en su lugar (*vid. infra sub III.5*).

Otro factor realmente decisivo fue la mayor libertad creativa de la que ocasionalmente – y por virtud de los hechos, al tratarse de *kawaramono* sin formación- gozaron los autores de estos jardines, en tanto que no constreñidos por regla anquilosada ni

convención asentada alguna. Aunque bien es cierto que esta libertad fue utilizada con mesura¹⁴, lo que seguramente redundó en un suave cambio de paradigma.

En fin, lo que sí acontece de modo progresivo durante este periodo, como se adelantó, es una preponderancia progresiva de los lugares de culto respecto de los profanos, por explicar en breve un fenómeno harto más intrincado.



Renge-in, detalle del *takarabune* o isla del tesoro en primer plano

¹⁴ Cfr. HENNIG, *Der Karesansui, ob. cit.*, pp. 331-332 quien, basándose en ejemplos concretos a partir de una certera descripción de los rasgos innovadores predicables de jardines tan relevantes como Daisen-in o Taizō-in, concluye que, en lo esencial, siguieron primando las reglas del *Sakuteiki*.

II (bis). HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LOS *KARESANSUI*

Existen varios criterios de clasificación de los *karesansui*.

Ateniéndonos al método cronológico establecido por Shigemori MIREI, a quien se debe hasta el momento presente el análisis más prolijo en la materia, cabría establecer una línea divisoria y nítida, con ocasión de las guerras Ōnin, entre los *karesansui* de la época anterior y posterior, respectivamente.

Menos determinante según el referido maestro sería la ordenación de los jardines en función del concreto periodo histórico, los cuales se adscribirían sucesivamente a las épocas prehistórica seguidas de los períodos Nara, Heian, Kamakura, Muromachi, Muroyama y Edo, sin perjuicio por supuesto de las composiciones contemporáneas¹⁵ y de las posibles subdivisiones ulteriores en los confines de un mismo periodo¹⁶.

Sin perjuicio de la anterior catalogación, los *karesansui* admitirían una clasificación en punto a su iconografía, en cuyo caso la adscripción se realizaría ora entre aquellos que observan las claves de la tradición clásica del Monte Hōrai o los que, como lo que quedó dicho en la sección anterior, acogieron nítidamente la novedosa secuencia 7:5:3.

Un sector aislado y purista –representado en la figura de Matsu YOSHIKAWA– defendería la clasificación de los jardines en función del seguimiento estricto a los principios y reglas consolidados, siempre según esta comprensión, en torno a los jardines de Saihō-ji, Daisen-in y Ryōan-ji, constituyendo el resto una categoría remanente o por determinar de composiciones *karesansui* en apariencia¹⁷.

¹⁵ SHIGEMORI, M., *Karesansui*, Kyoto (Kawara Shoten) 1965, p. 22.

¹⁶ Cfr. HENNIG, *Der Karesansui, ob. cit.*, p. 334.

¹⁷ HENNIG, *Der Karesansui, ob. cit.*, p. 335.

Con todas las limitaciones, más elaborado (sin perjuicio de su pragmatismo) nos parece el sistema de clasificación mantenido por Karl HENNIG¹⁸, quien establece las siguientes categorías:

- (i) *Karesansui integrados*: en tanto que se insertan o incorporan en un jardín de corte tradicional, como ocurre en Saihō-ji (o Kokedera o Templo del Musgo) y Tenryū-ji. En ambos casos, se trata de jardines atribuidos al maestro Muso Sōseki, con composiciones que, como es sabido, pasan por marcar señaladamente el tránsito entre las épocas Heian y Muromachi. A ambas creaciones hemos de aludir en posteriores pasajes de este Estudio¹⁹.
- (ii) *Karesansui duales*: en los que el estilo tradicional posee un peso específico en la composición global análogo al predicable del *karesansui*. Se citan aquí como ejemplo los jardines de Jishō-ji en Ginkaku-ji (precedido como está de un gran estanque) o el de Jōei-ji (en Yamaguchi, diseñado por el maestro Sesshū y del que se recoge aquí una imagen).



Jōei-ji

©Robert KETCHELL

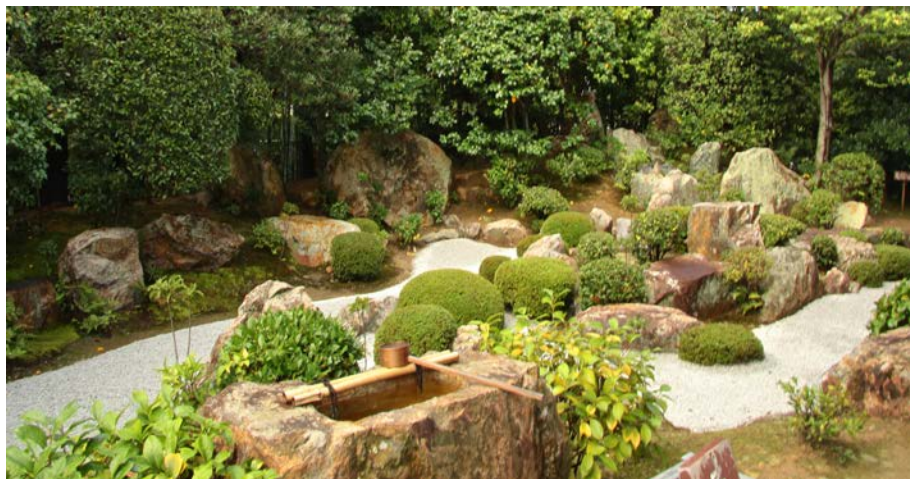
¹⁸ Cfr. HENNIG, *Der Karesansui, ob. cit.*, p. 335.

¹⁹ *Vid.* no obstante *Catálogo* adjunto a este Estudio.

- (iii) *Karesansui mixtos*: donde se siguen las reglas puras del *karesansui* mas combinadas con elementos propios de los jardines clásicos en su distribución básica del terreno, todo ello en plena armonía. Ejemplos paradigmáticos aquí serían los jardines de Funda-in y de Taizō-in.



Funda-in



Taizō-in

- (iv) *Karesansui-nantei*: el jardín concebido con recurso a una superficie exenta de arena o gravilla ubicada en el lado sur de la construcción, citándose por antonomasia el ejemplo de Ryōan-ji. Aún más ilustrativo, a nuestro entender, sería el jardín de Tōkai-an.



Tōkai-an

- (v) *Karesansui laterales*: expresión que no ha de mermar ni su carácter expresivo ni su importancia relativa, pues meramente se definen en función de su colocación respecto del área más extensa hacia la que se orienta la fachada principal del templo. No en vano, se integran bajo este epígrafe jardines de la relevancia de Daisen-in, Shinju-an o Shūon-an.



Shūon-an

- (vi) *Karesansui-Tsuboniwa*: o jardines interiores, totalmente condicionados por las características de las edificaciones circundantes. A esta categoría se adscriben ejemplos tales como Ryōgen-in o Sangen-in. Valga aquí, como muestra, la imagen del jardín Tōteiki, el jardín interior del templo de Ryōgen-ji, que es también el jardín por excelencia de esta categoría y, como se considerará en otro momento, el *karesansui* de menor tamaño y no por ello de menor relevancia estética; y
- (vii) *Karesansui libre o pendiente de adscripción*: aquellos que, como su propio nombre indica, se levantan sin una sujeción concreta a los estilos anteriores. En este sentido, muchos jardines contemporáneos serían acomodables en esta categoría. Ahora bien, como habrá ocasión de concluir, no basta la simple yuxtaposición de rocas y grava para definir a un *karesansui* como tal.



Tōteiki, en Ryogen-ji

Becoming a rock
waiting ten thousand seasons
Summers. Winters

Edith SHIFFERT²⁰



En el camino a Shoden-ji

²⁰ En VV.AA., *KYOTO the forest within the gate*, Kyoto-New York (Heian-Kyo Media/White Pine Press) 2014, p. 58.

III. EFECTOS ESCÉNICOS EN LA CONCEPCIÓN Y EJECUCIÓN DEL KARESANSUI

1. Preliminar: La fidelidad en la emulación de la Naturaleza

Todo jardín japonés es expresión de la comunión de su creador con la Naturaleza, que es venerada tradicionalmente por albergar la belleza intrínseca de lo vivo, así también cuando se transforma y marchita con el devenir de las estaciones. La naturaleza como epítome del espacio y del vacío –que es también espacio, como nos ilustraba Isamu NOGUCHI-, al que el hombre ha de volver para reencontrarse con su propia esencia¹.

De hecho, conviene traer aquí a la memoria que uno de los factores que contribuyó al florecimiento de una tradición artística japonesa de carácter autóctono a partir de la importación de las culturas china y coreana fue el sintoísmo –entendido aquí como sistema indígena de mitos, creencias y costumbres animistas en torno a la pureza ritual y la inmanencia de los espíritus en los árboles, las rocas, las montañas y otros fenómenos naturales-. Los ritos sintoístas más antiguos se celebraban en los claros de los bosques, espacios que se considera fueron el prototipo de los espacios adosados con posterioridad a edificios religiosos o seculares donde se practicaban ceremonias y, por consiguiente también, germen de los jardines que más tarde se concibieron para templos o residencias particulares desde los que, en suma, el hombre podía experimentar esta conexión espiritual con la Naturaleza².

De modo que, a mediados del Periodo Heian (794-1185 d.C.), cuando se edita el *Sakuteiki* (ca. 1200 d.C.), ya existía un alto grado de sofisticación en el entendimiento de un jardín, que alcanza su culmen con la publicación del otro gran tratado, *Ilustraciones*, en el año 1466. En ambos textos se invita a concebir el jardín evocando un paraje particularmente bello para recrearlo, modelando el espacio conforme a las características y efectos que se observan en la naturaleza. Todo ello sin ser meros copistas, puesto que la intervención del hombre es plenamente consciente, orientándose a venerar la belleza natural, enalteciéndola.

¹ En su sublime crónica sobre el fotógrafo Masao YAMAMOTO, Jacobo SIRUELA, *Mensajero de la Naturaleza*, El País Semanal, 13.9.2015, pp. 20 y ss., nos habla del “espacio vacío y silente de la naturaleza, en el flujo sutil del tiempo y en la huella que deja en todas las cosas materiales (...) de la fuerza y sencillez de todo lo vivo, de la poderosa y delicada belleza que irradia todo aquello que simplemente es: el estado natural y original del ser”.

² Sobre la influencia del sintoísmo en el desarrollo de los jardines japoneses *cfr.* en extenso HAYAKAWA, M., *The Garden Art of Japan*, Tokyo (Weatherhill/Heibonsha) 1973, pp. 27 y ss.; e ITOH, T., *The Gardens of Japan*, Tokyo-London-New York (Kodansha International) 1998, pp. 31-32 y 74 y ss.

Quizás sea más fácil aprehender esta particular conexión cuando se trata de un jardín de solaz o paseo, por su carácter alegórico o, si se prefiere, pictórico. Ahora bien, un jardín japonés, haya sido creado para el solaz, la celebración de la ceremonia del té o para la contemplación en el caso del *karesansui*, respeta rigurosamente el hábitat natural que se representa en su composición. Con independencia del estilo más figurativo o abstracto del jardín, siempre existe una plena correspondencia entre cada elemento y lo que evoca: “*Reviste la mayor importancia, por consiguiente, que la observación del jardín se realice con una mirada perceptiva, manteniendo siempre presente que una montaña es una montaña, un océano es un océano y un riachuelo un riachuelo*”, se nos recuerda en el Pasaje Decimonoveno de las *Ilustraciones*. Gracias a esta fidelidad es, pues, posible, seguir la narración que el autor del jardín nos ofrece y, así, visitar metafóricamente el paisaje relatado para contemplarlo y, desde ahí, dependiendo del grado de sensibilidad del espectador, acceder al *estado de belleza* al que nos llama la Naturaleza³.

En los *karesansui*, esta coherencia con la Naturaleza se logra mediante el empleo de ciertos elementos estructurales, a cuyo tratamiento se dedica esta sección: (i) las rocas y su método singular de colocación, (ii) la gravilla y arena, (iii) la vegetación y (iv) el agua. Sí, en un jardín seco cabe también el recurso físico a la vegetación y al agua sin que ello perjudique su cualificación como tal. Y ello, en tanto que tales elementos se dispongan al servicio de la composición de rocas y ésta, a su vez, de la exaltación en particular de algún aspecto presente en la Naturaleza (*v.gr.*: una cascada, una montaña sagrada). Es más, como habrá ocasión de exponer, un *karesansui* estricto (o físicamente seco) es, precisamente, una sublimación del elemento *agua*. Sobre este punto volveremos más adelante.

³ De nuevo SIRUELA, *Mensajero de la Naturaleza*, *cit.*, p. 23: “*Lo bello solo puede ser hoy inmanente. Solo puede regresar a nuestro mundo artificial tecnificado de una manera renovada y natural, a través de su opuesto: la naturaleza. Tal como hace Yamamoto. Pero ¿de dónde proviene lo bello? Esta es una pregunta sustancial, que nos obliga a abordar este asunto desde una perspectiva psicológica. En efecto, a partir de que todo lo contemplado es siempre inseparable de quien lo contempla, se deduce que la belleza, en realidad, es un estado. Lo cual no quiere decir que se pueda afirmar taxativamente que no se encuentra también en la naturaleza (...). Quien no alcanza ese estado es incapaz de percibir lo bello. Realmente está a la mano de cualquiera, pero distinguirla y sentirla es una cuestión de grados o estados de sensibilidad. No se hace presente a todos (...). La belleza es un estado. Resuena en nuestro interior*” (Negrita de la A.).

Así pues, el creador de un jardín recurre prioritariamente a elementos naturales y, preferiblemente, de proximidad al lugar. En particular en el caso de rocas y árboles, su tratamiento se realiza con el máximo respeto, procurando no alterarlos: desde luego así ocurre con las rocas, cuya disposición en el jardín (recostada o erecta) ha de mantener aquélla en la que se las encontró originalmente, mientras que en los árboles se seguirá un estilo de poda que preservará en lo posible su forma intrínseca de crecimiento. En suma, el artista ha de procurar extraer el potencial expresivo de rocas y árboles para volcarlo en la consecución de un conjunto de efectos escénicos y sensoriales y dotar así al jardín de su coloratura, luminiscencia, su ritmo y fuerza, también en su caso de sonidos (como el viento que susurra en torno a los árboles, o el agua de una cascada) y fragancia.

Dicho lo anterior, nada impide que en un *karesansui* se empleen elementos traídos de lejos, precisamente para representar esa lontananza (*v.gr.*: una especie de un árbol propio de bosques de otra zona) como también objetos no provenientes de la naturaleza. En este último caso, y sin perjuicio de su efecto ornamental o para reforzar un punto focal en la composición, pueden cumplir otra función tal como facilitar el ritual de purificación al entrar en el espacio (pilas talladas en roca que albergan agua), la pavimentación de un camino o muro (utilizándose al efecto restos de pilares o piedras de molino desgastadas), la iluminación (con linternas de piedra o terracota originalmente típicas de los jardines de té), para extender puentes (mediante piedras talladas al efecto) o coronar los muros del jardín (tejas).



Toji-ji



Koto-in



Myoren-ji



Mampuku-ji, muro a espaldas del templo

*All night long
I listened to the autumn wind
howling on the hill
at the back of the temple*

Basho

Este principio de fidelidad a la naturaleza en la construcción de un jardín japonés se realiza, en fin y sobre todo, con seguimiento de las pautas establecidas en los tratados clásicos precitados, *Sakuteiki* e *Ilustraciones*. Son textos que se complementan bien entre sí, pues si el primero sirve como antología de los diversos tipos de paisaje, el segundo se ocupa con detalle de la utilización de los elementos estructurales del jardín, en particular de las rocas y los árboles. No es finalidad del presente Estudio reproducir íntegramente su contenido, que en todo caso ha sido objeto de pulcra traducción a lenguas occidentales, como también de glosa, por parte de los mejores expertos en jardinería japonesa⁴.

Mas la fidelidad apenas aludida no está reñida, como se adelantó, con la creatividad, pues el autor del jardín no está llamado a realizar una mera transposición literal de un escenario natural sino una evocación de sus cualidades y atmósfera (algo que en los textos clásicos se define bajo el término *fuzei*, que se explica por la yuxtaposición de los *kanji* representativos de los conceptos “brisa” y “sensación”). Por recurrir a un símil proveniente de la protección legal sobre el arte fotográfico, el jardín japonés protegible plenamente por Derecho de autor, en tanto que original, constituiría una *obra fotográfica* en tanto que en su composición resuena la impronta de su autor –y aunque la obra sea anónima o figure intencionadamente como tal-, no así aquel otro desprovisto de alma o simple representación banal de lo dado, como ocurriría en el caso de una *mera fotografía* en la que tal huella subjetiva no resulta en absoluto perceptible, y que es meritoria de una tutela menor.

En efecto, como habrá ocasión de exponer, la fidelidad demanda del artista que su diseño respete la memoria del hábitat natural de la vegetación empleada así como la disposición geológica de las rocas, todo ello para entroncarlo con el mundo natural pero sobre todo, más sutilmente, con la percepción que el hombre posee del mismo a partir de sus sentidos y su capacidad para ubicarse en uno u otro estadio de belleza. El autor de un *karesansui* no es un mero escriba de la naturaleza, sino un poeta guiado por su intuición. Y es por ello que en los jardines japoneses conviven motivos que

⁴ Hacemos aquí alusión, en particular, a la traducción del *Sakuteiki* por TAKEI, J./KEANE, M.P. *Sakuteiki. Visions of the Japanese Garden. A modern translation of Japan's Gardening Classic*, Tokyo-Rutland, Vermont-Singapore (Tuttle) 2008; y del *Ilustraciones* por SLAWSON, *Secret Teaching, ob. cit.*, en cuyas pp. 142 y ss. se contiene la traducción al inglés del tratado editado en el año 1466 titulado como *Ilustraciones para diseñar paisajes de montaña, agua y colinas*, de ZŌEN. Estos textos clásicos han sido objeto de detenido análisis por parte de estudiosos de la talla de Teiji ITOH y Shigemori MIREI.

poseen un mayor valor narrativo por las asociaciones inmediatas que generan (un pino, una colina, una isla) junto con gestos que directamente activan sensaciones u emociones (formas, texturas, coloraciones). Todas estas características y cualidades se dan cita para formar un todo dotado de expresión. Y es por ello también que, por más figurativo que pueda resultar inicialmente el jardín, si esta expresión es equilibrada, llevará al espectador suavemente desde sus formas hacia las fuerzas intangibles que en él residen y que vivifican la composición global. Y a contrario, por subjetivo o intuitivo que su trazo pueda resultarnos en principio (y el ejemplo icónico, como no puede ser de otro modo, siempre es Ryōan-ji), el jardín se nos revelará como una abstracción (o una representación minimalista) de lo que acontece en la Naturaleza.

2. Las rocas y su disposición: su significado retórico y el respeto al *principio de la zona geológica*

El emplazamiento de las rocas constituye el tema nuclear en un jardín japonés, también el más extenso y complejo⁵. En esta sección abordaremos dos de las grandes cuestiones relativas, a saber: (i) el significado retórico, figurativo o literario atribuible a las rocas empleadas, así como (ii) la disposición de las piedras conforme al *principio de su zona geológica*.

- (i) Bajo el primer aspecto, la evolución del *karesansui* a lo largo del tiempo obliga a considerar el empleo de las rocas en un contexto diacrónico. Desde esta perspectiva, en las rocas utilizadas convergen distintos significados, desde los culturales y religiosos hasta los puramente formales o estéticos:

La forma más primitiva del jardín seco se remonta a la adoración de agrupaciones de piedras (generalmente emparejadas y enlazadas por cuerdas o *shimenawa*) que eran objeto de culto y veneración por servir de morada a los dioses (*cfr. supra sub II bis*), y que ocasionalmente se ubicaban en un espacio cerrado y exento cubierto de guijarros procedentes de río (*shiki*), que de algún

⁵ Los primeros analistas occidentales de los jardines japoneses remarcaron esta característica: *cfr.* CONDER, J., *Landscape Gardening in Japan*, Tokyo (Kelly and Walsh) 1893, en su reimpresión de 1964, p. 41.

modo traía a la memoria un lugar de purificación cercano a una fuente de agua, aunque ésta se encontrara a gran distancia⁶.

Esta herencia animista se mantiene en la evolución posterior del *karesansui*, en el que las rocas, más allá de proporcionar disfrute a los sentidos, mantienen su carácter sagrado y, por lo tanto, intangible.

“Una piedra cultural manifiesta en un momento histórico una determinada modalidad de lo sagrado: esa piedra *muestra* que lo sagrado es *algo distinto* del medio cósmico que la rodea y que, como la roca, lo sagrado *es* en forma absoluta, es invulnerable y estático, sustraído al devenir. Esta ontofanía (valorizada en el plano religioso) de la piedra cultural puede variar de «forma» en el curso de la historia; la misma piedra será venerada más tarde no ya por lo que ella misma revela de manera *in-mediata* (es decir, no como hierofanía elemental), sino por el hecho de estar integrada en un espacio sagrado (un templo, un altar, etc.) o por estar considerada como epifanía de un dios, etc. (...). Sigue siendo *algo distinto* del medio que la rodea, sigue siendo *sagrada* en virtud de la hierofanía primordial que la *seleccionó*; sin embargo, el valor que se le concede cambia según la teoría religiosa en la que esa hierofanía venga a integrarse.

Mircea ELIADE⁷

Ocasionalmente conviven, en un mismo jardín, elementos pétreos de distinta procedencia cultural o religiosa y, por lo tanto, dotados de simbolismo diverso, aunque finalmente éste acabe por converger con el concepto genérico del jardín, resida éste en la exaltación de la vitalidad o el coraje, la iluminación espiritual o el retorno al Paraíso:

De los valores culturales procedentes de la tradición china –más antropocéntrica y con una marcada jerarquía de las relaciones sociales- deriva el emplazamiento de rocas tales como la *Roca Principal o Maestra (kunseki)*⁸ y sus *Discípulos o Asistentes (shinseki)*⁹ así como las *Rocas Subordinadas* que se colocan bajo los árboles (*kenzokuishi*).

⁶ Cfr. sobre esta técnica de enlazar rocas NITSCHKE, G., *From Shinto to Ando: Studies in Architectural Anthropology in Japan*, London (Academy Editions) 1993, p. 97.

⁷ ELIADE, M., *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid, (Ediciones Cristiandad) ed. Revisada, 1974, pp. 49-50. Ulteriormente, sobre las piedras simbólicas, su estructura y función, *vid.* en la misma obra pp. 226 y ss.

⁸ Una roca clave en torno o a partir de la cual se organiza el emplazamiento de los elementos del jardín, como ha de verse *infra sub* II.2.

Del sintoísmo proceden las *Rocas Torii (torii-ishi)* que, como su nombre indica, demarcan la entrada a un recinto sagrado, como del Taoísmo las agrupaciones que aluden a la inmortalidad como la *Roca de los Reyes del Espíritu (shinnoseki)*¹⁰, la *Roca Sempiterna (furōseki)*¹¹, o la *Roca de las Diez Mil Eras (mangōseki)*¹².

En el budismo, orientado a la consecución de verdades cosmológicas a través de la contemplación, arraiga la utilización de las Triadas de Rocas (*sanzonseki*), la *Roca del Absoluto Control (sōjiseki)* y su correspondiente *Roca Reflejo (kagami-ishi)*, la *Roca de los Dos Mundos (ryōkaiseki)*, la *Roca Morada de los Seres Celestiales (tenninkyo-seki)*, la *Roca de la Iluminación (jōjuseki)*, la *Roca de Reverencia (reiseki)*, o las *Rocas de los Reyes Místicos (myōseki)*¹³.

Más allá de su significado cultural o religioso, la fascinante nomenclatura atribuida a las rocas también puede ser alusiva de su carácter puramente funcional en la construcción del jardín, representativa de los efectos escénicos o sensoriales que las rocas cumplen en el conjunto o, en fin, evocadora de imágenes poéticas:

Léase como ilustración de las llamadas a cumplir una función singular en el jardín, entre otras, la *Roca de Limpieza de la Antorcha (rakkaseki)* o las Rocas de Pavimentación (*tataki-ishi*).

Plenas de poesía se nos aparecen las expresiones de las *Rocas para Ocultar el Barco (funekakure-ishi)* en alegoría de la nave que se desvanece tras el perfil de las islas en la bahía de Akashi, las *Rocas de los Pájaros que Aletean (toritobi-ishi)* o las *Rocas del Viento y la Lluvia (fūuseki)*.

⁹ Siendo que las rocas discípulo o asistentes se emplazan mirando al Maestro, hacia arriba, en señal de admiración, del mismo modo que éste ha de mirar hacia ellas en señal de tutela y, en general, hacia toda la humanidad.

¹⁰ Roca que procede de la tradición según la cual se buscó durante siglos la existencia de un Paraíso donde podría encontrarse el elixir de la inmortalidad. Esta roca, ubicada en el océano e inalcanzable para el hombre, es objeto de veneración y a ella se le reza para la obtención de felicidad y prosperidad, pero también recordando que el hombre debe desistir de perseguir ideales para confiar en su propia capacidad de búsqueda en su interior, donde se halla el verdadero paraíso.

¹¹ Alusiva al monte Hōrai, que es a su vez homónimo de la tradición china que venera el Monte P'eng-lai. Para destacar su carácter de no erosionable y perenne, se utilizan piedras de aspecto más abrupto.

¹² Grupo que se ubica junto a la Roca Sempiterna. Su aspecto recuerda al de una tortuga, y por lo tanto se emplean rocas bajas y redondeadas, reflejo de su ancianidad.

¹³ Sobre cuyo rol en la organización del jardín y sus efectos hemos de volver *infra sub III.2.*

Otras expresiones nos llevan a aprehender los efectos escénicos que las rocas aportan al jardín, como aquellas que aluden a las cimas de las montañas (v.gr.: *La Roca donde se cierne la Niebla* o *kasumi-kakeishi*) o a los torrentes de agua (v.gr.: las *Rocas de la Cascada* o *mizuochi no ishi*), así como a los efectos sensoriales como la *Roca del Tesoro* (*banseki*), la *Roca de la Perfecta Belleza* (*shūseki*) o las rocas en *Configuración Creciente* (*kamoji-ishi*).

Los ejemplos citados constituyen tan sólo una parte nimia de las más de seis decenas recogidas en el tratado *Ilustraciones* –el que se ocupa con mayor extensión de este particular¹⁴. Entre ellos, nos resulta particularmente destacable la alusión a las *Rocas Carentes de Valor* (o incluso despreciadas: *suteishi*) como a las *Rocas Anónimas* (*mumyōseki*): ambas cumplen un papel estético de singular relevancia, cual es infundir en la composición una sensación de naturalidad, de flujo continuo que las rocas clave, desde su papel protagonista, no pueden desempeñar por sí solas¹⁵. Sin las rocas anónimas, en suma, el jardín no cobraría su pleno sentido. La humildad y honestidad son, de nuevo, cualidades intrínsecas a la cultura japonesa y, por ende, a la configuración de sus jardines.



¹⁴ Para una exhaustiva clasificación de las rocas que aparecen en el tratado *Ilustraciones*, junto con su representación, significado, características e, incluso, adecuada ubicación en el jardín *cfr.* SLAWSON, *Secret Teachings*, *ob. cit.*, Apéndice 2, pp. 181-184, y también en su obra la explicación contenida en pp. 133 y ss.

¹⁵ SLAWSON, *Secret Teachings*, *ob. cit.*, pp. 139-140.



Meigetsu-in, detalle rocas

- (ii) Desde el segundo aspecto, vale enfatizar que las rocas constituyen la estructura ósea del jardín: se utilizan, entre otros, para representar montañas, afloramientos del terreno, cascadas, lechos de río o puentes naturales, amén de deidades y alegorías como se ha visto.

En la naturaleza, las fuerzas geológicas proporcionan el área de trabajo sobre el que el hábitat irá evolucionando bajo las fuerzas de la erosión. Y es por ello que las rocas, a través de procesos ígneos, de sedimentación y metamorfosis, funcionan como el esqueleto que conforma las características topográficas del terreno. En el caso del jardín, la composición a partir de rocas naturales juega un papel análogo. Al igual de lo que ocurre en la naturaleza, la relación entre las rocas expuestas y los accidentes geográficos del lugar proporcionan claves valiosas para entender cuál ha sido el devenir de las fuerzas geológicas que han ido esculpiéndolo. Así, en un jardín japonés podemos encontrar una gran diversidad de representaciones, desde las más dramáticas por utilizar rocas verticales en forma de montañas o impresionantes cascadas de agua, a las más

suaves como las de un paisaje de colinas bajas punteado ocasionalmente por rocas esparcidas, ubicadas aquí y allá.

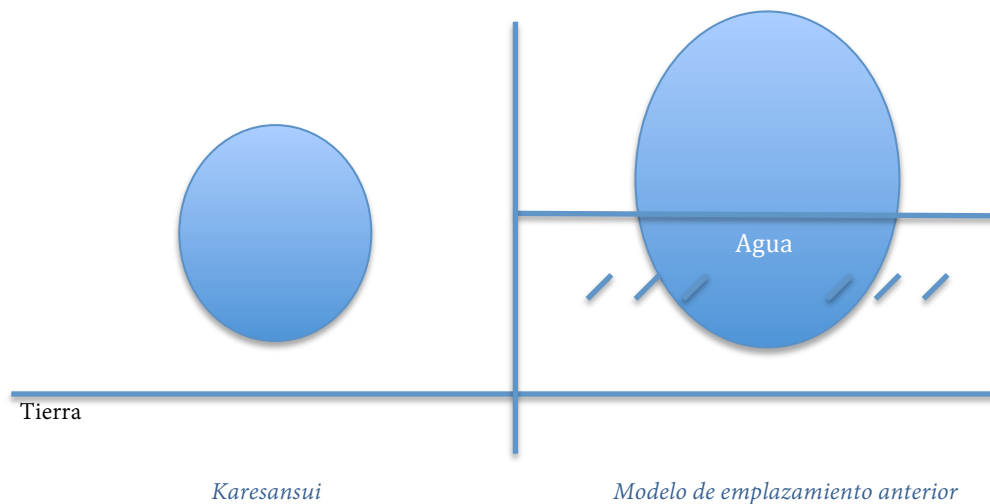
Las rocas, pues, son el elemento primario de un jardín japonés (de modo notorio, de un *karesansui*) y, según los tratados clásicos, deben emplazarse guardando fidelidad a la posición en la que fueron encontradas (tanto más si se desplazaron desde una ubicación distante a la actual). De no observarse este principio de apreciación de la zona geológica, se nos advierte, de contravenirse la dirección original de la roca (vertical u horizontal u oblicua) o revertirse su posición (colocándola, en breve, boca abajo) ésta se convertirá en una residencia para espíritus vengadores, y será portadora de mala fortuna. Sobre lo anterior, es regla comúnmente aplicada la utilización en el jardín de las rocas conforme a su hábitat de procedencia, de tal modo que las rocas de montaña, o de río o próximas al océano se aprecien en un jardín que escenifique, respectivamente, una escena de montaña, río u océano, pues de otro modo no podría leerse con propiedad la erosión infligida por estos agentes a la roca.



Lee UFAN, *Pole Place*, 2010, Lee Ufan Museum en Naoshima, detalle

3. (sigue) La técnica de disposición de las rocas en el periodo Muromachi

Aunque parezca menor a los ojos occidentales, el *karesansui* se distancia de la tradición precedente no sólo en cuanto a la restricción de los materiales empleados sino, muy significativamente, por la técnica aplicada en su construcción. Expresado en términos muy sencillos, el emplazamiento de las rocas sobre el terreno pasa de “anclarse” a “posarse”, lo que inequívocamente nos lleva aquí a rememorar el posicionamiento de Isamu NOGUCHI sobre el nuevo paradigma de exhibición de las obras escultóricas [cfr. *supra sub* I(a)2] que, sin duda, entronca a su vez como se dijo con esta nueva comprensión del jardín japonés.



El gráfico anterior refleja sintéticamente el cambio de paradigma apenas aludido. Salvando las proporciones, lo que se busca reflejar es el hecho de que (i) mientras que en el esquema clásico, el anclaje de la roca pasa por fijarla en el terreno pero dejándola sumergida en muy buena parte bajo el agua, de lo que se sigue que, aproximadamente, tan sólo dos tercios de la misma aflorarían a la superficie, (ii) según la nueva concepción, la roca se emplaza sobre el terreno persiguiendo su mayor realce y, por consiguiente, extrayendo de la roca todo su potencial escénico; y todo ello, además, pudiendo recurrir a rocas de menor tamaño.

De lo anterior se desprende una consecuencia sustancial: la mayor flexibilidad, moción y carácter expresivo en el emplazamiento de las rocas que se traslada a un nuevo estilo

de composición, que profundiza en la relación de cercanía o intimidad con las características de las piedras utilizadas así como en la aplicación de las proporciones más adecuadas al caso. Como ha sido señalado, a ello también contribuye el cambio de dimensión del espacio establecido para el jardín y, con él, el tránsito desde lo lítico-simbólico hacia lo lítico-retórico¹⁶, todo ello al objeto de promover en el visitante la introspección, favoreciendo la docilidad de su espíritu.

4. La gravilla y arena y sus patrones de rastrillado

Desde antaño, gravilla y arena se utilizaban tradicionalmente como revestimiento de los terrenos ceremoniales sintoístas. Recogemos aquí las pautas más frecuentes utilizadas para su metódico rastrillado.

- (i) *Ren-mon* (ondas o pequeñas olas)



Ninna-ji

¹⁶ NAKAGAWARA, *The Japanese Garden for the Mind*, cit., pp. 98-101.

El diseño *ren-mon* consiste en una configuración muy simple formada por una suave ondulación cual símil de ondas u olas en un mar. Se emplea frecuentemente en grandes extensiones (v.gr.: en el templo principal de Ninna-ji), por más que funcione asimismo en áreas de menor tamaño (así ocurre como recogen más abajo las ilustraciones del jardín lateral de Zuihō-ji o del más pequeño de los *karesansui*, el de Tōteiko en el templo Ryōgen-ji). No obstante su sencillez, su contemplación resulta impactante al tiempo que, desde una perspectiva funcional, induce a la concentración y la calma.



Ninna-ji



Ryōgen, jardín principal (detalle)



Ryōgen, jardín *Toteiko* (detalle)



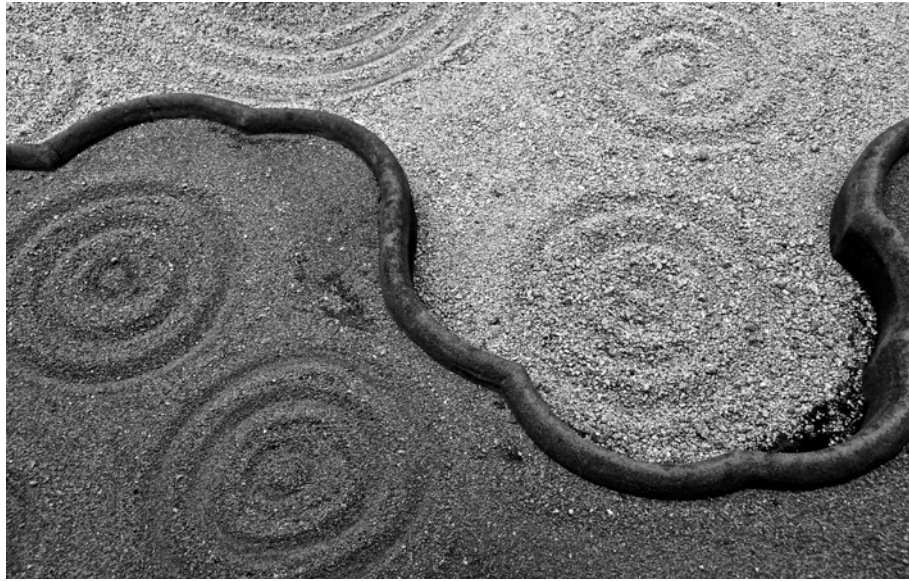
Zuihō-ji (jardín lateral)

(ii) *Ryūsi-mon* (riachuelos) y *Kyokusen-mon* (meandros)

Estos modelos, aparentemente muy similares entre sí, representan (el primero) riachuelos que fluyen y serpentean, eventualmente chocando contra algún elemento del paisaje, como las faldas de una montaña (así en el detalle que se recoge más abajo del jardín principal Zuihō-ji). El segundo de los trazados resulta algo más intrincado, como clara alusión a los meandros de un río (*v.gr.*: en el templo lateral del *sub*-templo Ryōgen, en Tōfuku-ji, elemento para el que el autor recurrió no sólo a la tradicional gravilla sino también al cemento). Es de destacar que estos dos patrones fueron profusamente utilizados por Shigemori MIREI, con la singular decisión que le es tan propia y que los conforma prácticamente como sello de sus creaciones en el ámbito de los *karesansui* contemporáneos.



Zuihō-ji (jardín principal, detalle)



Ryōgen-in en Tōfuku-ji (detalle)

(iii) *Morizuna* (pilas o prismas de arena)

La apilación por arena (en vez de gravilla). De por sí sumamente escultórico, es lugar común describirlo como un elemento que funciona, dado su protagonismo, cual signo de exclamación del conjunto entero. De obviarse su dimensión religiosa como símbolos de purificación, resultan definitorios del espacio y de la creación paisajística en tanto se conforman como puntos iniciales del recorrido visual.

En lugar de muchos, destacamos aquí algunos ejemplos, los clásicos de los templos de Ginkaku-ji (o Pabellón de Plata, con su famoso montículo *Kōgetsu*, cual metáfora del Monte Fuji), los cónicos en la entrada al recinto de Kamigamo símbolo de purificación, los del templo principal de Daitoku-ji, así como algunos de los varios ubicados en los *sub*-templos del complejo Eikando-Zenriji, alguno de los cuales combina singularmente este diseño *morizuna-mon* con el que más abajo se define bajo el nombre de *chimatsu-mon* o diseño de ajedrez.

Como es fácil intuir, si el mantenimiento de todo diseño es complejo, éste requiere de un muy singular cuidado en atención al impacto que cualquier

fenómeno atmosférico (una ligera brisa) puede actuar en su configuración.



Ginkaku-ji (Kōgetsu-dai)





Kamigamo



Daitoku-ji



Sub-templo de Eikando-Zenriji (combinación de patrones *morizuna-mon* e *ichimatsu-mon*)



Sub-templo de Eikando-Zenriji (detalle de la entrada)

(iv) *Shokubutsu-mon* (motivos vegetales)

Generalmente concebido como una combinación junto al anterior patrón *morizuna-mon*, este modelo suele coronar la creación de un montículo con la incorporación de un motivo vegetal, que suele variar para acompañarse con el tránsito de las estaciones, en especial de las conocidas como *Sakura* (o florecimiento de los cerezos) y *Momichi* (cuando el otoño se cobra el tono rojizo de los arces japoneses, como el aquí anunciado a la entrada del templo Hōnen-in). Ocasionalmente, el motivo vegetal es intrínseco al jardín y no admite alteración, como ocurre con el crisantemo esculpido en gravilla a los pies de la linterna que ocupa el lugar central en el jardín principal del templo Rodakku-ji, *sub*-templo en el complejo de Sennyū-ji.



Hōnen-in



Rodakku-ji

- (v) *Uzumaki-mon* (remolinos o vórtices) y *Maru-uzu-mon* (gotas de agua)

Elementos que, por sí mismos, poseen entidad propia. Su inclusión generalmente aporta un fuerte dinamismo a la composición, y en todo caso sirve para atraer la atención focal, quebrando la pauta del modelo lineal y generando una cierta tensión. De nuevo aquí, debe resaltarse su utilización profusa por parte de Shigemori MIREI, en particular en el entorno del jardín principal del templo Tōfuku-ji, en el que ambos patrones se combinan en sabio equilibrio.



Kennin-ji (*maru-uzu-mon* en el jardín lateral)



Hogon-in (*maru-uzu-mon* en el acceso)



Tōfuku-ji, Jardín Sur del Abad (detalle patrón vórtice, en puridad de “*gran vórtice*” u *Ou-uzu*)



Tōfuku-ji, Jardín Sur del Abad (detalle de una pluralidad del patrón gotas de agua, yuxtapuestos entre sí por un *semi-vórtice*)

(vi) *Chokusen-mon* (modelo lineal puro)

Si es cierto, en general, que la consecución de las líneas más sencillas encierra el mayor de los esfuerzos, ocurre asimismo en este caso que el diseño con ritmo perfecto y su posterior mantenimiento ocupan a los mejores expertos. En efecto, el trazado visualmente más simple en la base de un *karesansui* implica la mayor de las dificultades, tanto más cuando se realiza en arena finísima, como ocurre en el bellissimo jardín superior de Shisen-do.



Shisen-do



Shisen-do (detalle del peinado sobre arena fina bajo la lluvia)

(vii) *Otros patrones*

Se recogen en este apartado otros modelos o pautas de trabajo en gravilla menos frecuentes, e incluso únicos, como ocurre con el trazado conocido como *Ginshadan* en el templo de Ginkaku-ji, consistente en un símil de un mar erizado en olas bajo el azote de un fuerte viento.



Ginshadan, en Ginkaku-ji, panorámica general de la base y detalle

Singular también es el diseño en meandros de trazado más marcado (variaciones del patrón *kyokusen-mon*) como el característico por guardar una singular simetría en el templo de Nanzen-ji; el de pauta más regular del templo de Konchi-in, o el que sirve de nexo de unión a las rocas en el jardín Myoren-ji.



Nanzen-ji (meandros simétricos)



Konchi-in



Myoren-ji

Ocasionalmente, se utilizan otros patrones tales como la formación de trenzas (*ajiro-mon*), pequeñas olas superpuestas de mar (*seigaiha-mon*, véase aquí el ejemplo en Daishin-in) o el que combina de modo alterno

cuadros de diseño simple en perpendicular, a modo de tablero de ajedrez (*chimatsu-mon*), abundantemente utilizado en diversas versiones por Shigemori MIREI en el templo principal de Tōfuku-ji (recogemos aquí una muestra única de este patrón aplicada por el creador en el Jardín Norte del Abad, con utilización de teselas de piedra y musgo).



Daishin-in (detalle del trazado *seigaiha-mon*)



Tōfuku-ji, Jardín Norte del Abad (detalle del trazado *ichimatsu-mon*)

5. La vegetación en el *karesansui*: el principio del hábitat natural

La emulación de la escena natural que sirve de referencia al creador del jardín exige – por coherencia- el recurso a la vegetación que es propia del lugar evocado y a su hábitat. Para ilustrar esta idea, si la representación alude a un paisaje de alta montaña, deberán utilizarse elementos propios del lugar, tales como cipreses o alcanfor o bambúes con el fin de recrear el ambiente remoto, recóndito, fragante y fresco de las montañas; pero si la composición narra un entorno más cercano al habitado por el hombre, utilizará árboles frutales tales como un árbol cítrico o un cerezo, acompañados de plantas de cierta utilidad por servir de alimento, condimento o bien ornamentación; en una escena representativa de un marjal o de pantano sería impensable que apareciesen plantas o flores que sólo se encontrarían en una zona del litoral oceánico, por muy bellas que éstas fueran: sería un sinsentido según las reglas clásicas de composición que el autor del jardín pervirtiese el orden natural de las cosas, mezclando indistintamente los elementos y, por consiguiente, faltando a la verdad. Por ello, si el artista desea incorporar en su composición unidades alusivas a hábitats diversos, lo deberá hacer con el intervalo espacial adecuado para hacer creíble la escena y para que, tras la paradoja por la aparente contraposición de unidades divergentes, pueda ofrecérsenos su sentido más profundo¹⁷.

Así pues, las características de la vegetación utilizada deben adecuarse al tipo o estilo de jardín elegido en cada caso (o a las varias unidades compositivas que lo conformen). Los tratados clásicos antes mencionados poseen abundante información sobre el particular¹⁸.

¹⁷ Así, *v.gr.*: en el conocido templo Daisen-in, se transita entre paisajes diversos para explicar el camino desde las tribulaciones propias de la juventud hasta llegar a la serenidad de la madurez que sabe del carácter efímero de la existencia humana.

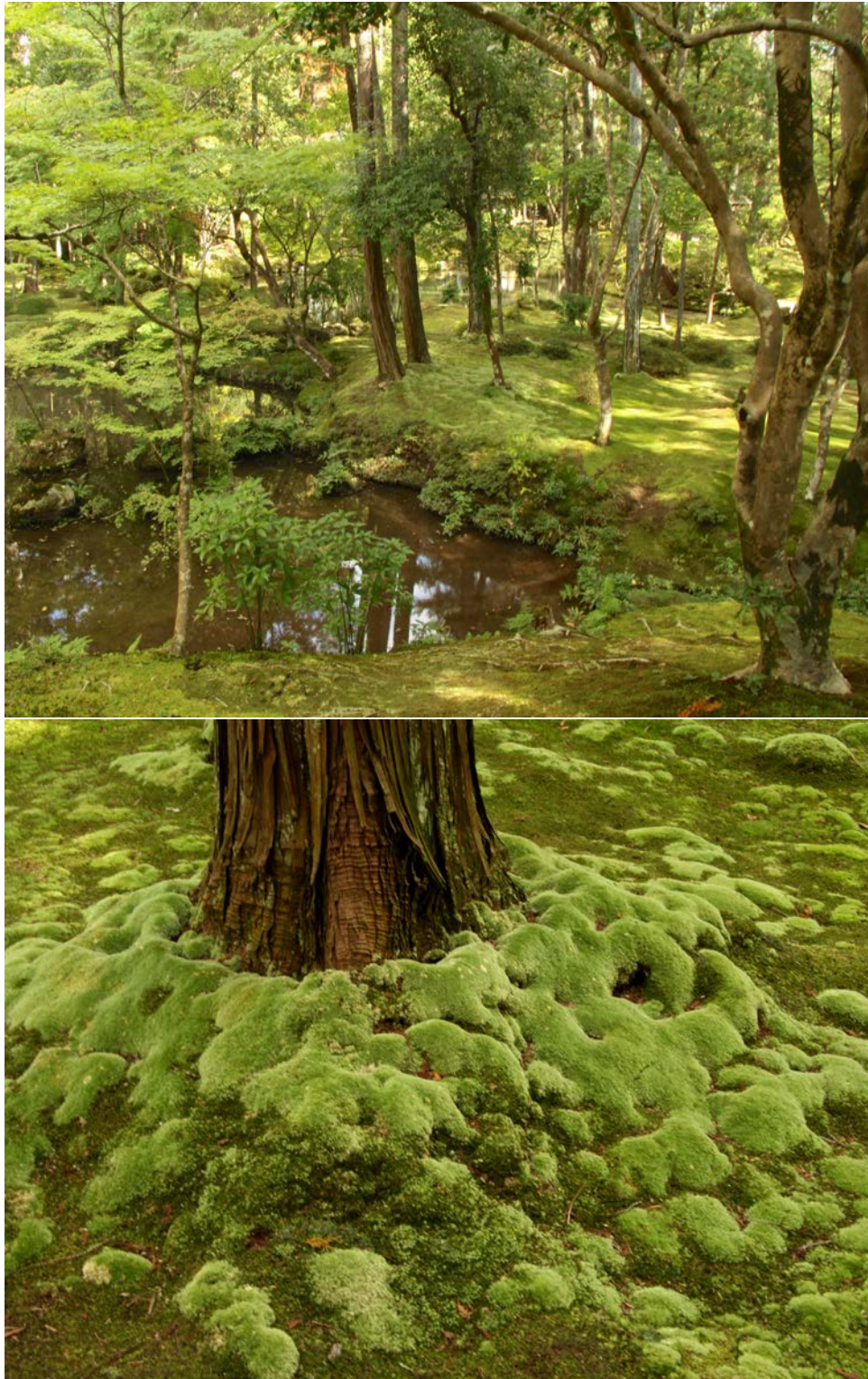
¹⁸ *Cfr.* la minuciosa clasificación de la vegetación mencionada en el tratado *Ilustraciones*, junto con su tamaño, descripción del hábitat natural, adecuada ubicación en el jardín *cfr.* SLAWSON, *Secret Teachings*, *ob. cit.*, Apéndice 3, pp. 185-187. *Vid.* asimismo la clasificación sobre la vegetación del periodo Heian contenida en el *Sakuteiki*: en TAKEI/KEANE, *Sakuteiki*, *ob. cit.*, pp. 228-230. El S.XVII fue testigo del interés occidental por la botánica japonesa, con la publicación de variados tratados sobre el tema, que se ha ido prolongando hasta la actualidad: *vid.* ampliamente BARLÉS, E., *El temprano descubrimiento del jardín japonés en Occidente*, en GRAS, *El Jardín Japonés*, *ob. cit.*, pp. 391 y ss., pp. 402-418. Desde un punto de vista práctico *vid.* ITOH, T., *The Gardens of Japan*, Tokyo-New York-London (Kodansha International) 1998, pp. 39 y ss., en el capítulo dedicado a rocas, agua y plantas; así como CHANG, P. *El Jardín Japonés*, Mexico-Madrid (Diana-Libsa) 2006, pp. 42-71.

Ahora bien, no es suficiente con disponer los elementos del mismo modo que acontecería en el paisaje evocado, pues debe atenderse asimismo a factores medioambientales tales como la orientación al sol, tipo de suelo o clima, por cuanto estos condicionan el éxito y el ritmo en el crecimiento de la vegetación que se incorpora al jardín. Es también por ello que los jardineros utilizan técnicas específicas para ir reconduciendo las formas de la vegetación empleada conforme éstas vayan madurando. Ello es particularmente predicable respecto del podado de los árboles, a los que se divide al efecto en categorías conforme a si el hábitat de procedencia es ascendente, oblicuo o expansivo (esto es, a si se define por referencia a una dimensión vertical, diagonal u horizontal); y así, *v.gr.*; si el árbol proviene de un entorno vertical, habrá que prestar especial cuidado a no talar su corazón central de crecimiento en sentido ascendente. Con todo, debe advertirse que existe una cuarta categoría que queda libre de trabajos de poda, en la que se incardinan aquellos árboles que interesan fundamentalmente por las virtudes de su follaje y su carácter tupido.

En general, pues, las técnicas empleadas en el tratamiento de los elementos de vegetación de un jardín se orientan a revelar sus cualidades inherentes; en particular en el caso de los árboles, a acentuar las líneas de su tronco y la estructura de sus ramas, anticipando mediante la poda los efectos que la edad habría de imprimir naturalmente en los mismos.

Es lugar común afirmar que rocas, agua y árboles constituyen los tres recursos estructurales básicos en la configuración de todo jardín japonés. Pero hay también otros elementos presentes en el mundo vegetal, que son utilizados con notable frecuencia en la construcción de los *karesansui*, de los que destacaremos aquí tan sólo dos: los arbustos de azaleas cuidadosamente podados (cual símil de rocas) que constituyen el esqueleto de jardines tan notorios como Shisen-dō o Shōden-ji, y el musgo, del que se conocen en Japón decenas de variedades, ya sea para tapizar el lecho de todo el jardín, como ocurre en Saihō-ji o en Sanzen-in, para realzar desde su base las rocas principales como en el tantas veces mencionado ejemplo de Ryōan-ji, o para ensalzar como hemos apenas visto el trazado *ichimatsu-mon* en Tōfuku-ji¹⁹.

¹⁹ Vid. ÁLVAREZ, *El Karesansui moderno: Mirei Shigemori e Isamu Noguchi*, cit., p. 464: al introducir el musgo entre las losetas de piedra, el artista parece eludir al patrón 'tiempo' en el espacio –por geométrico- inmutable.



Panorámica general y detalle en Saihō-ji



Sanzen-in

En otro orden de cosas debe señalarse que, en función de la perspectiva utilizada por el artista (en particular, cuando se recurre a planos muy cerrados o cercanos de observación, como suceden en el jardín lateral de Daisen-in (aspecto sobre el que volveremos en la sección dedicada a los efectos sensoriales del jardín *infra sub* IV.2), la utilización de un motivo vegetal se produce de modo retórico a modo de sinécdoque, esto es: tomando el todo por la parte, de tal modo que, *v.gr.*, una pequeña rama de bambú se trae a la escena para significar un bosque a las faldas de una gran montaña que se aparece ante nosotros como una sola roca²⁰.

El jardín es una alfombra en la que el mundo entero alcanza su perfección simbólica y la alfombra es una especie de jardín portátil. El jardín es la más minúscula porción del mundo y además la totalidad del mundo. El jardín es, desde la más remota Antigüedad, una especie de heterotopía feliz y universalizadora.

Michel FOUCAULT²¹

²⁰ Por definición, el propio jardín es siempre sinécdoque, por cuanto es *naturaleza atrapada* que representa a la Naturaleza entera. Ello se aprecia de modo ejemplar en el jardín de menor medida o *tsuboniwa*. Sobre el particular, consúltese el ensayo de KAWAMURA, Y., *El diminuto jardín japonés Tsuboniwa como reflejo del alma de Kioto, y un guiño a la arquitectura contemporánea*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 241 y ss. Incide en esta misma idea, siquiera brevemente, VALENCIA, M., *Intuiciones de un occidental sobre los jardines chino y japonés*, asimismo en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 385 y ss., p. 387.

²¹ En ÁLVAREZ, *El Karesansui moderno: Mirei Shigemori e Isamu Noguchi, cit.*, p. 478.

En fin, uno de los rasgos que informa un gran número de jardines japoneses es la utilización de la técnica que toma prestado el paisaje circundante para integrarlo como telón de fondo (*shakkei*), lo cual redundaría en la más completa integración de la composición en la naturaleza, cual *continuum* de la misma, en una curiosa paradoja entre el espacio limitado contenido entre los muros y la sensación de infinidad del paisaje inconmensurable.

Los expertos en la materia datan el empleo del *shakkei* a principios del siglo XVII, como concepto procedente a su vez de la tradición China (contenido en el tratado *Yuanyue*, fechado en el año 1634). Y, en este sentido, destacan que no se trata sólo de tomar como empréstito el paisaje circundante, sino de proveer al jardín de una vida real acompañada con el fluir de las estaciones, viéndose inundado de los colores, sonidos y fragancias que se suceden en el tiempo.

Prototipo de la aplicación de esta técnica sería, así, el jardín ubicado en el templo Entsū-ji, como también el templo de Shoden-ji, siendo que desde ambos se contemplan perspectivas diversas del Monte Hiei.



Entsū-ji



Shoden-ji

En este sentido, se sostiene que en la concepción del jardín se utilizarían tres planos: el primero o anterior correspondería al propio jardín, el intermedio a la delimitación entre éste y el fondo y el posterior al paisaje tomado en préstamo²².

Siempre a nuestro juicio, la anterior lectura podría estar llamada a revisión, cuanto menos si se aprecia que uno de los *karesansui* por excelencia, construido hacia el año 1339 bajo la mano maestra de Musō Sōseki ya participaba de este rasgo, en este caso incluyendo en la escena los montes Arashiyama (*vid. infra sub IV.5*). Y, en cuanto a la explicación del conjunto mediante planos, tampoco parece ser tan relevante. Desde luego no es en el caso modélico del jardín en Konchi-in donde, por definición, el plano intermedio desaparece, creándose la sensación virtual de que jardín y entorno se funden en el espacio (*de nuevo vid. infra sub IV.5*).

²² Vid. KUITERT, W., *Themes in the History of Japanese Garden Art*, Honolulu (University of Hawai'i) 2002, pp. 176 y ss., extendiéndose en la historia de Entsū-ji, único ejemplo que cita de *shakkei*.

6. El agua en el *karesansui*: entre la verdad y la metáfora

...una simple gota de agua...
todo
en la vida de un monje
puede servir
como oportunidad
para despertar
de la ilusión

Tōichi YOSHIOKA²³

El rasgo esencial al que se acude de modo inmediato y categórico para diferenciar un *karesansui* respecto de otras categorías de jardín japonés es la ausencia absoluta de agua²⁴ y, por ello, el recurso metafórico a la gravilla²⁵ o arena para representarla²⁶.

Sin negar la mayor, en este Estudio se mantiene una posición matizada, tanto a nivel conceptual como formal. Desde la primera perspectiva, es debido afirmar la importancia capital del elemento *agua* en la configuración de un *karesansui*²⁷.

²³ YOSHIOKA, T., *Zen*, Osaka (Hoiskusha) 1984, p. 13, en JOHNSON, N.B., *TENRYŪ-JI. Life and Spirit of a Kyōto Garden*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2012, p. 125.

²⁴ Cfr., en lugar de muchos, NAKAGAWARA, C., *The Japanese Garden for the Mind: The 'Bliss' of Paradise Transcended*, Stanford Journal of East Asian Affairs, Vol. 4 (2), 2004, pp. 83 y ss., pp. 94-95.

²⁵ Originalmente, la utilización de grava respondía no sólo a un recurso metafórico para representar el agua en el jardín sino que era también alusivo a su significado de purificación, toda vez que la grava en las faldas de los montes de Kyoto contribuía a tal efecto de función de limpieza de las aguas que llegaban a la ciudad, en la actualidad muy deteriorada o tal vez perdida: vid. TONDER, G.J.V., *Distilling an image of nature from Japanese Zen Gardens*, SAJAJ (South African Journal of Art History), vol. 23(3), 2008, pp. 85 y ss., p. 90.

²⁶ Como nos recuerda recientemente SHIGEMORI, M., *El jardín y el arte: lo que está unido*, en VVAA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, ob. cit., pp. 66 y ss., pp. 68-69.

²⁷ Sobre la importancia del agua, en general, en los jardines japoneses cfr. los ensayos de ALMAZÁN, D., *El agua en el jardín japonés* y SALEHI, M., *La imagen y el sonido del agua en el arte del jardín persa y japonés*, ambos publicados en GRAS, *El Jardín Japonés*, ob. cit., respectivamente, pp. 321 y ss. y 335 y ss. También el ensayo de TERRÓN, L., *Sobre la construcción del jardín japonés en la*

Desde la perspectiva formal, y siempre a nuestro juicio, entendemos válido afirmar que la presencia –o ausencia²⁸– física de agua no ha perjudicar por sí misma la calificación del jardín como un *karesansui* en cuanto tal, en la medida en la que esta categoría genérica se predica, en rigor, respecto a la observancia de una técnica singular de emplazamiento de las rocas en el terreno, siendo que dentro de esta categoría se integrarían una serie de subgrupos en atención a sus características comunes. Y entre ellos, desde luego, no se reniega ontológicamente de la presencia del agua [*cfr. supra sub II (bis)*].

Del mismo modo que un *karesansui* no se define por la simple yuxtaposición de unas rocas sobre gravilla, la existencia tangible del agua en la composición de un jardín no obsta ni perturba la lectura del *karesansui* como tal, como tampoco lo hace el recurso a elementos vegetales, siempre y cuando estos cumplan una función subordinada respecto de la composición pétreo. Y con ello no nos referimos a desempeñar un papel necesariamente comedido en proporción, como tampoco humilde.

Partamos, en lugar de muchos, de uno de los *karesansui* más reputados por su excelencia, el del templo Tenryū-ji, diseñado por Musō SŌSEKI, del que ofrecemos aquí varias perspectivas del jardín principal:

obra de Nicolás Bouvier: La esfera, la luna y el movimiento. Breve liturgia de las aguas, asimismo en GRAS, El Jardín Japonés, ob. cit., pp. 499 y ss., pp. 512-514.

²⁸ Supuesta ausencia, vale decir: *cfr. GARCÉS, P., Joshia Conder y la Estética Demiurga del Jardín Japonés, en GRAS, El Jardín Japonés, ob. cit., pp. 439 y ss., p. 450: “En los jardines zen, máximos exponentes de la ascética, el agua puede representarse también en estado seco. Es el agua que se refleja en la arena. La manifestación del agua en el origen de los tiempos era seca, antes de que se formara el huevo cosmogónico en el interior del cual nació el principio de humedad, base de la génesis del mundo”.*





Tenryū-ji, imagen del jardín principal desde diversas perspectivas

Se convendrá que el estanque en Tenryū-ji, como punto de partida, no constituye un elemento dedicado al disfrute: no es accesible, ni por el mismo transcurren botes o puentes transitables. El estanque está llamado a cumplir otras funciones. La primera de ellas, posiblemente, consiste en lograr un efecto más apaisado o acorde con el campo visual humano, recortando la gran profundidad del lugar en beneficio de una contemplación prioritaria del grupo de rocas principal (sobre este efecto óptico hemos de volver más tarde *infra sub* IV.3). A ello se añade el carácter reflector del agua en calma la cual, debido a su fondo oscuro, cobra aquí un efecto singularmente dramático que subraya, de nuevo, el ya propio de la composición lítica. En ambos casos, pues, observamos que el agua realza el núcleo de la composición, formado por rocas, como si éstas crecieran en estatura por efecto del reflejo.

Sobre lo anterior, la laguna contribuye a acentuar el impacto estético del conjunto, en particular los días en los que se refleja la luna llena sobre su superficie y, con ella, la línea de las montañas vecinas (de nuevo *infra sub* IV.5). En fin, el pequeño lago es

hábitat de carpas que, según la mitología budista, son símbolo de la perseverancia en la consecución de la Iluminación.

'Why is it so important to notice the water reflecting the stones?'

'It is necessary to give an impression of profundity (yūgen)', says the priest.

'It is not good enough if the pond garden gives an impression of...flatness (taira). It is important to give an impression of hidden meaning.

To (experience) the reverse side or the internal aspect, and not experience (the pond) only from superficial appearance'

N. B. JOHNSON²⁹

En suma, la inclusión de un estanque no nos lleva a una “*pérdida cognitiva*” en el caso de este jardín, considerado por excelencia como el primero que marca el tránsito entre los propios del periodo Heian y Muromachi, y por ello dicho elemento cobra un significado radicalmente distinto aquí, al servicio exclusivo de la abstracción propia de los *karesansui*. El estanque no es tanto aquí una experiencia en sí –como en el caso de los jardines de paseo- cuanto un elemento visual accesorio.

Como tampoco se produce confusión alguna, sino todo lo contrario, si observamos el efecto que consigue Shigemori MIREI, en dos de los (cuatro) *karesansui* ubicados en el complejo del santuario Matsuo Taisha, precisamente gracias a la participación del agua³⁰. En ambos casos, el artista juega decididamente con la colocación de las rocas según las reglas clásicas asentadas en el periodo Muromachi, pues precisamente las emplazadas sobre el agua parecen flotar, incluso levitar sobre la superficie (sobre la

²⁹ Diálogo con su maestro procedente de esta exquisita obra en la que el autor nos adentra en su dilatada experiencia contemplativa a propósito de este jardín: JOHNSON, *TENRYŪ-JI. Life and Spirit of a Kyōto Garden*, ob. cit., p. 133.

³⁰ Cfr. TSCHUMI, Ch., *Mirei Shigemori-Rebel in the Garden: Modern Japanese Landscape Architecture*, Basel-Boston-Berlin (Birkhäuser) 2007, p. 87. En este complejo, última obra de Shigemori MIREI –completada de hecho por su hijo-, es de destacar la preocupación del artista por los conceptos de tiempo y movimiento. Desde esta perspectiva, la introducción del elemento agua en la composición, por más que inhabitual en un *karesansui*, no se considera gesto transgresor, sino innovador. Y otro tanto vale decir del Jardín de la Paz, la emblemática composición concebida por Isamu NOGUCHI, ya referida: cfr. ÁLVAREZ, *El Karesansui moderno: Mirei Shigemori e Isamu Noguchi*, cit., pp. 467-469, pp. 472-473.

caracterización del *karesansui* cfr. *supra* sub III.2). Pero el agua sirve, ulteriormente, a otros fines más concretos, si cabe.

Así, en el caso del jardín *Kyokusui no Niwa*, el maestro utiliza agua pero no de modo esencial, sino como elemento que permite una lectura diversa de la composición: al transcurrir en zigzag, el agua añade profundidad, sonido, y un innegable dramatismo a la escena, la cual queda algo más comprimida visualmente, realzando los grupos de rocas. De mantenerse el lecho del río seco, afloraría la estructura de piedras que pavimentan el fondo como señal tal vez de un río helado, y en todo caso con una textura diversa. Recordemos que una técnica similar de polivalencia (estanque y vacío) fue empleada por Isamu NOGUCHI en su *Jardín Hundido* [*Sunken Garden*, vid. *supra* sub I(a)1]. En el caso que nos ocupa, MIREI concibió esta obra en su plena madurez –de hecho no pudo concluirlo– siendo por lo tanto plenamente consciente del relativo peso específico de utilizar el agua como recurso compositivo. Lo cierto es que el artista utilizó el agua real en pocos de sus jardines, pues solía servirse de su versión abstracta en forma de gravilla o arena blancas³¹. Pero el riachuelo proveniente del Monte Matsuo que serpenteaba meridionalmente debió resultar demasiado tentador como para ignorarlo, y así lo integró en el diseño recurriendo al patrón clásico del *yarimizu* que ya conocemos.

³¹ Avalado por toda una vida dedicada al estudio y documentación enciclopédica de los jardines japoneses y, en particular, del *karesansui* (a él se debe que contemos con planos detallados de los mismos, en un ingente trabajo de campo por todo el territorio de Japón), es atribuible a Mirei SHIGEMORI la renovación de este tipo de jardines, en cuya composición introdujo elementos como puntos, líneas, color, así como *kanjis*: cfr. en breve –además del trabajo precitado– el ensayo de TSUMI, Ch., *A Study of a New Type of Karesansui Garden*, LRJ (publicación de la Universidad de Kyoto, Laboratory of Landscape Architecture) 2003, vol. 66 (5), pp. 413 y ss.



Kyokusui no Niwa, en el Santuario Matsuo Taisha

De su parte, en el Jardín *Horai*, gracias al agua se aprecia con mayor intensidad el singular reflejo de la composición, así como la contemplación de las carpas que, como apenas se ha mencionado, aluden a la consecución de un estado de Iluminación. No en vano, este jardín se contempla como último paso del transcurso por este complejo, que fue completado por el hijo de Mirei SHIGEMORI como obra póstuma.



Horai en no Niwa, en el santuario Matsuo Taisha

Y si es cierto que la comprensión íntegra de un jardín ha de medirse por referencia no sólo a su impacto primero sino a su contexto, no menos válida se nos plantea la referencia al jardín seco por excelencia, Ryōan-ji, pues en su contemplación no sólo habrá que atenderse a la presencia de musgo o la textura de sus muros bañados por la pátina del tiempo³² –, sino también al entorno general donde el jardín se ubica. Y se convendrá aquí que el recorrido que el visitante ha de realizar hasta su destino final le lleva a circunvalar inicialmente (y a la salida) una inmensa laguna de agua cubierta de

³² Y aquí nos valemos, pese a la distinta tesis de partida, de la afirmación de NAKAGAWARA, *The Japanese Garden, cit.*, p. 95. Por cierto, destacados los muros, en sí mismos, como bien singular de valor cultural por la Unesco; véase la referencia en nuestro *Catálogo*, en la ficha correspondiente.

nenúfares. Sin duda, ello ha de redundar en la mayor impresión inicial de sobriedad que el jardín genera, pero también a prolongarla en el recuerdo³³:



Ryoan-ji

La sequedad hiperbólica (metafórica humedad) del *karesansui* de Ryōanji halla su contrapeso en dos estanques: el ubicado en la bienvenida al templo (Kyōyōchi, de grandes dimensiones), así como el ubicado junto al templo, de apariencia más modesta y cubierto de musgo. Al mismo tiempo, la presencia de musgo y líquen en el propio jardín contribuyen a realzar la textura de las rocas, otorgando un carácter vivo a la escena³⁴.

³³ Cfr. de nuevo NAKAGAWARA, *The Japanese Garden, cit.*, p. 95, quien observa en esta contraposición un *continuum* dialéctico, un elaborado equilibrio entre contrastes, epítome de los atributos quintaesenciales de un jardín zen.

³⁴ Conforme WEISS, *Zen Landscapes, ob. cit.*, p. 111.



Estanque de lotus Kyōyōchi en la entrada del complejo de Ryōan-ji

Ahora bien, no puede negarse peso al hecho de que en aquellos *karesansui* en los que el curso fluvial del agua o los océanos aparecen representados mediante arena y gravilla, la expresión de la naturaleza se lleva a su más extrema contraposición. Ello se ha explicado, siempre a nuestro juicio de un modo atinado, como una deliberada representación invertida de los principios de *yin* y *yang*: el agua (elemento *yin*) es simbolizado –en este caso, suplantado– mediante la piedra (elemento *yang*), de tal modo que el jardín seco podría considerarse como un abandono intencionado del principio *yin* desde un punto de vista formal, pero que se mantendría conceptualmente por el empleo de un material *yang*. Así pues, se daría aquí –aunque consciente– una cierta alteración de planos: el estanque se drena metafóricamente para dar paso a una superficie exenta la cual, por definición, se entiende como “*agua*”. Al fin y al cabo, ambas representaciones entroncan con el concepto clásico de *niwa*, ya sea desde la mimesis o el más puro simbolismo.

Así pues, cabe concluir que en un *karesansui* la presencia del agua se asevera. Nótese que la arena y la gravilla son creadas por efecto de la erosión obrada por ríos y mares y de ello que pueda afirmarse que ambas la contienen ontológicamente siquiera sea como trazo hereditario. Es más, la presencia del agua se muestra en su mayor esencialidad: en palabras de Isamu NOGUCHI “*stone in nature is the thing which undergoes the least change, and water the most change-because of this contrast they belong together*”³⁵.

Para mayor facilidad del artista, la arena y gravilla son maleables y, por ello, susceptibles de un mejor control en comparación con la natural movilidad del agua. Aunque no sea éste –petrificar el agua- , ni mucho menos, el objetivo final perseguido:

“De pie sobre la superficie plana de un ‘océano’, como el viento, o incluso como un demiurgo, el sacerdote *zen* que rastrilla la arena realiza olas, está de hecho experimentando *ser el viento que crea las olas en la superficie del océano*. Al tiempo, al perpetuar un acto arquetípico como el rastrillado de la gravilla, comulga con las cohortes de sacerdotes que han ejecutado el rastrillado a través de la historia. La gravilla es su sangre pétrea compartida, fluyendo como la savia a través del rastrillo y las manos que lo aguantan. Y todo este tiempo, la sensación particular de la gravilla bajo las sandalias especiales que el monje lleva le recuerda del aquí y el ahora y de las limitaciones del cuerpo físico que habita. El monje entra en el jardín, no como un usuario, ni tampoco como un simple bedel, sino como un creador, igualmente del jardín como de él mismo. De algún modo, el rastrillado de la arena en sí mismo, aunque tarea rutinaria, constituye al mismo tiempo la representación de un *koan*, perteneciente a una tradición oral que pasa sucesivamente de una generación a otra de sacerdotes”³⁶.

³⁵ WEISS, *Zen Landscapes, ob. cit.*, p. 107.

³⁶ NAKAGAWARA, *The Japanese Garden, cit.*, p. 98. (*T. de la A.*)

IV. EFECTOS SENSORIALES EN LA CONCEPCIÓN Y EJECUCIÓN DEL *KARESANSUI*

Como en toda creación de una obra paisajística, en el *karesansui* la naturaleza es sometida y manipulada por la mano del hombre con un propósito estético concreto. Ahora bien, nada queda aquí a la mera intuición ni al azar: cada gesto viene precedido de un crisol de muy precisas decisiones técnicas que sopesan desde el tamaño y características del lugar a la aplicación de complejas reglas aritméticas o la cuidada atención a la fenomenología atmosférica, todo ello sin perjuicio del cúmulo de emociones sensitivas que el creador busca provocar en el espectador, a través de una composición que juega entre otros elementos con las formas y los espacios *intersticiales*, las texturas, el color, el juego de escalas, el ritmo y el movimiento, la profundidad y la luz o las sombras, desde luego las sombras elogiadas por Junichirō TANIZAKI. En efecto, la íntima interrelación entre efectos escénicos y sensoriales propia de estos jardines secos se orienta en todo momento a trasladar del modo más simple y puro el significado que en cada caso le es atribuido por su autor. El creador de un *karesansui* es, sin duda alguna, un maestro en la observación de los fenómenos naturales y en el funcionamiento de los sentidos humanos que ofrece su completo saber al servicio del deleite visual del observador. Sí, un *karesansui* encierra una ilusión óptica de realidad física que se nutre de metáforas y que obliga al espectador a mantener una actitud muy activa de exploración que fluye desde su interior para encontrarse con los elementos tangibles del jardín generando un vínculo con éste que le retorna, a su vez, una impresión que se incorpora desde lo captado por su ojo a lo más profundo de su espíritu¹.

Hasta llegar a la anterior apreciación conviene analizar de modo ordenado los factores que el creador de un *karesansui* toma en consideración para su planificación, a saber: (i) la escala del jardín, (ii) el encuadre y campo visual del jardín, (iii) el ritmo interno en el jardín generado a partir de las formas y los espacios entre las mismas, (iv) la sensación de movimiento provocado por los vectores de forma, grano y yuxtaposición, así como (v) el componente de la calidad espacial a través de las claves de profundidad y los efectos atmosféricos.

¹ El fenómeno de “mirar” ha sido objeto de exploración desde la Antigüedad: ya en Grecia Platón en su *Timeo*, afirmaba que el suave fuego que templaba el cuerpo humano fluye a través de los ojos en un arroyo de luz suave y denso. *Vid.* posteriormente ARNHEIM, R., *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye (The New Version)*, Berkeley, California (University of California

1. **La escala del jardín: unidad o cohesión entre el lugar de ubicación y las circunstancias concomitantes a su planificación**

En el *karesansui* el respeto a las reglas aritméticas de la escala resulta esencial: de entrada, porque en su contemplación no hay, por lo general, opción a transcurrirlo físicamente como tampoco recurso directo a sensaciones auditivas, táctiles u olfativas (por más que éstas puedan aprehenderse de modo mediato), resultando pues dominante la dimensión visual (por lo demás, desde un punto de observación determinado o fijo). Sobre lo anterior, la escala del jardín se sobrepone y trasciende a cualquier otra circunstancia que, en buena lógica, lo informe, en particular todas aquellas constricciones que pesan sobre el artista (en forma de funcionalidad del sitio, presupuesto o gustos del comitente o contratista que pueden desde luego imprimir, por ejemplo, un carácter más sugerente o descriptivo que el más conceptual o abstracto generalmente propios del artista).

La consciencia de escala es, pues, primordial², y a estos efectos nada importa la dimensión del lugar donde el jardín haya de ubicarse siempre que se respeten las reglas de la perspectiva y encuadre proporcionados³. El más pequeño de los *karesansui* resulta conceptualmente impecable y pleno de carácter escultórico [vid. Tōteiko en Catálogo y *supra sub II bis*]. De hecho, el jardín seco japonés por antonomasia, el icónico Ryōan-ji, posee un tamaño muy inferior a la impresión de grandiosidad que proyecta. Lo que importa al creador del jardín es generar una respuesta sensible al lugar y a las circunstancias que determinan primigeniamente su ejecución.

Desde la preocupación por lograr una plena integración del visitante en el *karesansui* a fin de permitirle trascender al mismo [*infra sub VI.3(a)*], la cuestión

² Volveremos sobre este aspecto a propósito de la asimetría, como cualidad intrínseca del jardín japonés y, por ende, del *karesansui* [vid. *infra sub VI.2(a)*]. En este sentido, se ha destacado con acierto que el mismo representa el epítome de la ausencia de escala y configuración del vacío: *cfr. ÁLVAREZ, El Karesansui moderno: Mirei Shigemori e Isamu Noguchi, cit.*, p. 459.

³ Muy distinta sería la consideración en el tratamiento de los jardines concebidos para el solaz, propios del período Heian, donde ciertamente la extensión del jardín era reflejo de la capacidad económica del ordenante y, en todo caso, necesaria para albergar todos los elementos orientados a permitir el deambular por la propiedad, dar paseos en barca, o ubicar entretenimientos como orquestas o pequeños escenarios de representación teatral.

fundamental ante la que se enfrenta su autor es la elección de la escala a partir de la topografía del terreno, que impone sus características intrínsecas al diseño en un tanto por tanto con la propia creatividad del artista. Condiciona en particular la inclinación del lugar que, de ser acusada, llevará, en función de la impresión desde el punto principal de observación, a la concepción primaria del jardín ya como clausurado o expansivo. Asimismo, el creador del *karesansui* debe sopesar originalmente todos los elementos circundantes del entorno que visualmente estén llamados a integrarse de un modo u otro en el campo visual, y así, por ejemplo y de modo destacable, debe existir una razón de fondo para optar por no incorporar una montaña que se vislumbre en la lejanía⁴.

2. Encuadre y campo visual del jardín

No obstante su carácter tridimensional, es lugar común aproximar la técnica de composición subyacente a un jardín japonés a las propias del arte pictórico o fotográfico. Sin duda, a ello contribuye muy decisivamente el hecho de que los *karesansui* sean contemplados generalmente desde el vano de los templos o residencias donde se ubican.

Bien puede afirmarse que la configuración marcadamente escénica del *karesansui* se debe, en último término, al estilo arquitectónico propio de las residencias y templos: como quiera que los muros no son capaces de soportar gran peso, la pared que se orienta al Sur se cubre con sendos portones de madera de suelo a techo (*shitomido*, *mairado*, *amado* o “*puertas de lluvia*”) que son retirados en las mañanas descubriendo una vista ininterrumpida al jardín desde el interior. La pared se torna en paisaje, que se convierte en extensión del espacio habitado, al tiempo que en guardián de la privacidad del mismo. Incluso hoy, la preservación de la intimidad en las viviendas particulares no se busca con cerramientos o ventanales sino muy frecuentemente con el recurso a una composición paisajística, más o menos compleja.

⁴ En la actualidad, muchos de los jardines japoneses clásicos han sido objeto de lo que podría llamarse una ‘*contaminación visual*’ de elementos que son propios de nuestro momento histórico, y toca hacer ocasionalmente una cierta abstracción ante la presencia en el horizonte de rascacielos o antenas parabólicas.

Así pues, las líneas arquitectónicas simples y limpias resultan perfectas para enmarcar la escena pues ofrecen un marco de referencia rotundo y estable, un verdadero anclaje para la vista. Ulteriormente, son varios los factores que residen en el logro de ese efecto escénico que bien podría resumirse bajo la expresión de “*encuadre único*”:

- (i) De entrada, el punto de observación primario se sitúa a la altura de la vista de una persona sentada en el centro del porche cubierto y, secundariamente, desde posiciones periféricas en función de las construcciones adyacentes, ya sean otros pabellones o pasillos. En el caso de los *karesansui*, el encuadre resulta decisivo, llamados como están a ser observados de modo estático o contemplativo⁵.
- (ii) El punto de observación determina, a su vez, la perspectiva y, consecuentemente, la forma del jardín. En efecto, encuadre y forma del jardín están recíprocamente condicionados. En este sentido, el trabajo del artista es similar a la elección del fotógrafo en el momento de enfocar el motivo: puede decidirse por una focal que le permita un campo de visión más profundo y nítido, o bien por otra más corta con la que destacar con mayor precisión una zona respecto del resto que, sin ser desmerecido pues sirve de realce al foco principal, será descubierto por el ojo en un momento ulterior.
- (iii) El jardín se nos revela así en su totalidad, pues el encuadre enmarca el todo (y lo mismo vale decir cuando existan diferentes encuadres desde varios puntos de observación, que habrán de permitir la aprehensión del todo en cada caso)⁶. La contemplación de la totalidad del jardín cobra

⁵ Con notables excepciones, como la creación del genial creador Musō SŌSEKI en Tenryū-ji, en la que un sendero obliga a ir circundando el espacio desde múltiples puntos de vista, como si ante el observador se fuera desplegando, paulatinamente, un rollo de pintura clásica (*emaki*). La comparación de la visión de un jardín con la contemplación de las pinturas reflejadas en los *emaki* surge en el tiempo con la evolución desde los jardines de solaz a los jardines de carácter más puramente contemplativo, por los que no se pasea. Cfr. SLAWSON, *Secret Teachings*, *ob. cit.*, p. 80.

⁶ Concepto universalmente clásico que nos lleva a evocar las palabras de Edouard ANDRÉ: “*la primera regla de una obra de arte, tanto si sobre el lienzo o sobre la tierra, es constituir una totalidad*”: en OLIN, L., *Form, Meaning and Expression in Landscape Architecture*, reimpresión

carácter prioritario. Nada se sustrae al observador, no hay parajes recónditos esperando a ser descubiertos. En su caso, el carácter intrigante o misterioso del espacio dependerá de los interrogantes o cuestiones que el visitante pueda plantearse al contemplarlo⁷.

- (iv) De lo anterior que sea fácil de entender que, según los tratadistas clásicos, para la construcción de un *karesansui* resulten idóneos los espacios anchos y no excesivamente profundos (frente a los estrechos, hondos y los cuadrados⁸). Vendría a ser como si el artista compusiera el jardín como si se tratara de un fotograma de una película rodada en *Cinemascope*. Y, por seguir con el símil cinematográfico, como si se tratara del maestro Yasujirō Ozu (en lugar de muchas, véase *Cuentos de Tokyo*), realizando una larguísima toma desde la perspectiva de una persona sentada en el *tatami* de su vivienda⁹.

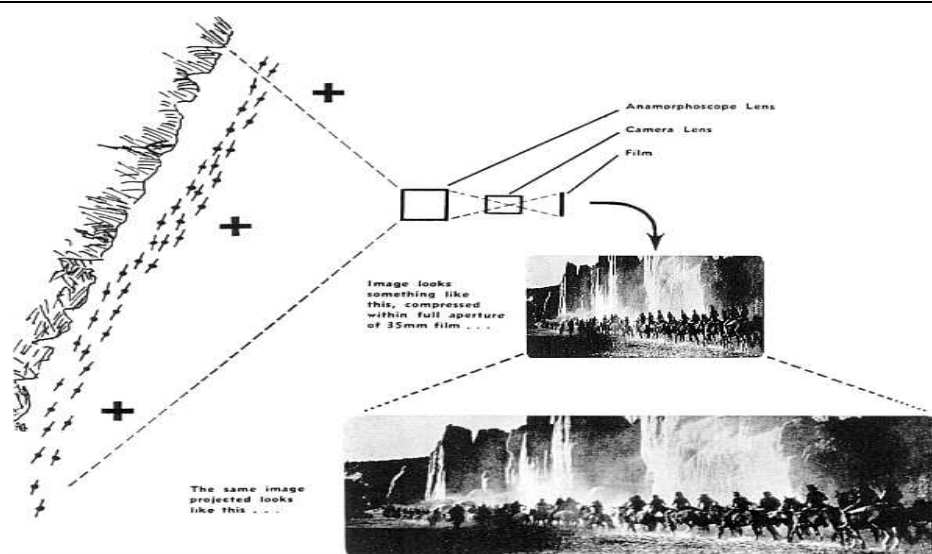
en TREIB, M., *Meaning in Landscape, Architecture & Gardens. Four Essays Four Commentaries*, London-New York (Routledge) 2011, pp. 22 y ss., p. 66.

⁷ Por el contrario y en puridad, en los jardines diseñados para el paseo, el encuadre no es crucial, toda vez que al deambular por ellos se descubren varios puntos idóneos para la contemplación, ya sea del todo o de la parte. En éstos, en efecto, el ojo hace acopio de más escenas (o encuadres) diversos.

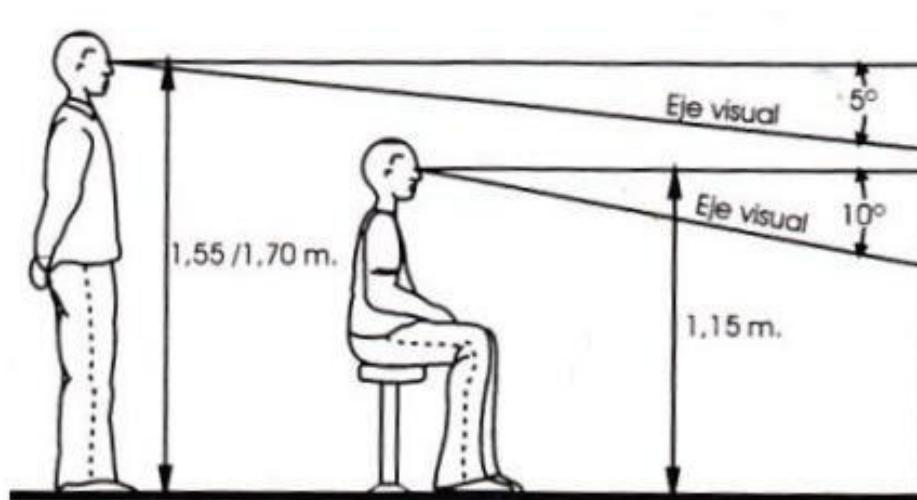
⁸ Según los tratadistas clásicos, un terreno poco idóneo inicialmente exige el recurso a correctivos con el fin de que el jardín ocupe visualmente los dos tercios anteriores desde el que se contempla: en el caso de terrenos estrechos y profundos conviene reducir la perspectiva, ya sea dejando abierto el fondo del jardín o incluyendo algún elemento que sirva de pantalla, con lo que una zona adquiere un nuevo uso o, incluso, sirve de escenario para un jardín secundario. En el caso de un terreno cuadrado, debe generarse una ilusión óptica para extender las esquinas del fondo, haciendo que el grado de visión desde la veranda se abra al máximo, lo que se consigue básicamente manteniendo lo más exenta posible la línea recta que parte del punto de observación al fondo del jardín e incluyendo elementos (vegetación, colinas o grupos de rocas) en los extremos izquierdo y derecho posteriores, permitiendo a la vista fluir de forma ininterrumpida y periférica, pasando lo más inadvertidos los bordes del fondo.

⁹ Para ilustrar de modo gráfico este símil, véase en la imagen el efecto apaisado que en pantalla puede generar el *cinemascope*, en su proporción 2.66:1. En realidad, es un formato anamórfico que surgió por su mayor amoldamiento al campo de visión humano, que de extremo a extremo es de 214°, y de altura 135° (distribuidos en un 60% al plano superior y 75% al inferior, respectivamente):

- (v) Contribuye también, en fin, al resultado del encuadre único la marcada sensación de *horizontalidad*. Desde luego, de ésta se parte visual y por sinestesia del hecho de que el jardín se contemple idóneamente en posición sentada¹⁰. Asimismo, es frecuente que se utilicen elementos que realzan el plano tierra de la composición (puentes de piedra, penínsulas, superficies de agua).



¹⁰ En óptica, el punto normal de visión se sitúa a la altura de los ojos de una persona de pie. En cambio, al sentarse una persona el plano de visión se torna apaisado:



Ningún elemento puede resultar superfluo; antes al contrario, cada uno de ellos ha de contribuir a esta visión unitaria y límpida del conjunto que invita, como resultado, a su contemplación prolongada y serena.

De los clásicos, extraemos una expresión: *“tres mil árboles de un solo golpe de vista. De preguntarnos qué significa esto, respondería que se deben plantar los árboles en un jardín de modo tal que todos y cada uno de ellos, sin excepción, fuesen visibles de un vistazo. No importa cuán delicadamente pueda plantarse un árbol en un límite, éste no ha de ocultar los árboles más pequeños en la distancia”*
(De las *Ilustraciones*, Parágrafo 17).

Así las cosas, la cuestión clave a la que se enfrenta el autor de un *karesansui* reside en la elección del punto focal interno del propio jardín, esto es, el punto proteico en torno al cual se organiza su composición, pues el flujo visual fluirá desde éste hacia cada uno de los elementos del jardín y a la inversa. Pues bien, para ello es preciso aplicar ciertas reglas clásicas de equilibrio, en punto al ritmo o proporción y al movimiento generado por las fuerzas o vectores de dirección.

3. Ritmo interno del jardín a partir de sus formas y espacios

Para transitar por esta sección, hágase el ejercicio de mantener presente en el pensamiento la imagen de un *karesansui*, pues todas valen al efecto, y recábese qué sensación primera nos produce. Es innegable que todos ellos trasladan un equilibrio impecable. Contemplar un *karesansui* es como escuchar un canto llano o monódico como el gregoriano, donde el ritmo está sometido al verso, donde no hay grandes acentos ni intervalos pronunciados. Esta cadencia no es fruto de la casualidad ni de la exclusiva intuición del artista, sino que responde a una lógica interna muy depurada y coincidente, para mayor abundamiento, con cánones que, desde la Antigüedad, han informado la belleza en las construcciones arquitectónicas.

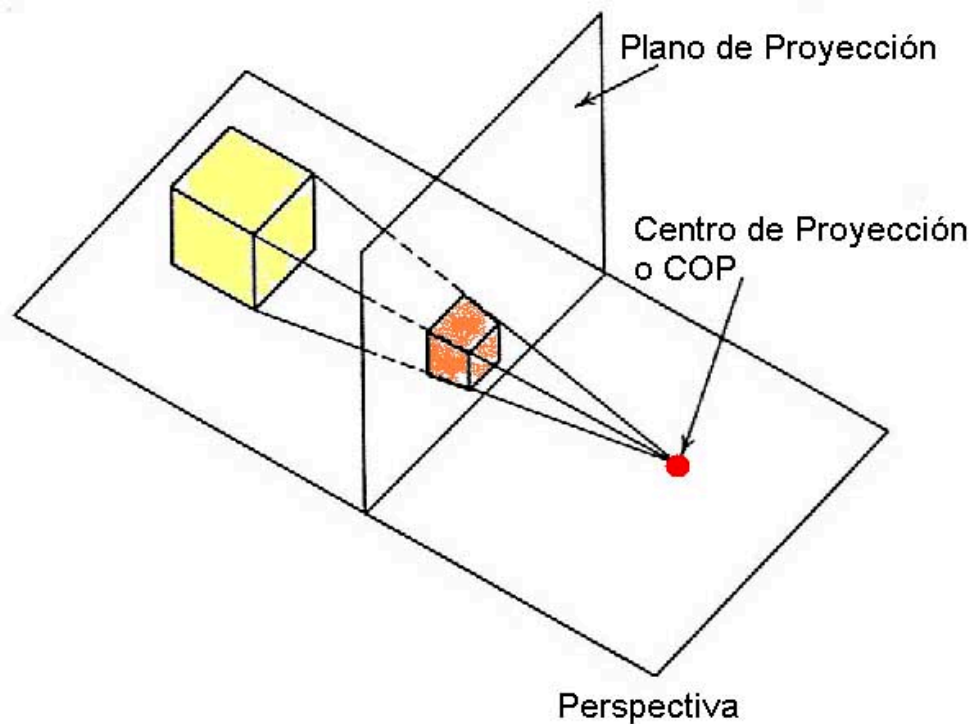
Las relaciones de proporcionalidad juegan un papel fundamental en la transmisión de la experiencia o efecto escénico de todo espacio tridimensional. En nuestro caso, la elección de una roca traída de lejos al jardín por su particular belleza no sólo ha de gozar de ciertos atributos de forma, textura o color, sino que ha de ubicarse en completa armonía con el resto de las otras rocas elegidas

por su proximidad al lugar. La colocación de las rocas para que interactúen entre sí y con los restantes elementos del jardín tanto en los planos horizontal como vertical exige de un juego muy afinado y sensible de equilibrios. Tan cuidadosamente entrelazados están todos los elementos y espacios intersticiales entre sí que bastaría la más mínima variación para provocar la mayor fractura del paisaje.

El reto de todo autor de un *karesansui* es versionar en dimensión tridimensional el resultado de lo que hemos definido antes como “*encuadre único*”. Aunque en este trabajo se defiende la calificación del *karesansui* como obra de arte espacial, es evidente que en su concepción participan reglas de perspectiva aplicadas destacadamente en la pintura (también en fotografía), sólo que aquí el proceso es el inverso: el paisajista ha de buscar en tres dimensiones lo que el ojo humano va a contemplar unitariamente como un todo desde su plano de observación.

Como es sabido, el mundo real es aprehendido de modo singular por el campo visual del ojo humano, y así las tres dimensiones del espacio son resueltas ópticamente en dos planos variables que se encuentran en ángulo recto: el plano horizontal o línea de tierra y el plano vertical o de cielo. El hombre percibe la anterior escena desde su “*plano de proyección*”, como si entre la realidad y su ojo se interpusiera un lienzo en el que la escena quedase reflejada en dos dimensiones. Del mismo modo, el ojo humano percibe el plano tierra en principio con una cierta inclinación a medida que éste avanza hacia el fondo hasta perderse en el horizonte, ilusión óptica que es corregida con la visión de otros elementos incorporados en la escena (tanto más, si verticales o si imprimen cercanía respecto del punto de observación), y todo ello sin perjuicio del sentido de sinestesia que nuestro cuerpo posee en contacto con una superficie ya sea llana o inclinada. En la figura adjunta se ilustra este fenómeno óptico a partir de un objeto dado (en este caso, un cubo). Nótese que la dificultad ulterior para el paisajista es aprehender la ilusión óptica a partir no sólo de un objeto concreto sino de una pluralidad de elementos, por lo que la cohesión interna entre los mismos se vuelve todavía más indispensable¹¹.

¹¹ Sobre la ilusión de perspectiva perfecta recientemente ZAJONC, A., *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente*, Girona (Atalanta) 2015, pp. 70-71. Y en el ámbito de diseño de jardines, vid. LOIDL, H./BERNARD, S., *Opening Spaces. Design as Landscape Architecture*, Basel (Birkhäuser) 2014, pp. 48-67 (sobre la escala) y pp. 68-76 (sobre la óptica).



Los creadores de un jardín *karesansui* prueban un muy sutil dominio de las reglas clásicas de percepción visual que nos muestran el correlato entre la línea de tierra (o visión longitudinal) y el plano vertical (o visión frontal): La dimensión frontal se mide a lo largo de una línea paralela al plano de proyección o plano pictórico, y se proyecta en éste como un tamaño (T) que es el recíproco de la distancia (D), representado por la ecuación $T=1/D$. De su parte, la dimensión longitudinal se mide a lo largo de una línea perpendicular al plano de proyección o plano pictórico, como una altura (A) que constituye una función negativamente acelerada de la distancia (D), y que se representa mediante la ecuación $A=1/D^2$.

En términos más sencillos: las dimensiones longitudinales (en horizontal o paralela a la línea de visión) decrecen a una dimensión acelerada si la mirada se desplaza hacia el horizonte en el campo visual o hacia arriba en el plano de proyección o pictórico, mientras que las dimensiones frontales (en vertical o transversal a la línea de visión) decrecen a una ratio constante que tiene

importantes implicaciones para el diseñador del jardín, en particular cuando considera su trazado y el tamaño de los componentes claves¹².

Por ello, de nuevo, el autor del *karesansui* se sirve de una perfecta geometría de la perspectiva (inversa a la de un pintor) para representar -en el espacio tridimensional geométrico-euclidiano en el que hay delante y detrás- una composición que se habrá de transformar en una percepción óptica, fingida o simulada en la retina del espectador, la propia del plano pictórico o de proyección.

El *karesansui* logra, por lo tanto, un acoplamiento preciso y completo de la escena a la captación (tergiversada) de la realidad que se manifiesta, en concreto, en el campo visual del ojo humano: una escena con límites que se percibe con una forma ovalada en el que las formas apenas poseen profundidad, más aguda o nítida en el centro focal y paulatinamente más vaga hacia los extremos, que es capaz de percibirse de un solo vistazo porque contiene todas las formas proyectadas¹³.

Sobre lo anterior, los planos horizontal y vertical entroncan con la estructura de nuestros sentidos y también con la forma en la que nos movemos en nuestro entorno desde la infancia. En efecto, el plano o línea de tierra en el que

¹² De nuevo en otros términos: una dimensión frontal como la anchura o la altura de una roca disminuye de modo gradual conforme el objeto se traslada desde el fondo al extremo más elevado del plano pictórico o de observación; mientras que una dimensión longitudinal del mismo objeto nos lleva a comprimir visualmente su tamaño, para ofrecernos su representación en escorzo.

¹³ Aunque discutida en la academia, se convendrá que las reglas clásicas de J. J. GIBSON, *The Perception of the Visual World*, Boston (Houghton Mifflin Company), 1950, p. 83, son particularmente aptas aquí para explicar la convención del *karesansui*. En efecto, la percepción del espacio físico y su representación sobre un plano (en este caso, el del campo visual) pueden explicarse plenamente sin recurrir a los conocidos como factores primarios (a saber: disparidad binocular, convergencia ocular, ajuste o acomodación, paralaje de movimiento y desplazamiento del observador), sino en el caso que nos ocupa muy señaladamente por referencia a factores o claves secundarios tales como el tamaño, la interposición parcial, las sombras, texturas y detalles, llenos y vacíos, borrosidad y desenfoque, horizontalidad, perspectiva lineal y color. Para una mayor información y referencias sobre este tema, aparte de un posicionamiento propio, véase en lugar de muchos LILLO, J., *Ecología perceptiva y procesamiento de la información: una integración necesaria*, Revista Cognitiva, 1991, pp. 1 y ss.

transcurre la acción humana es también aquel en el que el movimiento o desplazamiento se observa con facilidad (piénsese, *v.gr.*, en la gracilidad de la imagen de un guepardo desplazándose a toda velocidad), mientras que el plano vertical se corresponde con el campo de gravedad de la Tierra. Así las cosas, es decisión del artista elegir si predominan las líneas horizontales, logrando un efecto más sereno o bien las líneas verticales, para imprimir una mayor tensión en el observador. Lo anterior se observa claramente cuando comparamos dos de los jardines clásicos: en Daisen-in, el jardín del Este está concebido desde la verticalidad, pues el escaso espacio horizontal se contrae ante el espectador (cercano a la imagen) para resaltar a la vista el grupo de rocas que, a la izquierda, representa la vigorosa cascada propia de las vivencias del hombre en su juventud, a diferencia de lo que ocurre en Tenryū-ji donde, con muy diferente intención y efecto, otra cascada se ubica en el mismo fondo u horizonte de la composición, delimitado entre a su vez entre otros dos trazos horizontales (bosque y estanque, en el que, a su vez, priman elementos que refuerzan la sensación longitudinal de la línea de tierra), todo ello para favorecer la máxima serenidad del conjunto¹⁴.



Daisen-in

¹⁴ En la anterior comparación juega asimismo de modo decisivo el emplazamiento de las rocas, puesto que la perspectiva muy cercana en el primer caso contribuye a un mayor dramatismo, a diferencia de lo que ocurre en el caso de Tenryū-ji, donde el inmenso tamaño de las dos rocas centrales en la composición en nada merman la paz de la composición que se observa desde una considerable distancia.



Tenryū-ji

La anterior consideración nos lleva, a su vez, a una de las cuestiones más determinantes en el diseño de un *karesansui*, a saber: el emplazamiento de las rocas, lo que supone hablar de su ubicación concreta así como del espacio relativo entre las mismas.

Las rocas y los árboles (o en su caso, vegetación) delimitan la composición interna del jardín. Pero son, sobre todo, las rocas, las que establecen cómo ha de efectuarse en cada jardín la lectura de las líneas de tierra (según el protocolo que va de izquierda a derecha y desde delante hacia atrás) y de cielo. En ambos casos y a su vez, las dimensiones de las rocas y de los espacios intersticiales entre éstas han de concebirse de tal modo que se traduzcan en la proporción proyectada en el plano pictórico o propio del campo visual del ojo humano¹⁵. Dicho esto, la construcción de un jardín parte del empleo de dos reglas básicas, a saber: (i) la utilización de series de rocas de las que la principal es la triada, ya sea en sentido

¹⁵ El ojo humano interpretará si una roca está en uno u otro plano; así: la parte superior de una roca es apprehendida como ubicada en el plano tierra mientras que la superficie vertical de la roca se integra visualmente en el plano cielo.

horizontal o vertical; y (ii) la colocación progresiva de las rocas a partir de la principal.

La secuencia típica en el emplazamiento de las rocas de un *karesansui*, si completo (veáse como exponente máximo el de Ryōan-ji, cuya planta se reproduce algo más adelante), hace alusión a la ecuación 3:5:7 de números primos y, en particular, de la triada, ya sea en sentido horizontal (*hinbonseki*) o vertical (*sanzonseki*). En rigor, la elección entre una u otra (o ambas, dependiendo de la extensión del jardín), obedece a una decisión puramente estética. En el caso de la triada horizontal, responde a una composición triangular muy nítida, en la que las rocas se circundan de un espacio relativamente amplio. En caso de la triada vertical, las tres rocas suelen explicarse como representación de Buda flanqueado por sus dos discípulos principales pero, de nuevo y por encima de esta alusión, lo que prima es el juego de formas generados por la triada.

La regla anterior no es casual, pues vale decir que la transición y por consiguiente el equilibrio entre los planos horizontal y vertical se resuelve en el *karesansui* gracias a un entramado de triángulos (no visibles al ojo humano). No en vano, el triángulo es una forma geométrica susceptible de representar, al tiempo, las sensaciones de estabilidad y dinamismo características de estos jardines, como también de expresar cómo los elementos que lo integran se miran y responden entre sí.

La planta de los jardines –como aún ha de verse- responde a un entramado de formas triangulares conformados a partir de rocas (a su vez, si emplazadas verticalmente, triangulares). Nada es casual, como se advirtió inicialmente. En muy buena parte, este trazado entronca con la vocación del *karesansui* de invitar a la contemplación *zazen*. No en vano, la posición de quien medita sentado obedece a un triángulo, símbolo en este caso de estabilidad:



‘Could you please say more about triangles. You speak of the body, in zazen, and triangles. Triangles and stability. Can you say more about why triangles are important?’

‘Yes’, the priest replies. ‘As you mention, triangles imply stability. When you look at someone in zazen you receive an impression of stability. You might also become aware of the power (chikara) inside people. You receive an impression that this power is when his body makes a triangle. The same is true of the garden’.

N.B. JOHNSON¹⁶

Como segunda pauta para el emplazamiento de las rocas, se sigue el orden que parte, esencialmente, de la ubicación primigenia de la roca principal a partir de la cual el artista decide la secuencia ulterior de las piedras secundarias. La roca principal lo será en atención a su superior tamaño o a su mayor carácter expresivo. Pueden asimismo existir varias rocas clave: en los tratados clásicos se alude a la *roca principal*, pero también a la *roca del espíritu de los reyes* (tanto más venerable que aquella por su carácter animista), como a la *roca del absoluto control*. Estas referencias lo son para destacar su altura idónea respecto de las rocas subordinadas que, en breve y sin perjuicio de variaciones, habría de mantenerse en una pauta de 3:1 *shakus* (1 *shaku*=30,3 cm).

Desde luego, la regla general admite variaciones, con el fin de adaptarse a las características del sitio. Así los tratados clásicos mantienen que la *roca principal* (en concreto, la *roca del espíritu de los reyes*) pueda llegar a medir 1 *shaku* de altura, o incluso menos, 0.8, 0.6 o 0.3 (*Ilustraciones*, Parágrafo 87). Lo que sí es más relevante es la ratio que se establezca entre la roca principal y sus rocas asistentes, o la roca de absoluto control y sus rocas reflejo: en uno y otro caso la altura de las rocas subordinadas (a) equivale a 1 unidad, la distancia entre su borde superior y el borde superior de la principal (b) a 2 unidades, y la altura de la principal (a+b) a 3 unidades. Esta secuencia básica de armonías se ha asimilado recientemente y de modo brillante con la aplicación de un parámetro equivalente a la sucesión de FIBONACCI (donde cada número sucesivo es la suma de los dos precedentes) y, por extensión también, de la proporción áurea en arquitectura (el *aurea misura* es el resultado de dividir un línea de modo tal que el más pequeño de los segmentos guarde la misma proporción con el mayor de ellos como éste respecto del todo o $a:b=b:(a+b)$ ¹⁷).

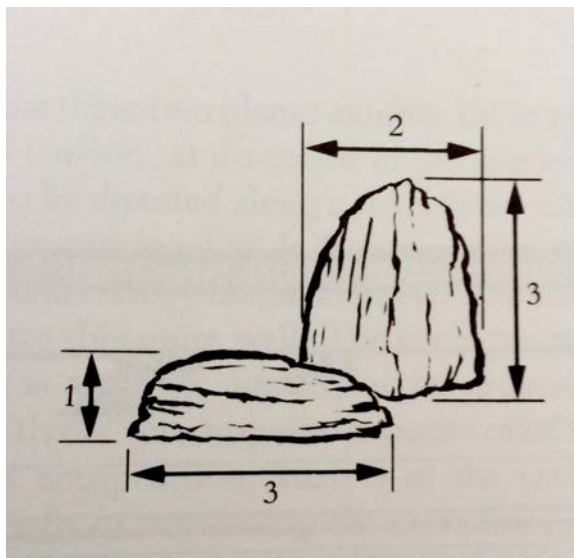
¹⁶ Cfr. JOHNSON, *Tenryū-ji*, *ob. cit.*, pp. 138-141. En la cita (p. 139) se recoge la conversación del autor con su maestro.

¹⁷ Cfr. SLAWSON, *Secret Teachings*, *ob. cit.*, pp. 92-94.

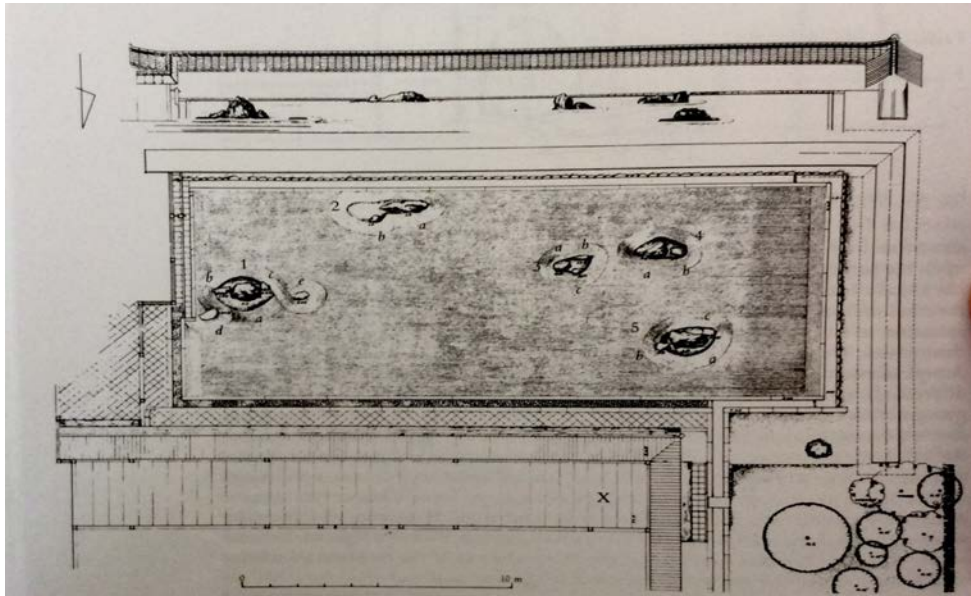
Con todo, estas reglas podrían traducirse en que el artista buscará que las rocas secundarias sean respecto de la principal lo que éstas son al todo de la composición. Naturalmente, no son pautas estrictas sino que admiten modulación en función del lugar y la creatividad del paisajista.

Respetada en lo posible la anterior regla de proporcionalidad entre las rocas en el plano vertical, se deja al artista una gran libertad para decidir acerca de la anchura o base de las rocas así como para determinar el espacio intersticial entre las mismas, el cual es esencial en tanto que dichos vacíos contribuirán a otorgar la justa levedad al conjunto. Ello le permitirá, de un lado, adaptarse a las características del lugar al tiempo que jugar con las características de las rocas (su forma, textura o color) hasta encontrar la expresión definitiva del jardín. Aquí es donde entra en juego de modo decisivo la técnica complementaria del *sute ishi*, o esparcimiento de rocas aisladas para dotar al conjunto de su armonía final, así como de un aspecto más natural o casual.

El emplazamiento armónico de las rocas no sólo depende del ritmo generado en el plano vertical, sino de la anchura y profundidad de las mismas y de su espaciamento entre ellas. De nuevo aquí rige la noción de una mirada de triángulos en los planos vertical y horizontal. En efecto, ratios tales como 1:0.62, o 3:1 o 3:2 se aplican en ambos planos, por separado, y en la relación entre ambos. Por ejemplo, veamos en la figura cómo interactúan las dimensiones verticales y horizontales de este grupo sencillo de rocas:



Y ahora pasemos a un ejemplo complejo, como es el del jardín Ryōan-ji, cuya geometría puede mejor apreciarse inicialmente a partir de su planta, tomando aquí como referencia el dibujo realizado por Shigemori MIREI:



La planta base del jardín está conformada por un rectángulo de aproximadamente 22.9x10.7m. En él y sobre una superficie de gravilla exenta se sitúan cinco grupos de rocas rodeados de musgo. Al jardín se entra desde el extremo izquierdo del mismo (como mandan los cánones visuales, por más que originariamente el Abad llegara a él desde la dirección inversa, donde se ubicaba su residencia), pero su contemplación exige la apreciación del todo desde distintas perspectivas, del modo que sigue: en primer lugar, de la unidad compositiva que queda en el extremo izquierdo, algo apartado aparentemente del resto de las agrupaciones de roca. En un primer plano se ubica el grupo de mayor volumen (según el gráfico, 1), con un marcado escorzo hacia la derecha que es contrapesado por la horizontalidad del grupo posterior (2), formado por dos rocas recostadas muy próximas al muro. A partir de ahí nos trasladamos visualmente por el plano horizontal de la veranda hacia la segunda unidad compositiva, formada por tres agrupaciones de rocas que, en principio, parecen ambiguas en cuanto al sentido de su movimiento lateral, pero al observarlas atentamente, se perciben los sutiles gestos que hacen que en el grupo más próximo al anterior (3), la más pequeña de las rocas se incline hacia la izquierda a modo de interacción con aquél, al tiempo que en el siguiente grupo de la cadena (4), se percibe al tiempo un contrapeso a modo de freno del anterior dinamismo que sirve para anclar la escena de nuevo frontalmente en el plano visual (ubicado en la roca izquierda del referido grupo). A su vez, el último grupo de rocas más cercano a la veranda (5) sirve para consolidar todo el sistema y

reforzar el dinamismo elíptico de las cinco agrupaciones. El sentido del *momentum* detenido es tanto más impactante, probablemente, si el conjunto se aprecia (se sostiene que, excepcionalmente, de pie, para provocar una mayor tensión visual) desde el frente de esta segunda unidad compositiva. Y ello porque desde tal punto de observación, el espacio entre ambas unidades (y, por consiguiente, entre las cinco agrupaciones) decrece geoméricamente desde la izquierda a la derecha (volveremos sobre esta imagen de modo inmediato *sub* 4, en este mismo Capítulo).

En suma, la composición armónica del *karesansui* obliga al artista a un depurado ejercicio de equilibrios que atiende a la altura y proporción entre las rocas en el plano vertical como a la decisión sobre el espacio intersticial entre las mismas. Sobre lo anterior, el emplazamiento de las rocas responde a un discurso dinámico que entronca con su personalidad y el carácter que el artista desea imprimir al jardín, el cual se percibe si atendemos al movimiento o escorzo leído desde el grano y aristas de las rocas o la concreta inclinación de cada piedra, para después, analizar las fuerzas y contrafuerzas y, por consiguiente, el balance entre los distintos planos.

Y no se olvide, como culminación de todo ello, que la melodía interna de un *karesansui* depende, a su vez, de varias notas, como son la ondulación entre sus formas, el mantenimiento de una coloratura homogénea, así como y fundamentalmente, la asimetría^{18,19}.

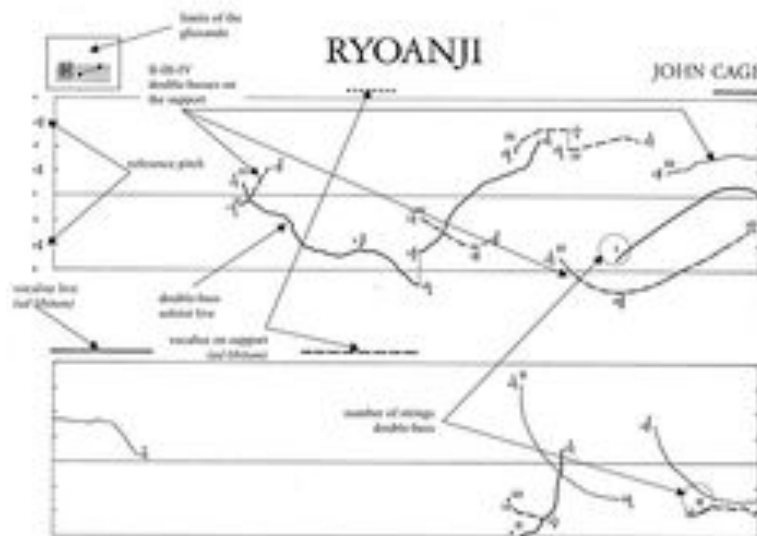
¹⁸ En extenso, *cfr.* el trabajo de van TONDER, G.J./LYONS, M. J., *Visual Perception in Japanese Rock Garden Design*, Axiomathes, 2005, vol. 15, pp. 353 y ss., siguiendo la aplicación más estricta de las normas de la escuela *Gestalt*.

¹⁹ Es de todos conocida la relación entre las composiciones de John CAGE a partir de obras de arte. También precisamente a propósito de Ryōan-ji: véanse sus trabajos a lápiz y partituras en VVAA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, La Casa Encendida (Madrid) 2014, pp. 110-123. Se recoge aquí una imagen ilustrativa del ritmo en su composición musical:

4. El movimiento interno del jardín: vectores de fuerza (forma, grano y yuxtaposición)

Cada una de las rocas que se utilizan en la composición de un *karesansui* es depositaria de un conjunto de fuerzas geológicas albergadas tanto en su propia forma como en su grano, que pueden identificarse siguiendo sus líneas horizontales o verticales con las implicaciones que ya conocemos, pues si la horizontalidad se traduce en reposo, la verticalidad transmite una tensión acumulada.

Las fuerzas anteriores pueden ser dirigidas a través de un tercer eje: la diagonal, caracterizada como es sabido por su dinamismo intrínseco²⁰. De hecho, las fuerzas horizontal y vertical no expresan en rigor movimiento hasta que interviene la diagonal para conectarlas. Esta agrupación elemental (*ōshakei*)



Cfr. ulteriormente FRANCIONI, E., *Csound for Cage's Ryoanji. A possible solution for the Sound System*, Csound Journal, Issue 8, consultable en www.csounds.com/journal/issue18/francioni.html.

²⁰ En el arte fotográfico, es lugar común afirmar que la diagonal entendida como trayecto que fluye de izquierda a derecha (y de abajo a arriba) de la composición resulta ordenado, mientras que en el sentido inverso provoca la tensión inherente en la lectura de la misma. Sobre la potencia de la diagonal en una composición arquitectónica cfr. ÁLVAREZ, *El Karesansui moderno: Mirei Shigemori e Isamu Noguchi*, cit., p. 463, a propósito de los Jardines del Sur y Oeste del Abad en Tōfuku-ji (vid. imágenes en *Catálogo*).

representa así una fórmula básica para acometer el análisis de todo jardín japonés, por supuesto y sobre todo del *karesansui*. El *ōshakei* es algo así como una cápsula en la que se integran los tres vectores en una misma composición, otorgando un significado estético propio a la unidad en cuestión y, por ende, al conjunto que de ella dependa. Convergen en el *ōshakei* tres percepciones: la vertical o de elevación del espíritu (contraria a la ley de la gravedad), la horizontal o de observación de elementos que se perciben con los sentidos y, junto a ellas, la diagonal o fuerza generada por la dinámica humana. De nuevo, una convergencia triangular que puede residir en un solo elemento del jardín (*v.gr.*: en una roca, aunque raramente, y de ahí la veneración que estas peculiares rocas reciben) o, más habitualmente, en varias rocas o elementos asociados (árboles lo más frecuente, también arbustos) para contribuir al mayor dinamismo del conjunto.

Se destacaba, poco antes, que la horizontalidad es una tendencia esencial en la configuración de un *karesansui*, a efectos de otorgarle una impronta o carácter sereno. Al propio tiempo, la inclusión de elementos horizontales es el punto de partida, paradójicamente, sobre el que se construye la dinámica de movimiento interna del jardín. En este sentido, debe partirse de que la fórmula intrínseca de fuerzas desde una roca puramente horizontal resulta ambigua, pues se despliega desde ambos extremos de la roca, en sentidos contrapuestos. Es, pues, el contexto donde esa roca se ubica que absorbe o neutraliza dicha ambigüedad, canalizando la tensión hacia lo que podríamos llamar el extremo libre. A continuación examinaremos varios casos de muy diversa naturaleza para ilustrar este fenómeno: (i) en el ejemplo de la composición de la agrupación de rocas en torno a la principal o Fujito en el jardín de Sanpōin, al Sur de Kyoto, las dos rocas de la base contribuyen a flanquear (como si ésta y no otra fuera su función exclusiva), y así alzar todavía más la verticalidad de la roca dominante, casi como si se postraran ante ellas para que aquélla, arrogante, mirara desafiante al espectador. En este caso, las fugas laterales de las rocas subordinadas (respecto del conjunto) son absolutamente inexistentes; (ii) el segundo ejemplo, en el jardín de Shoden-ji, la composición principal a base de arbustos de azalea sobre una superficie de gravilla exenta se ordena a partir de grupos en secuencia de 3:5:7, en un plano aparentemente horizontal que es matizado por la desigualdad en la altura de los arbustos así como, sobre todo, contrapesado con la fuga vertical del jardín desde el último grupo hacia la derecha, acentuado por la presencia de cipreses muy altos que, al tiempo, obligan a que la vista fluya hacia el fondo del jardín más allá del muro, integrando el Monte Hiei en la lejanía. Y (iii) en Tenju-an, en el que el camino principal fluye en absoluto paralelo al fondo, ambos en perfecta horizontalidad, basta un pequeño gesto para quebrarla mediante un giro del referido camino en sentido transversal y hacia el punto de observación natural del jardín.



Roca Fujito



Shoden-ji



Tenju-an

Así las cosas, en un *karesansui* el efecto del todo consiste en transmitir una sensación de equilibrio, pero en su interior transcurre un discurso interno muy dinámico, altamente comprometido con las fuerzas de los distintos elementos que conforman el jardín, y para ello debe entenderse siquiera mínimamente cómo las formas más simples pueden generar una tensión y, a partir de ella, una sensación de movimiento. En este ámbito, ha de abordarse en consecuencia el movimiento de los objetos en descanso, así como del movimiento de los objetos en los planos tierra y cielo:

- (i) Desde la primera perspectiva, la mera forma y la orientación de un objeto determina el sentido de su moción. Existe una cierta tendencia a que esta tensión resulte algo más pronunciada en el plano tierra, mientras que en el plano vertical se aprecia una mayor intensidad en el sentido ascendente que en el descendente. Ello se explica nítidamente si apreciamos las fuerzas internas en un cuadrado (*Fig. 1*: ejemplo básico que es aplicable, *mutatis mutandis*, a otras figuras):



(*Fig. 1*)

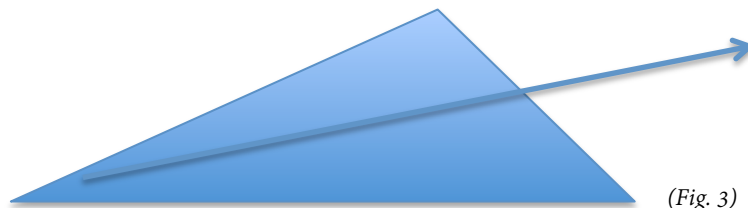
Tomadas desde un punto central equidistante, las fuerzas laterales en sentido horizontal son más fuertes o pronunciadas, mientras que en el eje vertical se apreciará siempre una mayor intensidad en sentido ascendente que en el contrario, que es prácticamente inexistente.

Sobre lo anterior, el movimiento de un objeto (por extensión, de una composición rectangular), acontece primariamente a lo largo de su eje más largo. Y de ahí que un rectángulo de poca altura y alargado funcione como una línea:



(Fig. 2)

Mientras que un triángulo, en particular si asimétrico (pues la asimetría le imprime dinamismo), funciona como una flecha de dirección por sí mismo, desde su lado más amplio (la fecha representa el vector de fuerza primaria):



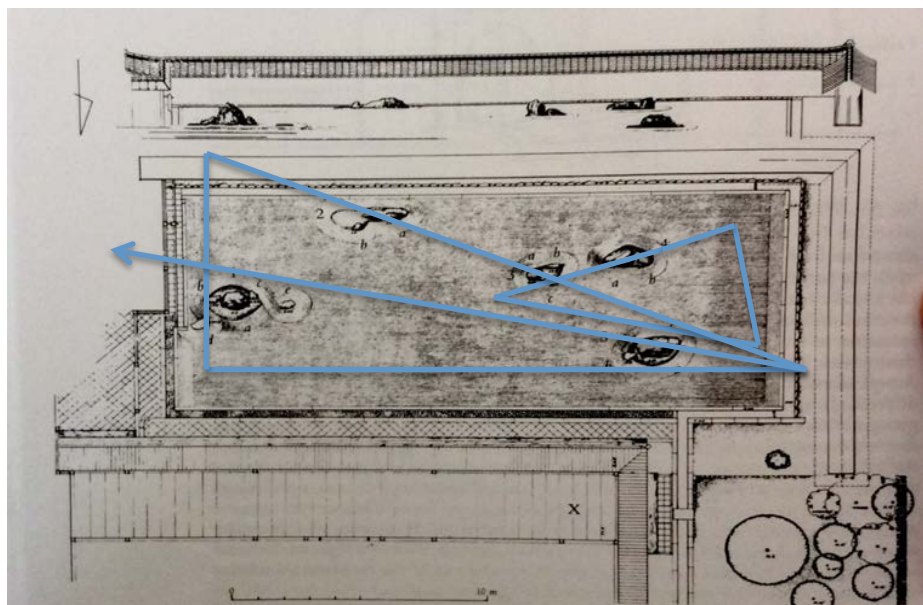
(Fig. 3)

Y así, de todo lo anterior, que cuando una roca o un árbol se emplean en sentido vertical, sabemos que lo serán siempre en un sentido ascendente. Esta fuerza al alza, de su parte, servirá como contrapeso de la línea tierra y su fuerza gravitatoria, que generalmente estará reforzada por el peso o carga adicional que representan las piedras subordinadas más la vegetación en la base de los elementos verticales. De su parte, los elementos horizontales que de suyo tenderían a provocar fugas colaterales, pueden tener un rol clave si se compensan y orientan adecuadamente para reforzar la verticalidad de la roca principal.

- (ii) Desde la segunda perspectiva, debe analizarse la sensación de movimiento en los planos tierra y cielo. En uno y otro caso, vale aquí, de nuevo, recurrir a la figura geométrica del triángulo²¹, pues son dos los tipos básicos de composición direccional: el triangular en el

²¹ Siempre, pues, el triángulo, como forma geométrica esencial para analizar la composición en un *karesansui*: hemos hablado de él con ocasión de la secuencia de rocas, de las tríadas, en cuanto

plano horizontal y el triangular en el plano vertical. El primero es el que el observador, por una perspectiva más elevada (la veranda ofrece, por definición, cierta ventaja en este sentido al espectador, de aproximadamente medio metro de altura) contempla desde arriba como si de una composición apaisada se tratara, en tanto que los elementos empleados se funden de algún modo con la base homogénea ya sea gravilla, o musgo o incluso un estanque). Un ejemplo particularmente nítido del juego de este movimiento nos lo proporciona el jardín de Ryōan-ji en el que, como puede apreciarse en el gráfico, el grupo de rocas de la derecha, por su morfología y ubicación, fluye desde el más cercano al espectador (en el grabado, n° 5) hacia el segundo (n°4) y desde éste al tercero (n°3), que actúa como vértice desde el que los tres, cohesionados entre sí, apuntan al grupo de rocas de la izquierda donde, en suma, se ubica la roca dominante en la agrupación más cercana a la vista (n°1). En el gráfico adjunto se contempla que el juego de fuerzas es el propio, precisamente, del triángulo mostrado anteriormente en la figura 3, sólo que a la inversa, efecto que es curioso, toda vez que al jardín de Ryōan-ji se accede desde la izquierda en la actualidad (aunque la perspectiva probablemente más disfrutada en su origen fuera la que contraria, desde la residencia del abad).



que módulo de organización espacial, como elemento de estabilidad, y ahora como herramienta para determinar el movimiento interno en el jardín.

De su parte, el modelo triangular en el plano vertical clásico es la triada *sanzonseki* (ilustrado más abajo con ocasión del jardín Kōmyo) En efecto, esta composición es intrínsecamente ascendente. Ahora bien, si la composición vertical triangular se realiza a partir de un triángulo asimétrico cuyo lado más largo se sitúe en la horizontal (de nuevo, Figura 3 anterior), la roca o grupo de rocas se convierte en una flecha plena de movimiento para enfocar, desde su vértice más agudo, una dirección.

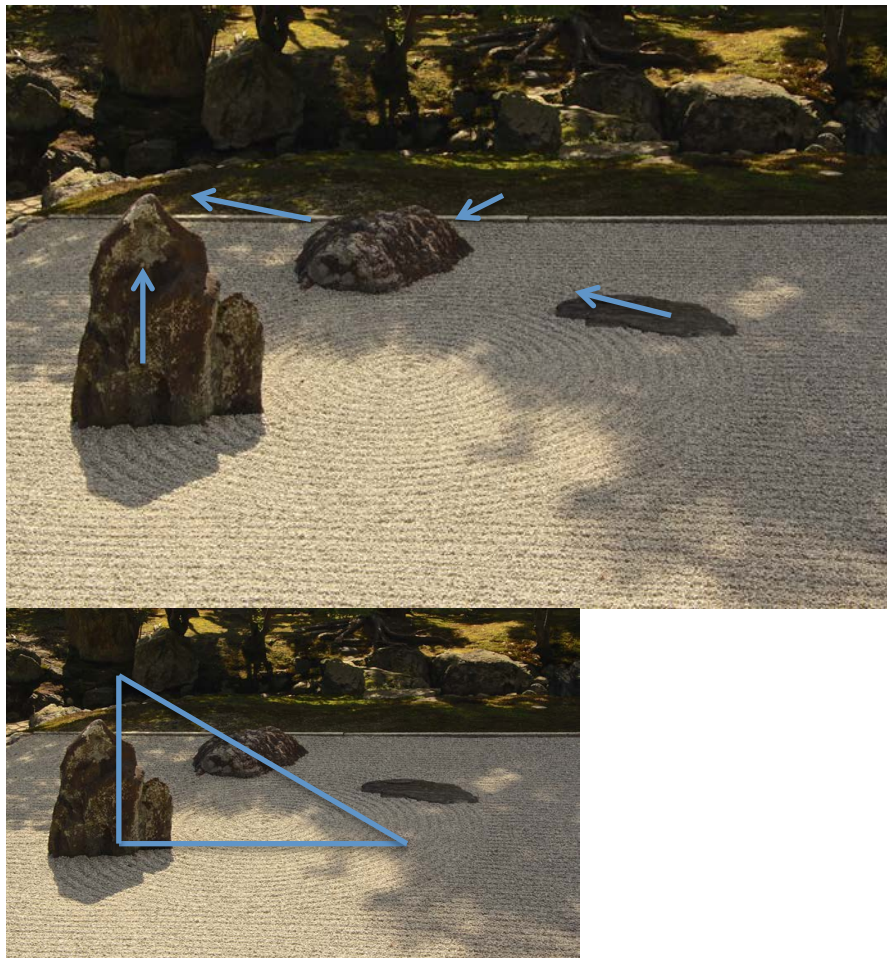
Observemos todo lo anterior a partir de ejemplos. En la imagen de mayor tamaño se apreciará el movimiento intrínseco de cada elemento (marcado por su forma, pero también por su textura y por la posición de sus aristas). En la de menor tamaño se mostrará el movimiento general (triangular) de la composición.

Comenzamos este recorrido en el pequeño jardín de entrada al conocido templo de Kennin-ji. Las dos rocas claves de la composición, ligeramente separadas entre sí, están ubicadas en sentido vertical y, por lo tanto, ascendente, efecto que es realzado por el árbol. En la base de éste, dos pequeñas rocas (de forma ligeramente triangular), nos llevan inequívocamente al árbol, la más cercana a nuestro punto de observación, por su inclinación, apunta a la más lejana, y ésta, emplazada como está en la propia base del árbol, se funde con éste en un plano de fuerzas hacia el cielo. Las dos piedras de carácter horizontal están claramente posicionadas para dirigir nuestra mirada hacia el corazón de la composición que no es otro que la roca más venerada o roca de los espíritus de los reyes que, pese a su menor tamaño respecto de la otra roca principal, no guarda con ésta ninguna relación de subordinación.



Kennin-ji, jardín lateral

En el caso de Shokoku-ji, la unidad compositiva se ubica sobre una base de gravilla en la que se dibuja un patrón de círculos concéntricos o gota de agua (*maru-uzu-mon*) que, tomado aisladamente, tendría un efecto centrípeto o de concentración hacia su centro. Pues bien, nótese que la colocación de las rocas no sólo compensa el efecto de gravedad de la base sino que lo transforma en un patrón centrífugo en la medida en la que las mismas se ubican en la misma periferia. Sobre lo anterior, el juego de direcciones marcado por las rocas horizontales, contribuye a realzar la verticalidad de la roca principal (a su vez remarcado por una segunda roca menor, también en posición ascendente). En efecto, la menor de las piedras horizontales, plana, y algo más alejada de las demás y precisamente por ello, lejos de ser contemplada como una piedra horizontal, se expresa claramente como una flecha que apunta a la roca de en medio, de menor carácter y absolutamente subordinada en su función a realzar la principal, a la que apuntan no sólo su propia posición sino, de modo marcado, su arista superior.



Shokoku-ji

Pese a que se trate de una composición algo más compleja, el núcleo principal de este jardín Muromachi conservado en templo de Taizo-in acoge una muestra nítida de conjunto orientado a la verticalidad: Se apreciará con facilidad por el trazado de las flechas que el ojo viaja desde el inicio al borde inferior izquierdo y con un flujo suave y fluido hacia la verticalidad de las piedras, el árbol y el fondo más tupido de bosque que obra como muro posterior.



Taizo-in, jardín del período Muromachi

Finalizamos nuestro recorrido visual en Kōmyo-in, sub-templo de Tōfuku-ji, uno de los ejemplos maestros de Shigemori MIREI, para el que no resultaría ya necesario utilizar los vectores. Se convendrá que la triada principal o *sanzoneki*, ubicada al fondo y en una colina algo más elevada del jardín, es realzada con una fuerza rotunda por todas y cada una de las piedras ubicadas aisladamente en el jardín, se contemple desde el punto de observación principal (arriba) o desde el lateral del mismo. Con gran peso visual, la roca que ocupa la posición más central del jardín (también de la blanca laguna de gravilla) apunta invariablemente al eje de la triada. A partir de este punto, cada una de las piedras, en un equilibrio magistral de tamaños y distancia entre las mismas, fluye hacia dicho centro o, superado éste, hacia la triada. Recórrase con la mirada cada una de las piedras, desde sus aristas, y se observará que cada una de ellas está sutilmente orientada a conseguir el efecto direccional descrito.



Kōmyo-in

5. La calidad espacial del jardín: claves de profundidad y efectos atmosféricos

Para concluir este espacio dedicado a la técnica en la composición de un *karesansui* nos detendremos, siquiera brevemente, en aquellos aspectos complementarios que inciden en la calidad última del jardín cuales son el manejo que el artista realiza para dominar la dimensión de profundidad del espacio así como la comprensión de la incidencia que los fenómenos atmosféricos han de poseer en el mismo. Desde esta perspectiva, son varios los aspectos a tomar en consideración:

- (i) De modo fundamental, el autor de un *karesansui* utiliza el recurso de técnicas clásicas para acentuar la armonía con la que se comunican entre sí los elementos integrados en el jardín, la que permite al ojo fluir con gracilidad entre distintas formas y texturas.

No es ocioso aquí recordar que, ante el campo visual humano, toda la escena acontece en dos dimensiones. Por lo tanto, el artista ha de realizar delicados ajustes dentro del espacio que le es dado para proyectar una mayor distancia o acentuar la proximidad respecto de los varios puntos focales del jardín²².

Uno de estos recursos es generar una composición de elementos dispuestos en zigzag²³. Esta secuencia ondulante, que asemeja a la de un riachuelo, puede conformarse mediante meandros variables en su caudal o volumen y en su profundidad, otorgándole al paisaje un relieve propio en el que las escenas cobrarán el protagonismo o intensidad que el artista desea, del mismo modo que pueden fluir o expandirse, ampliando la composición en lo deseable, incluso hasta hacerla desaparecer en el horizonte. Con todo, el espectador percibirá la totalidad de la escena, valga insistir, en un plano de proyección único y abarcable desde su visión.

El recurso a curvas amplía, desde luego, la sensación del espacio que se torna más vasto (y/o más profundo) en general, pero también exagera la de las unidades compositivas interiores (del mismo modo que los meandros de un río sedimentan en sus cauces). Al tiempo, la utilización de líneas sinuosas contribuye a la melodía que proyecta el jardín²⁴, trasunto del concepto último que el artista busca transmitir.

²² Puede en este sentido afirmarse que los artistas clásicos (pintores y deudores de ellos, los paisajistas) eran conscientes, por conocimiento técnico o por intuición, mas seguramente por lo primero, de los efectos ópticos que fueron objeto de aplicación por los renacentistas europeos.

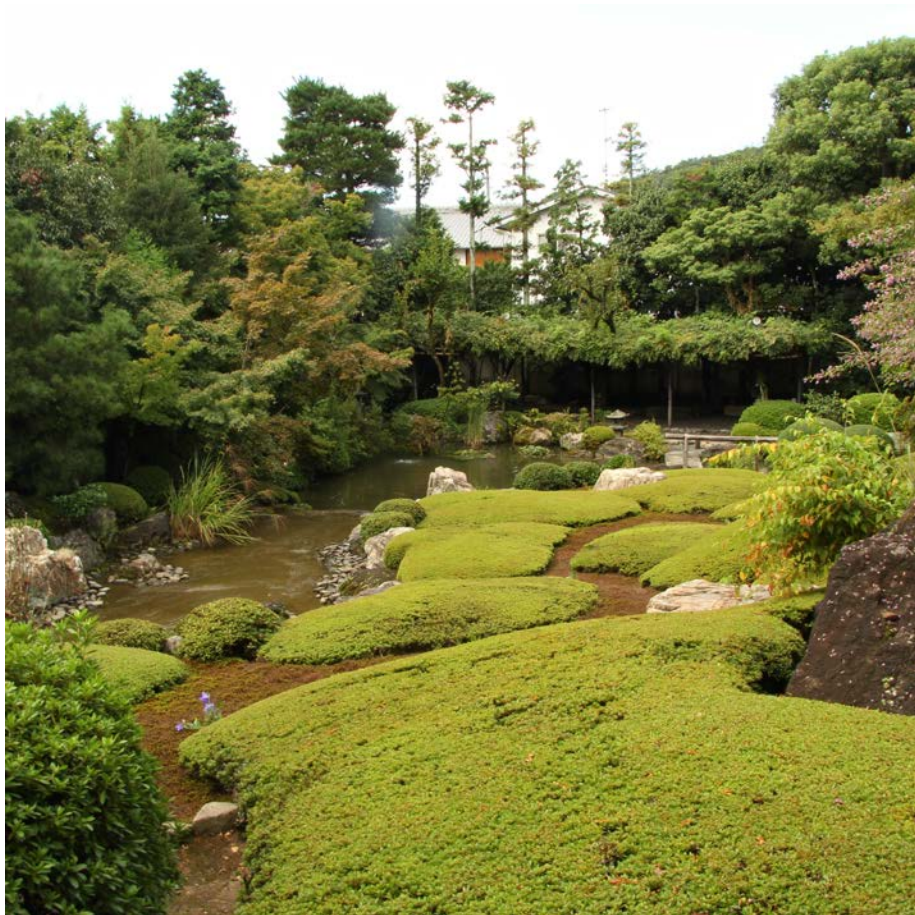
²³ Que, al obligar al ojo humano a fluir en diagonales sucesivas, convierte la percepción en una trayectoria más amplia (y, por consiguiente, profunda) que la resultante de unir mediante una línea recta el punto focal inicial con el final.

²⁴ Cfr. *supra sub* nota 19, el grafismo del músico John CAGE a partir de su composición inspirada jardín Ryōan-ji.

La secuencia serpenteante puede resultar más o menos evidente al ojo. Así, ésta nos resultará obvia en la creación de Mirei SHIGEMORI, en el jardín Kyōkusui-no-Niwa (en el santuario de Matsuo Taisha) o en el jardín Yokoen en el templo de Taizō-in, debido en ambos casos a la presencia física del agua, y mucho más sutil pero igualmente marcada en el efecto generado por las densas lenguas de gravilla que circundan el jardín de Manshu-in, como si de un caudaloso río se tratara ofreciéndonos diversas escenas en las playas que genera a su paso. Dicho esto, en los tres ejemplos, aunque de modo diverso, la escena visual (de forma triangular) es más amplia en la base o punto de observación y más estrecha en el fondo, lo que acentúa la sensación de profundidad, a lo que se une la existencia de la línea de zigzag (o *yarimizu*) que lo recorre internamente.



Matsuo-Taisha



Taizō-in, Yokoen



Manshu-in

(ii) La misma noción de zigzag y composición triangular reseñadas en el apartado precedente puede predicarse de la técnica con la que se emplazan los árboles y, en particular, sobre la poda de los de carácter perenne (generalmente pinos, tan frecuentes en los jardines japoneses). En efecto, dicha poda busca provocar que la copa del pino mantenga una forma de triángulo de base ancha, la propia de las dos ramas más gruesas que se extienden como dos brazos en cruz cuyas manos miran hacia el cielo. Tampoco es casual esta forma, toda vez que entronca con la propia del plano tierra, reforzando la integridad de toda la escena.

El trabajo de poda es muy delicado. Se realiza durante varios días seguidos, ocupando a varias personas que trabajan a un ritmo muy reflexivo y pausado (*v.gr.*: el pino ubicado en la entrada del templo Tenryū-ji –en las imágenes subsiguientes- necesita cada otoño de la atención de un equipo de ocho personas que trabajan sin cesar un promedio de ocho horas al día a lo largo de toda una semana). Los obreros, especializados, trabajan con un esmero y procurando infligir el mínimo estrés o ansiedad al árbol. De ahí que suelen valerse de arneses para que las ramas no soporten su peso, ocasionalmente de guantes.



Ninna-ji, trabajo de campo diario



Trabajos de poda en Tenryū-ji, octubre de 2013.

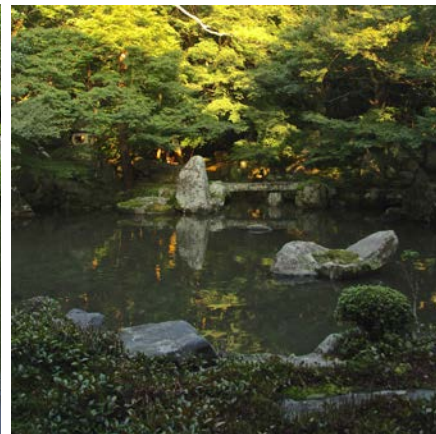
- (iii) En el jardín japonés también es de aplicación el llamado *principio de las tres profundidades*, regla procedente de la pintura china clásica y, por lo tanto, recibida en la tradición japonesa. Conforme a este principio, la profundidad espacial se divide en un plano anterior, uno intermedio y otro lejano, los tres paralelos al plano pictórico (o perpendicular al plano tierra, coincidente con el plano visual humano), de tal modo que nuestra visión transcurre de una distancia a la otra atravesando entre las mismas un espacio vacío entre planos²⁵.

La utilidad de esta regla reside en que el tamaño de los elementos clave de la composición no está sometido a regla alguna, de modo que el artista puede magnificarlos a su entero criterio para así destacar su importancia, de igual modo que figuras que en la distancia lejana podrían pasar inadvertidas pueden ser objeto de una ampliación, con un resultado similar a si empleáramos unos anteojos de aumento.

Así descrito, el sistema de multi-perspectiva puede parecer algo irreal o forzado. Sin embargo, facilita al artista la fijación de varios puntos focales que contribuyen a proyectar en el plano pictórico (bidimensional) una imagen integral que es más acorde o fidedigna con la realidad (tridimensional)²⁶. Usualmente, este efecto se logra interponiendo en el paralelo intermedio un elemento de cierta rotundidad (una roca, un estanque, una isla o península), como se ilustra con las imágenes inferiores.



Hoshun-in



Renge-ji

²⁵ En la pintura china, el recurso a la perspectiva caballera frontal genera una sugerencia de profundidad y nos permite colocar un foco móvil en la escena panorámica que nos ayuda a realizar el recorrido visual pretendido por el artista. Cfr. ROWLEY, G., *Principles of Chinese Painting*, Princeton (Princeton University Press), 1959, p. 64.

²⁶ BRING, M./WAYEMBERGH, J., *Japanese Gardens: Design and Meaning*, New York (McGraw Hill Higher Education), 1981, p. 185.

- (iv) A su vez, la regla de las tres profundidades proporciona un marco idóneo para que el artista utilice técnicas de perspectiva de tamaño:

Por ejemplo, en el caso apenas mostrado en Renge-ji, la piedra con forma de barco relativamente próxima a la orilla tiene una dimensión similar a la roca central de la triada del fondo, sin embargo, el ojo asume que ésta es bastante más grande debido a la distancia que, a su vez, parece mayor que la real. O, siguiendo con la utilización de elementos ubicados en el plano central, en el caso de Manshu-in -véase la imagen integrada en el apartado (i) anterior-, el recurso a un promontorio central a modo de isla con un árbol de la misma especie que los del fondo, sirve al artista para incrementar ópticamente la profundidad.

El autor también recurre a estas técnicas para realzar alguno de los rasgos más singulares del jardín, como en el caso de Tenryū-ji con el emplazamiento de una roca que, por su color blanquecino, resulta especialmente apta para reforzar el efecto de la luna cuando se refleja en el estanque y, con ello, la silueta del monte Arashiyama al fondo que queda así incorporada en la escena.



Tenryū-ji, roca *Gagetsuseki* (o de la *Luna Reclinada*)

O, como es frecuente para intensificar la sensación de privacidad, con la utilización en un primer plano de recipientes tallados en roca que contienen agua para purificarse, por cuanto dicho elemento es el primero que capta la atención del observador y le transmite conceptualmente esta atmósfera de intimidad.



Koho-an



Taizo-in, jardín periodo Muromachi

En fin, muy interesante es el recurso -también en el primer plano- a piedras rasas y lisas (reminiscentes de las rocas *reihaiseki* o rocas en posición de veneración). La función primaria de estas rocas es llamar la atención respecto de la escena que queda inmediatamente tras ellas. Sobre lo anterior, sirven para otorgar a toda la composición una sensación de movimiento cuando se desplaza la visión desde ella hacia los laterales: al mantenerse la piedra como punto de partida para la observación general del jardín, ocurre el efecto óptico (irreal, por supuesto) consistente en que dicha piedra se desplaza más rápido que los elementos que asemejan estáticos, en cada momento, en el fondo de la escena. Esta “*perspectiva de moción*” de la que hablaba GIBSON, la cual no puede proyectarse en el plano pictórico, imprime en la escena una sensación de movimiento de gran intensidad. Para ilustrarlo nos valemos del ejemplo de Shokoku-ji donde, además, dicha sensación de velocidad se incrementa en proporción geométrica toda vez que el jardín posee una forma rectangular muy achatada, de tal modo que la distancia desde la piedra al fondo es notoriamente menor en línea perpendicular que en línea diagonal.



Shokoku-ji

- (v) Todos los efectos de perspectiva tratados con anterioridad suponen el recurso a elementos ubicados en ejes horizontales que se desplazarían ópticamente desde una posición más bien cercana al espectador y, desde ahí, hacia el fondo de la escena. En este apartado abordaremos el efecto contrario, pero igualmente redundante en la generación de una sensación de vastedad. A este efecto se le conoce como “*profundidad unívoca*”. De nuevo nos valdremos de ejemplos concretos, tanto más necesarios aquí toda vez que esta técnica resulta algo más ardua de aprehender al inicio.

Pues bien, este efecto de profundidad unívoca puede ser utilizado de modos muy distintos. Todos ellos parten, de algún modo, de constreñir la profundidad del espacio.

El primero de ellos consiste en generar una ilusión óptica de grandiosidad o imponentia. En efecto, si contemplamos una roca o grupo de rocas desde muy cerca, la impresión se acentúa poderosamente. Especialmente ilustrativo de esta sensación la cascada de rocas en el templo de Daisen-in (*cfr.* imagen anterior en este mismo Capítulo, *supra sub* IV.3).

El segundo de ellos resulta más sutil o sofisticado, pues consiste en acomodar la extensión de la escena total al campo visual humano, con el fin de facilitar su contemplación. Este recurso se emplea en espacios generalmente muy vastos y profundos, gracias a la interposición de una zona exenta muy amplia en un primer plano (ya sea de gravilla, musgo o agua), para evitar que el observador tenga que forzar el ojo transcurriendo por varios planos. Así las cosas, dicha composición se adapta a las formas básicas con las que percibe el ojo del hombre. En otros términos, con esta técnica se fuerza el efecto bidimensional (y también de horizontalidad) de la escena al objeto de que en su contemplación prime una sensación de serenidad, de modo que el espectador no tenga que realizar un ejercicio de exploración sino que se sitúe de inmediato en el pleno disfrute de las formas, texturas y tonalidades del jardín y, así, de comunión espiritual con el espacio.

Dos ejemplos excepcionales nos los brindan los jardines de Konchi-in y Funda-in. En el primer caso, la inmensidad del espacio se achanta visualmente gracias a una técnica depuradísima que combina la amplia extensión de gravilla (rastrillada, además, con un patrón de ondas que realza la sensación óptica de acercamiento del fondo) junto a una organización inusual del escenario de vegetación y roca, prácticamente un muro en vertical que se funde virtualmente con el paisaje de bosque tras el límite posterior del jardín (que queda oculto al observador), todo ello en un nítido juego de ejes en horizontal y paralelos al plano tierra.



Konchi-in

Un ejercicio similar puede predicarse de los jardines de Jiko-in y Funda-in, si bien desde otro punto de partida, cual es su menor profundidad, lo que otorga un mayor protagonismo relativo a los elementos del fondo. Dicho esto, en el caso de Funda-in, la cuidada e intencionada pérdida de la horizontalidad (debido al pequeño gesto de la zona de gravilla que se acorta en el lateral izquierdo) dota a la composición de un singular lirismo.



Funda-in



Jiko-in

- (vi) Como correlato de la anterior consideración, la profundidad del espacio puede comprimirse significativamente mediante el empleo de la “*perspectiva inversa*”, esto es, maximizando la anchura o dimensión apaisada del jardín ubicando elementos de gran dimensión en el fondo de modo que parezcan más cercanos al espectador, efecto óptico que se complementa si, en el plano intermedio o primero, las piezas que se emplazan (si se emplazan) son de un tamaño mucho más reducido. Este efecto lo veremos algo más adelante con ocasión del jardín en la casa-museo de Mirei SHIGEMORI.
- (vii) Muy recurrente también en un jardín japonés es la superposición de elementos para incrementar la percepción visual del espacio. Ello puede hacerse de un modo más simple, consistente en la superposición de planos frontales de un mismo elemento, o más trabada, ya sea a modo de grupos de elementos que, siendo de una misma naturaleza (rocas o arbustos, principalmente), debido a su distinto tamaño y disposición asimétrica, parece que se desplazan por el espacio, como si anduvieran por el mismo (como en las imágenes que se recogen a continuación de Hoshun-in o de Shisen-do).



Hoshun-in



Shisen-dō

Una variación ulterior de este efecto es el conocido bajo el nombre de *miegakure*, que bien podría traducirse como un ejercicio de “*esconder para revelar*”²⁷. Se trata, en este caso, de gestos orientados a generar una impresión de amplitud en un área de reducido tamaño pero también una ilusión de que hay espacios por descubrir en el área que permanece no del todo revelada. Bástenos aquí un ejemplo altamente representativo pero muy intrincado puesto que compromete, al tiempo, varios de los recursos tratados hasta el momento: el jardín de la casa museo del artista Mirei SHIGEMORI, cuya imagen se recoge más abajo. En él, se observa que el plano tierra está atravesado de meandros en zigzag que, de por sí, sirven para generar una impresión de que el ojo ha de circular entre zonas que le serán más obvias mientras que otras le quedarán ocultas, invitándole a imaginarlas²⁸. Pero, sobre todo, esta sensación se realza aquí con el empleo de un cúmulo de gestos poco ortodoxos – como es habitual en este autor- en particular, el hecho de que los grupos de rocas se emplacen sesgadamente (observadas desde el centro de la veranda), sobre un promontorio cubierto de musgo más alto en el fondo y de forma triangular. Con todo ello se consigue una sensación de movimiento máxima, como si tratase de un ejército que avanzase frente a nuestros ojos en diagonal, desde su punto de partida en el noreste hacia su destino, fuera ya de nuestra perspectiva, en un punto que se ubicaría en el suroeste.

²⁷ HIGUCHI, T., *The Visual and Spatial Structure of Landscapes*, Cambridge, Mass. (MIT Press), 1983, p. 84.

²⁸ Señala ÁLVAREZ, *El Karesansui moderno: Mirei Shigemori e Isamu Noguchi*, cit., p. 465, que las curvas del jardín recuerdan a las formas de Vassily KANDINSKY en *Punto y Línea sobre el Plano*, de 1926, obra bien conocida por Mirei SHIGEMORI.



Casa-Museo de Shigemori MIREI, en Kyoto

Todas las anteriores consideraciones o reglas hacen referencia a la aplicación de parámetros geométricos que, con independencia de cuál sea su adaptación concreta al espacio dado, nos hablan de precisión y exactitud. Más allá, hay un componente inmaterial o etéreo en todo jardín que es su atmósfera la cual, por prolija que sea la descripción, nunca proporcionará más que el tenue reflejo de la experiencia concreta.

La atmósfera de un jardín es, por naturaleza, variable y, por ello, no obstante los intentos o estrategias para potenciar alguno de sus rasgos²⁹, imposible de cristalizar. La luz que en cada momento baña el lugar y se resbala por sus formas, los claroscuros, la forma reflejada de las nubes sobre la gravilla, un día lluvioso o a pleno sol, todas las estaciones de la luna: el jardín respira, en suma.

Desde luego, el artista puede sugerir, pero tan sólo sugerir, estos trazos. O bien optar por la estrategia contraria, en la que depende del espectador la experiencia total del sitio³⁰. En la expresión máxima de un *karesansui*, la amplitud del lugar lleva a la alerta más afinada de los sentidos y ésta, a su vez, a contemplar la poética danza de los átomos que allí acontece. Es por todo ello que concluimos este espacio con la referencia al jardín seco más exento por antonomasia, Tokai-an, mientras suena en nuestra memoria la melodía que el músico Armand AMAR compuso para el poema de Jalāl Dīn Muhammad Rūmī³¹, cuya letra reza:

²⁹ Para resaltar, *v.gr.*, mediante la coloratura de las rocas, como si de una acuarela se tratara, la supuesta huella de efectos climáticos en el paisaje; o para destacar el efecto brumoso de una niebla mediante la inclusión de un lago en cuyo interior se incorporan rocas cuyas cimas se vislumbrarán entrecortadas por efecto de aquélla.

³⁰ De referencia obligada aquí es la lectura de Junichirō TANIZAKI, *El Elogio de la Sombra*, Madrid (Siruela), 2008, como la obra de Bruno TAUT que se recoge en el apartado de Bibliografía, quizás en particular sus Diarios (*Bruno Taut in Japan, Das Tagebuch*, Tomos I y II, reeditados en 2013 y 2015, respectivamente). Para profundizar en la comprensión de la arquitectura de los sentidos *cfr.*, en lugar de muchos, el exquisito trabajo de Peter ZUMTHOR, *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*, Basel-Boston-Berlin (Birkhäuser) 2006, y más recientemente la obra colectiva coordinada por Christian BORCH, *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, Basel (de Gruyter), 2014, en particular aquí la contribución de Juhani PALASMAA bajo el título *Space, Plane and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience*.

³¹ *Poema de los Átomos*, del poeta y místico sufí Jalāl Dīn Muhammad RŪMĪ, al que Armand AMAR puso melodía para la obra cinematográfica *Bab'Aziz. The Prince who contemplated his soul*, dirigida por Nacer KHEMIR, 2005 (*T. de la A. a partir de la versión inglesa oficial del poema original en lengua árabe*).



Tokai-an

*¡Oh, día, amanece! Los átomos bailan.
Gracias a Él el Universo baila.
Las almas danzan, transidas de éxtasis.
A tu oído murmuraré adónde les lleva su danza.
Todo átomo en el aire y en el desierto lo sabe,
parecen locos.
Cada átomo, feliz o abatido, se enamora del sol,
Y nada más cabe decir.*

V. SOBRE LA SEMIÓTICA DEL *KARESANSUI*

“Las sonatas de Piano de Mozart son únicas; demasiado fáciles para los niños y demasiado difíciles para los adultos”

Artur SCHNABEL

1. Preliminar

La cita sirve de *torii* o umbral sagrado de introducción a esta cuestión que hunde sus raíces en la Historia de las Ideas, en el dualismo entre explicar el cómo o el porqué de las cosas, entre lo aristotélico o lo galileico, asunto harto complejo como para considerar que este espacio resulte un lugar idóneo para siquiera puntearlo.

Las líneas que anteceden a esta sección han procurado una explicación de los efectos escénicos y sensoriales presentes en la concepción y ejecución de un jardín japonés y, en particular, de un jardín seco o *karesansui*: procedimientos técnicos en absoluto desprovistos de alma en tanto que *cómo* y *porqué* se entrelazan, pero técnica, al fin y al cabo. En este orden de cosas, se convendrá que el método, por sí solo, nos abre ventanas a una lectura extrínseca de las cosas rebotante de matices, nos procura una actitud erudita, mas la verdadera comprensión de una obra artística anida en el espíritu tanto de quien la ejecuta como de quien la contempla y, por ello, no hay estratos culturales que no puedan ser traspasados por una sensibilidad auténtica.

El *karesansui* ha sido objeto de una muy abundante reflexión para descifrar su sentido último; ejercicio que ha gravitado, en particular, sobre la composición que representa su *epítome mozartiana*, el jardín seco de Ryōanji. Así, es sabido que existen variadas teorías respecto al *motivo* que informó en su momento su composición, sin que ninguna de ellas pueda avalarse históricamente de un modo pleno¹. De su parte, el descubrimiento de este jardín por los ojos occidentales ha llevado a una prolija elucubración acerca de su *significado intangible*. Y ello no sólo a nivel académico, sino también en el orden artístico, como lo prueban las transformaciones deconstructivas de distinto calado e

¹ Hasta quince: en extenso HENNIG, *Der Karesansui, ob. cit.*, pp. 205-223.

intención (operadas, entre otros, por John CAGE, David HOCKNEY o Susan HERRINGTON: alguna ya aludida y otras por mencionar en el presente Capítulo).

Mas una consideración ponderada acaba por confluír en un común pensamiento: la de invitar, por encima de todo conocimiento enciclopédico o bien empírico, a la contemplación personalísima del jardín y desde ahí trascender a una experiencia de introspección individual -por lo tanto, intransferible- que jamás podrá plasmarse en palabras suficientes, si es que ello es un fin en sí mismo. Recordemos que, en Japón, el jardín se comprende como *camino*² y que la verdad está “*en la escritura no escrita*”, aquella que reside “*fuera de las palabras*”³.

Resulta muy reconfortante que a este posicionamiento -tan simple, ligero y directo- se nos anime desde voces sabias poseedoras de un conocimiento ampliamente reconocido sobre la semiótica del paisajismo, como también y muy en particular aquí, por parte de consagrados creadores de jardines japoneses. En buena lógica y de modo comprensible, la tradición cultural japonesa preserva su pureza desde el cultivo de un cierto hermetismo que convierte en impenetrable sus contenidos al neófito occidental: no en vano, nuestra curiosidad puede ser entendida como demasiado agresiva por anecdótica –el ávido coleccionismo del turista avezado-, o bien por buscar una explicación cartesiana, material y satisfactoria en el pronto plazo. Desde esta perspectiva debe aceptarse que hay modalidades artísticas, como la lectura del incienso (*kō-dō*), absolutamente imposibles de aprehender sin una probada maestría previa en el arte de la caligrafía o poesía japonesas, por no hablar de una cierta madurez vital en la que los valores con los que el japonés se enfrenta a la vida hayan sido sometidos a prueba y sobradamente validados y por ello susceptibles de sublimación a través de la composición de versos –parte del ceremonial inspirado por la celebración ritual del aroma del incienso-. Ante todo ello, el impetuoso y fraccionado ánimo occidental debe plegarse con humildad.

² Como camino de la *imagen poética*, como nos recuerda sensiblemente RUIZ DE LA PUERTA, F., *Del Camino en la Montaña al Camino en el Jardín: Aproximación Fenomenológica al Jardín Japonés*, en pp. 209 y ss., p. 211: “*Si no hay nada permanente en el mundo, si todo cambia continuamente y todo participa de esta realidad, no hubo otro camino para el hombre que el camino de la montaña, el camino de la imagen poética. (...) La imagen poética no altera los elementos del mundo natural, los toma en conjunto y en una adecuación al espacio hablan directamente a la imaginación*”. Vid. *ulteriormente infra sub VI.3(d)*.

³ Como nos recordaba Yasunari KAWABATA en su conferencia *Japan, the Beautiful and Myself*, al aceptar el Nóbel de Literatura el 10 de diciembre de 1968.

Desde la misma actitud deferente, se convendrá que la percepción de un jardín japonés, por muy ajena que nos resulte culturalmente, constituye una realidad más asequible a la interpretación individual. Sin perjuicio de todo lo que antecede, y por lo tanto de animar al espectador de un *karesansui* a una investigación continua sobre su historia y contenido, tan variado y enriquecedor como jardines existan, conviene ya adelantar que se mantiene aquí una posición en la que su contemplación es alcanzable para toda persona, de modo universal. Y de ahí que se auspicie la experiencia individual de abandonarse al *vacío* del jardín, con el solo objeto de fluir con éste. En efecto, al igual que ocurre con otras artes orientales, y destacadamente en la pintura, lo esencial es la organización del espacio con trazos simplificados y, sobre todo, lo que queda por relatar, ofreciéndose a ser desvelado por la intuición.

Pero ésta es una cuestión que se mantiene expedita a la discusión académica, por lo demás siempre estimulante. A grandes rasgos, el discurso se debate entre (i) aquellos que afirman que un jardín posee un significado que ha de buscarse por referencia a su formalismo y (ii) quienes sostienen que no ha de hacerse de todo ello una cuestión trascendental.

2. Aproximación al significado del jardín a partir de su formalismo

“Lo opuesto a lo natural es imposible”

Buckminster FULLER

Y sin embargo, a pesar de esta conocidísima declaración clásica en pro del naturalismo, es inmenso –por más que abarcable– el repertorio de estrategias y expresiones formales que han sido objeto de aplicación al paisaje a lo largo de los tiempos. En este sentido, son muchos los expertos que añoran la reivindicación intelectual del paisajismo a través de una apreciación de la tipología y las posibilidades formales del lugar (alegóricas, iconográficas, simbólicas o embleáticas) desarrolladas por diversas culturas. Posición

más que comprensible, si se trata de defender la categorización del paisajismo como obra artística, rescatándola de su potencial banalización⁴.

Pues todo lo que existe posee forma. En la naturaleza todo son formas, y toca a nuestra perspicacia percibir las para, en su caso y voluntariamente, abstraernos de las mismas. El paisajismo -se afirma- en tanto que subespecie del arte arquitectónico, recurre a un vocabulario de formas⁵ y, desde esta perspectiva, la fragmentación, desubicación, movilidad, incluso distorsión de los elementos pueden resultar aceptables desde una perspectiva estratégica -léase dogmática- en la construcción del paisaje.

Desde esta perspectiva, la fuerza intrínseca de un *paisajismo* deriva de la capacidad de su creador para acentuar las propiedades sensoriales (y sensuales) del medio, por reducida que sea la paleta de colores y materiales a su alcance. Y así, por muy artificial que pueda resultar la organización de los elementos, lo que importa es la sensación íntima que el autor proyecta en el espectador de hallarse ante un paisaje más amplio de lo abarcable por la propia comprensión y, por ende, “*natural*”, compuesto de luz y espacio⁶.

Según esta comprensión, la configuración del paisaje -en general, de las creaciones artísticas- descansa en un significado que es propio de su tiempo y contexto cultural. El hermeneuta se enfrenta a una labor de exégesis intrincada, por cuanto el paisaje consiste en una construcción atravesada de ideas, símbolos y elementos de variada índole, eventualmente también guarnecidos de cierta excentricidad. El reto consiste en tender puentes de comunicación entre la intención del creador y la interpretación del paisaje

⁴ Cfr. OLIN, L., *Form, Meaning and Expression in Landscape Architecture*, cit., p. 22.

⁵ Cfr. OLIN, *Form*, cit., pp. 35 y 66-68.

⁶ Cfr. OLIN, *Form*, cit., p. 40. Pero natural no entendido aquí como imitación de lo existente en la Naturaleza; antes al contrario, el creador de un jardín realza las propiedades del medio, expresa la relación entre hombre y paisaje en un momento histórico dado, sin olvidar la comprensión de la naturaleza como metáfora primitiva de lo artístico. Alude el autor como ilustrativo de su posición a los jardines concebidos por André LE NÔTRE en el Castillo de Chantilly (aprox. 1680) y, de otra índole bien distinta, por Lancelot BROWN, en Petworth Park (1751-1764): “*Despite their differences in geometric form and organization, both men worked with the same limited palette that reduced the elements of their designs to the most basic -earth, trees, turf, stone, water- and arranged them at a scale that dwarfed the individual and created an ambience that, if not resembling any natural scene, by its very extent, diversity, and texture possessed the attributes of one (...). Artificial as they may be, ecologically simplified as they are, the effect is that of being in a landscape larger than oneself, of many of the feelings one has in a ‘natural’ landscape-of light and space, of amplitude and generosity*”.

por parte de terceros espectadores, tendencialmente divergente a la original. Y un tal ejercicio pasa por recuperar, preservar y reivindicar la pureza máxima del medio, llevándonos a indagar prioritariamente sobre el contenido retórico y metafórico del jardín, tanto más esforzadamente allí donde el autor procura que su huella sea apenas perceptible.

Así entendido y muy brevemente por lo que aquí interesa: el hombre occidental podría admirar un *karesansui* pero en ningún caso aprehenderlo, en tanto que se mantenga ignorante respecto de la técnica subyacente como de la filosofía que éste entraña: percibiría sensaciones, mas ningún significado.

3. Más allá de la significación del paisaje

Otros autores se cuestionan la eficiencia y, por lo tanto, la razón de ser en invertir tanto esfuerzo hermenéutico, a la vista de la diversidad de culturas o creencias: ningún paisaje podrá ser coherentemente leído por todos, si es que tal consistencia lo es tan sólo por referencia a lo que su autor quiso expresar⁷.

Se abandona, pues, una aproximación historicista ante el jardín –basada en convencionalismos- a favor de una comprensión de corte universal. Se renuncia a atisbar el *porqué del porqué* del jardín, de su *cómo*, para estar simplemente a su *qué*.

La debilidad de un jardín como medio radica en la representación de las ideas. (...) (C)reo que la fortaleza del jardín como medio artístico es la celebración de su realidad; esto es, su capacidad para elevar nuestra experiencia emocional del mundo material dado y, en este estado elevado, hacernos olvidar nuestra creencia persistente de que estamos separados de la naturaleza. El jardín es lo que es. No 'significa'. 'Es'.

Jane GILLETTE⁸

Desde esta aproximación, se observa sin acritud la incorporación en la creación paisajística –para otros seguramente heterodoxa- de elementos que en otro contexto

⁷ Cfr. TREIB, M., *Must Landscapes Mean? Approaches to Significance in Recent Landscape Architecture*, 1995, reimpresso en TREIB, M., Ed. *Meaning in Landscape Architecture*, ob.cit., pp. 82 y ss., pp. 114-115.

⁸ GILLETTE, J., *Can Gardens Mean?*, en TREIB, M., Ed. *Meaning in Landscape Architecture*, ob.cit., pp. 134 y ss., p. 167. (*T. de la A.*)

cultural cumplirían otro cometido. Lejos de toda iconoclasia, se consideraría que su empleo depende de un criterio estrictamente formal. Buen ejemplo de lo anterior sería el conocido *California Scenario* de Isamu NOGUCHI, que sin reparo alguno trae a la memoria los Jantar Mantar construidos en el siglo XVIII por Sawaii Jai SINGH para servir de observatorios astronómicos⁹.



Isamu NOGUCHI, *California Scenario*, Costa Mesa, 1984

©reserva derechos



Jantar Mantar en Delhi, Grabado.

©British Library

⁹ Entre nosotros vid. ÁLVAREZ, *El Karesansui moderno: Mirei Shigemori e Isamu Noguchi*, cit., pp. 474-475.

En suma, la valía de una construcción paisajística no puede sólo colegirse del concepto que el autor quiso transmitir y que inspiró su concreto diseño. De otro modo, ello sería tanto como afirmar la temporalidad del paisaje y confinarlo a ser contemplado por un grupo muy restringido de posibles lectores.

“While neither meaning nor pleasure can be photographed, there can be pleasure depicted within a photograph; the photograph itself can provide pleasure, of course”

Roland BARTHES¹⁰

La apreciación de una obra paisajística puede realizarse, se sostiene, a partir de sus formas. Como no puede ser de otro modo, se acepta que a mayor conocimiento técnico, la experiencia resultará a buen seguro más enriquecedora, toda vez que se accederá a un mundo de dimensiones semánticas más amplio. Cuestión distinta es la emoción. Cuestión distinta sería, también, la intuición desde la que abordar la significación de las imágenes¹¹.

Del modo que se adelantó, el *karesansui* se toma como exponente para ilustrar esta comprensión: el espectador occidental podrá o no estimar el jardín a pesar de su limitada información e incluso, mostrar su estupefacción inicial al no reconocer en el espacio ninguno de los elementos que, según su comprensión de las cosas, lo definirían como tal jardín. Incluso con las lógicas salvedades, otro tanto podría decirse de un japonés no muy versado. Mas nada impide que ambos admiren la disposición asimétrica de los elementos en el espacio, las formas geométricas, la textura de las rocas, la atmósfera del lugar. En último término, si el jardín constituye una atalaya para la introspección, el paisaje como tal estaría, por definición, desprovisto de significado, o cuanto menos de un significado absoluto¹².

No debe confundirse, pues, significante con significado en el *karesansui*: si aquel reside en el paisaje, éste habita necesariamente en la mirada del espectador. Del mismo modo que los símbolos son incapaces por sí solos de transformar la sintaxis en semántica, o la

¹⁰ BARTHES, R., *The Pleasure of the Text*, New York (Hill&Wang) 1975, p. 6.

¹¹ Parece conforme aquí RUIZ DE LA PUERTA, *Del Camino en la Montaña al Camino en el Jardín*, cit., pp. 213-214.

¹² Más rotundamente TREIB, M., *Must Landscapes Mean?*, cit., p. 108, quien habla de una negación implícita de significado en el jardín: *“The meaning of the garden is non-meaning. In Zen belief, the place bears no significance per se, but it can perhaps evoke a call for meaning within the individual”*.

arquitectura del paisaje en conceptos, lo pretendido por el artista y lo percibido no participan obligatoriamente de igual condición¹³.

Es más, del algún modo el diseño ha de ser tomado como una pantalla intermedia entre su creador y el perceptor, cuyo análisis y aprecio de la obra dependerá de su nivel educativo, experiencia vital, sensibilidad, todo ello sin mencionar las eventuales limitaciones de sus capacidades sensoriales¹⁴.

El significado, se concluye, no es racional, sino que se infiere esencialmente a través de la percepción de nuestros sentidos y emoción.

La identidad significativa de un jardín no puede construirse, en efecto, bajo el exclusivo dictado de estudios versados que llevan a una discusión académica infinita¹⁵, prescindiendo de la experiencia sensorial concreta que mueve al observador. La significación legítima del jardín viene refrendada por el eco de las miradas que lo visitan a lo largo del tiempo, como transacción entre el lugar y quienes lo admiran.

Desde esta posición se reivindica, en suma, la cualidad epicúrea que reside en el jardín. Reclamación en absoluto trivial, si bien bajo la asunción de que se trata de una experiencia individual y no perdurable. Y así, como quiera que todo jardín rebosa información inculcada en su materialidad¹⁶, es a partir de su deleite o gozo que el mismo nos ofrece todas las entradas musicales al significado verdadero integrado en su composición¹⁷.

¹³ GILLETTE, J., *Can Gardens Mean?*, en TREIB, M., Ed. *Meaning in Landscape Architecture*, *ob.cit.*, pp. 134 y ss., p. 168. Como la autora describe con singular perspicacia: “*There is no garden vocabulary and syntax that expresses such complicated intellectual constructions as: but, maybe, not really, because*”.

¹⁴ TREIB, M., *Must Landscapes Mean?*, *cit.*, p. 114.

¹⁵ GILLETTE, J., *Can Gardens Mean?*, *cit.*, p. 171.

¹⁶ GILLETTE, J., *Can Gardens Mean?*, *cit.*, p. 148.

¹⁷ Como nos invita a realizar el reconocido maestro paisajista contemporáneo Masatoshi TAKEBE, en su ensayo *Rocas y Flores*, en GRAS, *El Jardín Japonés*, *ob. cit.*, pp. 347 y ss., p. 359: “*Yo aconsejaría al espectador que se distancie de la teoría a la hora de contemplar un jardín japonés: es preciso abrirse para poder sentir lo que el jardín te pueda transmitir. Al abrazar todo tipo de paisaje y visión, se podrá captar la esencia emocional de la creación y uno podrá comprender así sus sentimientos y miedos interiores. Yo estudié exhaustivamente la naturaleza de los jardines y sus infinitas interpretaciones, pero por más conocimiento que tenga alguien de la teoría de los jardines, siempre será más puro apreciarlo con el alma abierta y basándose en las propias experiencias,*

4. Síntesis del debate académico y conclusión (*remisión a la valoración estética del karesansui*)

Para comprender a la rosa, una persona usa la geometría mientras que otra se sirve de la mariposa

Paul CLAUDEL¹⁸

Un posicionamiento ecléctico desde el que se auspicia que intelecto y emoción deberían caminar parejos nos lo ofrece Susan HERRINGTON: si bien es cierto que no cabe privilegiar el intelecto sobre la emoción, tampoco ésta debería ocupar un plano preponderante¹⁹. Para demostrar su tesis, la autora propone un atrevido ejercicio consistente en reubicar las rocas de Ryōan-ji en secuencia consecutiva sobre una línea recta, a modo de eje central que recorrería el rectángulo de la planta en horizontal, por su lado más largo²⁰. El planteamiento de la autora parece libar de quienes experimentaron con anterioridad sobre la enigmática composición del afamado jardín, aunque sin tal propósito didáctico. En su momento aludimos a la secuencia musical de John CAGE (*vid. supra sub IV.4*), del mismo modo que ahora lo hacemos al *collage* concebido en 1983 por David HOCKNEY. Al cabo, cualquiera de estas manifestaciones artísticas es válida al efecto de ilustrar que un jardín aúna dos dimensiones: la una es física, aspirante a un significado a partir de un significante, mientras que la otra es virtual

contemplándolo, para así poder entender las sensaciones que emanan del jardín". De modo análogo MASUDA, K., *Yo curo los árboles y los árboles me curan*, asimismo en GRAS, *El Jardín Japonés*, *ob. cit.*, pp. 379 y ss., p. 381. En fin, a una experiencia de introspección es a lo que exhortaba la creadora Esther PIZARRO en su instalación escultórica "*Un jardín japonés: topografías del vacío*", explicada por su autora en PIZARRO, *Un jardín japonés: topografías del vacío*, en GRAS, *El Jardín Japonés*, *ob. cit.*, pp. 425 y ss., pp. 435-438. Desde esta perspectiva, la consideración hacia el jardín japonés trasciende al motivo perseguido por su creador: *vid. CABAÑAS, El jardín seco japonés en la avant-garde del arte*, *cit.*, p. 484-485.

¹⁸ CLAUDEL, P., *L'oiseau noir dans le soleil levant*, en WEISS, A.S., *Zen Landscapes. Perspectives on Japanese Gardens and Ceramics*, London (Reaktion Books) 2013, p. 7.

¹⁹ HERRINGTON, S., *Gardens can mean*, reimpresión en TREIB, M., Ed. *Meaning in Landscape Architecture*, *ob.cit.*, pp. 174 y ss., p. 202.

²⁰ La imagen puede consultarse en HERRINGTON, S., *Gardens can mean*, reimpresión en TREIB, M., Ed. *Meaning in Landscape Architecture*, *ob.cit.*, pp. 174 y ss., pp. 191-192. La autora nos señala que el jardín sería siempre el mismo, mas el contenido objeto de comunicación variaría sustancialmente, todo ello sin menospreciar la percepción del espectador y su contribución a la construcción del significado del jardín.

e inmaterial. Así pues, el mismo jardín aporta narrativa o información al tiempo que bienestar y placer:

En un Jardín Japonés, no se realiza ningún esfuerzo en crear un paisaje imposible o puramente ideal. Su propósito artístico es copiar fielmente el paisaje cierto, y expresar la impresión real que un paisaje real comunica. Es pues al tiempo una pintura y un poema; tal vez incluso más un poema que una pintura. Puesto que el escenario de la naturaleza, en sus aspectos cambiantes, nos afecta con sensaciones de gozo y solemnidad, de gravedad o amabilidad, de fuerza o de paz, asimismo debe su reflejo verdadero en la labor del jardinero paisajista crear no meramente una impresión de belleza, sino un estado de ánimo para el alma

Lafcadio HEARN, 1892²¹



David HOCKNEY, *Ryoanji*. Collage, 1983

©reserva de derechos

²¹ Cita reproducida en el ensayo de GARCÉS, P., *Joshia Conder y la Estética Demiurga del Jardín Japonés*, cit., p. 442.

En la lectura semiótica de un *karesansui* debe aceptarse que el análisis denotación-connotación se articula a través de un *meta*-lenguaje que se expresa de modo silencioso, pues se verifica, ante todo, a partir de un *itinerario visual*²². Concurrir a este encuentro desde un conocimiento preconcebido mina la intuición que, en puridad, debe gobernar nuestra experiencia espiritual de encuentro con el lugar.

Siguiendo en esta línea de consideraciones, se convendrá que, a nivel denotativo, todo *karesansui* (y, por excelencia, Ryoanji) es rotundo en su simplicidad, pues reduce al mínimo el grado de ambigüedad posible. Si damos paso a un análisis dinámico de texturas, tonalidades y formas, muy probablemente el espectador se centraría en la sofisticada asimetría del lugar y en las líneas de fuerzas, sin preterir la *piel* de las rocas. Mas tales ejercicios no logran aprehender la vocación última del jardín en cuestión, pues ésta se halla en despertar la conciencia del espectador. De un modo tal vez breve pero ilustrativo, la razón de ser del *karesansui* –su significado– radica en servir de campo de cultivo *zazen*: si las líneas de rastrillado aluden a una actividad de búsqueda, los círculos concéntricos connotan el recogimiento propio de quien se dispone a un camino de introspección: la fluidez de formas nos lleva al vacío y éste nos da entrada a un camino hacia la plenitud.

And to anyone contemplating the karesansui silently for a while, the watery metaphors inscribed in its gravel and rocks will convey nonverbally, quietly, irrefutably, this feeling for the fluidity of emptiness.

Matthieu CASALIS²³

De todo lo que antecede que la significación de un paisaje resulte ontológicamente inabarcable mediante la palabra. En otros términos, una creación paisajística no es susceptible de una representación verbal comprensiva de su integridad. Los símbolos y representaciones son, de suyo, referenciales, instrumentales y accesorios, de algún modo valdría decir que nos separan de la experiencia propia del jardín y, por lo tanto, del hombre que lo contempla. Y así, por más que la lectura de la concreta expresión del jardín se extienda sobre la simbología de sus elementos, su origen, los efectos empleados

²² Vid. CASALIS, M., *The semiotics of the visible in Japanese rock gardens*, Semiotica, vol. 44, Issues 3-4, 1983, pp. 349 y ss., p. 349, siguiendo a MARIN.

²³ Cfr. conforme CASALIS, *The semiotics, cit.*, pp. 358-361, p. 361, siguiendo a D. T. SUZUKI.

en su composición y, en fin, sobre su gramática y su poesía -o, si se prefiere, la denotación de su objeto y la connotación de lo invocado- siempre será la naturaleza (o nuestra evocación de la misma) la que terminará por completar la obra.

When a thing is seen...this depends on the viewer

Robert SMITHSON²⁴

El *karesansui* ha de representar, pues, un acontecimiento en sí mismo:

Percibir una gota cayendo no es pensar acerca de la gota cayendo. Parece que siempre necesitamos relaciones simbólicas que nos permitan realizar interpretaciones complejas; de esta manera nos sentimos más inteligentes. Pero ocurre que cuando pensamos acerca de la gota cayendo nos estamos perdiendo la gota cayendo. Si creemos que la gota encierra algún misterio, si el acontecimiento es algo distinto de lo que acontece, algo que hemos de descubrir, nos enredamos en el placer de las relaciones. No hay misterio en esa gota de agua cayendo sobre el agua, sino acontecimiento. O dicho de otra manera, el misterio es el acontecimiento.

Chantal MAILLARD²⁵

Pues *mirar* es *recorrer* la obra, como se nos recuerda desde el *Land Art*:

La obra es un proceso interminable donde se combina todo: el lugar, la situación, el estado atmosférico, el artista y todo lo que allí y en ese momento sucede, de tal manera que el arte ya no puede limitarse a su carácter objetual. La naturaleza ha sido transgredida como modelo biológico, mimético e incluso referencial; por ello, su espacio ya no es representado sino experimentado. Y sólo interesa en la medida en que sirve de escenario para la confluencia de los aconteceres en un instante, donde el pretérito y el futuro como proyecciones egocéntricas no tiene razón de ser.

Tania RAQUEJO²⁶

²⁴ SMITHSON, *Sedimentation of the Mind*, cit., p. 90.

²⁵ Cfr. MAILLARD, Ch., *La gota de Tarkovky o Por qué no podemos ser japoneses*, en VVAA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, ob. cit., pp. 58 y ss., p. 59.

²⁶ RAQUEJO, *Land Art*, ob. cit., p. 65.

Al fin y al cabo, ni el conocimiento ni la explicación se adecúan completamente a la visión²⁷, pues la mirada posee su propio espíritu²⁸. Y la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto contemplado cuanto en la mirada de quien contempla²⁹.

En suma, el discurso sobre la semiótica del *karesansui* discurre necesariamente parejo a su valoración estética. Y ello por cuanto, aunque sea posible identificar su artificiosidad, ésta se supedita a revelar las cualidades intrínsecas de la Naturaleza. En efecto, en la dialéctica intrínseca a todo *karesansui*, prima la apreciación de la naturaleza y su transitoriedad, que es también la del hombre que lo contempla³⁰.

²⁷ Como nos ilustra magistralmente BERGER, J., en su obra: *cfr. Modos de ver*, Barcelona (Gustavo Gili) 2000, y *Mirar*, Barcelona (Gustavo Gili) 2001.

²⁸ Como nos explica sensiblemente el gran fotógrafo Hiroshi SUGIMOTO, en el documental sobre su obra *Visions in my Mind. A film by Ana Tappeiner Ufer!* Art Documentary 2007: “*I rather to not be taught how to see things. It is totally up to the person...in my case, time is not so short. Sometimes is flexible, sometimes it is the entire history of humans’ life, history, human culture should be recorded under my time concerned photography...in general, I believe in something over the material. The presence of something. But it is up to the view. Specially at the see...the view has a mind...of course my mind is reflected in my own art*”.

²⁹ MADERUELO, J., *El paisaje: génesis de un concepto*, Madrid (Abada) 2002, p. 62.

³⁰ Para el tratamiento de esta cuestión véase ampliamente *infra sub VI.2(c)*.



V. SOBRE LA SEMIÓTICA DEL *KARESANSUI*

“Las sonatas de Piano de Mozart son únicas; demasiado fáciles para los niños y demasiado difíciles para los adultos”

Artur SCHNABEL

1. Preliminar

La cita sirve de *torii* o umbral sagrado de introducción a esta cuestión que hunde sus raíces en la Historia de las Ideas, en el dualismo entre explicar el cómo o el porqué de las cosas, entre lo aristotélico o lo galileico, asunto hartamente complejo como para considerar que este espacio resulte un lugar idóneo para siquiera puntearlo.

Las líneas que anteceden a esta sección han procurado una explicación de los efectos escénicos y sensoriales presentes en la concepción y ejecución de un jardín japonés y, en particular, de un jardín seco o *karesansui*: procedimientos técnicos en absoluto desprovistos de alma en tanto que *cómo* y *porqué* se entrelazan, pero técnica, al fin y al cabo. En este orden de cosas, se convendrá que el método, por sí solo, nos abre ventanas a una lectura extrínseca de las cosas rebosante de matices, nos procura una actitud erudita, mas la verdadera comprensión de una obra artística anida en el espíritu tanto de quien la ejecuta como de quien la contempla y, por ello, no hay estratos culturales que no puedan ser traspasados por una sensibilidad auténtica.

El *karesansui* ha sido objeto de una muy abundante reflexión para descifrar su sentido último; ejercicio que ha gravitado, en particular, sobre la composición que representa su *epítome mozartiana*, el jardín seco de Ryōanji. Así, es sabido que existen variadas teorías respecto al *motivo* que informó en su momento su composición, sin que ninguna de ellas pueda avalarse históricamente de un modo pleno¹. De su parte, el descubrimiento de este jardín por los ojos occidentales ha llevado a una prolija elucubración acerca de su *significado intangible*. Y ello no sólo a nivel académico, sino también en el orden artístico, como lo prueban las transformaciones deconstructivas de distinto calado e

¹ Hasta quince: en extenso HENNIG, *Der Karesansui, ob. cit.*, pp. 205-223.

intención (operadas, entre otros, por John CAGE, David HOCKNEY o Susan HERRINGTON: alguna ya aludida y otras por mencionar en el presente Capítulo).

Mas una consideración ponderada acaba por confluir en un común pensamiento: la de invitar, por encima de todo conocimiento enciclopédico o bien empírico, a la contemplación personalísima del jardín y desde ahí trascender a una experiencia de introspección individual -por lo tanto, intransferible- que jamás podrá plasmarse en palabras suficientes, si es que ello es un fin en sí mismo. Recordemos que, en Japón, el jardín se comprende como *camino*² y que la verdad está “*en la escritura no escrita*”, aquella que reside “*fuera de las palabras*”³.

Resulta muy reconfortante que a este posicionamiento -tan simple, ligero y directo- se nos anime desde voces sabias poseedoras de un conocimiento ampliamente reconocido sobre la semiótica del paisajismo, como también y muy en particular aquí, por parte de consagrados creadores de jardines japoneses. En buena lógica y de modo comprensible, la tradición cultural japonesa preserva su pureza desde el cultivo de un cierto hermetismo que convierte en impenetrable sus contenidos al neófito occidental: no en vano, nuestra curiosidad puede ser entendida como demasiado agresiva por anecdótica –el ávido coleccionismo del turista avezado-, o bien por buscar una explicación cartesiana, material y satisfactoria en el pronto plazo. Desde esta perspectiva debe aceptarse que hay modalidades artísticas, como la lectura del incienso (*kō-dō*), absolutamente imposibles de aprehender sin una probada maestría previa en el arte de la caligrafía o poesía japonesas, por no hablar de una cierta madurez vital en la que los valores con los que el japonés se enfrenta a la vida hayan sido sometidos a prueba y sobradamente validados y por ello susceptibles de sublimación a través de la composición de versos –parte del ceremonial inspirado por la celebración ritual del aroma del incienso-. Ante todo ello, el impetuoso y fraccionado ánimo occidental debe plegarse con humildad.

² Como camino de la *imagen poética*, como nos recuerda sensiblemente RUIZ DE LA PUERTA, F., *Del Camino en la Montaña al Camino en el Jardín: Aproximación Fenomenológica al Jardín Japonés*, en pp. 209 y ss., p. 211: “*Si no hay nada permanente en el mundo, si todo cambia continuamente y todo participa de esta realidad, no hubo otro camino para el hombre que el camino de la montaña, el camino de la imagen poética. (...) La imagen poética no altera los elementos del mundo natural, los toma en conjunto y en una adecuación al espacio hablan directamente a la imaginación*”. Vid. *ulteriormente infra sub VI.3(d)*.

³ Como nos recordaba Yasunari KAWABATA en su conferencia *Japan, the Beautiful and Myself*, al aceptar el Nóbel de Literatura el 10 de diciembre de 1968.

Desde la misma actitud deferente, se convendrá que la percepción de un jardín japonés, por muy ajena que nos resulte culturalmente, constituye una realidad más asequible a la interpretación individual. Sin perjuicio de todo lo que antecede, y por lo tanto de animar al espectador de un *karesansui* a una investigación continua sobre su historia y contenido, tan variado y enriquecedor como jardines existan, conviene ya adelantar que se mantiene aquí una posición en la que su contemplación es alcanzable para toda persona, de modo universal. Y de ahí que se auspicie la experiencia individual de abandonarse al *vacío* del jardín, con el solo objeto de fluir con éste. En efecto, al igual que ocurre con otras artes orientales, y destacadamente en la pintura, lo esencial es la organización del espacio con trazos simplificados y, sobre todo, lo que queda por relatar, ofreciéndose a ser desvelado por la intuición.

Pero ésta es una cuestión que se mantiene expedita a la discusión académica, por lo demás siempre estimulante. A grandes rasgos, el discurso se debate entre (i) aquellos que afirman que un jardín posee un significado que ha de buscarse por referencia a su formalismo y (ii) quienes sostienen que no ha de hacerse de todo ello una cuestión trascendental.

2. Aproximación al significado del jardín a partir de su formalismo

“Lo opuesto a lo natural es imposible”

Buckminster FULLER

Y sin embargo, a pesar de esta conocidísima declaración clásica en pro del naturalismo, es inmenso –por más que abarcable– el repertorio de estrategias y expresiones formales que han sido objeto de aplicación al paisaje a lo largo de los tiempos. En este sentido, son muchos los expertos que añoran la reivindicación intelectual del paisajismo a través de una apreciación de la tipología y las posibilidades formales del lugar (alegóricas, iconográficas, simbólicas o embleáticas) desarrolladas por diversas culturas. Posición

más que comprensible, si se trata de defender la categorización del paisajismo como obra artística, rescatándola de su potencial banalización⁴.

Pues todo lo que existe posee forma. En la naturaleza todo son formas, y toca a nuestra perspicacia percibir las para, en su caso y voluntariamente, abstraernos de las mismas. El paisajismo -se afirma- en tanto que subespecie del arte arquitectónico, recurre a un vocabulario de formas⁵ y, desde esta perspectiva, la fragmentación, desubicación, movilidad, incluso distorsión de los elementos pueden resultar aceptables desde una perspectiva estratégica –léase dogmática- en la construcción del paisaje.

Desde esta perspectiva, la fuerza intrínseca de un *paisajismo* deriva de la capacidad de su creador para acentuar las propiedades sensoriales (y sensoriales) del medio, por reducida que sea la paleta de colores y materiales a su alcance. Y así, por muy artificial que pueda resultar la organización de los elementos, lo que importa es la sensación íntima que el autor proyecta en el espectador de hallarse ante un paisaje más amplio de lo abarcable por la propia comprensión y, por ende, “*natural*”, compuesto de luz y espacio⁶.

Según esta comprensión, la configuración del paisaje –en general, de las creaciones artísticas- descansa en un significado que es propio de su tiempo y contexto cultural. El hermeneuta se enfrenta a una labor de exégesis intrincada, por cuanto el paisaje consiste en una construcción atravesada de ideas, símbolos y elementos de variada índole, eventualmente también guarnecidos de cierta excentricidad. El reto consiste en tender puentes de comunicación entre la intención del creador y la interpretación del paisaje

⁴ Cfr. OLIN, L., *Form, Meaning and Expression in Landscape Architecture*, cit., p. 22.

⁵ Cfr. OLIN, *Form*, cit., pp. 35 y 66-68.

⁶ Cfr. OLIN, *Form*, cit., p. 40. Pero natural no entendido aquí como imitación de lo existente en la Naturaleza; antes al contrario, el creador de un jardín realza las propiedades del medio, expresa la relación entre hombre y paisaje en un momento histórico dado, sin olvidar la comprensión de la naturaleza como metáfora primitiva de lo artístico. Alude el autor como ilustrativo de su posición a los jardines concebidos por André LE NÔTRE en el Castillo de Chantilly (aprox. 1680) y, de otra índole bien distinta, por Lancelot BROWN, en Petworth Park (1751-1764): “*Despite their differences in geometric form and organization, both men worked with the same limited palette that reduced the elements of their designs to the most basic –earth, trees, turf, stone, water- and arranged them at a scale that dwarfed the individual and created an ambience that, if not resembling any natural scene, by its very extent, diversity, and texture possessed the attributes of one (...). Artificial as they may be, ecologically simplified as they are, the effect is that of being in a landscape larger than oneself, of many of the feelings one has in a ‘natural’ landscape-of light and space, of amplitude and generosity*”.

por parte de terceros espectadores, tendencialmente divergente a la original. Y un tal ejercicio pasa por recuperar, preservar y reivindicar la pureza máxima del medio, llevándonos a indagar prioritariamente sobre el contenido retórico y metafórico del jardín, tanto más esforzadamente allí donde el autor procura que su huella sea apenas perceptible.

Así entendido y muy brevemente por lo que aquí interesa: el hombre occidental podría admirar un *karesansui* pero en ningún caso aprehenderlo, en tanto que se mantenga ignorante respecto de la técnica subyacente como de la filosofía que éste entraña: percibiría sensaciones, mas ningún significado.

3. Más allá de la significación del paisaje

Otros autores se cuestionan la eficiencia y, por lo tanto, la razón de ser en invertir tanto esfuerzo hermenéutico, a la vista de la diversidad de culturas o creencias: ningún paisaje podrá ser coherentemente leído por todos, si es que tal consistencia lo es tan sólo por referencia a lo que su autor quiso expresar⁷.

Se abandona, pues, una aproximación historicista ante el jardín –basada en convencionalismos- a favor de una comprensión de corte universal. Se renuncia a atisbar el *porqué del porqué* del jardín, de su *cómo*, para estar simplemente a su *qué*.

La debilidad de un jardín como medio radica en la representación de las ideas. (...) (C)reo que la fortaleza del jardín como medio artístico es la celebración de su realidad; esto es, su capacidad para elevar nuestra experiencia emocional del mundo material dado y, en este estado elevado, hacernos olvidar nuestra creencia persistente de que estamos separados de la naturaleza. El jardín es lo que es. No 'significa'. 'Es'.

Jane GILLETTE⁸

Desde esta aproximación, se observa sin acritud la incorporación en la creación paisajística –para otros seguramente heterodoxa- de elementos que en otro contexto

⁷ Cfr. TREIB, M., *Must Landscapes Mean? Approaches to Significance in Recent Landscape Architecture*, 1995, reimpresso en TREIB, M., Ed. *Meaning in Landscape Architecture*, ob.cit., pp. 82 y ss., pp. 114-115.

⁸ GILLETTE, J., *Can Gardens Mean?*, en TREIB, M., Ed. *Meaning in Landscape Architecture*, ob.cit., pp. 134 y ss., p. 167. (*T. de la A.*)

cultural cumplirían otro cometido. Lejos de toda iconoclasia, se consideraría que su empleo depende de un criterio estrictamente formal. Buen ejemplo de lo anterior sería el conocido *California Scenario* de Isamu NOGUCHI, que sin reparo alguno trae a la memoria los Jantar Mantar construidos en el siglo XVIII por Sawaii Jai SINGH para servir de observatorios astronómicos⁹.



Isamu NOGUCHI, *California Scenario*, Costa Mesa, 1984

©reserva derechos



Jantar Mantar en Delhi, Grabado.

©British Library

⁹ Entre nosotros vid. ÁLVAREZ, *El Karesansui moderno: Mirei Shigemori e Isamu Noguchi*, cit., pp. 474-475.

En suma, la valía de una construcción paisajística no puede sólo colegirse del concepto que el autor quiso transmitir y que inspiró su concreto diseño. De otro modo, ello sería tanto como afirmar la temporalidad del paisaje y confinarlo a ser contemplado por un grupo muy restringido de posibles lectores.

“While neither meaning nor pleasure can be photographed, there can be pleasure depicted within a photograph; the photograph itself can provide pleasure, of course”

Roland BARTHES¹⁰

La apreciación de una obra paisajística puede realizarse, se sostiene, a partir de sus formas. Como no puede ser de otro modo, se acepta que a mayor conocimiento técnico, la experiencia resultará a buen seguro más enriquecedora, toda vez que se accederá a un mundo de dimensiones semánticas más amplio. Cuestión distinta es la emoción. Cuestión distinta sería, también, la intuición desde la que abordar la significación de las imágenes¹¹.

Del modo que se adelantó, el *karesansui* se toma como exponente para ilustrar esta comprensión: el espectador occidental podrá o no estimar el jardín a pesar de su limitada información e incluso, mostrar su estupefacción inicial al no reconocer en el espacio ninguno de los elementos que, según su comprensión de las cosas, lo definirían como tal jardín. Incluso con las lógicas salvedades, otro tanto podría decirse de un japonés no muy versado. Mas nada impide que ambos admiren la disposición asimétrica de los elementos en el espacio, las formas geométricas, la textura de las rocas, la atmósfera del lugar. En último término, si el jardín constituye una atalaya para la introspección, el paisaje como tal estaría, por definición, desprovisto de significado, o cuanto menos de un significado absoluto¹².

No debe confundirse, pues, significante con significado en el *karesansui*: si aquel reside en el paisaje, éste habita necesariamente en la mirada del espectador. Del mismo modo que los símbolos son incapaces por sí solos de transformar la sintaxis en semántica, o la

¹⁰ BARTHES, R., *The Pleasure of the Text*, New York (Hill&Wang) 1975, p. 6.

¹¹ Parece conforme aquí RUIZ DE LA PUERTA, *Del Camino en la Montaña al Camino en el Jardín*, cit., pp. 213-214.

¹² Más rotundamente TREIB, M., *Must Landscapes Mean?*, cit., p. 108, quien habla de una negación implícita de significado en el jardín: “*The meaning of the garden is non-meaning. In Zen belief, the place bears no significance per se, but it can perhaps evoke a call for meaning within the individual*”.

arquitectura del paisaje en conceptos, lo pretendido por el artista y lo percibido no participan obligatoriamente de igual condición¹³.

Es más, del algún modo el diseño ha de ser tomado como una pantalla intermedia entre su creador y el perceptor, cuyo análisis y aprecio de la obra dependerá de su nivel educativo, experiencia vital, sensibilidad, todo ello sin mencionar las eventuales limitaciones de sus capacidades sensoriales¹⁴.

El significado, se concluye, no es racional, sino que se infiere esencialmente a través de la percepción de nuestros sentidos y emoción.

La identidad significativa de un jardín no puede construirse, en efecto, bajo el exclusivo dictado de estudios versados que llevan a una discusión académica infinita¹⁵, prescindiendo de la experiencia sensorial concreta que mueve al observador. La significación legítima del jardín viene refrendada por el eco de las miradas que lo visitan a lo largo del tiempo, como transacción entre el lugar y quienes lo admiran.

Desde esta posición se reivindica, en suma, la cualidad epicúrea que reside en el jardín. Reclamación en absoluto trivial, si bien bajo la asunción de que se trata de una experiencia individual y no perdurable. Y así, como quiera que todo jardín rebosa información inculcada en su materialidad¹⁶, es a partir de su deleite o gozo que el mismo nos ofrece todas las entradas musicales al significado verdadero integrado en su composición¹⁷.

¹³ GILLETTE, J., *Can Gardens Mean?*, en TREIB, M., Ed. *Meaning in Landscape Architecture*, *ob.cit.*, pp. 134 y ss., p. 168. Como la autora describe con singular perspicacia: “*There is no garden vocabulary and syntax that expresses such complicated intellectual constructions as: but, maybe, not really, because*”.

¹⁴ TREIB, M., *Must Landscapes Mean?*, *cit.*, p. 114.

¹⁵ GILLETTE, J., *Can Gardens Mean?*, *cit.*, p. 171.

¹⁶ GILLETTE, J., *Can Gardens Mean?*, *cit.*, p. 148.

¹⁷ Como nos invita a realizar el reconocido maestro paisajista contemporáneo Masatoshi TAKEBE, en su ensayo *Rocas y Flores*, en GRAS, *El Jardín Japonés*, *ob. cit.*, pp. 347 y ss., p. 359: “*Yo aconsejaría al espectador que se distancie de la teoría a la hora de contemplar un jardín japonés: es preciso abrirse para poder sentir lo que el jardín te pueda transmitir. Al abrazar todo tipo de paisaje y visión, se podrá captar la esencia emocional de la creación y uno podrá comprender así sus sentimientos y miedos interiores. Yo estudié exhaustivamente la naturaleza de los jardines y sus infinitas interpretaciones, pero por más conocimiento que tenga alguien de la teoría de los jardines, siempre será más puro apreciarlo con el alma abierta y basándose en las propias experiencias,*

4. Síntesis del debate académico y conclusión (*remisión a la valoración estética del karesansui*)

Para comprender a la rosa, una persona usa la geometría mientras que otra se sirve de la mariposa

Paul CLAUDEL¹⁸

Un posicionamiento ecléctico desde el que se auspicia que intelecto y emoción deberían caminar parejos nos lo ofrece Susan HERRINGTON: si bien es cierto que no cabe privilegiar el intelecto sobre la emoción, tampoco ésta debería ocupar un plano preponderante¹⁹. Para demostrar su tesis, la autora propone un atrevido ejercicio consistente en reubicar las rocas de Ryōan-ji en secuencia consecutiva sobre una línea recta, a modo de eje central que recorrería el rectángulo de la planta en horizontal, por su lado más largo²⁰. El planteamiento de la autora parece libar de quienes experimentaron con anterioridad sobre la enigmática composición del afamado jardín, aunque sin tal propósito didáctico. En su momento aludimos a la secuencia musical de John CAGE (*vid. supra sub IV.4*), del mismo modo que ahora lo hacemos al *collage* concebido en 1983 por David HOCKNEY. Al cabo, cualquiera de estas manifestaciones artísticas es válida al efecto de ilustrar que un jardín aúna dos dimensiones: la una es física, aspirante a un significado a partir de un significante, mientras que la otra es virtual

contemplándolo, para así poder entender las sensaciones que emanan del jardín". De modo análogo MASUDA, K., *Yo curo los árboles y los árboles me curan*, asimismo en GRAS, *El Jardín Japonés*, *ob. cit.*, pp. 379 y ss., p. 381. En fin, a una experiencia de introspección es a lo que exhortaba la creadora Esther PIZARRO en su instalación escultórica "*Un jardín japonés: topografías del vacío*", explicada por su autora en PIZARRO, *Un jardín japonés: topografías del vacío*, en GRAS, *El Jardín Japonés*, *ob. cit.*, pp. 425 y ss., pp. 435-438. Desde esta perspectiva, la consideración hacia el jardín japonés trasciende al motivo perseguido por su creador: *vid. CABAÑAS, El jardín seco japonés en la avant-garde del arte*, *cit.*, p. 484-485.

¹⁸ CLAUDEL, P., *L'oiseau noir dans le soleil levant*, en WEISS, A.S., *Zen Landscapes. Perspectives on Japanese Gardens and Ceramics*, London (Reaktion Books) 2013, p. 7.

¹⁹ HERRINGTON, S., *Gardens can mean*, reimpresión en TREIB, M., Ed. *Meaning in Landscape Architecture*, *ob.cit.*, pp. 174 y ss., p. 202.

²⁰ La imagen puede consultarse en HERRINGTON, S., *Gardens can mean*, reimpresión en TREIB, M., Ed. *Meaning in Landscape Architecture*, *ob.cit.*, pp. 174 y ss., pp. 191-192. La autora nos señala que el jardín sería siempre el mismo, mas el contenido objeto de comunicación variaría sustancialmente, todo ello sin menospreciar la percepción del espectador y su contribución a la construcción del significado del jardín.

e inmaterial. Así pues, el mismo jardín aporta narrativa o información al tiempo que bienestar y placer:

En un Jardín Japonés, no se realiza ningún esfuerzo en crear un paisaje imposible o puramente ideal. Su propósito artístico es copiar fielmente el paisaje cierto, y expresar la impresión real que un paisaje real comunica. Es pues al tiempo una pintura y un poema; tal vez incluso más un poema que una pintura. Puesto que el escenario de la naturaleza, en sus aspectos cambiantes, nos afecta con sensaciones de gozo y solemnidad, de gravedad o amabilidad, de fuerza o de paz, asimismo debe su reflejo verdadero en la labor del jardinero paisajista crear no meramente una impresión de belleza, sino un estado de ánimo para el alma

Lafcadio HEARN, 1892²¹



David HOCKNEY, *Ryoanji*. Collage, 1983

©reserva de derechos

²¹ Cita reproducida en el ensayo de GARCÉS, P., *Joshia Conder y la Estética Demiurga del Jardín Japonés*, cit., p. 442.

En la lectura semiótica de un *karesansui* debe aceptarse que el análisis denotación-connotación se articula a través de un *meta*-lenguaje que se expresa de modo silencioso, pues se verifica, ante todo, a partir de un *itinerario visual*²². Concurrir a este encuentro desde un conocimiento preconcebido mina la intuición que, en puridad, debe gobernar nuestra experiencia espiritual de encuentro con el lugar.

Siguiendo en esta línea de consideraciones, se convendrá que, a nivel denotativo, todo *karesansui* (y, por excelencia, Ryoanji) es rotundo en su simplicidad, pues reduce al mínimo el grado de ambigüedad posible. Si damos paso a un análisis dinámico de texturas, tonalidades y formas, muy probablemente el espectador se centraría en la sofisticada asimetría del lugar y en las líneas de fuerzas, sin preterir la *piel* de las rocas. Mas tales ejercicios no logran aprehender la vocación última del jardín en cuestión, pues ésta se halla en despertar la conciencia del espectador. De un modo tal vez breve pero ilustrativo, la razón de ser del *karesansui* –su significado– radica en servir de campo de cultivo *zazen*: si las líneas de rastrillado aluden a una actividad de búsqueda, los círculos concéntricos connotan el recogimiento propio de quien se dispone a un camino de introspección: la fluidez de formas nos lleva al vacío y éste nos da entrada a un camino hacia la plenitud.

And to anyone contemplating the karesansui silently for a while, the watery metaphors inscribed in its gravel and rocks will convey nonverbally, quietly, irrefutably, this feeling for the fluidity of emptiness.

Matthieu CASALIS²³

De todo lo que antecede que la significación de un paisaje resulte ontológicamente inabarcable mediante la palabra. En otros términos, una creación paisajística no es susceptible de una representación verbal comprensiva de su integridad. Los símbolos y representaciones son, de suyo, referenciales, instrumentales y accesorios, de algún modo valdría decir que nos separan de la experiencia propia del jardín y, por lo tanto, del hombre que lo contempla. Y así, por más que la lectura de la concreta expresión del jardín se extienda sobre la simbología de sus elementos, su origen, los efectos empleados

²² Vid. CASALIS, M., *The semiotics of the visible in Japanese rock gardens*, Semiotica, vol. 44, Issues 3-4, 1983, pp. 349 y ss., p. 349, siguiendo a MARIN.

²³ Cfr. conforme CASALIS, *The semiotics, cit.*, pp. 358-361, p. 361, siguiendo a D. T. SUZUKI.

en su composición y, en fin, sobre su gramática y su poesía -o, si se prefiere, la denotación de su objeto y la connotación de lo invocado- siempre será la naturaleza (o nuestra evocación de la misma) la que terminará por completar la obra.

When a thing is seen...this depends on the viewer

Robert SMITHSON²⁴

El *karesansui* ha de representar, pues, un acontecimiento en sí mismo:

Percibir una gota cayendo no es pensar acerca de la gota cayendo. Parece que siempre necesitamos relaciones simbólicas que nos permitan realizar interpretaciones complejas; de esta manera nos sentimos más inteligentes. Pero ocurre que cuando pensamos acerca de la gota cayendo nos estamos perdiendo la gota cayendo. Si creemos que la gota encierra algún misterio, si el acontecimiento es algo distinto de lo que acontece, algo que hemos de descubrir, nos enredamos en el placer de las relaciones. No hay misterio en esa gota de agua cayendo sobre el agua, sino acontecimiento. O dicho de otra manera, el misterio es el acontecimiento.

Chantal MAILLARD²⁵

Pues *mirar* es *recorrer* la obra, como se nos recuerda desde el *Land Art*:

La obra es un proceso interminable donde se combina todo: el lugar, la situación, el estado atmosférico, el artista y todo lo que allí y en ese momento sucede, de tal manera que el arte ya no puede limitarse a su carácter objetual. La naturaleza ha sido transgredida como modelo biológico, mimético e incluso referencial; por ello, su espacio ya no es representado sino experimentado. Y sólo interesa en la medida en que sirve de escenario para la confluencia de los aconteceres en un instante, donde el pretérito y el futuro como proyecciones egocéntricas no tiene razón de ser.

Tania RAQUEJO²⁶

²⁴ SMITHSON, *Sedimentation of the Mind*, cit., p. 90.

²⁵ Cfr. MAILLARD, Ch., *La gota de Tarkovky o Por qué no podemos ser japoneses*, en VVAA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, ob. cit., pp. 58 y ss., p. 59.

²⁶ RAQUEJO, *Land Art*, ob. cit., p. 65.

Al fin y al cabo, ni el conocimiento ni la explicación se adecúan completamente a la visión²⁷, pues la mirada posee su propio espíritu²⁸. Y la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto contemplado cuanto en la mirada de quien contempla²⁹.

En suma, el discurso sobre la semiótica del *karesansui* discurre necesariamente parejo a su valoración estética. Y ello por cuanto, aunque sea posible identificar su artificiosidad, ésta se supedita a revelar las cualidades intrínsecas de la Naturaleza. En efecto, en la dialéctica intrínseca a todo *karesansui*, prima la apreciación de la naturaleza y su transitoriedad, que es también la del hombre que lo contempla³⁰.

²⁷ Como nos ilustra magistralmente BERGER, J., en su obra: *cfr. Modos de ver*, Barcelona (Gustavo Gili) 2000, y *Mirar*, Barcelona (Gustavo Gili) 2001.

²⁸ Como nos explica sensiblemente el gran fotógrafo Hiroshi SUGIMOTO, en el documental sobre su obra *Visions in my Mind. A film by Ana Tappeiner Ufer!* Art Documentary 2007: “*I rather to not be taught how to see things. It is totally up to the person...in my case, time is not so short. Sometimes is flexible, sometimes it is the entire history of humans’ life, history, human culture should be recorded under my time concerned photography...in general, I believe in something over the material. The presence of something. But it is up to the view. Specially at the see...the view has a mind...of course my mind is reflected in my own art*”.

²⁹ MADERUELO, J., *El paisaje: génesis de un concepto*, Madrid (Abada) 2002, p. 62.

³⁰ Para el tratamiento de esta cuestión véase ampliamente *infra sub VI.2(c)*.



VI. VALORES ESTÉTICOS DEL *KARESANSUI*

1. Preliminar

Hasta llegar aquí, han sido objeto de análisis el concepto y evolución histórica del *karesansui* así como la técnica utilizada para su ejecución, resultante en un cúmulo de efectos escénicos y sensoriales. Corresponde ahora abordar su dimensión estética que, como hubo ocasión de exponer, entronca con su significado último (*vid. supra sub V.4*).

En este ámbito, la explicación tradicional del *karesansui* se ha venido realizando como trasunto de los valores *zen* albergados en su concepción. Sin desmerecer en absoluto esta aproximación, y a sabiendas de que la génesis de estos jardines es mucho más compleja¹, preferimos, en tanto que nos ocupamos estrictamente de la estética de estos paisajes secos, considerar al *karesansui* como una obra de arte próxima –*mutatis mutandis*– a los *earthworks*.

De todo lo anterior que el tratamiento de los valores estéticos del *karesansui* se haya estructurado en dos grados: desde el primero se caracteriza el jardín seco a partir de los valores *zen* que lo traspasan y, desde el segundo, se abordarán otros rasgos que lo adjetivan, asimismo y sobre todo, como obra artística espacial.

En el primer ámbito, se ha optado por no hacer referencia (todavía) a los postulados del movimiento *Land Art* aunque, como el lector atento observará sin dificultad, muchos de los considerandos les son plenamente trasladables. En todo caso, tales concomitancias serán recogidas al abordar el segundo ámbito de consideraciones, donde partiremos de un abierto paralelismo conceptual entre el *karesansui* y obras destacadas de autores adscritos al movimiento *Land Art*. En efecto, conceptualado el *karesansui* como obra artística espacial, interesa atribuirle predicados que, siempre bajo nuestra estimación, resultan compartidos.

Y así, conviene adelantar por ahora que *karesansui* y *Land Art* convergen, si bien con distintos lenguajes, en el tratamiento de la obra como espacio de encuentro dialéctico entre hombre y naturaleza, en una manipulación artificiosa del paisaje que acaba por

¹ Como nos recordaba recientemente SHIGEMORI, M., *El jardín y el arte: lo que está unido*, en VVAA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, ob. cit., pp. 66 y ss., p. 68.

ensalzar su esencia mediante gestos reduccionistas o abstractos, y en un análogo entendimiento de la ecuación *materia-movimiento-energía*.

2. Influencia en el *Karesansui* de valores estéticos *zen*

The arts of zen are not intended for utilitarian purposes or for purely aesthetic enjoyment, but are meant to train the mind, to bring it in contact with ultimate reality

Daisetz T. SUZUKI

Ya hemos aludido a la falta de rigor en la afirmación de una correspondencia estricta o absoluta entre los valores estéticos derivados del *zen* y la concepción de los *karesansui* (*vid. supra sub I.4*). Como se ha ido desgranando a lo largo de las páginas que anteceden, y conforme aún ampliaremos más adelante en esta sección, el *karesansui* es un estilo de jardín japonés harto más intrincado, informado también de otros parámetros estéticos que bien pueden explicarse desde coordenadas desligadas de la mirada *zen*.

Mas no por ello debe restarse relevancia a la influencia que el *zen* ha tenido en el desarrollo de estos jardines.

Retomando la calificación elaborada por Shinichi HISAMATSU, una *obra artística zen* puede reconocerse en tanto que posea los siguientes caracteres: (i) asimetría (*fukinsei*), (ii) sencillez y ligereza (*kanso*), (iii) sublimación del efecto del tiempo transcurrido (*kokō*), (iv) naturalismo y/o naturalidad (*shizen*), (v) refinada profundidad o profunda reserva (*yūgen*) y (vi) quietud (*seijaku*).

Particularmente difíciles de aprehender son las nociones de *kokō* y *yūgen*. Atendiendo a su contenido semántico, *kokō* alberga dos significados: de un lado, el principio del envejecimiento (*kareru*: decaimiento, marchitamiento), seguido del propio de la sublimación o elevación (*takai*: alto). El concepto de *kareru*, pues, no hace aquí alusión al proceso de ajamiento o agostamiento de las cosas en un sentido negativo. Antes al contrario, pues es bien sabida la apreciación japonesa por la belleza intrínseca que la

pátina del tiempo imprime en las mismas (*wabi-sabi*²). Así pues, el término admitiría traducirse en el sentido de *sublimación de lo austero* o si se prefiere, en la delicada apreciación de Junichirō TANIZAKI, como *elogio del tiempo*.

Yūgen es un término ontológico antiguo, ya conocido en el periodo Heian, que describe un estado de ánimo impreciso y misterioso. Simboliza la belleza, aunque su específica connotación transita desde la “*belleza calma*” (*shunzei*), por la “*elegancia*” (*shotetsu, zeami*) y hacia la “*simplicidad elegante*” (*zenchiku*). El concepto de *yūgen*, que en una primera etapa era interpretado como la contemplación de la belleza externa de las cosas desde su vinculación inmanente con el carácter efímero de las mismas (como ocurre, *v.gr.*, en el conocido texto de la *Leyenda de Genji*³ o en la tradición de contemplar la caída de la flor del cerezo – *sakura*: no tanto la flor cuanto la lluvia de pétalos– o, tanto más aún, el rojo encendido con el que se engalanan los bosques en el otoño tardío – *momichi*), fue evolucionando hasta expresar, en tiempos del Shinkokinshū, lo que podría traducirse como la “*belleza de la negación*” (*hitei no bi*), de la que el jardín de Ryōan-ji representaría el epítome⁴.

Sabiduría, pureza, ligereza, sobriedad, austeridad, severidad, rigor, frugalidad, son valores profundamente arraigados en el ideal nipón de actitud ante la vida, que impregnan de cierta queda melancolía la admiración de lo fugaz, de lo no permanente, de lo efímero.

Advertido lo anterior, retornamos sobre los valores estéticos *zen* en particular:

² El concepto de *sabi* ocupa un lugar central en la estética japonesa desde la época Kamakura. Su significado entronca con los significados de “*soledad, desmoronamiento y herrumbre*”, alude al tono predominante en lo *zen*. En efecto, una soledad que observa lo efímero y la madurez de las cosas de modo contemplativo, en tanto que lleva a la vacuidad (*mu*): *cfr.* HENNIG, *Der Karesansui*, *ob. cit.*, p. 367, siguiendo a Horst HAMMITZSCH. Entre nosotros *vid.* recientemente LANZACO, F., *Valores Estéticos: Instrucciones de Uso*, en GRAS, M., *Escenarios de lo Bello y lo Triste*, *cit.*, pp. 111 y ss., pp. 120-125. Sobre el concepto *wabi-sabi* véase traducido a la lengua castellana el breve pero exquisito ensayo de Leonard KOREN, *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Barcelona (Sd Edicions) 2010.

³ A lo largo de su extensa obra, la dama Shikibu MURASAKI, *La Historia de Genji*, Vol. I y II, Gerona (Atalanta) 2005, nos ofrece un vasto tratado de la jardinería japonesa.

⁴ Véase, con matices, la exposición sobre el concepto de *yūgen* de LANZACO, F., *Valores Estéticos*, *cit.*, pp. 129 y ss., p. 133.

(a) **Armonía asimétrica**

Por más que pueda resultar disonante para el lector occidental, la estética japonesa mide así el equilibrio en la distribución de volúmenes, proporciones y efectos de color: *admiro el jardín japonés porque trasciende la geometría y se ocupa de la metafísica de la naturaleza*, declaraba Isamu NOGUCHI⁵. Asimetría y vacío como reflejo del caos originario e indistinción de la creación primera del cosmos⁶. También como la expresión misma de lo eternamente cambiante⁷.

En rigor, la asimetría no es la finalidad directamente perseguida por el artista, sino el resultado de una composición ponderada que atiende al contrapeso adecuado entre el espacio lleno y el vacío. Conceptualmente, pues, la asimetría es el arquetipo del equilibrio más afinado. La supuesta imperfección a nuestros ojos occidentales es pretendida en Japón de modo plenamente consciente.

La asimetría se incorpora como tal parámetro estético en la tradición japonesa gracias al jardín: el estilo arquitectónico del *shinden-zukuri* a partir del cual se edificaron desde el período Heian las residencias y los templos nunca fue paradójicamente seguido en el espacio dedicado al jardín, sentándose desde el principio la regla de su composición asimétrica⁸. De hecho, el *Sakuteiki* contiene abundantes referencias a la colocación de los elementos del jardín exhortando a huir de la simetría o, si se prefiere, a acoger desde el principio una cierta heterodoxia que, en buena lógica, habría de permitir al artista expresarse con una mayor libertad⁹.

⁵ En CANOGAR, S., *Cuando el cerezo florece*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 369 y ss., p. 377. Asimetría representada en la ‘pérdida de centro’ característica en la arquitectura japonesa: ÁLVAREZ, *El Karesansui moderno: Mirei Shigemori e Isamu Noguchi, cit.*, p. 459, siguiendo a Tadao ANDO: “(E)n contraposición a la cultura occidental, el centro del jardín está ocupado por el vacío, por la ausencia de materia, lo que intensifica esa congelación del tiempo. La distancia entre las piedras se convierte también en una medida de tiempo”.

⁶ Vid. GARCÉS, *Joshia Conder y la Estética Demiurga del Jardín Japonés, cit.*, pp. 447 y 449.

⁷ De nuevo GARCÉS, *Joshia Conder y la Estética Demiurga del Jardín Japonés*, p. 452.

⁸ Y, desde luego, el primer *karesansui* conocido, la cascada seca atribuida a Musō SOSEKI en Saihō-ji, ya era notoriamente asimétrico, como el propio jardín del templo: *vid.* RODRÍGUEZ LLERA, R., *La modernidad intemporal del jardín japonés: Bruno Taut y la modernidad de la villa Katsura*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 519 y ss., p. 534.

⁹ Conforme NAKAGAWARA, *The Japanese Garden for the Mind, cit.*, p. 89.

Desde una lectura contemporánea relativa a la creación paisajística – desprovista aquí de cualquier referencia concreta a jardines *zen*, la asimetría se vincula directamente a la mayor libertad en la composición: la forma es un resultado y no un elemento predeterminado:

Why should we design gardens or even world fairs like Le Nôtre? No one would think of furnishing a room on the principle of the axis. You do not expect to stand at one end and find an aesthetic composition at the other. You want a sense of proper division and interest from any point. So with gardens: it is fundamentally wrong to begin with axes or shapes in plan; ground forms evolve from a division of space.

James C. ROSE¹⁰

Sobre lo anterior, y como ya hubo ocasión de exponer, la asimetría contribuye a dotar de dinamismo a la composición (*supra sub IV.4*) así como de una mayor expresión de infinitud, como nos desvelaba con bellas palabras Yasunari KAWABATA:

El jardín japonés también simboliza la vastedad de la naturaleza. Mientras el jardín occidental tiende a ser simétrico, el jardín japonés es asimétrico, porque lo asimétrico tiene mayor fuerza para simbolizar lo múltiple y lo vasto. Esta asimetría, desde luego, se apoya en el equilibrio impuesto por la delicada sensibilidad del hombre japonés. De allí que nada sea tan complicado, variado, atento al detalle, como el arte de la jardinería japonesa¹¹.

¹⁰ En *Freedom in the Garden*, cit., p. 69. Y del mismo autor, en su trabajo *Articulate Form in Landscape Design*: “Something which could be labeled an axis might even develop. But when we begin with any preconceived notion of form –symmetry, straight lines, or an axis- we eliminate the possibility of developing a form which will articulate and express the activity to occur”, ambas citas en TREIB, *Modern Landscape Architecture*, ob. cit., en pp. 69 y 73, respectivamente.

¹¹ En su conferencia *Japan, the Beautiful and Myself*, al aceptar el Nóbel de Literatura el 10 de diciembre de 1968.



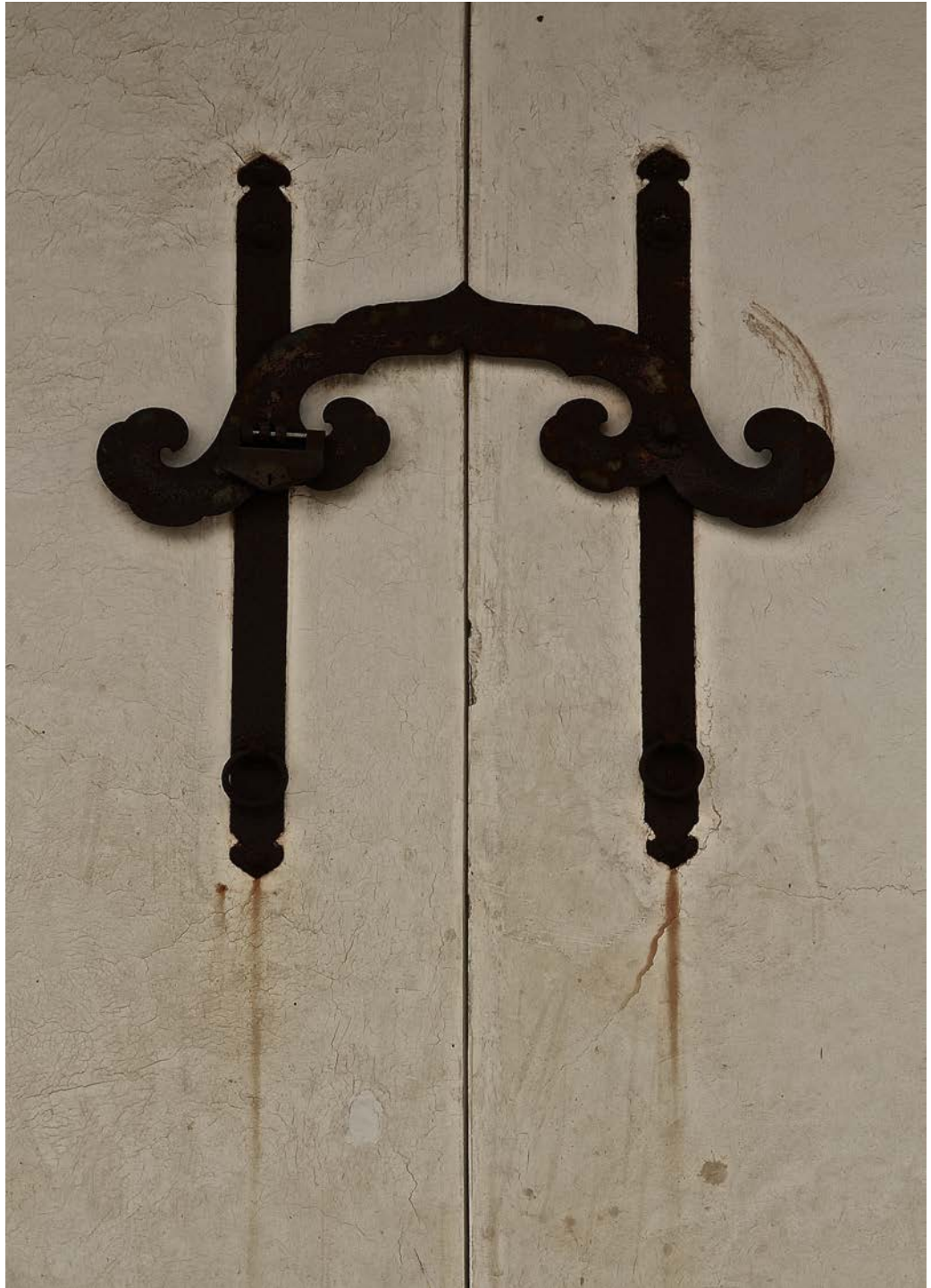
Myōren-ji

(b) Reduccionismo

En el arte de inspiración *zen* se aspira a limitar los contenidos de las obras a lo estrictamente imprescindible. En función de la modalidad artística, este valor se consigue mediante la aplicación de gestos apropiados al caso. Así, *v.gr.*, en la pintura mediante la renuncia al empleo del color, o en el teatro *nō* a través de un transcurso minucioso en el desarrollo de la acción. En el caso de los *karesansui*, mediante la restricción de los materiales empleados en la ejecución del jardín. Todo ello para conseguir un muy pronunciado efecto de sencillez y ligereza.

(c) Elogio del Tiempo

Todo ser vivo o inanimado entraña el encanto de su propia edad, la fascinación ante aquello que se perpetúa y no parece pese al devenir del tiempo. Esta cualidad reside en la pátina que las cosas van adquiriendo, en el oscurecerse del lienzo o del papel, en el crecimiento de musgo o líquen sobre las rocas. Es la expresión visible de la cualidad *sabi*.



Myōshin-ji

Es precisamente por su carácter efímero que el hombre y la naturaleza comparten una misma identidad, y de ello que la apreciación japonesa por el entorno natural no parta de una admiración ante lo sublime o superior, sino del encuentro más pleno. Hombre y Naturaleza son esencialmente lo mismo, enraizados ambos como están en el mismo principio de existencia. La aflicción al experimentar la fugacidad de la vida se convierte en *pathos* estética cuando se contempla el tránsito de las estaciones. Y ello lleva desde una resignación melancólica inicial a la más íntima aceptación de la condición humana¹².



Nanzen-ji

¹² Para una ulterior comprensión del principio *mujōkan* cfr. LANZACO, F., *Valores Estéticos: Instrucciones de Uso*, en GRAS, M., *Escenarios de lo Bello y lo Triste*, cit., pp. 111 y ss., pp. 117-120, p. 117: “El rasgo distintivo de la cultura japonesa es que ante la experiencia del mismo sentimiento de impermanencia del ser, se detiene en esta fragilidad esencial de todo el universo cambiante, y se abandona a este curso natural del ciclo vida-muerte, sin saltos trascendentales. Y su tranquilidad de espíritu la encuentra en este abandono sumiso a la Naturaleza. Su identificación con ella, con la hermosura cambiante de todo el universo, es el camino religioso de espiritualidad clásica del corazón japonés. Este culto a la belleza cambiante del mundo es la religión fundamental del Japón”.

Se veneran el ocaso de los pétalos al caer, el canto del pájaro que está de paso, el viento en constante movimiento, las estaciones de la luna (*kachōfūgetsu*¹³), desde la emoción lúcida de estar asistiendo a un momento único que nunca fue así y nunca sucederá¹⁴.

La luna sólo crece para volver a menguar

Yoshida KENKŌ¹⁵



Torin-in

¹³ Literalmente: *flor, pájaro, viento y luna*, es la expresión con la que tradicionalmente aluden los japoneses a su apreciación por la naturaleza.

¹⁴ SAITO, *The Japanese Appreciation of Nature, cit.*, pp. 245-246.

¹⁵ Cfr. cita en la alocución de LANZACO, F., *Valores Estéticos: Instrucciones de Uso, cit.*, pp. 125-126, a propósito de la sensibilidad japonesa ante las formas imperfectas. En este ámbito de consideraciones, resulta inevitable hacer referencia al delicadísimo trabajo fotográfico de Kazuumi TAKAHASHI, *High Tide Wane Moon*, publicado por Nazraeli Press en 2007. En su no menos delicioso prólogo, Shino KURAISHI nos explica que, para la cultura nipona “*the very essence of the moon is in reflection. Stated differently, the moon diversifies by reproduction. If this itself is, in every possible meaning, anti-essential, passive, simply an existence of waiting solely to reflect, the moon appears to be an exceedingly photographic existence. The moon in the paddies, the moon on the surface of water, reflection of reflection, reproduction of reproduction –in short, a photograph about a photograph*”.

(d) **Naturalidad/naturalismo**

Entendido aquí no como realismo ni como una documentación objetiva de lo dado, tanto menos como una suerte de reclamación ecologista. Bajo esta expresión se alude a una representación del paisaje evocado en la escena, sin amaneramientos ni artificios, todo ello no obstante la meticulosa manipulación que todo jardín japonés encierra¹⁶. A menudo traducida también como “*naturalidad*”, entroncaría así con otra muy sutil categoría estética cual es *fūryū*, en el que la realidad recreada por el hombre ha de preservar su naturaleza intrínseca, en tanto que mundo exterior e interior participan de una misma esencia, lo que significa en el plano de la estética la *no-discriminación entre el orden natural y el orden humano*¹⁷.

Esta aproximación es trasunto de la comprensión que observa la presencia de Buda en todas las formas de la Naturaleza¹⁸, creencia que –vale decir– entronca con la tradición sintoísta previa¹⁹. El arte inspirado en el *zen* procura fundirse con el reino natural, y de ahí la elección de materiales, formas y colores. En último término, la abstracción del jardín es *zen*²⁰. Como se ha expresado, el *karesansui* representa un *kōan* en tres dimensiones con el que su creador nos invita a la introspección²¹.

¹⁶ Como nos recuerdan las prestigiosas historiadoras sobre el jardín japonés BARLÉS, E., *El temprano descubrimiento del jardín japonés en Occidente*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 391 y ss., p. 398; y CABANAS, *El jardín seco japonés en la avant-garde del arte, cit.*, p. 482.

¹⁷ FALERO, A., *El Fūryū como Categoría Estética*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 137 y ss., p. 140.

¹⁸ El espacio natural no se concibe, en efecto, como un espacio distinto y susceptible de sometimiento bajo la mano humana, sino como parte de un único todo. Se ha señalado, con acierto, que el término *naturaleza*, en japonés, no connota el orden natural tal como se entiende en occidente. En japonés, *shizen* alude al “*poder del propio desarrollo espontáneo y lo que resulta de él*”: *vid.* CARBONELL, *Paraísos Occidentales, cit.*, 196.

¹⁹ Conviene recordar que los antiguos japoneses adoraban la naturaleza en tanto que divinidad. De modo que el jardín se creó como lugar sagrado para dar la bienvenida y venerar a los dioses: *vid.* SHIGEMORI, M., *El jardín y el arte: lo que está unido, cit.*, p. 67.

²⁰ GARCÍA, F., *El Jardín y la Casa de Té*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 249 y ss., p. 252: “(E)l espíritu Zen penetra los elementos del jardín de una belleza abstracta. (...) En este jardín, el artista ha prescindido de los elementos no esenciales, hasta llegar a revelar la interioridad del espíritu de la naturaleza”.

²¹ Sobre la noción de *kōan* *cfr.* en lugar de muchos DAIDO, J., *Sitting with Koans. Essential Writings on the practice on the practice of zen koan introspection*, Boston (Wisdom Publications) 2006.



Ryōgen-ji, subtemplo de Daitoku-ji, jardín principal

En el arte japonés del jardín se percibe una identificación emotiva del hombre con la naturaleza:

“Contemplar los cerezos en pleno florecimiento y verlos como bellas flores es conocer mono no kokoro. Reconocer su belleza y emocionarse sintiendo que son profundamente bellas es conocer mono no aware”

Motoori NORINAGA

El concepto del *mono no aware* quedó establecido desde el Periodo Edo de la mano de Motoori NORINAGA. Habitualmente traducido como “*sensibilidad de las cosas*”, “*pathos de las cosas*” y en ocasiones como “*lágrima de las cosas*” (*lacrimae rerum*), esta expresión alude a la experiencia esencial de una identificación empática con las cosas o las situaciones, ya sea capturando su esencia o desde la emoción que de ellas emana, tan intensa que no puede describirse con palabras²².

²² SAITO, *The Japanese Appreciation of Nature*, cit., pp. 244-245. “*Emotion is also often associated with a natural object or phenomenon. Emotion can be said to be aesthetically expressed by a*

(e) *(sigue)* Calma

Entendido este valor como desapego absoluto de lo material, léase fortuna o gloria o pasión amorosa, en tanto que ninguna de tales emociones debe condicionar el espíritu. El dominio del alma como base de una estética de la negación de lo mundano, que huye de lo empírico para hallar la verdad inmanente de las cosas²³.

(f) *(sigue)* Quietud

La estética *zen* elude provocar afectos emocionales extremos. De ahí lo monocromático de las pinturas de tinta en blanco y negro o la reticencia a incluir el colorismo de la floración en los *karesansui*.

(g) Abstracción

La progresiva permeabilidad del *karesansui* hacia las enseñanzas del *zen* contribuyó paulatinamente hacia composiciones abstractas, hasta llegar a la *anti-representación* (por contraste con los anteriores paisajes de índole alegórica durante el periodo Heian). Ni rastro de mimesis, como tampoco de la aplicación de reglas formales y estricta geometría tan propias de los jardines occidentales.

La ausencia -alusiva a la presencia- es un rasgo conceptual del jardín *karesansui*, el que representa el salto estético respecto de sus antecesores²⁴.

natural object when we can see the landscape as emotionally charged. If the emotive content remains distinct from the object and the viewer's experience is dominated by the emotion he experiences, then the aesthetic component in the appreciation diminishes. In other words, if the appreciation is directed merely towards the feeling of loneliness, the appreciation does not seem to be aesthetic; but if it is directed towards the way in which the feeling of loneliness is embodied by the actual landscape, then the appreciation is aesthetic". Sobre el concepto de *mono no aware* cfr. entre nosotros, recientemente, LANZACO, F., *Valores Estéticos: Instrucciones de Uso*, en GRAS, *El jardín japonés*, ob. cit., pp. 111 y ss., pp. 112-116.

²³ Calificado esta actitud como *tranquilidad trascendental*: por LANZACO, F., *Valores Estéticos: Instrucciones de Uso*, cit., pp. 125, a propósito de los conceptos *wabi-sabi*.

²⁴ Cfr. entre nosotros CARBONELL, *Paraísos Occidentales, Espacios Universales*, cit., p. 199.

Ello entronca, a su vez, con el gusto japonés por lo no evidente, por lo sugerido, lo traslúcido²⁵.

Para leer un *karesansui*, es necesario analizar la disposición abstracta de las piedras y captar la complejidad sincrética del conjunto, así como el flujo temporal que de todo ello emana²⁶.

-Y de *geología abstracta* se han calificado también, como habrá ocasión de abordar, los *earth projects*²⁷ -.

Así pues, la abstracción no entendida como un abandono forzoso de la materialidad de lo representado, sino de una encarnación del valor intrínseco del motivo. Cada rasgo en la obra se subordina a la objetividad de la manifestación artística, que comunica la versión más fidedigna de las cosas, del modo más sencillo posible. Y, sin embargo, no se pretende trasladar una mera imagen del motivo, sino su esencia, su ser, su existencia metafísica. Tal vez por ello la comprensión de estas obras se haya mantenido imperdurable en el tiempo.

En un *karesansui*, esta esencialidad informa también la renuncia a la materialidad expresa sin pérdida alguna de significado. En efecto, no sólo existe una alusión abstracta del motivo completo, sino también una simplificación manifiesta de la relación interna que cohesiona los elementos de la composición. Pero de nuevo, materialidad o abstracción no son polos opuestos que se excluyan mutuamente: no existe contradicción impropia del *ser*, que desde el principio concilia y sobrevuela por encima de esta presunta dualidad.

²⁵ Cfr. PIZARRO, *Un jardín japonés: topografías del vacío*, cit., p. 432, siguiendo a RUIZ DE LA PUERTA.

²⁶ Cfr. Richard SERRA en CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, cit., p. 31.

²⁷ SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind*, cit., p. 82.

Se ha señalado, a nuestro juicio con acierto, que cabría añadir dos notas ulteriores, cuales son la espontaneidad del artista y la renuncia a lo simbólico²⁸: La tensión propia e intransferible del acto de creación se vuelca en una descarga directa y franca en el trazo de la obra, a menudo entendida como un esbozo, no obstante su plenitud²⁹. Sobre lo anterior, el artista no pretende reflejar la exacta representación de las cosas, sino su identidad o sentido intrínseco, *pars pro toto* de la Verdad global.

Dissonance is the truth about harmony

Theodor W. ADORNO³⁰

²⁸ HENNIG, *Der Karesansui*, ob. cit., pp. 368, 370-371.

²⁹ Cfr. en este sentido la apreciación de CARBONELL, O., *Paraísos Occidentales, Espacios Universales: Simbología y Representación del Jardín Japonés*, en GRAS, M., *El Jardín Japonés*, ob. cit., pp. 91 y ss., pp. 193 y ss., p. 195: “La búsqueda japonesa de la perfección en la ejecución parte de la idea de que el planteamiento inicial está establecido: cierta idea de totalidad permea la experiencia musical, caligráfica, arquitectónica, de la ceremonia del té, de las escuelas de Ikebana o del teatro Nōh. Y, sin embargo, dichas manifestaciones tienen como una de sus características esenciales la incorporación de elementos inesperados, azarosos. La improvisación en el koto, la estética wabi-sabi de recipientes antiguos e imperfectos en la ceremonia del té son parte de la estructura. La posibilidad del azar y la evolución de las estructuras permiten la no incorporación de elementos ajenos; la coherencia abrumadora de las manifestaciones culturales japonesas diluye el hecho de su origen transcultural”.

³⁰ En LOIDL, H./BERNARD, S., *Opening Spaces. Design as Landscape Architecture*, Basel (Birkhäuser) 2014, p. 165.



Shorin-in, en Kanazawa, detalles

3. Otros valores estéticos presentes en el *Karesansui*: coincidencias y ¿disonancias? con el *Land Art*

El paisaje como fuente de inspiración artística reapareció con fuerza de la mano del *Land Art* tras las turbulencias culturales e inquietudes sociales de finales de los años 1960. En rigor -más que representar- los artistas entran el lugar, para integrarse con el mismo³¹. Cabe apreciar una cierta idea romántica de comunión del artista con el paisaje³², de reconciliación del hombre con la naturaleza. En el diálogo entre lo sublime y lo “*pintoresco*”, los artistas se aventuran en una relación solitaria y en silencio con la inmensidad del espacio, en un ideal de infinitud planteado como concepto de progresión sin límites, para regenerar terrenos previamente pervertidos por la mano del hombre (tales como canteras y vertederos)³³.

Del modo que se anticipó en el capítulo introductorio (*vid. supra sub I*), los artistas del *Land Art* ponderaban el principio de no alteración propio de los jardines ingleses de paisaje, pauta que cabe apreciar asimismo en los *karesansui*³⁴. Las obras, por lo demás, permanecen en el lugar³⁵ pues son el lugar mismo: “*the art work is not put in a place, it is that place*” sostenía Michael HEIZER y “*the work is the place*” afirmaba Andy GOLDSWORTHY³⁶.

Los artistas del *Land Art* salen del estudio para que la naturaleza albergue sus creaciones, en ningún caso para mimetizarla³⁷. Sus obras, que concilian espacio, estructura y forma³⁸, acogen la fisicidad del tiempo³⁹: el ahora asume el ayer y el mañana, de modo sincrónico.

³¹ BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond*, *ob. cit.*, p. 7.

³² GARRAUD, C., *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris (Flammarion) 1993, p. 24.

³³ Sobre la dialéctica entre lo “*sublime*” y “*pintoresco*” en Filosofía y su influjo en el *Land Art*, en particular rescatando la filosofía de Uvedale PRICE (S.XVII) y de Frederick LAW OLMSTED, *cfr.* ampliamente MADERUELO, J., *Nuevas visiones de lo pintoresco en el paisaje como arte*, *ob. cit.*, pp. 28-32.

³⁴ MADERUELO, J., *Nuevas visiones de lo pintoresco*, *ob. cit.*, pp. 16-17.

³⁵ BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond*, *ob. cit.*, p. 9.

³⁶ Citas tomadas de LAILACH, M., *Land Art*, Hong Kong-Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo (Taschen) 2007, en contraportada y en p. 50, respectivamente.

³⁷ GARRAUD, C., *L'idée de nature*, *cit.*, pp. 8-9.

³⁸ Al reflexionar sobre la escultura moderna, Carl ANDRE escribía: *Sculpture as form/Sculpture as structure/Sculpture as place*, en TUFNELL, B., *Land Art*, London (Tate) 2006, p. 60.

El *Land Art* recurre a una oratoria tan sólo ampulosa en apariencia: el retorno a la tierra con todas sus implicaciones de simplicidad, rusticidad y organicismo se emprende como vía de rescate del hombre.

Land Art y *Karesansui* ofrecen dos lecturas de un mismo ideal: la una mediante un lenguaje ocasionalmente descarnado y la otra con un tono amaizado, pero ambas beben de la misma fuente de inquietudes y pretenden conducirnos a un mismo destino poético.

Propósito de este Capítulo es desglosar cómo lo logran y, en el camino, ir descubriendo que son más las coincidencias que las discordias entre ambos géneros, las cuales hemos estructurado del modo que sigue:

- (a) La escala como contenido de la obra, adaptándola a la mirada humana.
- (b) La consideración de la obra *a non domino*.
- (c) La conexión intrínseca de la obra con el plano tierra.
- (d) La comprensión de la obra como *camino*.
- (e) La concepción de la obra como *encuentro dialéctico entre hombre y paisaje*.
- (f) La sopesada relación entre artefacto y natura.
- (g) El carácter reduccionista de las obras, así como una análoga
- (h) Conciencia de la textura orgánica del lugar, cuestión que se abordará desde lo que hemos denominado la *ecuación materia-movimiento-energía*.

³⁹ TUFNELL, B., *Land Art, ob. cit.*, pp. 112-113, a propósito de la obra de Nancy HOLT y Robert MORRIS.

(a) La escala como contenido de la obra

I wanted to bring the vast space of the desert back to human scale

Nancy HOLT⁴⁰

El capítulo dedicado a los efectos sensoriales en el *karesansui* se inauguraba con una extensa reflexión acerca de cómo se aplican al jardín una serie de parámetros a fin de configurarlo como un todo cohesionado que, a su vez, pueda ser experimentado en unidad de acto por el ojo humano (*vid. supra sub IV.2*). En este sentido, la preocupación por una escala impecable resultaba independiente de las dimensiones del terreno, pues lo que interesa al creador es humanizar el espacio para auparlo al espectador a un ulterior estadio de consciencia.

Una reflexión análoga se halla en los artistas del *Land Art*. Sin desconocer aquí (i) que la magnitud de las obras fue, en un buen número de casos, una pantalla de significación contracultural para afirmar el carácter no comercial de las mismas, como tampoco (ii) que la gran dimensión (junto a la horizontalidad) evitan en ocasiones que el espectador cobre conciencia integral de la obra, generando un conflicto entre conocimiento y percepción de la misma⁴¹, se convendrá que estos autores incorporaron la escala como un requisito para la correcta interacción entre sus obras y el espectador.

*Size doesn't count. It's scale that counts.
It's human scale that counts*

Barnett NEWMAN⁴²

⁴⁰ En LAILACH, *Land Art, ob. cit.*, p. 58.

⁴¹ Cfr. MADERUELO, *Visiones de lo pintoresco, ob. cit.*, p. 40. Crítica en este sentido con aquellas obras sobredimensionadas del *Land Art* se mostraba entre nosotros Fina MIRALLES cuando expresaba “como en la naturaleza, lo pequeño contiene la totalidad”: en DE LA MORA, L., *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé-en la década de los setenta*, Tesis Doctoral, Valencia (Universidad Politécnica), Febrero 2005, p. 315.

⁴² En MEYER, J., *No more scale. The experience of size in contemporary sculpture*, Artforum, Summer 2004, consultable online en www.artforum.com/inprint/issue=200406&id=6960-No More Scale: The experience of size in contemporary sculpture by James Meyer-artforum.com/in print.

El conjunto de reflexiones relativas fue objeto de un ensayo magistral por parte de Robert MORRIS bajo el título *Notes on Sculpture*, aparecido el año 1966 en la revista *Artforum* en dos entregas, las correspondientes a los meses de febrero y octubre. Según el autor, en la percepción del volumen relativo, el cuerpo humano se inscribe en un *continuum* total de tamaños y se establece a sí mismo como una constante en la referida escala⁴³.



Robert MORRIS, *Sin Título*, 1965, reconstruida en 1971
©reserva de derechos

El todo, la configuración plena –*Gestalt*– es superior a la suma de las partes. Este conocido fenómeno visual informa en igual medida al *karesansui* (en su momento hablamos del “*encuadre único*”) como a las obras del *Land Art*:

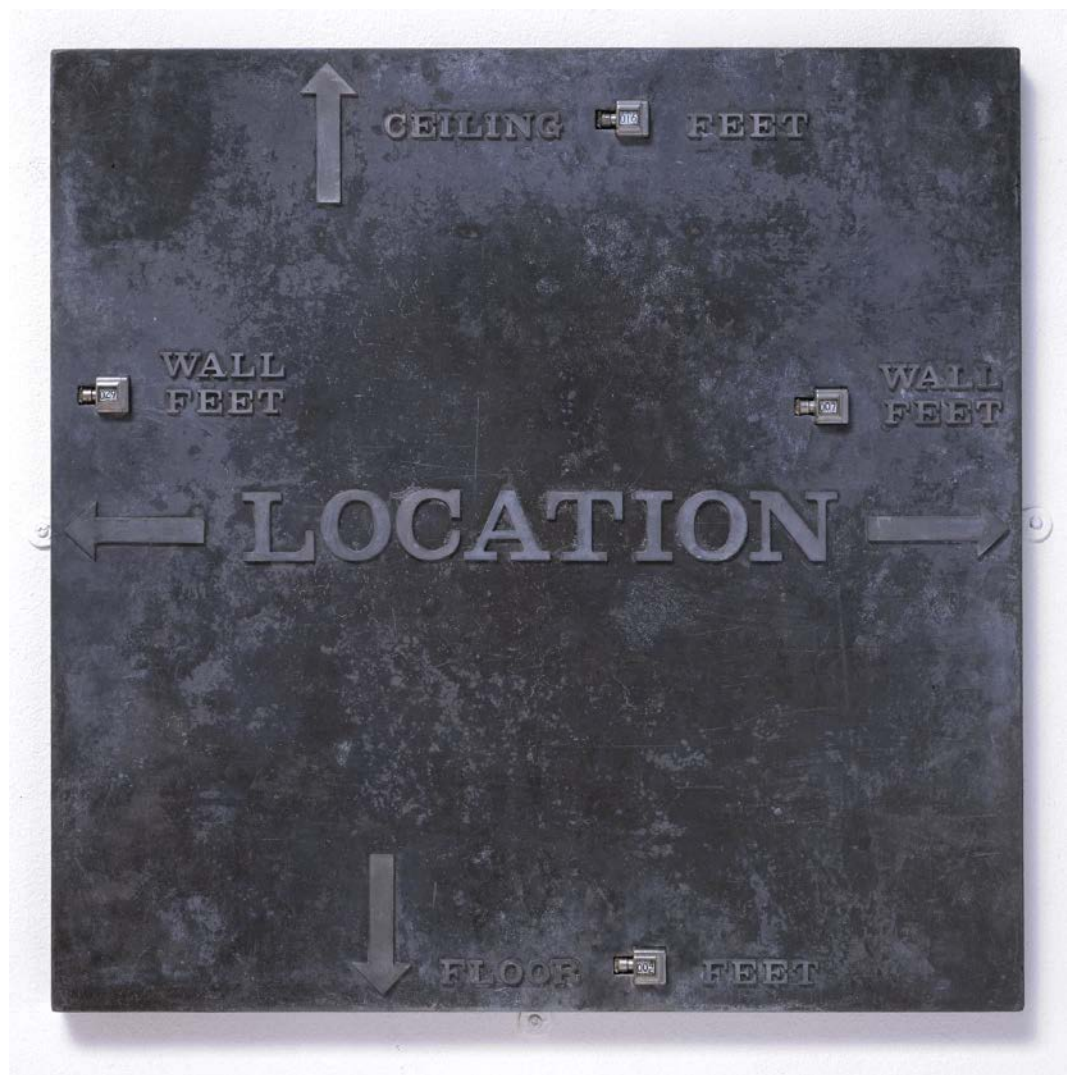
⁴³ MORRIS, R., *Notes on Sculpture*, *Artforum*, 1966, pp. 222 y ss., p. 230 (*T. de la A.*).

Partiendo de que la obra se ubica en un espacio tridimensional cuya coordenada base es el plano tierra por concitar la máxima atención sobre la obra, debe aceptarse que es física la percepción de la cualidad de las formas, los volúmenes así como de la proporción y escala. Desde esta consideración, cuanto más simples y desprovistas de elementos adicionales (tales como el color), tanto más intensa será la sensación de *Gestalt* y mayor el carácter esencial de la obra, que mejor podrá desplegar su expresión bajo la luz⁴⁴. En efecto, cuanto más concisas las formas, mayor resistencia ofrecerán a una separación perceptiva. Intrínseco del *Gestalt* es que, una vez establecido, toda la información *-qua Gestalt-* se agota; o, si se prefiere, la obra queda libre de forma y, al tiempo, vinculada a la misma, en tanto que la obra es constante e indivisible⁴⁵.

La simplicidad de las formas no implica en absoluto simplicidad de la experiencia. Y ello, en tanto que las formas unitarias no reducen las relaciones entre los elementos de la composición, sino que las ordenan.

⁴⁴ MORRIS, *Notes on Sculpture, cit.*, pp. 224-226.

⁴⁵ MORRIS, R., *Notes on Sculpture, cit.*, p. 228.



Robert MORRIS, *Location Piece*, 1971
©reserva de derechos

En su obra de 1971, *Location Piece*, Robert MORRIS formulaba una reflexión paradigmática de las relaciones entre la obra y su entorno inmediato y, por ende, de la consciencia que quienes la observan adquieren respecto de su particular relación con ésta y, en general, con el espacio.

En *Location Piece*, Robert MORRIS nos habla, en suma, de la estructura ósea de una obra, de igual modo que los clásicos maestros del *karesansui* nos aleccionaban sobre la colocación ordenada de las piedras al efecto de que la mirada del visitante

se pose instintivamente en el núcleo de la composición y fluya *uno actu* al todo, para trascenderlo.

En definitiva, gracias a la escala el espectador “*se incorpora*” en la obra, para *experimentar* con ella la totalidad en un momento que es fugaz. Quien visita un *karesansui* se instala en él, del mismo modo que quien haya transcurrido por la *Spiral* de SMITHSON se interna en una reflexión sobre las dimensiones del tiempo. Con independencia de la declaración anti-mercantilista de los artistas del *Land Art*, se convendrá que esta noción, en abstracto, supone una concepción escultórica del espacio y el tiempo que es compartida por el *karesansui*.

(b) *(sigue) La obra a non domino*

La experiencia de quien contempla un *karesansui* o una obra de *Land Art* diverge en mucho del disfrute de otras obras de arte, por cautivadoras del espíritu que éstas sean: la emoción –incluso la rayana en el síndrome de Stendhal- va más allá de la admiración de su belleza extrínseca. Quien escucha ópera con sumo deleite, la siente desde una sensible empatía de sentimientos, mas consciente de no formar parte de la trama. En nuestro caso, el espectador se inscribe –física y anímicamente- en la apreciación de la esencia de la obra, la que reside más allá de las formas, incluso del espacio y del tiempo desde el que las vive *ahora*.

A ello contribuye un rasgo compartido: la obra parece anónima y es contemplada por quien nunca puede ser su dueño. El espectador la adquiere visual y experimentalmente de modo pleno, mas *a non domino*. Le han precedido otros y le sucederán tantos más, siempre que la obra perdure y no retorne a su entorno natural.

Existe, en este sentido, una complicidad entre el creador de la obra y su espectador: aquél –no obstante la proporción de su obra- se debe a un marco natural y a la ley de perdurabilidad del mismo, frente al que su nombre deviene fútil y efímero; para pervivir, la obra debe reverdecerse de modo constante pues, de lo contrario, perecerá.

El espectador, de su parte, es convidado a una experiencia fugaz. La obra lo acoge como su huésped eventual, pasajero como es de su propio tiempo: *Ars longa, vita*

brevis. Y, sin embargo, la contemplación de la obra nos procura un sorbo de eternidad.

(c) **La conexión de la obra con el plano tierra**

Es sabido que el arte de la jardinería, a diferencia del arte arquitectónico o del escultórico, en general, reposa sobre la idea de la horizontalidad lo cual, en principio, dificulta el poder dotar de profundidad y volumen a la escena⁴⁶.

Sin embargo, las anteriores vicisitudes no parecen concurrir en el *karesansui* como tampoco en las obras del *Land Art*.

En la arquitectura japonesa, se utiliza la piedra natural para anclar en el terreno las edificaciones, dotándolas de horizontalidad⁴⁷. Como *continuum* de este rasgo, ya se expuso que en la composición de un jardín japonés prima la horizontalidad (*vid. supra sub IV.2*). En el caso de un *karesansui*, la referida lectura prioritaria del plano tierra es ulteriormente ensalzada por la técnica de la colocación de las piedras que, desde el periodo Muromachi, se posan en vez de hincarse profundamente en el terreno (*vid. supra sub III.2*). También del modo que se destacó en la introducción, fue Isamu NOGUCHI quien recogió el testigo de esta tradición, para postular una nueva forma de escultura, desprovista de muletas, afirmada sobre la misma tierra.

⁴⁶ ROSE, J. C., *Freedom in the Garden*, Pencil Points, 1938, reimpresión en TREIB, M., *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*, Cambridge, Mass.-London (MIT Press) 1992, pp. 68 y ss., p. 68.

⁴⁷ Nos lo recuerda recientemente Hiroya TANAKA, *El Árbol y la Piedra*, en GRAS, *El Jardín Japonés*, *ob. cit.*, pp. 361 y ss., p. 366.



Ryōgen-ji, detalle



Isamu NOGUCHI, *Casa Taller en Shikoku*



Hogon-in



Kosho-ji

Las obras del *Land Art* se anclan fuertemente en este postulado⁴⁸, cuya mayor expresión cabe atribuir a Carl ANDRE quien, a partir de apuestas anteriores por lo bajo y horizontal como las de Robert MORRIS o Donald JUDD, acoge estrictamente lo plano y horizontal para ganar superficie y estabilidad y, sobre lo anterior, para extender conceptualmente su obra.



Carl ANDRE, *Roaring Forties*, 1988⁴⁹

©Rudi FUCHS

⁴⁸ RAQUEJO, *Land Art*, ob. cit., p. 21: “(L)a interdependencia entre el objeto creado (arte) y el entorno (naturaleza) es tan potente que los límites entre un contexto y otro –tan discutidos y separados en la tradición del pensamiento romántico- se desvanecen en un horizonte común, de tal forma que la metáfora que el artista construye en el paisaje se convierte en la propia naturaleza”.

⁴⁹ Esta obra, *Roaring Forties*, se expuso en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro, del 8 de febrero al 29 de abril de 1988, bajo el comisariado de Rudi FUCHS: La obra en cuestión se compone de cinco esculturas, la primera de las cuales compuesta por 47 placas de metal dispuestas una tras otra. Ello generaba un largo *camino* que recorría el Pabellón de lado a lado. Reducida a la mitad, la obra de 2 x 23, formaba una línea de 23 placas compuesta por el ancho de dos placas de metal y situada en relación a la línea anterior. La intención es que la percepción de las esculturas como camino se perdiese a medida que cobraba anchura. Así, las piezas de 4 x 12 y de 5 x 9 profundizaban en la concepción de masa, más que en la de espacio, hasta llegar a la forma absolutamente cuadrada de la escultura de 7 x 7.

Para el artista, el “*lugar*” cobra su expansión no necesariamente en el plano vertical. Es sobre el simple suelo que la obra *comparte* un espacio con nosotros en un momento dado, y por ello que la misma se conciba como caminable⁵⁰:



Carl ANDRE. *5x20 Alstad Rectangle*, 1967
©Konrad Fisher Gallery

En ambos casos, pues, el recurso fundamental al plano horizontal convierte a la obra en nexo de conexión telúrica entre la tierra y el espectador. La obra se instituye como el *camino* que permite al hombre experimentar su textura última.

⁵⁰ Vid. MEYER-HERMANN, E., *Carl Andre: Place Matters*, Talk at Chinati Foundation, Marfa, 9 de octubre de 2010, pp. 34-35 y p. 38.

(d) La obra como *camino*

Esas puertas por las que se atraviesa un umbral y un mundo completamente diferente se desvela al visitante (...). Forma parte de la tradición del teatro NŌ y del kabuki, en los que la escena puede ser transformada en un tiempo muy breve

Richard SERRA⁵¹

El umbral surge al aprehender el jardín japonés como obra de arte. La respuesta, en un intento por captar las variaciones de la duración, el silencio y el espacio de jardín, es la proyección del esquema de ese diagrama paisajístico en una exposición de arte contemporáneo, y la intervención en el crecimiento de un jardín doméstico, imprimiendo un tiempo vegetal a la conciencia, un tiempo dilatado, acompasado y trasladado al *tempo* del proyecto⁵².



Honen-in

⁵¹ En CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés, cit.*, p. 30.

⁵² CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés, cit.*, p. 44 (sic.).

La huella poética del jardín es más importante que su presencia efímera, pues sólo es en ella donde el jardín existe plenamente. El proceso reiterativo y abierto de representación de un jardín único es transgresor, ya que implica el transformarlo, radicalizarlo y finalmente reinventarlo. El jardín deviene un lugar existencial, un microcosmos vivido físicamente in situ, metamorfoseado en lugar-mundo

Michael JACOB⁵³

El camino como umbral. El tránsito. La mudanza hacia:



Konchi-in

⁵³ En CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés, cit.*, pp. 44-45.

En palabras de Richard SERRA, es avanzar un paso y *el espacio entero se abre a otra cosmología*.

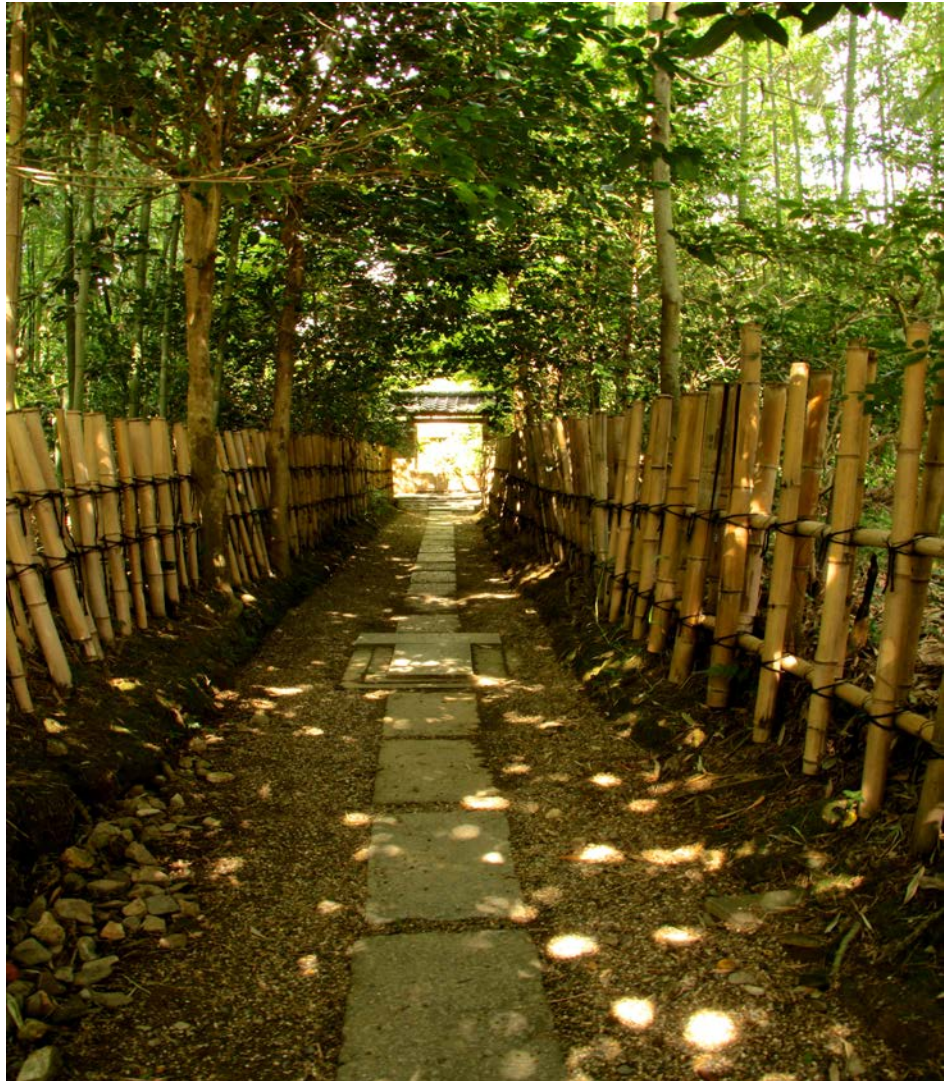


Richard SERRA, *Double Rift I*, 2012

El umbral y el camino son nociones muy trabadas en la tradición japonesa⁵⁴. En efecto, los jardines de té clásicos se conciben fundamentalmente como un camino sencillo y sutil -así se deduce de su denominación original: *roji*, que significa sendero o callejón-. En su interpretación más simple, el *roji* es un sendero de musgo que lleva a la estancia donde se celebra la ceremonia del té, cual metáfora de iniciación hacia un viaje de introspección⁵⁵.

⁵⁴ Cfr. CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, cit., p. 30.

⁵⁵ KEANE, M.P., *The Japanese Tea Garden*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2009, p. 34.



Enri-an

Para Martin HEIDEGGER, el bosque era una metáfora de toda la realidad, siendo la tarea del filósofo la de encontrar el *Weg*, el *camino* de los leñadores, para atravesarlo. Y por ello hablaba de “*entrar en la cercanía de la distancia*”⁵⁶.

En Japón, la noción de *camino* (*michi*, *dō*) significa la asunción por el hombre de un compromiso en un determinado hacer, de modo que sólo a través de su

⁵⁶ Cfr. recientemente NEVES, J.M., *Sobre la metáfora operante de los “claros del bosque” en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano*, Aurora, nº 13, 2012, pp. 40 y ss., con ulterior referencia bibliográfica.

dedicación auténtica y su involucración intensa, acabe por obtener el desarrollo pleno de su personalidad y el conocimiento de la Verdad⁵⁷. Este concepto se halla presente en todas las disciplinas artísticas, *v.gr.*: en el arte del té (*chadō* o *sadō*), del arte floral (*kadō*), del arte caligráfico (*shodō*), del arte de leer el incienso (*koh-dō*) y, como no podía ser de otro modo, esta noción subyace a la concepción de sus jardines⁵⁸, al punto de que éstos se comprenden en tanto que *camino*, *devenir*, *tránsito o pasaje hacia*, como un *flujo* de la vida y *fusión del hombre con lo universal*⁵⁹. Y si es cierto que nada hay permanente en el mundo, que todo fluye y participa de esta realidad cambiante, el camino como método se convierte en asidero para que el hombre pueda transitar desde la reflexión a la emoción de la trascendencia (el *camino de la imagen poética*⁶⁰). Todo el jardín, en efecto, sintetiza metafóricamente las transiciones que el hombre supera en su caminar hacia la iluminación⁶¹. Ello se encarna con particular verdad en los jardines

⁵⁷ Nos recuerda CABEZA, J.M^a, *Semántica y Metafísica del Jardín Japonés o los Senderos que se Bifurcan*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. cit., pp. 227 y ss., p. 229, que en el origen del daoísmo, *dao* significa potencial y, en sentido amplio, *Naturaleza*, aunque frecuentemente se traduzca como *vía* o *sendero*.

⁵⁸ Aunque no relacionado con el *karesansui* sino con jardines de paseo, *vid.* aquí el delicado trabajo de TERAQ, E., *El Jardín Japonés como microcosmos. Lo invisible en el jardín japonés*, en Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente, IX Encuentros Internacionales de filosofía no Camiño de Santiago, 2008, pp. 229 y ss.

⁵⁹ Conforme LAZAGA, *El Jardín Japonés: Un Jardín Caligrafiado, cit.*, p. 268: “En sus trabajos caligráficos los monjes zen usaban la caligrafía o *shodō* como una forma de meditación activa. La naturaleza del zen no es teórica sino que se basa en la experimentación para alcanzar el vacío o *mu*. A través del *mu* se busca encontrar como acto final el grado de iluminación supremo o *satori*. De ahí que para los monjes la caligrafía sea un medio, que podemos hacer extensivo en este caso al arte de los jardines, y no un fin. En ese ‘camino’ los calígrafos zen siguen las claves de los estilos caligráficos en *kanji* pero pueden transgredir esas reglas una vez superadas, a favor de la expresión interior. Esto lo vemos constantemente en la poesía y caligrafía de Musō Soseki que (...) destaca principalmente por su expresividad y gestualidad; aunque también por una sencillez y manifestación interna del vacío o *mu* que transmitirá finalmente a sus jardines, convertidos éstos en la esencia de su transformación personal”. Cfr. asimismo abundando en esta idea: CID LUCAS, F., *La poética interior del jardín japonés y el carácter de los japoneses*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 277 y ss., p. 280.

⁶⁰ En la bellísima expresión de RUIZ DE LA PUERTA, *Del Camino en la Montaña al Camino en el Jardín, cit.*, p. 211. Destaca asimismo el *camino* como característica esencial de un jardín japonés GARCÍA, *El Jardín y la Casa de Té, cit.*, p. 254, a propósito del jardín de la residencia Katsura.

⁶¹ *Vid.* desde su percepción visual el trabajo de TONDER, G.J.V., *Distilling an image of nature from Japanese Zen Gardens*, SAJAJ (South African Journal of Art History), vol. 23(3), 2008, pp. 85 y ss., p. 86.

karesansui o jardines secos en los que la yuxtaposición de formas y los espacios entre las mismas proporcionan al espectador una experiencia intangible de introspección en búsqueda del encuentro con su identidad más honda, donde según la tradición viene a residir todo el conocimiento que nuestros maestros (*sensei*) nos ayudarán a explorar e izar hacia la luz, siendo la (dilatada y pausada) tarea de aprendizaje privativa e intransferible para cada ser humano.

Sobre lo anterior, la iniciación en el arte de la jardinería se concibe como un proceso en el que, al observar la naturaleza, se aprehende un nivel cognitivo sobre el organismo humano, sobre cómo éste responde ante un ambiente sensorial: cada persona aprecia una obra de arte a través de uno o varios de sus sentidos, por lo que el diseñador de un jardín debe gozar de experiencia sobre cómo reacciona sensiblemente el ser humano a los varios estímulos existentes en el mundo físico. Sólo a partir del conocimiento de las limitaciones de los sentidos que el artista del paisaje puede crear un mundo de intensa belleza para el observador.

Ve al pino si quieres aprender sobre el pino, o al bambú si quieres aprender sobre el bambú. Y haciéndolo, debes abandonar contigo tu preocupación subjetiva. De otro modo impondrás tu yo al objeto y no aprenderás.

Matsuo BASHŌ

Al explorar este concepto en el contexto del *Land Art*, no recurriremos ahora a quienes asimilan la experiencia de artista y caminante, como Hamish FULTON, a partir de quien se acuña el concepto de *Walking Art*⁶².

⁶² Cfr. el sitio *web* del artista: www.hamish-fulton.com.

Hamish Fulton, *A two Days 59 Miles Road Walk*, Canada, 1976. Photographie et textes, planche extraite du livre de l'artiste "Roads and Paths", Mosel éd., Munich, 1978.



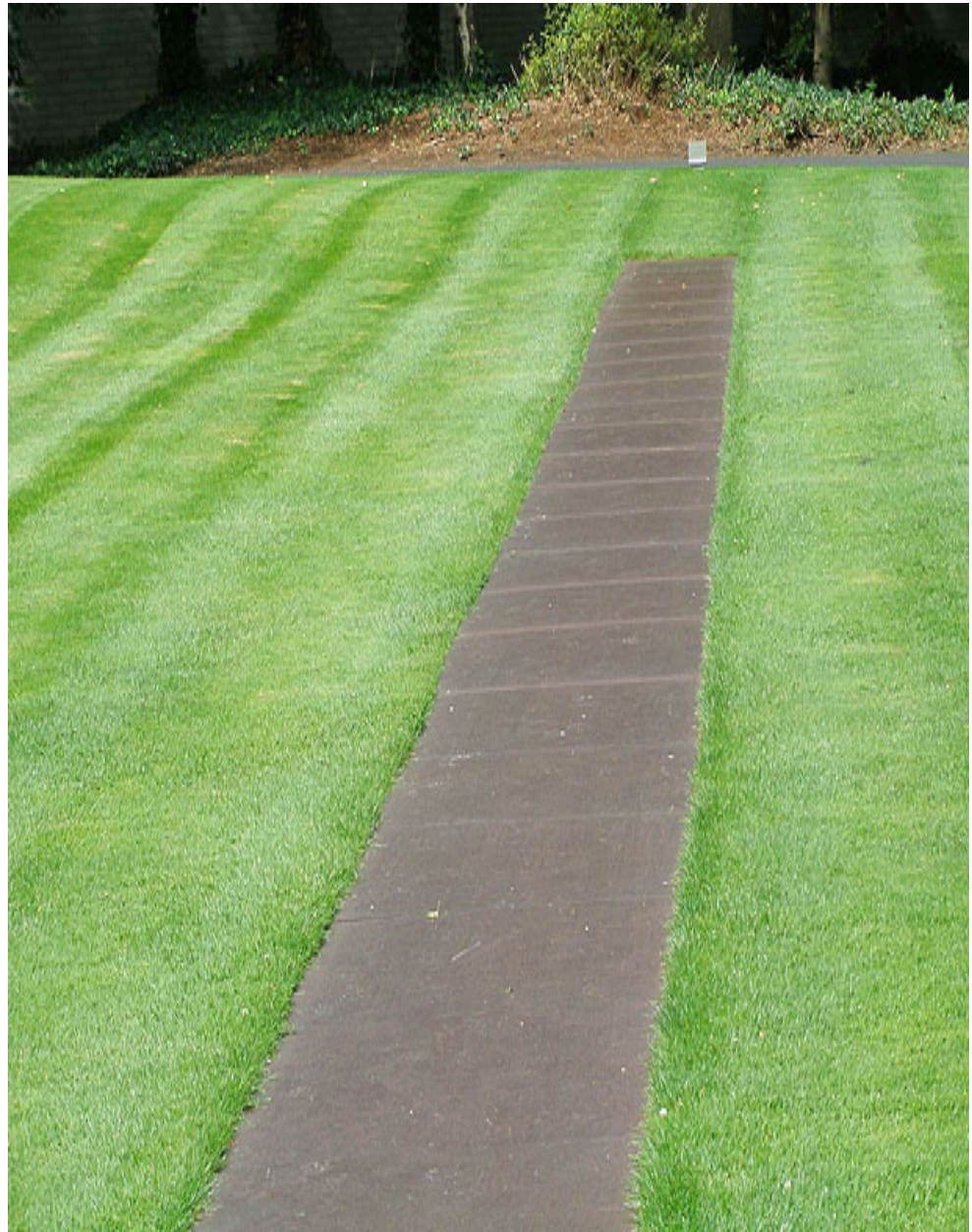
Hamish FULTON, *A two Days 59 Miles Road Walk*, 1976
©reserva de derechos

Como tampoco a la posición de quienes observan el camino cual recurso geométrico, en tanto que trazo lineal, como en el caso de Walter DE MARIA, en su conocida obra *Mile Long Drawing*:



Walter DE MARIA, *Mile Long Drawing*, 1968
©portlandart net archives

Sino la de aquellos que identifican el camino como relato escultórico, como Carl ANDRE para quien, recordemos [*supra sub* I.1(b)], “*la pieza escultórica ideal sería un camino*”:



Carl ANDRE, *43 Roaring forty door*, 1988
©reserva de derechos

Y, de modo muy significativo, a la obra de Richard LONG quien, desde finales de los años sesenta con su obra *A Line Made by Walking*⁶³, se ha servido del camino como medio de expresión de su obra⁶⁴. En sus propias palabras:

En la naturaleza de las cosas:
Arte sobre movilidad, ligereza y libertad.
Simples actos creativos de caminar y marcar sobre el
espacio, el lugar, el tiempo, la distancia y la medida.
Obras que utilizan materiales en bruto y mi escala
humana en la realidad de los paisajes.

*La música de las rocas, senderos de huellas compartidas,
durmientes por el rugido del río.*

Richard LONG⁶⁵

En el *karesansui* importa el proceso -y no tanto su resultado- cuanto el empeño espiritual del creador: el arte es movimiento y paso ritual a un tiempo. De igual modo, el *Land Art* entienden su obra como *proceso creativo*, por rechazo a la consecución de un concreto objeto⁶⁶. El proceso como un campo continuo de reflexión.

*I use chances as a way of giving up making choices.
But my choices consist in choosing what questions to ask*

John CAGE⁶⁷

⁶³ ROELSTRAETE, D., *Richard Long. A Line Made by Walking*, London (Afterall books) 2010.

⁶⁴ Además de acudir al sitio web del artista www.richardlong.com, *cfr.* en lugar de muchos por su mayor cercanía las obras publicadas a resultas de sus caminatas por España: *El camino. Rutas cortas por la Península Ibérica 1979-2008*, Badajoz (Fundación Godofredo Ortega y Muñoz) 2008 y *Siete Caminatas Cortas*, Lanzarote (Fundación César Manrique) 2005.

⁶⁵ En www.richardlong.org.

⁶⁶ Sobre el carácter procesual del *Land Art*, entre nosotros, RAQUEJO, *Land Art, ob. cit.*, p. 14.

⁶⁷ En PORGES, M., *John Cage, California Palace of the Legion of Honor*, en www.artforum.com/inprint/issue=200106&id=48548-Maria Porges on John Cage-artforum.com/in print. Abundando en estas consideraciones *cfr.* el trabajo de Ken OKIISHI sobre la incorporación de la noción de



Richard LONG, *A Walking Line*, 1967

©Richard LONG

“camino” en la obra de Carlo SCARPA: *Wordly Goods*. Ken Okiishi on the work of Carlo Scarpa: en [www.artforum.com/in print/issue=201309&id=43530](http://www.artforum.com/in_print/issue=201309&id=43530)-Ken Okiishi-artforum.com/in print



Richard LONG, *A Line in Scotland*, 1981
©Richard LONG

Así entendido, el *camino* en el arte del *karesansui* como para el *Land Art* representa el método y, al tiempo, la expresión de un compromiso esencial: es gracias al camino que se arriba al claro del bosque al que aludía HEIDEGGER, ese espacio de luz entre sombras, donde el hombre puede acceder de nuevo a su ser auténtico, donde el conocimiento sale a nuestro encuentro.

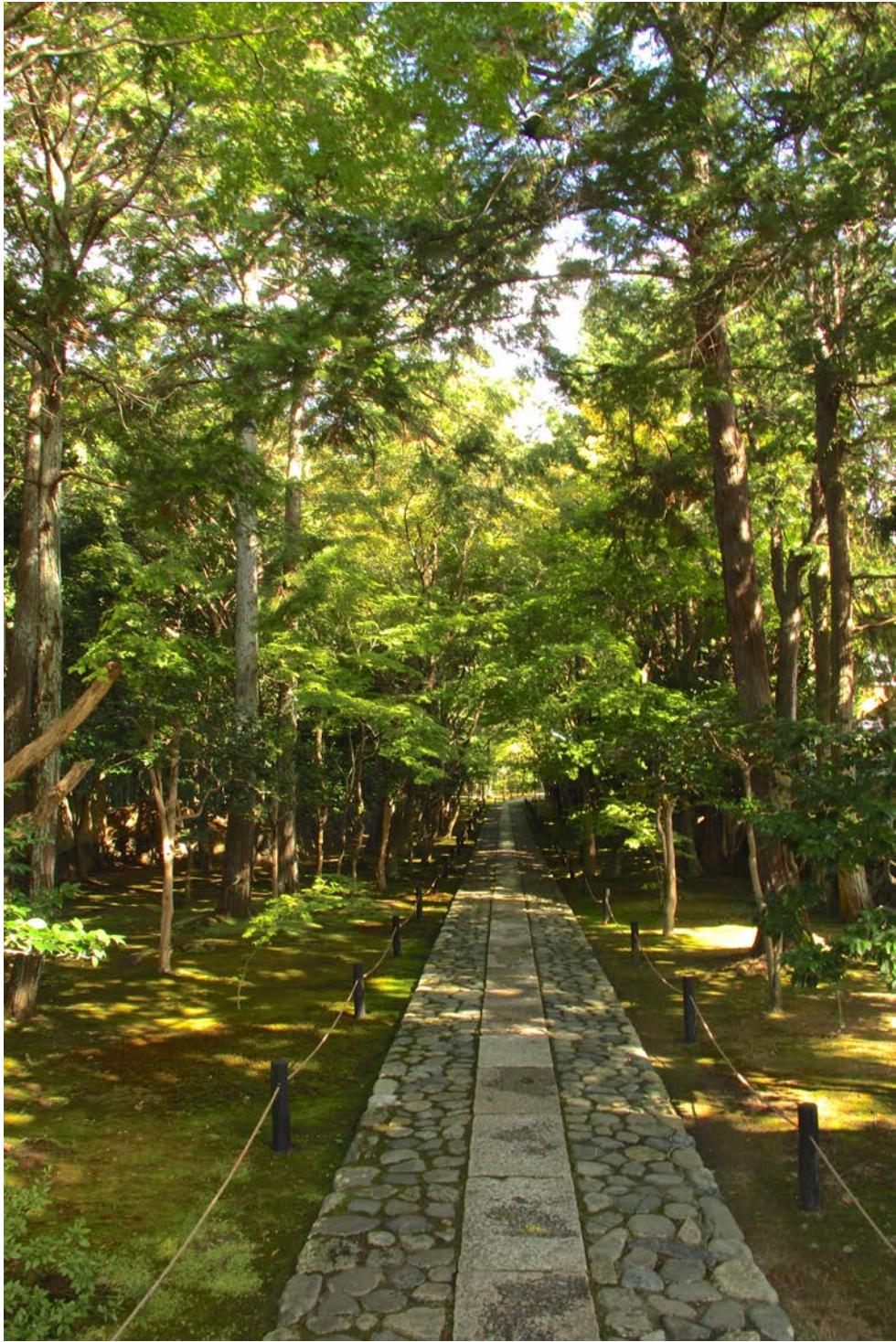
No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque

María ZAMBRANO⁶⁸



Tenju-an

⁶⁸ ZAMBRANO, M., *Claros del Bosque*, Barcelona (Seix Barral) 1993, p. 11.



Rokuo-in

En efecto, es la poesía del espacio creado la que establece el entorno en el que el espectador puede trascender, accediendo a realidades de otro modo inabarcables.

En el *claro del bosque* significativo y significado son uno solo, conocimiento y vida ocurren sin distinción entre ambos: “*los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen*”⁶⁹. Es en el claro –en el jardín inverso, excepción de la espesura⁷⁰– donde el ser recibido del hombre se le revela, se produce una sincronización entre su tiempo interior y su tiempo exterior, vida y sabiduría producen un acorde unísono. Y así, la naturaleza en su virtualidad revela al hombre su propia naturaleza⁷¹.

Mas siendo como es *camino*, la obra genera necesariamente un encuentro dialéctico ineludible entre el hombre y el paisaje.

(e) **La obra entendida como *encuentro dialéctico entre hombre y paisaje***

Se ha afirmado que el *Land Art* presupone una *relación dialéctica entre el hombre y la naturaleza* que se resuelve otorgando preponderancia a ésta, en tanto que la intervención humana, no obstante su carácter resuelto, resulta mesurada y no invasiva para el entorno⁷². Arte y naturaleza se entienden como fuerzas en conflicto, cuya interacción resulta en el objeto de la apreciación estética.

⁶⁹ ZAMBRANO, M., *Claros del Bosque*, ob. cit., p. 14.

⁷⁰ En palabras de BLANCO, B./ESPUELAS, F., *Rito y Juego*, en VVAA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, ob. cit., pp. 158 y ss., p. 164, a propósito del Santuario de Ise.

⁷¹ Cfr. GRAS, M., *Escenarios de lo Bello y lo Triste*, cit., pp. 52-63, siguiendo el precioso camino mostrado por François CHENG, para concluir más tarde (en pp. 64-65), siguiendo a Jean Marc BESSE, que “*el jardín es una forma de paisaje que adopta formatos escogidos por el hombre (...). Aquí entra en juego la unión del paisaje-experiencia y el paisaje existencia, por la que se representa al sujeto de la experiencia, el que vive el paisaje, y el paisaje mismo, cuya presencia en relación con el anterior es constitutiva del potencial semiótico que genera la percepción sensible en contacto con su espacialidad y temporalidad*”.

⁷² Cfr. CRAWFORD, D., *Nature and Art: Some Dialectical Relationships*, *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, vol. 42, 1983, pp. 49 y ss., a propósito de *earthworks* principalmente de Robert SMITHSON y Javacheff CHRISTO y Jeanne-Claude. Aunque estas obras hayan sido merecedoras de



Javacheff CHRISTO, *Wrapped Coast. One Million Square Feet, Little Bay, Australia, 1968-1969*
©reserva de derechos



Javacheff CHRISTO and Jeanne-Claude. *Wrapped Trees, Suiza, 1998.*
©reserva de derechos

opinión en contra, calificándose por otros de brutales intervenciones en la naturaleza: *vid.*
MADERUELO, *Nuevas Visiones, ob. cit.*, p. 24.

En este mismo orden de cosas, otro tanto valdría decir de las *obras medioambientales* de artistas tan conocidos como Alan SONFIST, Michael SINGER o, llevado al extremo, sobre la de Angela DANADJIEWA, una muestra de la cual se reproduce a continuación⁷³.



Angela DANADJIEWA, *Ira's Fountain*. Lawrence Halprin, Portland, Oregon, 1967
©Felice FRANKEL

La valoración estética unitaria de estas obras resulta compleja para el espectador, toda vez que sobre lo artificial puede recaer la crítica en tanto que construido por el hombre y, de suyo, susceptible de variación, mientras que lo natural se percibe como inamovible e inapelable. La interacción dialéctica entre Naturaleza y Arte se resuelve en este ámbito gracias a la cuidada ubicación de lo artificioso en el

⁷³ Cfr. ROSS, S., *Earthworks and Environmental Art*, en KERNAL, S./GASKELL, I. (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge (Cambridge University Press) 1993, pp. 158 y ss.; SONFIST, A. (ed.), *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*, New York (Dutton) 1983. Puede consultarse la obra de los autores citados en su sitio *web* oficial: www.alansonfist.com y www.michaelsinger.com, así como en FRANKEL, F./JOHNSON, J., *Modern Landscape Architecture. Redefining the Garden*, New York (Abbeville Press) 1991.

mundo real. Así las cosas, aunque ambos componentes retengan su identidad claramente, se integran en un todo cabal⁷⁴.

Aunque con una intención, materialidad y resultado diversos, se convendrá que en el jardín japonés acontece un fenómeno dialéctico parejo, a diferencia de lo que ocurre en los jardines occidentales, ya sean estos de corte armónico o topiarios⁷⁵.

Convergen en el jardín japonés la intervención de la mano del hombre (*shin*) con lo que permanece en su estado natural (*sō*), para conformar un todo unitario (*gyō*)⁷⁶.

En efecto, en el *karesansui* Arte y Naturaleza dialogan de modo paradójico: la intervención de la mano del hombre es más que meticulosa –se ha llegado a calificar de quirúrgica– pues abarca desde la propia disposición del lugar (para enmarcarlo en el mundo real que se toma prestado como telón de fondo), o la destreza en la colocación de los elementos en el escenario, a la experta poda de los árboles y plantas. Y, sin embargo, el jardín japonés logra una atmósfera que se nos aparece como “*naturalmente inevitable*”, porque toda su ingeniería se orienta a revelar las cualidades intrínsecas de la naturaleza, para sublimarla⁷⁷.

⁷⁴ De nuevo CRAWFORD, *Nature and Art: Some Dialectical Relationships*, cit. *supra*.

⁷⁵ CARLSON, A., *On the aesthetic appreciation of Japanese Gardens*, British Journal of Aesthetics, vol. 37(1), January 1997, pp. 47 y ss., p. 48: entendiendo por jardines arquetipo de una relación armónica (por no dialéctica) aquellos en los que arte y naturaleza se sirven recíprocamente como modelos, así los franceses (en los que el arte sirve a la naturaleza) o los ingleses (en los que la naturaleza se somete al arte, en especial en aquellos jardines de tipo pictórico o los llamados “*landscape gardens*” o jardines de paisaje).

⁷⁶ GRAS, M., *Escenarios de lo Bello y lo Triste: El Jardín Japonés y el Sentimiento del Paisaje* en GRAS, *El Jardín Japonés*, ob. cit., pp. 25 y ss., p. 41.

⁷⁷ CARLSON, *On the aesthetic appreciation of Japanese Gardens*, cit., pp. 49 y ss., 53-54, a propósito de los jardines japoneses de té y solaz: “*I propose the following account of how the Japanese garden although indeed exemplifying a dialectical relationship between the artificial and the natural, yet deals so successfully with the problem of difficult and confusing aesthetic appreciation that frequently accompanies such relationships: It does so by following the lead of nature in the sense of making the artificial subservient to the natural. It employs the artificial in the creation of an idealized version of nature which emphasizes the essential. It thereby achieves an appearance of inevitability—the look of something that could not have been otherwise—and in achieving this look, it, as pristine nature itself, rises above critical judgement. Therefore, to the extent that the problem of difficult aesthetic appreciation is correctly analysed as the problem of the proper role of critical judgement in such*

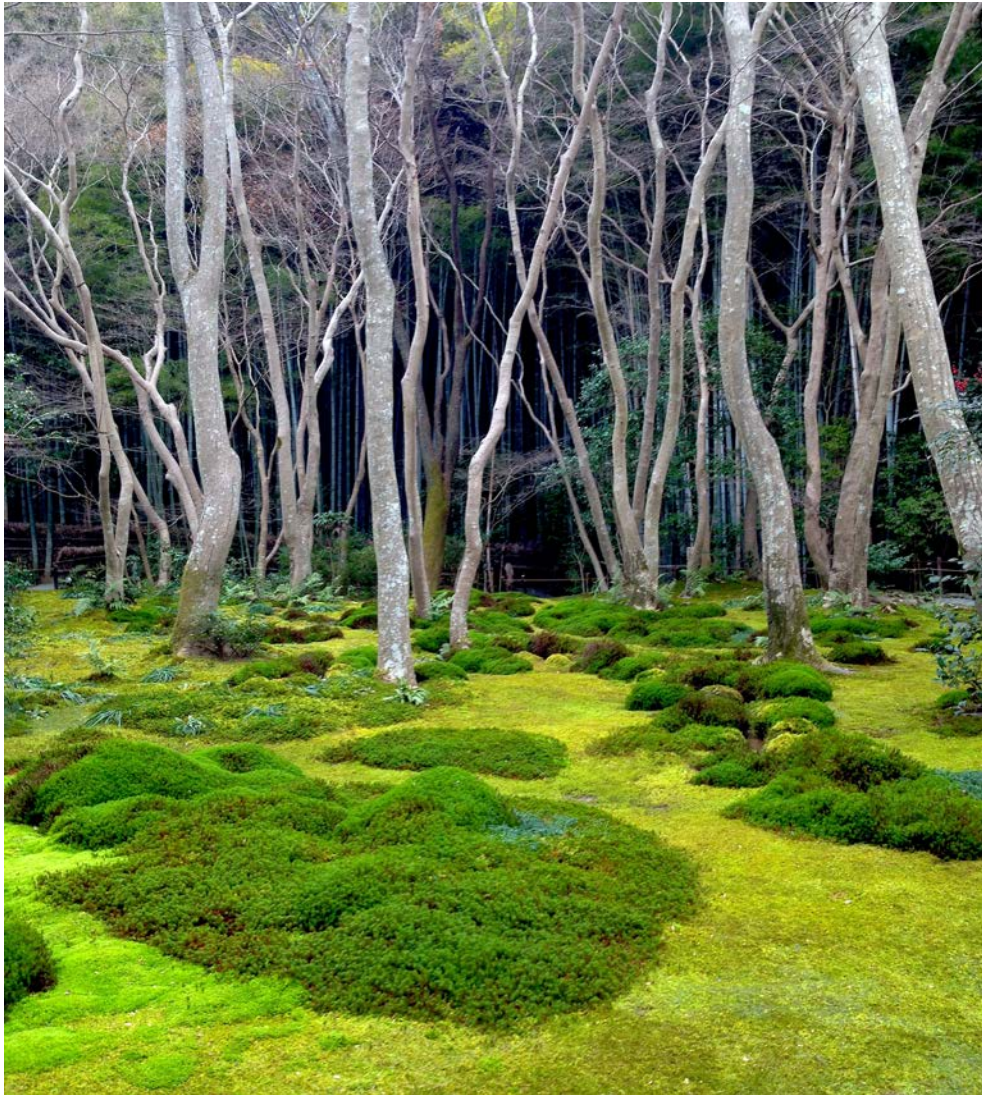


Murin-an



Enko-ji

appreciation, the Japanese garden does not result in difficult and confusing aesthetic appreciation because the question of critical judgement does not arise. And thus, since it is reasonably pleasant in other ways, the Japanese garden lends itself easily to aesthetic appreciation in spite of involving dialectical interaction between art and nature”.



Gio-ji

Y es así, en fin, que el *karesansui* se nos manifiesta como alianza eterna entre el hombre y la naturaleza, en tanto que ambos gozan de una misma identidad, traspasada de transitoriedad⁷⁸.

Esta reflexión nos lleva necesariamente a plantear la cuestión acerca de la artificiosidad de la obra.

⁷⁸ De nuevo SAITO, *The Japanese Appreciation*, cit., pp. 242 y ss., *passim*.

(f) **Artificio y Natura**

Al destruir la naturaleza, debemos restablecer el arte

Mirei SHIGEMORI⁷⁹

El *karesansui* constituye una manipulación notoria de la naturaleza al objeto de representar su esencialidad. El *Land Art* interviene en la naturaleza, en ocasiones de modo aparentemente abrupto, pero en ningún caso para perjudicarla pues, con independencia del mensaje que las obras aspiran a comunicar, todas ellas predicán un retorno a lo natural, tanto más aquellas que se plantean con carácter efímero y, merced a la erosión, son devueltas a su entorno⁸⁰.

Si en el *karesansui* hay actitud de veneración hacia la naturaleza, el *Land Art* supone toda una declaración de principios para recuperar lo bueno que del hombre se halla todavía en la misma. Sería erróneo calificar el *Land Art* sólo desde la transgresión generada en el medio natural⁸¹, pretiriendo la reivindicación y protesta que estas obras manifiestan ante las catástrofes inducidas en éste por la mano del hombre. En este sentido, gran parte de las obras integrables en el *Land Art* poseen una vocación reparadora⁸².

Aunque con distintos protocolos, pues, *Karesansui* y *Land Art* permiten al hombre encontrarse con la esencia última de las cosas. Importa saber cómo:

⁷⁹ A propósito del *ikebana*, vid. cita en CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, cit., p. 36.

⁸⁰ Comparto y sigo la apreciación de Tomás HEYD, en su breve pero excelente ensayo *La restauración de la naturaleza en relación a las obras de la tierra (earthworks) y el arte de los jardines japoneses*, Estudios Filosóficos, vol. 53 (2004), pp. 77 y ss., *passim*.

⁸¹ Conforme HEYD, *La restauración de la naturaleza*, cit., p. 81, distanciándose de autores como C. CARLSON, *Is Environmental Art an Aesthetic Affront to Nature?*, Canadian Journal of Philosophy vol. 16(4), pp. 635 y ss., o P. HUMPHREY, *The Ethics of Earthworks*, Environmental Ethics, vol. 7 (1985), pp. 22 y ss.

⁸² Nos referimos a las obras producidas por los autores mencionados en este trabajo, que bebieron de las fuentes de Robert SMITHSON, cuya obra *A Sedimentation of the Mind* es aquí de cita obligada, especialmente gráfico en p. 85: “*Machines like dinosaurs must return to dust or rust*” (con un juego de palabras traducible literalmente como “*las máquinas como los dinosaurios deben retornar al polvo o al óxido*” (*T. de la A.*)).

En el *karesansui*, el diálogo entre hombre y naturaleza se instaura gracias a que el jardín es intencionadamente imperfecto, por cuanto la belleza auténtica huye de lo artificial y estático. Pues bien, esta misma apreciación de lo incompleto se halla asimismo entre los postulados básicos del *Land Art*⁸³.

Estimación de la imperfección que ya se analizó al destacar el carácter asimétrico del *karesansui* y que conviene traer ahora como axioma del *Land Art*: la *anti-forma* se construye también a partir de un desprecio ante la perfecta geometría de los jardines clásicos franceses, y por lo tanto cual loa de la tradición inglesa de los *jardines paisajísticos* creados a partir de los comienzos del S. XVIII que eluden lo banal, para mostrar una imagen próxima a lo real (*things-in-themselves*). El aprecio por este patrón alimenta la vuelta de muchos autores como Robert SMITHSON, Walter DE MARIA, Carl ANDRE, Michael HEIZER, Dennis OPPENHEIM o incluso Anthony CARO a ubicar su obra en *lugares de tiempo* (*sites of time*), donde *el paisaje se retrotrae a los millones de años de tiempo geológico*⁸⁴.

Desde ambas perspectivas, la interacción con el medio natural –indiscutiblemente pacífica en el *karesansui*, agreste generalmente en el *Land Art*- permite al hombre aprehender la naturaleza o identidad inmanente de las cosas, que permanece no obstante el transcurso del tiempo, y que así entendida se incorpora como código de representación artística de la realidad: “*cuanto más pienso sobre el acero mismo, exento de los refinamientos tecnológicos, más se torna el óxido en la propiedad fundamental del acero (...). El porqué el acero se valora sobre el óxido constituye un valor tecnológico, no artístico*”⁸⁵.

El *karesansui* acota un espacio que, al tiempo, se integra en el paisaje infinito que se toma en préstamo. El *Land Art* acoge inicialmente el desierto no tanto como entorno natural sino como concepto, como lugar *que engulle los límites*⁸⁶. En ambos casos, el lugar carece de horizontes para el hombre que lo contempla, invitándolo a discernir su verdadero puesto en el mundo.

⁸³ De nuevo en palabras de Robert SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind*, cit., p. 87: “*Se podrían objetar los volúmenes ‘huecos’ a favor de ‘materiales sólidos’, pero no hay materiales sólidos, todos contienen cavernas y fisuras*” (T. de la A.)

⁸⁴ SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind*, cit., pp. 85-86.

⁸⁵ SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind*, cit., p. 86.

⁸⁶ Cfr. SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind*, cit., p. 89: “*No más parecidos o realidades, ni imágenes ideales, nada más que el desierto (...). Cuando el artista va al desierto enriquece su ausencia y quema el agua (pintura) de su cerebro*” (T. de la A.).

Si el *karesansui* promueve una *mirada desde arriba* que permite al hombre observar su fragmentada e imperfecta vida como existencia plena de sentido y en comunión con la naturaleza⁸⁷, el *Land Art* nos lleva a su encuentro desde una emoción atribulada por los daños que el hombre le ha causado al cosificarla para su deleite y, con ello, se ha infligido a sí mismo⁸⁸.

(g) **Reduccionismo (*recordatorio*)**

Se ha destacado más arriba que en el *karesansui* se pretende la restricción de los materiales empleados a lo estrictamente imprescindible [*vid. supra sub* I.2 (b) en este Capítulo]. Materiales, por lo demás, que han de ser los propios de la zona o cercanías, pues muy rara vez se recurre a la inclusión de elementos exóticos que, en su caso, han de integrarse conceptual y formalmente en la composición sin causarle merma alguna. De todo ello se sigue una cohesión absoluta entre el jardín y el entorno natural en el que éste se ubica.

Sobre lo anterior, el *karesansui* supuso una ruptura con los jardines iconográficos del periodo anterior, en los que literalmente se reproducían escenas alusivas a paisajes paradisiacos. Todo en los templos se orienta a procurar que el espíritu del visitante se abra y eleve hacia ideales filosóficos, mas no de un modo evidente sino con sutileza, a partir de claves abstractas y motivos especulativos: el visitante circula por el interior del templo decorado de modo austero, tal vez con murales monocromáticos de composición muy somera hasta llegar al jardín seco, en el que la naturaleza ha sido simplificada y condensada al efecto de evocar un sentido de espacio metafísico, una sensación de distancia sin límites. La entera composición del lugar se asienta sobre la falta de detalles preciosistas y la simplicidad más sobria, provocando un impacto visual dramático. La severidad en la contextura del *karesansui* obra de modo inmediato un efecto ascético, que lleva a quien lo contempla a detenerse, a contener sus sentidos que se desplazan, de modo casi innato, al origen del todo que es la “*vacuidad*”⁸⁹. Esta experiencia congénita del

⁸⁷ HEYD, *La restauración de la naturaleza, cit.*, p. 83.

⁸⁸ De nuevo HEYD, *La restauración de la naturaleza, cit.*, pp. 83-84.

⁸⁹ Cfr. NAKANE, K., *Kyoto Gardens*, Osaka (Hoikushā), 1979, 16ª ed., pp. 118-120.

ánima no está reservada al budista, pues depende, ya quedó dicho, de la disposición interior de cada individuo.



Funda-in, subtemplo de Tōfuku-ji

Pues bien, en el caso de los artistas que conformaron los orígenes del movimiento *Land Art* se parte de unos parámetros similares: su universo instrumental es prácticamente nulo al efecto de que su relación con el entorno resulte mítica, incluso en aquellos casos excepcionales en los que se traen “materiales extraños” al lugar⁹⁰.

En ambos casos, el creador del *karesansui* o el artista del *earthwork* se expresan a través de un lenguaje abstracto basándose en elementos y figuras primarios que aluden a la presencia de lo primordial, incluso de lo primitivo. Ni en uno u otro, en efecto, hay mimesis de la naturaleza, lo que implicaría una representación de las cosas y una experiencia simulada. En ambos casos, la comprensión de la obra requiere de la propia experiencia empírica y *en el lugar*.

El artista de *Land Art* también apela al espectador a acceder a un estadio mental desde el cual –y sólo desde el cual- podrá integrarse en la obra, para aprehenderla. La inmensidad de las obras mueven al recogimiento silencioso y solitario, desde una actitud de respeto y admiración hacia el poder del medio natural. La experiencia de la obra no es absoluto objetual: el hombre nunca podrá poseerla como fetiche; es más, cada vez que la visite será un suceso en sí mismo. Es la noción de *tiempo sublime* del que nos habla Javier MADERUELO: *ahora esto es lo sublime; aquí y ahora sucede lo sublime. Es el instante el que produce el acontecimiento*.

Hablando en carne propia, esta experiencia singular de comunión entre arte y naturaleza resulta sobrecogedora en las geometrías de luz de James TURRELL, como en la *Matrix* concebida por Rei NATO junto al arquitecto Ryue NISHIZAWA para el Teshima Art Museum, integrado en el Project Benesse Art Site, ubicado en el archipiélago de Naoshima, en Japón⁹¹.

⁹⁰ RAQUEJO, *Land Art, ob.cit.*, pp. 7-8, p. 23.

⁹¹ Sobre esta última *vid.* el exquisito trabajo fotográfico de Ken'ichi SUZUKI en el no menos delicado libro *Teshima Art Museum Photo Book*, Japan (Millegraph), 2ª ed., 2013. El complejo *Benesse Art* ubicado en el archipiélago de Naoshima constituye un extraordinario despliegue de obras contemporáneas en este ámbito: www.benesse-artsite.jp, que incluye varias instalaciones permanentes de James TURRELL, entre ellas una versión de *Lead* mayor de la que se recoge en texto y que aquí no se reproduce por quedar prohibido al visitante la toma de fotografías.



James TURRELL, *Lead*. Gagosian Gallery, London 2010
©Gagosian Gallery



Rei NATO y Ryue NISHIZAWA, *Matriz*, Teshima Art Museum
©reserva de derechos

There is no nature until we enter it, and it is through art that we can do so and become conscious of this relationship

James TURRELL⁹²

(h) **Conciencia de la textura orgánica del lugar: la ecuación *materia-movimiento-energía***

El *karesansui* rompe históricamente con el *naturalismo lírico* y la refinada elegancia de los jardines del periodo Heian y recupera la fuerza primitiva, esencial, de una tensión dinámica en las formas⁹³.



Entsu-ji

⁹² En COLLINS, *Sculpture Today, ob. cit.*, p. 235.

⁹³ CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés, cit.*, p. 18.

Pues bien, siempre en nuestra opinión, tanto en el *karesansui* como en el *Land Art* se aprecia una consideración extrema de la textura orgánica del lugar, que bien puede explicarse por atención a los tres factores enunciados en el título de esta sección: materia, movimiento y energía. Posiblemente la lectura podría hacerse a partir de cualquiera de ellos, toda vez que los tres sumandos convergen en un todo unitario y cíclico, en tanto que son obras que, al cabo, representan un eterno retorno en la relación entre el hombre y el cosmos. De entre las variaciones posibles, optaremos por la secuencia que parte de la captación de la energía del lugar, para abordar el tratamiento de la materia y su puesta a disposición a merced del tiempo.



Reiun-an

(i) La lectura geomántica (y geométrica) del lugar

The Earth itself is a plastic medium which holds a infinity of sculptural possibilities, but according to the 'rules' the landscaper must iron the earth into a series of geometric shapes, based on classic precedent, untill all the original virtue of earth as a material is lost. Then only eclecticism and the arrogance of man remain

James C. ROSE⁹⁴

Desde la Antigüedad, el hombre ha leído en la tierra el modo de obtener su agua y sustento así como la predicción para guarecerse ante el viento, la lluvia u otros fenómenos. Más allá de estas necesidades básicas, es rasgo de toda cultura ancestral la conexión emocional con la tierra desde la que otorgar causa a la existencia humana. En la tradición china, ello se explicaba a través de un elemento etéreo y volátil que fluía entre todos los existentes, conectándolos entre sí: la energía de la vida o *qi*. Y así, esta lectura fue recibida en el *Sakuteiki*, que debe entenderse como un crisol de creencias panteístas, postulados budistas y valores geománticos⁹⁵.

No es banal señalar que el centro de toda interpretación geomántica sea la tierra⁹⁶.

Se ha destacado, asimismo, que los jardines responden a un diagrama cosmológico a partir de formas geométricas básicas⁹⁷. De todos conocido es

⁹⁴ ROSE, J. C., *Plants Dictate Garden Forms*, Pencil Points, November 1938, reimpresso en TREIB, *Modern Landscape Architecture*, ob. cit., pp. 72 y ss., p. 73.

⁹⁵ Entre sus principios reguladores, el jardín japonés se debe a la “condición topográfica”: PIZARRO, *Un jardín japonés: topografías del vacío*, cit., p. 429. Sobre la geomancia en la construcción del jardín japonés vid. principalmente TAKEI/KEANE, *Sakuteiki*, ob. cit., pp. 57-85. En lengua castellana, una sintética alusión puede encontrarse en BADALA, L./TOSCANO, R.A., *Mito y Simbolismo en el jardín japonés*, Rosario (Hipólita Ediciones) 2009, pp. 68-70.

⁹⁶ Cfr. de nuevo TAKEI/KEANE, *Sakuteiki*, ob. cit., p. 64.

⁹⁷ Vid. brevemente TERRÓN, *Sobre la construcción del jardín japonés en la obra de Nicolás Bouvier*, cit., p. 506.

la imagen del Universo por Gibon SENGAI (1750-1837), trazada a partir de un círculo, un triángulo y un cuadrado simples: el círculo (*ensō*) como imagen del infinito que contiene a todos los seres, mas sin forma; el triángulo como la forma tangible necesaria, trasunto de la inteligencia humana, que da comienzo a todas las formas posibles, siendo la primera la del cuadrado, que es precisamente su dúplica.



Gibon SENGAI. *El Universo*⁹⁸
@Idemitsu Museum of Arts, Tokyo.

La combinación de estas formas geométricas –un *kōan*⁹⁹– es ciertamente recurrente en el trazado de los jardines japoneses.

Pero no sólo:

⁹⁸ El título “*el Universo*” es el popularmente atribuido a esta obra, mas lo cierto es que su autor sólo la firmó (caligrafía que aparece a la izquierda) sin atribuirle ninguna interpretación, que queda a la imaginación de quien la contempla. Cfr. ADDIS, S./DAIDO LOORI, J., *The Zen Art Book. The Art of Enlightenment*, Boston, Mass. (Shambala) 2009, p. 66: “*What is its meaning? The visual expression itself!. Historians and commentators have discussed the work endlessly, yeta ll we have from the master is his silence and the visual expression itself*”.

⁹⁹ Para BERTHIER, *Reading Zen in the Rocks*, ob. cit., p. 8.



Walter de MARIA, *Channel Series: Circle, Square, Triangle*, 1972
©Walter de MARIA

Y de modo muy destacado David NASH, quien desde muy temprano en su carrera recurrió al empleo de pirámides y esferas y cubos, hasta que la trilogía de formas básicas empieza a cobrar fuerza en su *Wooden Boulder* de 1978 en el que una tosca esfera de roble se ubicaba en un riachuelo¹⁰⁰ y, sobre todo, desde su obra *Nature to Nature* de 1984 ubicada en pleno bosque japonés, con la que ha venido experimentando ampliamente hasta la actualidad¹⁰¹.

cube – solid – unmoving – matter
sphere – movement – turning – time
pyramid – rising – expanding – space

David NASH¹⁰²

¹⁰⁰ Vid. en extenso ASENSIO, F., *World of Environmental Design. Landscape Art*, Barcelona (Francisco Asensio Cerver) 1995, pp. 82-87.

¹⁰¹ Vid. NASH, D./LYNTON, N., *DAVID NASCH. An introduction by Norbert Lynton*, London (Thames & Hudson) 2007, pp. 158 y ss.

¹⁰² NASH, en NASH/LYNTON, *DAVID NASCH, ob. cit.*, p. 168.



David NASH. *Pyramid, Sphere and Cube*, 1999

©reserva de derechos

El empleo de la geometría ofrece a estos artistas la clave para comprender en profundidad la naturaleza, la gravedad, el espacio y el tiempo, para huir del materialismo que ha llevado al hombre a percibirla simplemente como una abstracción estática en dos dimensiones, como si de una herramienta de diseño se tratara¹⁰³. También para indagar en los estudios semánticos realizados sobre el lenguaje visual propio de culturas prehistóricas: la línea recta como expresión del tiempo, o la circunferencia como representación del espacio¹⁰⁴.

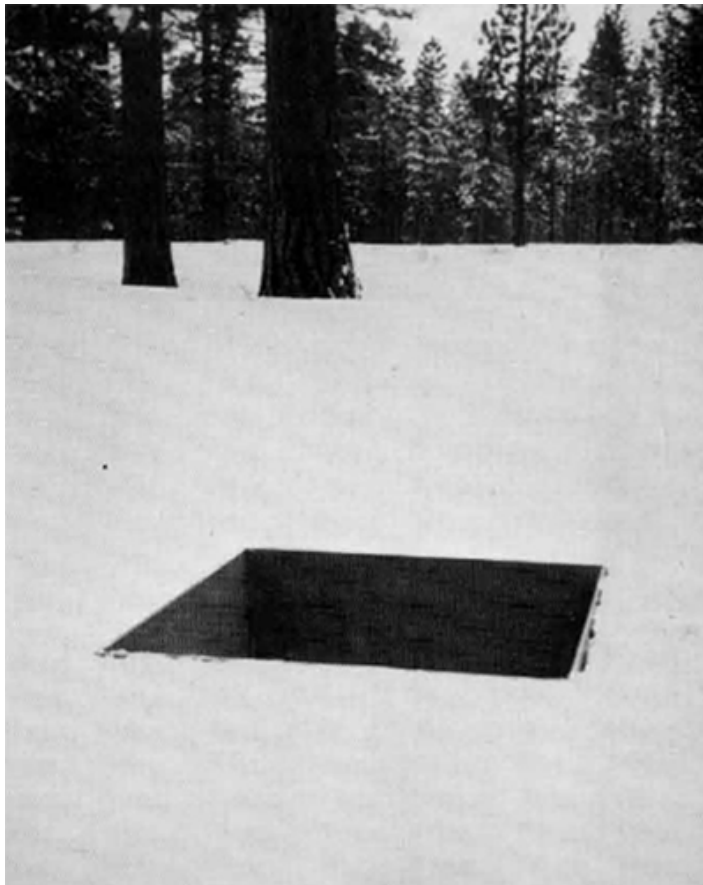
Más allá del recurso a formas básicas –simbólicas de todas las formas- se convendrá que en el *Land Art* también se parte de una lectura –tal vez más intuitiva- de las fuerzas vivas de la tierra. Desde luego, así ocurre con la lectura atenta a la energía derivada del terreno: la *geología abstracta* que, como afirmaba Robert SMITHSON, nace al dictado de la entropía (concepto sobre el que volveremos más adelante a propósito de la noción de vacío)¹⁰⁵.

¹⁰³ NASH, en NASH/LYNTON, *DAVID NASCH*, *ob. cit.*, p. 158.

¹⁰⁴ Cfr. RAQUEJO, *Land Art*, *ob.cit.*, pp. 24-25, siguiendo a GIEDION.

¹⁰⁵ Sobre la calificación de los *earthwork* como *geología abstracta* vid. SMITHSON, en *A Sedimentation of the Mind*, *cit.*, p. 82.

A su vez, no es casual que las formas básicas apenas referidas se hallen en la base conceptual de obras del *Land Art* tan representativas como las de Michael HEIZER, a partir de su experimentación entre éstas y el concepto espacio-vacío, desde mediados de los años 1960: hacemos referencia, pues, a obras como *Compression Line*, una depresión triangular en pleno desierto de Mojave, en 1968¹⁰⁶, o la más abajo reproducida y algo anterior en el tiempo, *Two Stage Liner Buried in Earth and Snow*, de 1967¹⁰⁷.



Michael HEIZER, *Two Stage Liner Buried in Earth and Snow*, 1967
©reserva de derechos

¹⁰⁶ Objeto de comentario por SMITHSON, en *Sedimentations of the Mind*, cit., pp. 86-87 y 90.

¹⁰⁷ Cfr. sobre estas obras, ulteriormente, BOETTGER, S., *Earthworks Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley (University of California Press) 2002, p. 109; y LEATHERBARROW, D., *Topographical Stories. Studies in Landscape and Architecture*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 2004.

Formas que, cuando se tornan volumétricas, no pierden su simplicidad, como en el caso del cono de arena apilado por Carl ANDRE bajo la escalera del Museo de Arte Contemporáneo en 1968 al que alude Robert SMITHSON como epítome de la búsqueda de lo elemental¹⁰⁸, los profusamente utilizados en su obra por Andy GOLDSWORTHY¹⁰⁹, o los conocidos cilindros solares de Nancy HOLT.

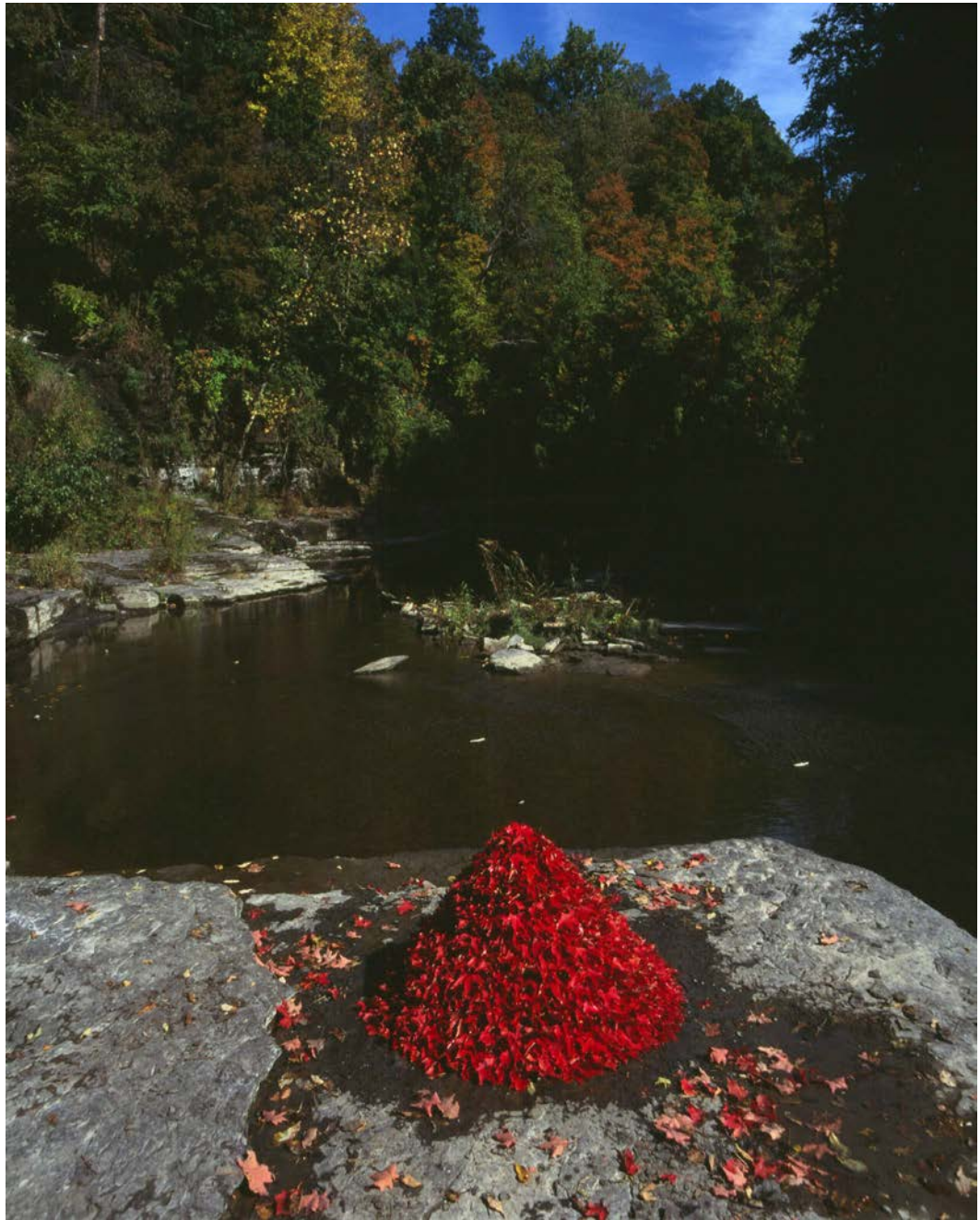


Andy GOLDSWORTHY, *West Coast Sea Cairn*, 2001.

©reserva de derechos

¹⁰⁸ Y que tanto recuerda al diseño *morizuma* (o pilas de arena) propio de muchos *karesansui* (*vid. supra sub III.3*).

¹⁰⁹ *Vid.* GOLDSWORTHY, A., *STONE*, London (Thames & Hudson), 2011, pp. 42-47.



Andy GOLDSWORTHY, *Cairn of leaves supported by cairn of stones*, 2010.
©reserva de derechos



Altar Kamigamo



Kodaiji



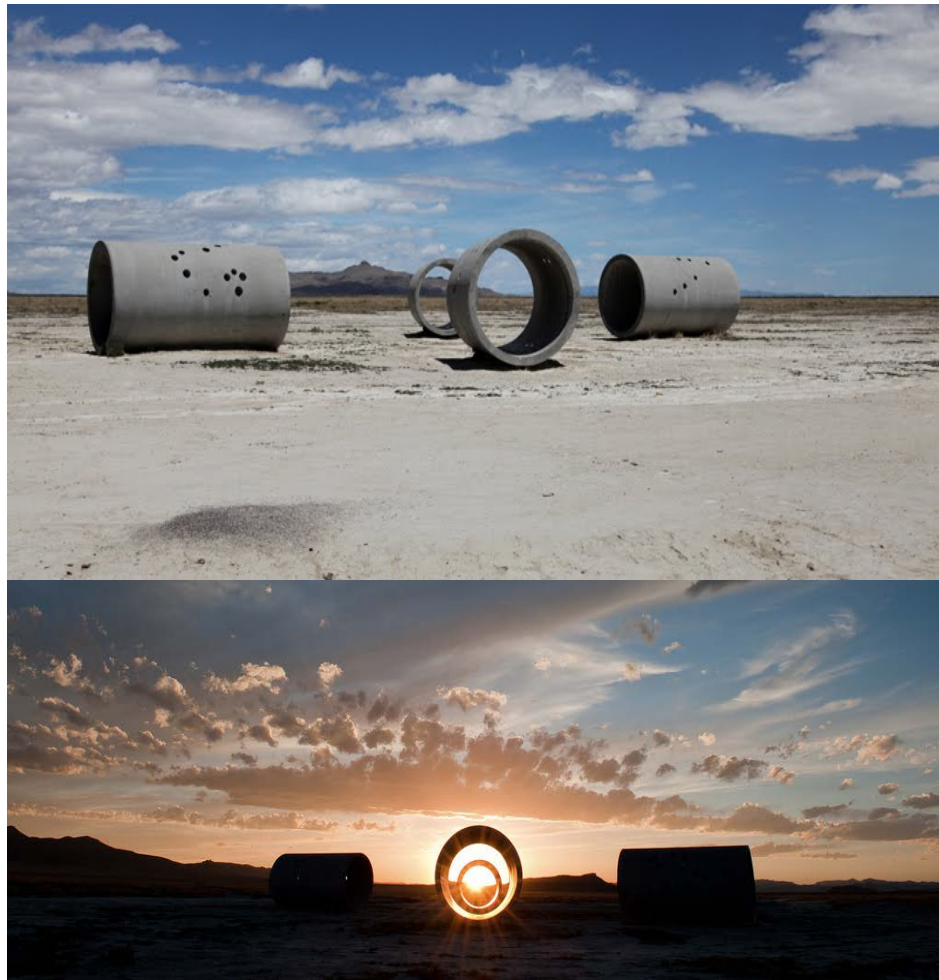
Daitoku-ji



Nobuo SEKINE, *Phase of Nothingness Black*, 1978
©reserva de derechos



Alice AYCOCK, *Sand Fans*, 1971/2008
©salomoncontemporary



Nancy HOLT, *Sun Tunnels*, Utah, 1973-1976

©reserva de derechos

O, en general, los prismas de que se valen en el movimiento *Mono-ha* para expresar la rotundidad esencial de las cosas, como en la obra de Nobuo SEKINE ya mencionada y recreada en Los Angeles en el año 2012, o en la de Katsuhiko NARITA, *Sumi*, del año 1969:



Nobuo SEKINE, *Phase-Mother Earth*, Los Angeles, 2012
© Nobuo SEKINE



Katsuhiko NARITA, *Sumi*, 1969 ©reserva de derechos

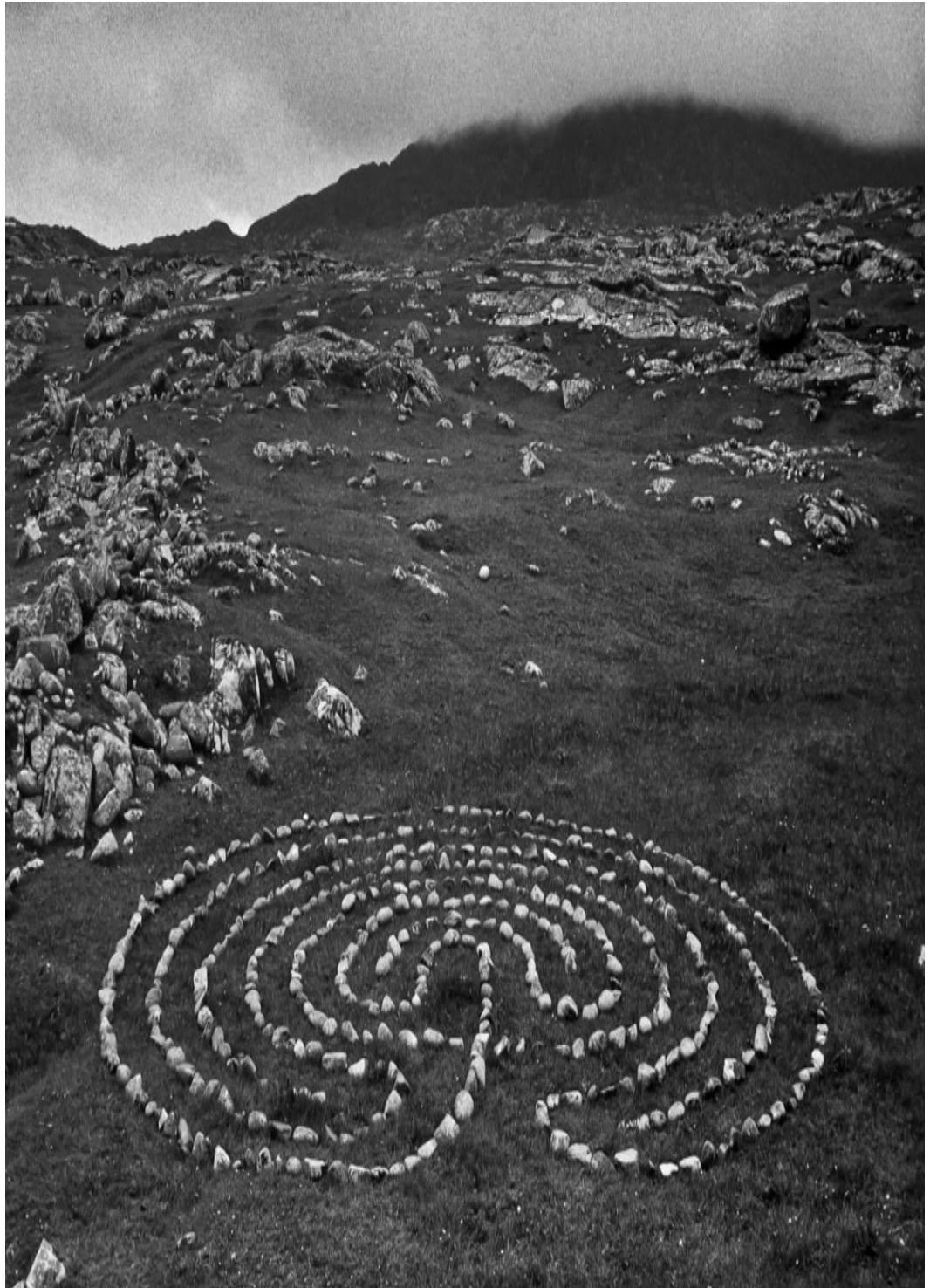
Círculos concéntricos (*maru-uzu-mon* o gota de agua), como en el caso de Richard LONG y Dennis OPPENHEIM:



Richard LONG, *Small White Pebble Circles*, 1987
©Richard LONG



Kennin-ji, detalle en el jardín lateral



Richard LONG, *Connemara*, 1971
©Richard LONG



Tōfuku-ji



Dennis OPPENHEIM, *Annual Rings*, 1968

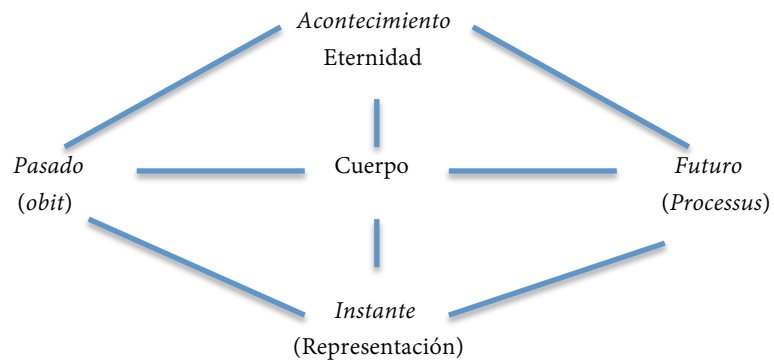
©reserva de derechos

En su obra, OPPENHEIM recurrió a engrandecer una figura alusiva a los anillos concéntricos indicativos del crecimiento de un árbol, dibujando su trazo con pala en la nieve de un terreno cruzado por las aguas fronterizas entre Canadá y Estados Unidos, también pues por una separación horaria. Mediante la yuxtaposición de límites temporales y geográficos establecidos por el hombre, el autor planteó la cuestión de los valores relativos de los órdenes regulatorios que habitamos.

Esta obra representa, en fin, una síntesis de trabajos anteriores en el que el artista alterna la acción de los intervalos del tiempo con la acción de un tiempo real: uno arbitrario y el otro cíclico. El artista ya se había ocupado de los intervalos vacíos o atemporales en sus trabajos

previos *Bolsa del Tiempo* y en *Línea del Tiempo*. En esta obra, ambos tiempos se materializan en los dos estados del agua: la nieve como tiempo invariable y circular, el caudal del agua como tiempo progresivo que destruirá las huellas del cíclico¹¹⁰.

Gilles A. TIBERGHIEEN nos ofrece un croquis de la relación dinámica entre espacio y tiempo en esta obra icónica de Dennis OPPENHEIM¹¹¹:



¹¹⁰ RAQUEJO, *Land Art, ob. cit.*, pp. 42-43.

¹¹¹ Cfr. en extenso TIBERGHIEEN, *Land Art, ob. cit.*, pp. 121-161, con el referido croquis en p. 135.

O vórtices (*uzumaki-mon*):

El vórtice o espiral es una figura que, desde una perspectiva semántica, evoca una paradoja de la libertad: lo lejano que se escapa por inaprehensible, en un circuito eterno¹¹². También, para Robert SMITHSON, el continente de intervalos vacíos entre los instantes, donde no existe el tiempo¹¹³. Nótese que en la icónica espiral del autor se entra en sentido contrario a las agujas del reloj, para abandonarla como si se avanzara en el tiempo. Así pues, la espiral se configura –por mandato de las leyes de la entropía– como irreversibilidad del tiempo¹¹⁴.

Tanto el *karesansui* como algunas de las composiciones más señeras del *Land Art* recurren a este formato de modo frecuente, de tal modo que es la propia creación la que enmarca y contiene lo imperecedero y eterno, en un gesto que es adoptado conscientemente como símbolo de perpetuidad del alma de la obra.

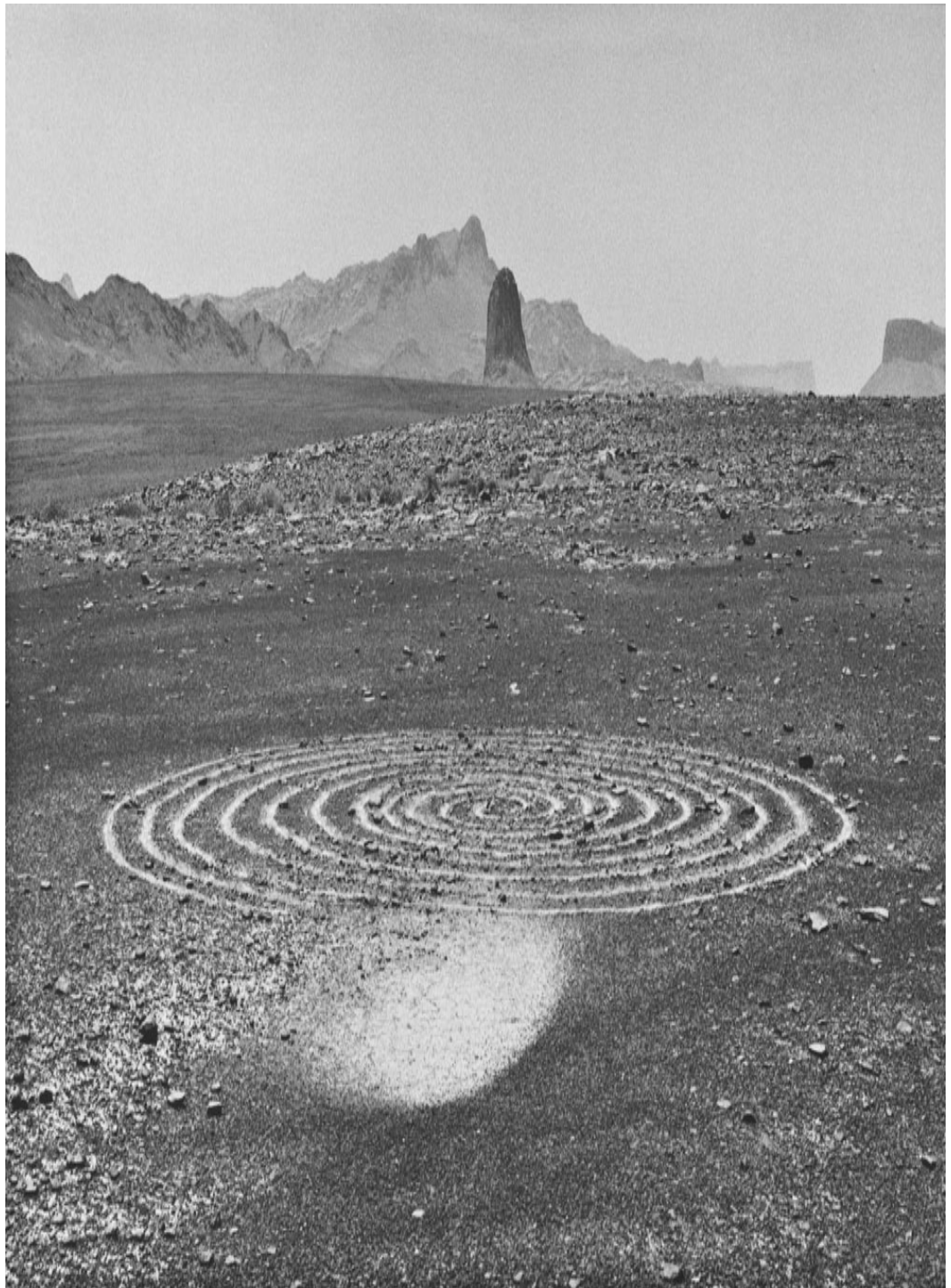
¹¹² Muy esclarecedora en este ámbito es la etimología respecto de la noción de jardín establecida por CARBONELL, O., *Paraísos Occidentales, Espacios Universales: Simbología y Representación del Jardín Japonés*, cit., pp. 197-198: “Por su parte, (...)o representa un recinto cerrado (...). Pero el elemento (...) está más bien relacionado con la paradoja de la libertad: lo que se alarga tratando de escapar a cualquier tipo de control, sólo conceptuable en una espiral que se arrolla a sí misma (tō, en ‘distante’ evoca lo lejano y que se escapa, como en (...) ensoku ‘eternidad’; saru ‘mono’ es el animal incontrolable; en chino, yuan es tanto un carrete como el eje de un carro, girando sobre sí mismo). El jardín (...) en japonés en como en chino yuan, es el recinto que enmarca y contiene lo inescapable, o quizá lo eterno. Por ello, este carácter más trascendente que niwa (...); éste será adoptado para los jardines más relevantes, palaciegos o de santuarios, así como para los parques públicos kōen. Ambos caracteres, leídos con la pronunciación china, forman un término redundante, teien (...) que es la denominación genérica de los jardines”. Para otra lectura de las formas abstractas utilizadas por los artistas, que apunta a una comprensión de connotaciones sexuales que entronca con la apropiación de elementos prehistóricos cfr. RAQUEJO, *Land Art*, ob. cit., pp. 24-26.

¹¹³ Cfr. de nuevo RAQUEJO, *Land Art*, ob. cit., p. 42.

¹¹⁴ En tanto que el espacio se enrosca pero no se encierra: MADERUELO, *Nuevas visiones de lo pintoresco*, ob. cit., p. 35.



Tōfuku-ji, Jardín Sur del Abad



Richard LONG, *Wind Spiral*, 1988

©Richard LONG



Reiun-an en Tōfuku-ji



Richard LONG, *A sculpture left by the tide*, 1970

©Richard LONG

Esta obra de Richard LONG es anterior en el tiempo a la apenas reproducida, pero nos permite mejor enlazar con la próxima reflexión, cual es el tratamiento de la materia en el *karesansui* y en el *Land Art*.

El autor creó esta escultura con forma de espiral en una playa de Cornwall utilizando algas depositadas en la arena por efecto de las mareas. De la misma nos queda la fotografía que él mismo captó desde un ángulo oblicuo, y después expuso en la Galería Dwan de Nueva York en el año 1970.

A sculpture left by the tide fue ejecutada el mismo año en el que Robert SMITHSON concibió su obra seminal *Spiral Jetty*, a partir de un mismo patrón. Mientras que la obra de SMITHSON se ejecutó con rocas de basalto y cristales de sal a una escala monumental, a efectos de permanecer en el Great Salt Lake, la espiral de LONG se realizó a escala mucho más modesta y con vocación efímera. La transitoriedad de esta obra resulta conmovedora, en tanto que introduce la duración en el tiempo como parte de la propia existencia de la escultura: material, lugar y tiempo en una perfecta simbiosis, forman parte del mismo movimiento del mar cuando se encuentra con la orilla: la marea alta deposita en la playa

algas que flotaban a la deriva. El artista traza una lenta figura en espiral con las algas agonizantes. La escultura queda a la espera de la siguiente marea alta que retornará seis horas más tarde, para llevársela consigo mar adentro. La efímera vida de la escultura nos evoca sin embargo el movimiento eterno del mar.

(ii) Tratamiento de la materia y su puesta a disposición a merced del tiempo

Se ha destacado ya la marcada dependencia respecto del medio natural, obvia en el empleo de la técnica del *shakkei* o captación en préstamo del paisaje circundante en el caso del jardín japonés; pero también como sustrato necesario y benigno de la Madre Tierra sobre la que representar el inquietante gesto de las obras del *Land Art*¹¹⁵, al punto de que la metáfora que el artista construye en el paisaje se convierte en la propia naturaleza¹¹⁶.

Este rasgo compartido contribuye a una “*estética de la conexión*” entre el hombre y el paisaje que se extiende ante su mirada, como nos ilustra recientemente Mitsuaki SHIGEMORI a propósito de los jardines japoneses:

Esta visión que podemos llamar ‘Estética de la conexión’, se sucede de una manera vigorosa a la vez que tranquila, y nos invita a reflexionar sobre el paisaje que se extiende delante de nuestra vista, haciendo que sea un arte cuya contemplación nos brinda la posibilidad de indagar sobre nuestra propia existencia y sobre la existencia del mundo

Mitsuaki SHIGEMORI¹¹⁷

Esta llamada a la comunicación inmediata entre el espectador y la obra integrada en el paisaje se hace todavía más fácil gracias a que la misma

¹¹⁵ Cfr. OLIN, L., *Form, Meaning and Expression in Landscape Architecture*, reimpresión en TREIB, M., *Meaning in Landscape*, *ob.cit.*, p. 32, a propósito de las obras de Michael HEIZER, Nancy HOLT, Mary MISS, Alice AYCOCK o Martha SCHWARTZ. Antes BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond*, *ob.cit.*, p. 7.

¹¹⁶ RAQUEJO, *Land Art*, *ob.cit.*, p. 21.

¹¹⁷ SHIGEMORI, *El jardín y el arte: lo que está unido*, *cit.*, p. 77.

aparece desprovista de rúbrica. De modo notorio en los *karesansui*. En el caso del *Land Art*, desde luego conocemos la autoría de las obras a través de escritos, imágenes o mapas cartográficos, pero no es menos cierto que hay una cierta dejación de las obras a la mano de la naturaleza. Es más, salvo excepciones, estos artistas no imponen ninguna impronta autobiográfica en el paisaje¹¹⁸.

No es ésta una opción casual: en su discurso al aceptar el premio Nóbel de literatura, KAWABATA nos animaba figurativamente a matar al Maestro. Y desde las voces sabias en el ámbito de la semiótica, se nos advierte que la ausencia del autor es necesaria en tanto que interfiere en nuestro deseo de conexión íntima con la naturaleza¹¹⁹.

Aunque a renglón seguido deba resaltarse que el concepto de *anti-materia* propio del *Land Art* poco tiene que ver con el *karesansui*, toda vez que en aquél no existe la carga o la responsabilidad de leer topográficamente el lugar a fin de extraer toda su expresión artística. Al *Land Art*, ciertamente, no le ocupa preservar la pureza del medio de expresión (la tierra), por más que procure escuchar al espíritu del lugar.

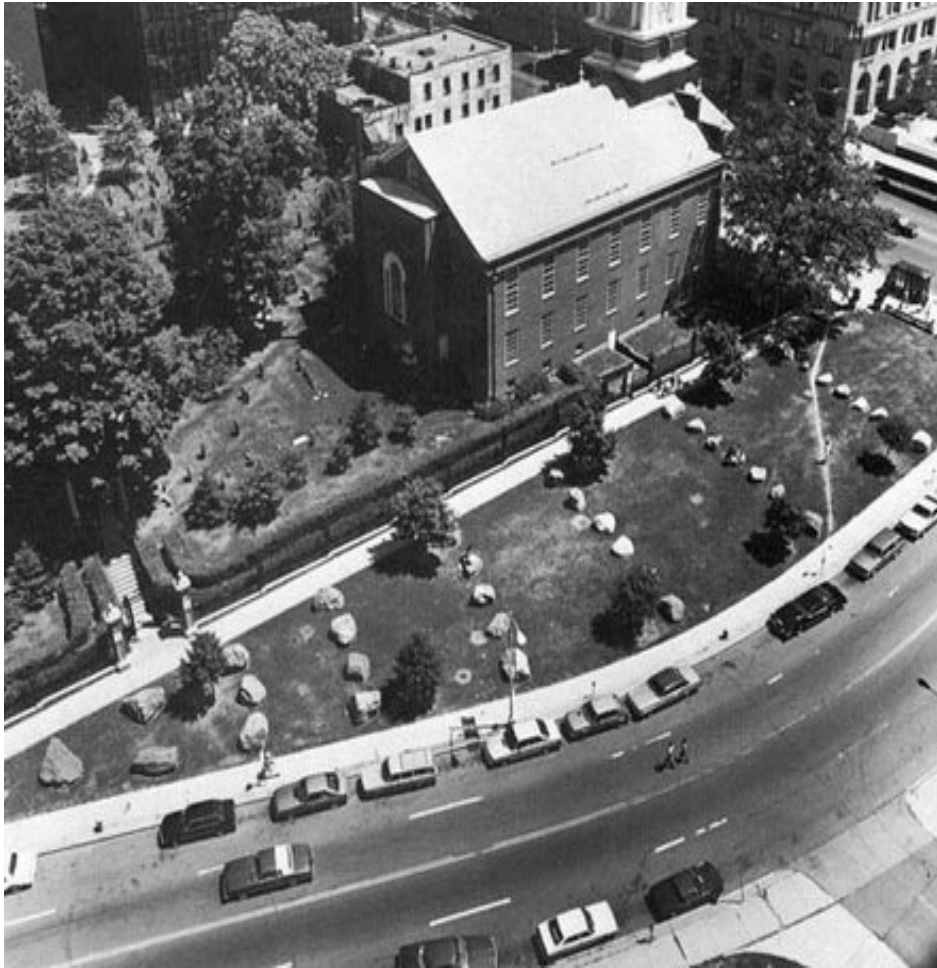
En este ámbito de consideraciones, la utilización de materiales de cercanía propia del *karesansui* es asimismo nota común en el *Land Art*, rara vez pervertida¹²⁰. Se dirá que por cuestiones prácticas, en atención a lo remoto de su ubicación o a la monumentalidad de los elementos empleados. Mas sin negar esta premisa, vale decir que estos artistas manifiestan una creencia en el espíritu de los tiempos (*Zeitgeist*) y por ello escuchan al genio del lugar

¹¹⁸ Es ésta una nota consciente en autores como Richard LONG o Andy GOLDSWORTHY, enfrentados en este sentido a la posición de Ana MENDIETA o entre los artistas europeos, de Giuseppe PENONE: *cfr.* COLLINS, J., *Sculpture Today*, London (Phaidon) 2007, p. 230.

¹¹⁹ CABAÑAS, *El jardín seco japonés en la avant-garde del arte*, *cit.*, p. 489, nos trae la reflexión que Joan MIRÓ realizaba sobre su obra, en la entrevista que la autora le realizó en el año 2001: “Autolimitándome a unas pocas líneas, trato de dar al gesto una cualidad tan individual que llega a ser casi anónima –como un acto universal”.

¹²⁰ Como ocurre, por ejemplo, con la introducción de hormigón para la construcción de los *Sun Tunnels* de Nancy HOLT, o la inserción de una roca procedente de High Serra en el arenoso terreno del desierto de Nevada en el caso de la obra de 1969 de Michael HEIZER, *Masa Desplazada y reemplazada*: *cfr.* RAQUEJO, *Land Art*, *ob. cit.*, p. 23.

(*Genius Loci*)¹²¹, como Carl ANDRE en su *Stone Field Sculpture*, en Connecticut (1977). Paradigmático es de modo sobresaliente el método de Richard LONG, quien en muchos casos se limita a utilizar materiales que se encuentra en el lugar donde interviene, manipulándolos de tal forma que sus obras parecen fruto de la tierra más que de su mano.



Carl ANDRE. *Stone Field Sculpture*, 1977
Hartford, Connecticut ©Reserva de derechos

¹²¹ Entre nosotros RAQUEJO, *Land Art, ob. cit.*, p. 21.

En otro orden de cosas al tratar la materialidad de estas obras, se convendrá que la textura es esencial en el *karesansui*: rocas, grava, musgo, materiales que se emplean de modo similar a una pintura matérica y con análoga contundencia expresiva¹²².

El organicismo aparece muy marcado en el *Land Art*, de modo notorio en la obra de Ana MENDIETA, en especial por lo que nos interesa aquí en la ejecución de sus últimas obras, en las que la artista presta una especial atención a los efectos naturales del tiempo sobre los objetos, como el color y la textura cambiante de las hojas, para fusionar forma y tierra.



Ana MENDIETA, *Figura con Nganga*, 1984
©Galerie Lelong

¹²² CABAÑAS, *El jardín seco japonés en la avant-garde del arte*, cit., pp. 490-491, a propósito de Antoni TÀPIES, quien afirmaba: “Comprendí también que las posibilidades de formas y colores son infinitas cuando se sale de lo que se entiende por geometrismo y se entra en el mundo inconmensurable de lo orgánico, de lo amorfo, de lo ambiguo, de la mancha, del expresionismo del puro gesto, de la caligrafía, etc., tal como lo aprendí de la pintura china y japonesa. Pero además empecé a darme cuenta de que en aquel nuevo lenguaje aún no se había explorado (por lo menos suficientemente) las posibilidades de un tercer elemento: la textura, que igualmente podía ser de una gran contundencia expresiva”.

De modo inmediato nos sobreviene la duda lógica: el *karesansui* es objeto de una restauración constante que apunta a la durabilidad de la obra, lejos de a su caída en la erosión del tiempo. Y por igual cualidad y precisión parecía abogar Michael HEIZER en sus obras. Ello sin embargo, unas y otras aparecen acecinadas por la acción del tiempo.

El extremo cuidado que recibe un *karesansui* nos permite asistir a su *renacimiento constante*: estamos y no estamos ante el mismo jardín que, aparentemente invariable a nuestros ojos, ha sido escenario del inexorable paso del tiempo. El jardín trasciende al lugar. Es un arte que hace de lo efímero su eternidad¹²³.

Una misma *emoción ante la fugacidad de la belleza*, análoga *conciencia de la belleza transitoria* (*aware*, en japonés¹²⁴) se convierte en el *Land Art* en la conciencia del lugar.

Karesansui y *Land Art* comparten, en fin, el utilizar el tiempo a-histórico como soporte de sus obras: el espacio y el tiempo se asocian intrínsecamente para lograr un todo que alude a un invariable infinito. Los artistas del *Land Art* postulaban la superposición entre el pasado y el presente, entre el antes –el ahora en el que todo converge- y el después¹²⁵.

En el *karesansui* prima el momento inmutable y trascendente: quiebra el tiempo convencional para quien lo contempla, inmerso como está en un tiempo circular o eterno del que forma también parte desde su efímera mirada y vida, en un momento en el que todos los tiempos son uno, simultáneamente.

¹²³ En palabras de CALVO SERRALLER, F., *Diez palabras*, en VVAA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, *ob. cit.*, pp. 176 y ss., p. 178.

¹²⁴ De nuevo sigo la sensible expresión de CALVO SERRALLER, F., *Diez palabras*, *cit.*, pp. 179-181.

¹²⁵ Cfr. RAQUEJO, *Land Art*, *ob. cit.*, p. 39.

(iii) ¿Dicotomía plenitud-vacío?

Mientras en Europa se abandonaba el modelo del hortus conclusus medieval y en Italia aparecían las primeras manifestaciones de un jardín clásico, regido por una estricta geometría de ejes y cuadrículas, en el otro extremo del mundo, en Japón, ya se había desarrollado un modelo totalmente diferente de jardín, basado en la aparente ausencia de forma y en la representación del vacío. El karesansui (‘jardín seco de agua y montaña’) de la tradición zen, representa una de las cotas más altas de esencialización en la historia del jardín.

Darío ÁLVAREZ¹²⁶

La abstracción reina en un vacío, simulando ser libre del tiempo.

Robert SMITHSON¹²⁷

Uno de los recursos más relevantes en la construcción del *karesansui* es la “belleza del espacio que permanece vacío” (*yohaku no bi*)¹²⁸. Se asocia al silencio o a la ausencia de movimiento existente en otras artes (teatro *nō*), e implica un auténtico ejercicio de disciplina, a fin de no caer en la tentación de incorporar un exceso de elementos en la escena: alabanza de la austeridad, sutil juego de creación de belleza –desde la omisión de formas– para proponer una *experiencia de vacío*¹²⁹. El vacío –que es también sombra¹³⁰– como parte activa de la composición, la ensalza¹³¹.

¹²⁶ ÁLVAREZ, *El Karesansui moderno*, cit., p. 458.

¹²⁷ *Entropy Made Visible*, entrevista realizada a Robert SMITHSON por Allison SKY en 1973, consultable en www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm.

¹²⁸ Recientemente también WEISS, *Zen Landscapes*, ob. cit., pp. 82-83. Nos recuerda el autor que Ryoan-ji se considera el “jardín del vacío” (*muttei*), mas ello no como prueba de abstracción, toda vez que el vacío es tanto físico como metafísico.

¹²⁹ RODRÍGUEZ LLERA, *La modernidad intemporal del jardín japonés*, cit., pp. 525-526.

¹³⁰ Cfr. GARCÉS, *Joshia Conder y la Estética Demiurga del Jardín Japonés*, cit., p. 453.

¹³¹ Como nos ilustra a propósito del arte caligráfico LAZAGA, N., *El jardín japonés: un jardín caligrafiado*, en GRAS, *El Jardín Japonés*, ob. cit., pp. 261 y ss., p. 273. Vid. también PIZARRO, *Un jardín japonés: topografías del vacío*, cit., p. 430.

Este respeto por el vacío lleva asimismo a la invocación de la dualidad entre vacío y plenitud, y al equilibrio entre ambos polos opuestos que se explican mutuamente (*ma*¹³²). *Ma* significa intervalo al tiempo que distancia. *Ma* hace referencia a las variaciones subjetivas del vacío (espacio, silencio y duración) que une dos fenómenos o dos objetos¹³³.

El vacío no como una ausencia pendiente de ser completada. Una presencia que se expande. Un espacio que es vida¹³⁴.

*Algo y nada no se oponen el uno al otro, sino
que se necesitan mutuamente*

John CAGE¹³⁵

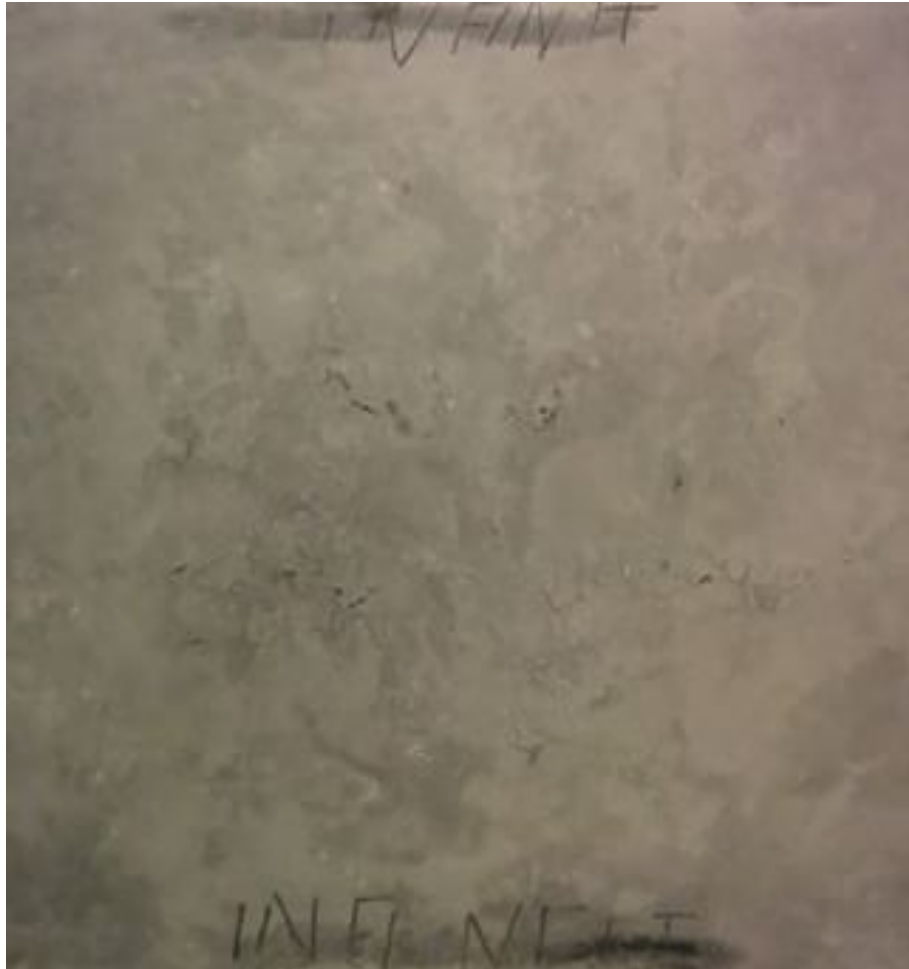
De tal modo que el vacío se convierte en fuente de todo.

¹³² Para mejor entender, *vid.* en este punto ÁLVAREZ, *El Karesansui moderno: Mirei Shigemori e Isamu Noguchi*, *cit.*, p. 459. A propósito de Ryōan-ji, el autor mantiene que en este jardín “*tiempo y espacio se dan la mano para evidenciar un vacío que no tiene dimensión, representando los principios del mu (‘sin’, ausencia de algo) y del ma (‘vacío’, espacio entre dos cosas) del pensamiento zen*”.

¹³³ En la preciosa expresión de CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, *cit.*, p. 17.

¹³⁴ CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, *cit.*, p. 34, a propósito de la obra de Yves KLEIN.

¹³⁵ En CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, *cit.*, p. 35.



Antoni TÀPIES. *Infinit*, 1988

©reserva de derechos

La instalación de la obra en el vacío supone una toma de posición por un “*primitivismo del espíritu*” entendido como un aprendizaje a vivir en este mundo “*serpenteando en la tierra y en la arena y a ser feliz*”, sin necesidad de recurrir a muletas esotéricas:

¿Es necesario recordar la importancia que ha tenido esta manera de entender las cosas en la pintura oriental? Es suficientemente conocido que está en las bases de su mejor estética: desde toda una técnica de enfrentarse al ‘vacío de pensamiento’ hasta el método del ‘blanco que vuela’..., desde la regla del ‘único trazo de pincel’, hasta el ‘samâdhi de la tinta’ o ‘los lagos de tinta’..., hay toda una tradición que sabe muy bien cómo a través de la

‘espontaneidad pura y vacía’ el artista podrá abrazar con acierto todos los fenómenos y llegar verdaderamente a la raíz de las cosas.

No se quiere decir con esto que únicamente las obras de arte que ‘representan el vacío’ o que solo las pinturas en las que no hay nada o pocas cosas, serán las que precisamente nos harán vivir esta experiencia. Lo cierto es que ni el vacío es representable ni la finalidad de la experiencia es buscar el vacío por sí mismo e instalarse ahí. Una cosa es la pretendida ‘representación del vacío’ y otra, muy diferente, encontrar un mecanismo – quién sabe si en lugar de ser algo vacío será algo muy lleno- capaz de sugerirlo en nuestra mente. Se trata de saber vivir con él, de tenerlo como un telón de fondo, como una ‘lluvia que cae sobre los justos y los injustos’ y que gracias al Conocimiento-Inocencia que comporta podremos discernir.

Antoni TÀPIES¹³⁶

En las magistrales palabras de José María CABEZA, el jardín constituye un “objeto fractal”, pues acoge en un solo tiempo todos los instantes posibles:

Los jardines japoneses son espacios rarificados. La rarefacción o sublimación es un proceso alquímico por el cual la materia se ha de convertir en espíritu. A estos jardines acudimos como Salammbô con el cuerpo saturado de perfumes y el alma saturada de plegarias. En ellos, todo consiste en el “espaciamento armonioso”. Allí lo efímero se traduce en una auténtica pasión por el presente y una completa poética naturalista¹³⁷.

O en otros términos, la idea de un múltiple, o la respuesta a la idea de un múltiple, expresada por Walter de MARIA a propósito de su *High Energy Bar*¹³⁸:

¹³⁶ TÀPIES, A., *La pintura y el vacío*, en MACBA/ACTAR, *TÀPIES En perspectiva*, Barcelona (MACBA) 2004, pp. 324 y ss., pp. 330, 333.

¹³⁷ CABEZA, J.M^a, *Semántica y Metafísica del Jardín Japonés*, cit., p. 236. Sobre la concepción del jardín japonés como fractal y su percepción por el ojo humano vid. ampliamente TONDER, *Distilling an image of nature from Japanese Zen Gardens*, cit., pp. 86 y ss.

¹³⁸ Que el artista empezó a producir en 1965 y que continúa hasta el final de su vida, como una edición sin fin, y que se inspira en el *Libro de las Mutaciones* o *I Ching*. Vid. CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, cit., p. 41.



Walter de MARIA, *High Energy Bar*, 1966
©reserva de derechos

El *karesansui* se convierte así en una *pincelada única* en el espacio vacío, un *haiku* cuyo trazo cristaliza el tiempo y el espacio, capturándolos cual ilusión¹³⁹. La intuición del instante cobra forma de narración, abstraída del flujo del tiempo, conmovida por lo efímero del momento.

La noción del vacío como componente esencial de la obra fue ampliamente verbalizada por Isamu NOGUCHI, como tuvimos ocasión de señalar [*vide supra sub* I.1(a)(ii)]. El trazo de una reflexión análoga se halla, entre nosotros, en la obra de Joan MIRÓ tras su primer viaje a Japón¹⁴⁰.

¹³⁹ El símil proviene del ensayo de LAZAGA, N., *El jardín japonés: un jardín caligrafiado*, cit., p. 274. Sobre la experiencia de un jardín japonés como recorrido a través del *haiku* versa el hermoso ensayo de RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F., *El jardín japonés visto desde el haiku*, en GRAS, *El Jardín Japonés*, ob. cit., pp. 307 y ss.

¹⁴⁰ CABAÑAS, *El jardín seco japonés en la avant-garde del arte*, cit., p. 489, citando como ejemplos obras del maestro como *Gota de agua sobre la nieve rosa*, *Cabello perseguido por dos planetas*, o el tríptico *Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario*.



Joan MIRÓ. *Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario*, 1968
©reserva de derechos



Joan MIRÓ. *La esperanza del condenado*, 1974.
©reserva de derechos

El vacío es también, sobre todo lo anterior, el instrumento del que se sirve el artista para plasmar las pulsaciones de lo invisible en el que están sumidas todas las cosas. A través de la “*organización contrastiva del espacio*” se revela lo oculto y virtual sobre lo manifiesto:

En el *karesansui*, el vacío es el testigo del *abrazo universal* entre el agua y la montaña, metáfora del microcosmos que es también el hombre¹⁴¹.

*L'entropie est toujours presente à l'interieur des mots
avant qu'ils ne soient prononcés*

A.F. PENDERS¹⁴²

El *Land Art* asume esta preocupación acudiendo a las teorías de la *entropía*¹⁴³ por cuya virtud el artista ha de atender a la energía de la parte no utilizada en el sistema¹⁴⁴, reconocible en la obra de creadores como Robert SMITHSON, Ana MENDIETA o Richard LONG¹⁴⁵. Conviene señalar que el vacío entendido como un *volumen abierto* ha sido también objeto de preocupación en la obra escultórica de otros artistas contemporáneos¹⁴⁶, muy singularmente en la prolífica obra de Barbara HEPWORTH quien, ya en

¹⁴¹ Cfr. CHENG, F., *Vacío y Plenitud. El Lenguaje de la Pintura China*, Madrid (Siruela) 2013, 6ª ed., pp. 163-169.

¹⁴² PENDERS, A.F., *En chemin, Le Land Art*, Tome I: *Partir*, Bruxelles (La Lettre Volée) 1999, p. 256.

¹⁴³ Término traducido literalmente del inglés *entropy*, no acogido todavía en nuestro diccionario: cfr. la entrevista realizada a Robert SMITHSON por Allison SKY bajo el título *Entropy Made Visible* en 1973, consultable en www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm, procedente de FLAM, J., *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley and Los Angeles (The University of California Press) 1996.

¹⁴⁴ O entropía entendida, en sentido negativo, como pérdida de la energía: cfr. en extenso TUFNELL, *Land Art, ob. cit.*, pp. 32-45, p. 38. Recurrimos aquí, pues, a la noción de entropía física, aunque no puede desconocerse la dimensión cultural en la obra de estos autores: certera la apreciación de RAQUEJO, *Land Art, ob. cit.*, pp. 45-47.

¹⁴⁵ TREIB, M., *Must Landscapes Mean? Approaches to Significance in Recent Landscape Architecture*, publicado en 1995 y reimpresso y revisado en TREIB, M. (ed.), *in Landscape, Architecture & Gardens*, London-New York (Routledge) 2011, p. 89.

¹⁴⁶ Como Henry MOORE o Anish KAPOOR: vid. recientemente CONTRACTOR, T., *Body and Void at the Henry Moore Foundation*, 13.5.2014. The Royal Academy of Arts, consultable en www.royalacademy.org.uk, a propósito de una exposición en la que las obras del escultor se exponían en diálogo con la de otros artistas y a la que se accedía contemplando como introducción una instalación de Richard LONG.

los años 1930 –por lo tanto, anterior a todo atisbo de *Land Art*- creó un vocabulario abstracto pleno de armonía, unidad y equilibrio, si bien todavía a escala humana: desde sus esferas y conos (como en la obra que aquí se reproduce, *Two Segments and a Sphere*, de 1935-36) ocasionalmente perforados (*Pierced Hemispheres 1*, de 1937), hasta la evolución posterior de estos temas en *Sphere with Inner Form*, de 1963 o *Squares with Two Circles*, del mismo año¹⁴⁷.



Barbara HEPWORTH, *Two Segments and a Sphere*, 1935-1936

©reserva de derechos

¹⁴⁷ Vid. recientemente WULLSCHLAGER, J., *Barbara Hepworth: forms and hollows*, Financial Times, Visual Arts, 26 de junio de 2015.

En particular, la noción de vacío-plenitud, tanto en sentido espacial como temporal es objeto de un muy personal tratamiento en la obra de Robert SMITHSON. Al cabo, el artista nos demuestra que espacio y tiempo pertenecen a un mismo momento, al de aquél que los contempla, en ese particular instante.

En su obra cumbre, *Spiral Jetty*, se concitan todas las tribulaciones que Robert SMITHSON ya había expresado de modo magistral en sus ensayos, con esa tensión tan suya:

Yet, if art is art it must have limits. How can one contain this 'oceanic' site?. I have developed the Non-Site, which in a physical way contains the disruption of the site (...).

When a thing is seen through the consciousness of temporality, it is changed into something that is nothing (...). Any critic who devalues the time of the artist is the enemy of art and the artist (...).

Many would like to forget time altogether, because it conceals the 'death principle' (every authentic artist knows it). Floating in this temporal river are the remnants of art history, yet the 'present' cannot support the cultures of Europe, or even the archaic or primitive civilizations, it must instead explore the pre- and post-historic mind; it must go into the places where remote future meets remote past.

Richard SMITHSON¹⁴⁸

¹⁴⁸ SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind*, cit., pp. 90-91.



En la *Spiral Jetty* se conjuga la dialéctica entre el espacio interior y exterior, el *no-lugar* como abstracción del lugar mismo¹⁴⁹, los intervalos vacíos entre los instantes donde no hay tiempo y por ello el tiempo es tiempo, el lugar como escenario del acontecer:

¹⁴⁹ RAQUEJO, *Land Art, ob. cit.*, pp. 76-77.



Una metáfora del arte, del ser, de la historia, del discurrir del pensamiento.

La reflexión sobre el ahora no implica renuncia al futuro ni olvido del pasado: el presente es el sitio de encuentro de los tres tiempos. Tampoco puede confundirse con un fácil hedonismo. El árbol del placer no crece en el pasado o en el futuro sino en el ahora mismo. También la muerte es un fruto del presente. No podemos rechazarla: es parte de la vida. Vivir bien exige morir bien. Tenemos que aprender a mirar de frente a la muerte. Alternativamente luminoso y sombrío, el presente es una esfera donde se unen las dos mitades, la acción y la contemplación. Así como hemos tenido filosofías del pasado y del futuro, de la eternidad y de la nada, mañana tendremos una filosofía del presente. La experiencia poética puede ser una de sus bases. ¿Qué sabemos del presente? Nada o casi nada. Pero los poetas saben algo: el presente es el manantial de las presencias.

Octavio PAZ¹⁵⁰

¹⁵⁰ En la búsqueda del presente: www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html-Octavio Paz-Nobel lecture: La búsqueda del presente.



The certainty of the absolute garden will never be regained

Robert SMITHSON



Ryōan-jō

VI. VALORES ESTÉTICOS DEL *KARESANSUI*

1. Preliminar

Hasta llegar aquí, han sido objeto de análisis el concepto y evolución histórica del *karesansui* así como la técnica utilizada para su ejecución, resultante en un cúmulo de efectos escénicos y sensoriales. Corresponde ahora abordar su dimensión estética que, como hubo ocasión de exponer, entronca con su significado último (*vid. supra sub V.4*).

En este ámbito, la explicación tradicional del *karesansui* se ha venido realizando como trasunto de los valores *zen* albergados en su concepción. Sin desmerecer en absoluto esta aproximación, y a sabiendas de que la génesis de estos jardines es mucho más compleja¹, preferimos, en tanto que nos ocupamos estrictamente de la estética de estos paisajes secos, considerar al *karesansui* como una obra de arte próxima –*mutatis mutandis*– a los *earthworks*.

De todo lo anterior que el tratamiento de los valores estéticos del *karesansui* se haya estructurado en dos grados: desde el primero se caracteriza el jardín seco a partir de los valores *zen* que lo traspasan y, desde el segundo, se abordarán otros rasgos que lo adjetivan, asimismo y sobre todo, como obra artística espacial.

En el primer ámbito, se ha optado por no hacer referencia (todavía) a los postulados del movimiento *Land Art* aunque, como el lector atento observará sin dificultad, muchos de los considerandos les son plenamente trasladables. En todo caso, tales concomitancias serán recogidas al abordar el segundo ámbito de consideraciones, donde partiremos de un abierto paralelismo conceptual entre el *karesansui* y obras destacadas de autores adscritos al movimiento *Land Art*. En efecto, conceptualado el *karesansui* como obra artística espacial, interesa atribuirle predicados que, siempre bajo nuestra estimación, resultan compartidos.

Y así, conviene adelantar por ahora que *karesansui* y *Land Art* convergen, si bien con distintos lenguajes, en el tratamiento de la obra como espacio de encuentro dialéctico entre hombre y naturaleza, en una manipulación artificiosa del paisaje que acaba por

¹ Como nos recordaba recientemente SHIGEMORI, M., *El jardín y el arte: lo que está unido*, en VVAA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, ob. cit., pp. 66 y ss., p. 68.

ensalzar su esencia mediante gestos reduccionistas o abstractos, y en un análogo entendimiento de la ecuación *materia-movimiento-energía*.

2. Influencia en el *Karesansui* de valores estéticos *zen*

The arts of zen are not intended for utilitarian purposes or for purely aesthetic enjoyment, but are meant to train the mind, to bring it in contact with ultimate reality

Daisetz T. SUZUKI

Ya hemos aludido a la falta de rigor en la afirmación de una correspondencia estricta o absoluta entre los valores estéticos derivados del *zen* y la concepción de los *karesansui* (*vid. supra sub I.4*). Como se ha ido desgranando a lo largo de las páginas que anteceden, y conforme aún ampliaremos más adelante en esta sección, el *karesansui* es un estilo de jardín japonés harto más intrincado, informado también de otros parámetros estéticos que bien pueden explicarse desde coordenadas desligadas de la mirada *zen*.

Mas no por ello debe restarse relevancia a la influencia que el *zen* ha tenido en el desarrollo de estos jardines.

Retomando la calificación elaborada por Shinichi HISAMATSU, una *obra artística zen* puede reconocerse en tanto que posea los siguientes caracteres: (i) asimetría (*fukinsei*), (ii) sencillez y ligereza (*kanso*), (iii) sublimación del efecto del tiempo transcurrido (*kokō*), (iv) naturalismo y/o naturalidad (*shizen*), (v) refinada profundidad o profunda reserva (*yūgen*) y (vi) quietud (*seijaku*).

Particularmente difíciles de aprehender son las nociones de *kokō* y *yūgen*. Atendiendo a su contenido semántico, *kokō* alberga dos significados: de un lado, el principio del envejecimiento (*kareru*: decaimiento, marchitamiento), seguido del propio de la sublimación o elevación (*takai*: alto). El concepto de *kareru*, pues, no hace aquí alusión al proceso de ajamiento o agostamiento de las cosas en un sentido negativo. Antes al contrario, pues es bien sabida la apreciación japonesa por la belleza intrínseca que la

pátina del tiempo imprime en las mismas (*wabi-sabi*²). Así pues, el término admitiría traducirse en el sentido de *sublimación de lo austero* o si se prefiere, en la delicada apreciación de Junichirō TANIZAKI, como *elogio del tiempo*.

Yūgen es un término ontológico antiguo, ya conocido en el periodo Heian, que describe un estado de ánimo impreciso y misterioso. Simboliza la belleza, aunque su específica connotación transita desde la “*belleza calma*” (*shunzei*), por la “*elegancia*” (*shotetsu, zeami*) y hacia la “*simplicidad elegante*” (*zenchiku*). El concepto de *yūgen*, que en una primera etapa era interpretado como la contemplación de la belleza externa de las cosas desde su vinculación inmanente con el carácter efímero de las mismas (como ocurre, *v.gr.*, en el conocido texto de la *Leyenda de Genji*³ o en la tradición de contemplar la caída de la flor del cerezo – *sakura*: no tanto la flor cuanto la lluvia de pétalos– o, tanto más aún, el rojo encendido con el que se engalanan los bosques en el otoño tardío – *momichi*), fue evolucionando hasta expresar, en tiempos del Shinkokinshū, lo que podría traducirse como la “*belleza de la negación*” (*hitei no bi*), de la que el jardín de Ryōan-ji representaría el epítome⁴.

Sabiduría, pureza, ligereza, sobriedad, austeridad, severidad, rigor, frugalidad, son valores profundamente arraigados en el ideal nipón de actitud ante la vida, que impregnan de cierta queda melancolía la admiración de lo fugaz, de lo no permanente, de lo efímero.

Advertido lo anterior, retornamos sobre los valores estéticos *zen* en particular:

² El concepto de *sabi* ocupa un lugar central en la estética japonesa desde la época Kamakura. Su significado entronca con los significados de “*soledad, desmoronamiento y herrumbre*”, alude al tono predominante en lo *zen*. En efecto, una soledad que observa lo efímero y la madurez de las cosas de modo contemplativo, en tanto que lleva a la vacuidad (*mu*): *cfr.* HENNIG, *Der Karesansui*, *ob. cit.*, p. 367, siguiendo a Horst HAMMITZSCH. Entre nosotros *vid.* recientemente LANZACO, F., *Valores Estéticos: Instrucciones de Uso*, en GRAS, M., *Escenarios de lo Bello y lo Triste*, *cit.*, pp. 111 y ss., pp. 120-125. Sobre el concepto *wabi-sabi* véase traducido a la lengua castellana el breve pero exquisito ensayo de Leonard KOREN, *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Barcelona (Sd Edicions) 2010.

³ A lo largo de su extensa obra, la dama Shikibu MURASAKI, *La Historia de Genji*, Vol. I y II, Gerona (Atalanta) 2005, nos ofrece un vasto tratado de la jardinería japonesa.

⁴ Véase, con matices, la exposición sobre el concepto de *yūgen* de LANZACO, F., *Valores Estéticos*, *cit.*, pp. 129 y ss., p. 133.

(a) **Armonía asimétrica**

Por más que pueda resultar disonante para el lector occidental, la estética japonesa mide así el equilibrio en la distribución de volúmenes, proporciones y efectos de color: *admiro el jardín japonés porque trasciende la geometría y se ocupa de la metafísica de la naturaleza*, declaraba Isamu NOGUCHI⁵. Asimetría y vacío como reflejo del caos originario e indistinción de la creación primera del cosmos⁶. También como la expresión misma de lo eternamente cambiante⁷.

En rigor, la asimetría no es la finalidad directamente perseguida por el artista, sino el resultado de una composición ponderada que atiende al contrapeso adecuado entre el espacio lleno y el vacío. Conceptualmente, pues, la asimetría es el arquetipo del equilibrio más afinado. La supuesta imperfección a nuestros ojos occidentales es pretendida en Japón de modo plenamente consciente.

La asimetría se incorpora como tal parámetro estético en la tradición japonesa gracias al jardín: el estilo arquitectónico del *shinden-zukuri* a partir del cual se edificaron desde el período Heian las residencias y los templos nunca fue paradójicamente seguido en el espacio dedicado al jardín, sentándose desde el principio la regla de su composición asimétrica⁸. De hecho, el *Sakuteiki* contiene abundantes referencias a la colocación de los elementos del jardín exhortando a huir de la simetría o, si se prefiere, a acoger desde el principio una cierta heterodoxia que, en buena lógica, habría de permitir al artista expresarse con una mayor libertad⁹.

⁵ En CANOGAR, S., *Cuando el cerezo florece*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 369 y ss., p. 377. Asimetría representada en la ‘pérdida de centro’ característica en la arquitectura japonesa: ÁLVAREZ, *El Karesansui moderno: Mirei Shigemori e Isamu Noguchi, cit.*, p. 459, siguiendo a Tadao ANDO: “(E)n contraposición a la cultura occidental, el centro del jardín está ocupado por el vacío, por la ausencia de materia, lo que intensifica esa congelación del tiempo. La distancia entre las piedras se convierte también en una medida de tiempo”.

⁶ Vid. GARCÉS, *Joshia Conder y la Estética Demiurga del Jardín Japonés, cit.*, pp. 447 y 449.

⁷ De nuevo GARCÉS, *Joshia Conder y la Estética Demiurga del Jardín Japonés*, p. 452.

⁸ Y, desde luego, el primer *karesansui* conocido, la cascada seca atribuida a Musō SOSEKI en Saihō-ji, ya era notoriamente asimétrico, como el propio jardín del templo: *vid.* RODRÍGUEZ LLERA, R., *La modernidad intemporal del jardín japonés: Bruno Taut y la modernidad de la villa Katsura*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 519 y ss., p. 534.

⁹ Conforme NAKAGAWARA, *The Japanese Garden for the Mind, cit.*, p. 89.

Desde una lectura contemporánea relativa a la creación paisajística – desprovista aquí de cualquier referencia concreta a jardines *zen*, la asimetría se vincula directamente a la mayor libertad en la composición: la forma es un resultado y no un elemento predeterminado:

Why should we design gardens or even world fairs like Le Nôtre? No one would think of furnishing a room on the principle of the axis. You do not expect to stand at one end and find an aesthetic composition at the other. You want a sense of proper division and interest from any point. So with gardens: it is fundamentally wrong to begin with axes or shapes in plan; ground forms evolve from a division of space.

James C. ROSE¹⁰

Sobre lo anterior, y como ya hubo ocasión de exponer, la asimetría contribuye a dotar de dinamismo a la composición (*supra sub IV.4*) así como de una mayor expresión de infinitud, como nos desvelaba con bellas palabras Yasunari KAWABATA:

El jardín japonés también simboliza la vastedad de la naturaleza. Mientras el jardín occidental tiende a ser simétrico, el jardín japonés es asimétrico, porque lo asimétrico tiene mayor fuerza para simbolizar lo múltiple y lo vasto. Esta asimetría, desde luego, se apoya en el equilibrio impuesto por la delicada sensibilidad del hombre japonés. De allí que nada sea tan complicado, variado, atento al detalle, como el arte de la jardinería japonesa¹¹.

¹⁰ En *Freedom in the Garden*, cit., p. 69. Y del mismo autor, en su trabajo *Articulate Form in Landscape Design*: “Something which could be labeled an axis might even develop. But when we begin with any preconceived notion of form –symmetry, straight lines, or an axis- we eliminate the possibility of developing a form which will articulate and express the activity to occur”, ambas citas en TREIB, *Modern Landscape Architecture*, ob. cit., en pp. 69 y 73, respectivamente.

¹¹ En su conferencia *Japan, the Beautiful and Myself*, al aceptar el Nóbel de Literatura el 10 de diciembre de 1968.



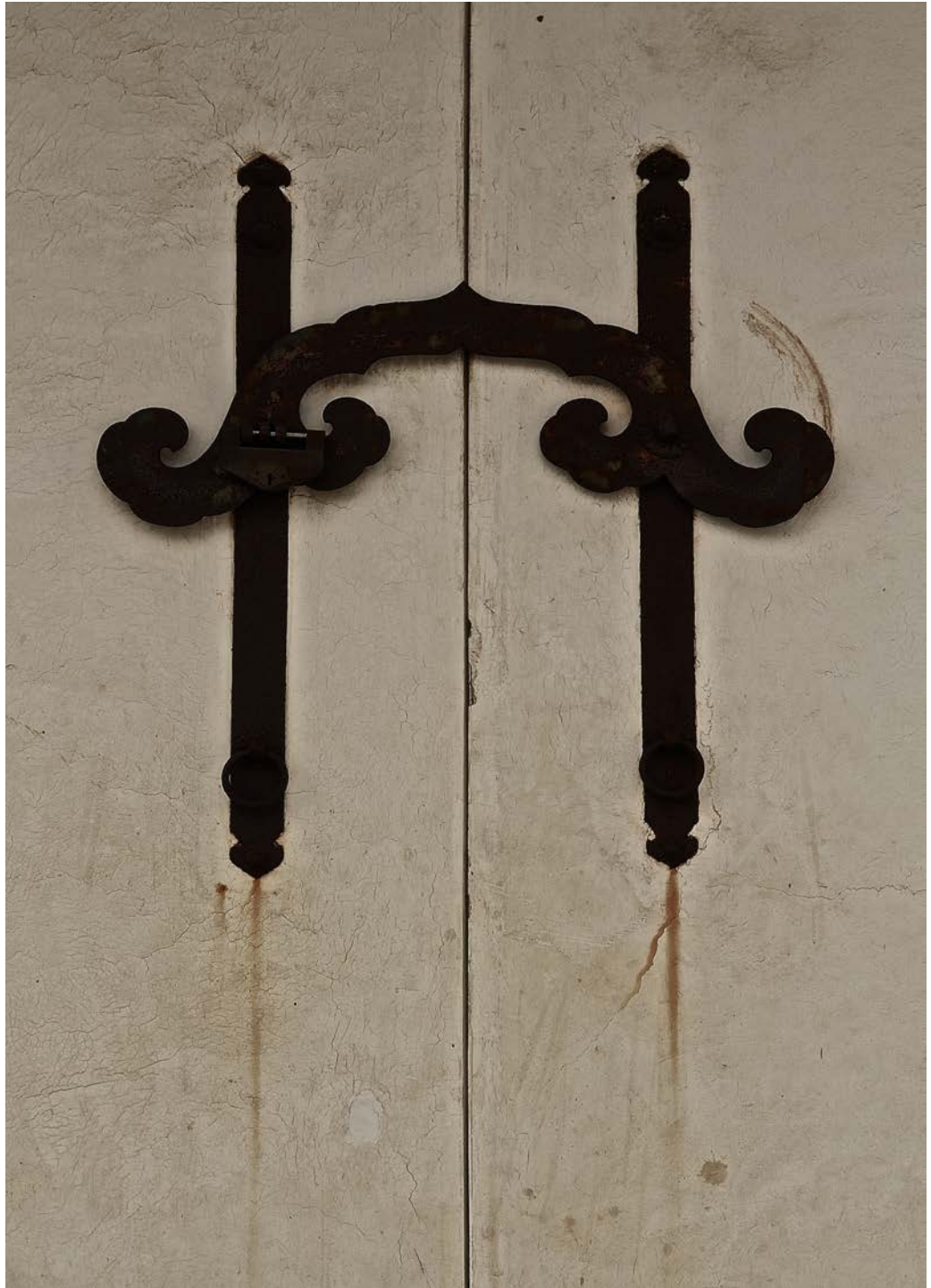
Myōren-ji

(b) Reduccionismo

En el arte de inspiración *zen* se aspira a limitar los contenidos de las obras a lo estrictamente imprescindible. En función de la modalidad artística, este valor se consigue mediante la aplicación de gestos apropiados al caso. Así, *v.gr.*, en la pintura mediante la renuncia al empleo del color, o en el teatro *nō* a través de un transcurso minucioso en el desarrollo de la acción. En el caso de los *karesansui*, mediante la restricción de los materiales empleados en la ejecución del jardín. Todo ello para conseguir un muy pronunciado efecto de sencillez y ligereza.

(c) Elogio del Tiempo

Todo ser vivo o inanimado entraña el encanto de su propia edad, la fascinación ante aquello que se perpetúa y no parece pese al devenir del tiempo. Esta cualidad reside en la pátina que las cosas van adquiriendo, en el oscurecerse del lienzo o del papel, en el crecimiento de musgo o líquen sobre las rocas. Es la expresión visible de la cualidad *sabi*.



Myōshin-ji

Es precisamente por su carácter efímero que el hombre y la naturaleza comparten una misma identidad, y de ello que la apreciación japonesa por el entorno natural no parta de una admiración ante lo sublime o superior, sino del encuentro más pleno. Hombre y Naturaleza son esencialmente lo mismo, enraizados ambos como están en el mismo principio de existencia. La aflicción al experimentar la fugacidad de la vida se convierte en *pathos* estética cuando se contempla el tránsito de las estaciones. Y ello lleva desde una resignación melancólica inicial a la más íntima aceptación de la condición humana¹².



Nanzen-ji

¹² Para una ulterior comprensión del principio *mujōkan* cfr. LANZACO, F., *Valores Estéticos: Instrucciones de Uso*, en GRAS, M., *Escenarios de lo Bello y lo Triste*, cit., pp. 111 y ss., pp. 117-120, p. 117: “El rasgo distintivo de la cultura japonesa es que ante la experiencia del mismo sentimiento de impermanencia del ser, se detiene en esta fragilidad esencial de todo el universo cambiante, y se abandona a este curso natural del ciclo vida-muerte, sin saltos trascendentales. Y su tranquilidad de espíritu la encuentra en este abandono sumiso a la Naturaleza. Su identificación con ella, con la hermosura cambiante de todo el universo, es el camino religioso de espiritualidad clásica del corazón japonés. Este culto a la belleza cambiante del mundo es la religión fundamental del Japón”.

Se veneran el ocaso de los pétalos al caer, el canto del pájaro que está de paso, el viento en constante movimiento, las estaciones de la luna (*kachōfūgetsu*¹³), desde la emoción lúcida de estar asistiendo a un momento único que nunca fue así y nunca sucederá¹⁴.

La luna sólo crece para volver a menguar

Yoshida KENKŌ¹⁵



Torin-in

¹³ Literalmente: *flor, pájaro, viento y luna*, es la expresión con la que tradicionalmente aluden los japoneses a su apreciación por la naturaleza.

¹⁴ SAITO, *The Japanese Appreciation of Nature*, cit., pp. 245-246.

¹⁵ Cfr. cita en la alocución de LANZACO, F., *Valores Estéticos: Instrucciones de Uso*, cit., pp. 125-126, a propósito de la sensibilidad japonesa ante las formas imperfectas. En este ámbito de consideraciones, resulta inevitable hacer referencia al delicadísimo trabajo fotográfico de Kazuumi TAKAHASHI, *High Tide Wane Moon*, publicado por Nazraeli Press en 2007. En su no menos delicioso prólogo, Shino KURAISHI nos explica que, para la cultura nipona “*the very essence of the moon is in reflection. Stated differently, the moon diversifies by reproduction. If this itself is, in every possible meaning, anti-essential, passive, simply an existence of waiting solely to reflect, the moon appears to be an exceedingly photographic existence. The moon in the paddies, the moon on the surface of water, reflection of reflection, reproduction of reproduction –in short, a photograph about a photograph*”.

(d) **Naturalidad/naturalismo**

Entendido aquí no como realismo ni como una documentación objetiva de lo dado, tanto menos como una suerte de reclamación ecologista. Bajo esta expresión se alude a una representación del paisaje evocado en la escena, sin amaneramientos ni artificios, todo ello no obstante la meticulosa manipulación que todo jardín japonés encierra¹⁶. A menudo traducida también como “*naturalidad*”, entroncaría así con otra muy sutil categoría estética cual es *fūryū*, en el que la realidad recreada por el hombre ha de preservar su naturaleza intrínseca, en tanto que mundo exterior e interior participan de una misma esencia, lo que significa en el plano de la estética la *no-discriminación entre el orden natural y el orden humano*¹⁷.

Esta aproximación es trasunto de la comprensión que observa la presencia de Buda en todas las formas de la Naturaleza¹⁸, creencia que –vale decir– entronca con la tradición sintoísta previa¹⁹. El arte inspirado en el *zen* procura fundirse con el reino natural, y de ahí la elección de materiales, formas y colores. En último término, la abstracción del jardín es *zen*²⁰. Como se ha expresado, el *karesansui* representa un *kōan* en tres dimensiones con el que su creador nos invita a la introspección²¹.

¹⁶ Como nos recuerdan las prestigiosas historiadoras sobre el jardín japonés BARLÉS, E., *El temprano descubrimiento del jardín japonés en Occidente*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 391 y ss., p. 398; y CABANAS, *El jardín seco japonés en la avant-garde del arte, cit.*, p. 482.

¹⁷ FALERO, A., *El Fūryū como Categoría Estética*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 137 y ss., p. 140.

¹⁸ El espacio natural no se concibe, en efecto, como un espacio distinto y susceptible de sometimiento bajo la mano humana, sino como parte de un único todo. Se ha señalado, con acierto, que el término *naturaleza*, en japonés, no connota el orden natural tal como se entiende en occidente. En japonés, *shizen* alude al “*poder del propio desarrollo espontáneo y lo que resulta de él*”: *vid.* CARBONELL, *Paraísos Occidentales, cit.*, 196.

¹⁹ Conviene recordar que los antiguos japoneses adoraban la naturaleza en tanto que divinidad. De modo que el jardín se creó como lugar sagrado para dar la bienvenida y venerar a los dioses: *vid.* SHIGEMORI, M., *El jardín y el arte: lo que está unido, cit.*, p. 67.

²⁰ GARCÍA, F., *El Jardín y la Casa de Té*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 249 y ss., p. 252: “(E)l espíritu Zen penetra los elementos del jardín de una belleza abstracta. (...) En este jardín, el artista ha prescindido de los elementos no esenciales, hasta llegar a revelar la interioridad del espíritu de la naturaleza”.

²¹ Sobre la noción de *kōan* *cfr.* en lugar de muchos DAIDO, J., *Sitting with Koans. Essential Writings on the practice on the practice of zen koan introspection*, Boston (Wisdom Publications) 2006.



Ryōgen-ji, subtemplo de Daitoku-ji, jardín principal

En el arte japonés del jardín se percibe una identificación emotiva del hombre con la naturaleza:

“Contemplar los cerezos en pleno florecimiento y verlos como bellas flores es conocer mono no kokoro. Reconocer su belleza y emocionarse sintiendo que son profundamente bellas es conocer mono no aware”

Motoori NORINAGA

El concepto del *mono no aware* quedó establecido desde el Periodo Edo de la mano de Motoori NORINAGA. Habitualmente traducido como “*sensibilidad de las cosas*”, “*pathos de las cosas*” y en ocasiones como “*lágrima de las cosas*” (*lacrimae rerum*), esta expresión alude a la experiencia esencial de una identificación empática con las cosas o las situaciones, ya sea capturando su esencia o desde la emoción que de ellas emana, tan intensa que no puede describirse con palabras²².

²² SAITO, *The Japanese Appreciation of Nature*, cit., pp. 244-245. “*Emotion is also often associated with a natural object or phenomenon. Emotion can be said to be aesthetically expressed by a*

(e) *(sigue)* Calma

Entendido este valor como desapego absoluto de lo material, léase fortuna o gloria o pasión amorosa, en tanto que ninguna de tales emociones debe condicionar el espíritu. El dominio del alma como base de una estética de la negación de lo mundano, que huye de lo empírico para hallar la verdad inmanente de las cosas²³.

(f) *(sigue)* Quietud

La estética *zen* elude provocar afectos emocionales extremos. De ahí lo monocromático de las pinturas de tinta en blanco y negro o la reticencia a incluir el colorismo de la floración en los *karesansui*.

(g) Abstracción

La progresiva permeabilidad del *karesansui* hacia las enseñanzas del *zen* contribuyó paulatinamente hacia composiciones abstractas, hasta llegar a la *anti-representación* (por contraste con los anteriores paisajes de índole alegórica durante el periodo Heian). Ni rastro de mimesis, como tampoco de la aplicación de reglas formales y estricta geometría tan propias de los jardines occidentales.

La ausencia -alusiva a la presencia- es un rasgo conceptual del jardín *karesansui*, el que representa el salto estético respecto de sus antecesores²⁴.

natural object when we can see the landscape as emotionally charged. If the emotive content remains distinct from the object and the viewer's experience is dominated by the emotion he experiences, then the aesthetic component in the appreciation diminishes. In other words, if the appreciation is directed merely towards the feeling of loneliness, the appreciation does not seem to be aesthetic; but if it is directed towards the way in which the feeling of loneliness is embodied by the actual landscape, then the appreciation is aesthetic". Sobre el concepto de *mono no aware* cfr. entre nosotros, recientemente, LANZACO, F., *Valores Estéticos: Instrucciones de Uso*, en GRAS, *El jardín japonés*, ob. cit., pp. 111 y ss., pp. 112-116.

²³ Calificado esta actitud como *tranquilidad trascendental*: por LANZACO, F., *Valores Estéticos: Instrucciones de Uso*, cit., pp. 125, a propósito de los conceptos *wabi-sabi*.

²⁴ Cfr. entre nosotros CARBONELL, *Paraísos Occidentales, Espacios Universales*, cit., p. 199.

Ello entronca, a su vez, con el gusto japonés por lo no evidente, por lo sugerido, lo traslúcido²⁵.

Para leer un *karesansui*, es necesario analizar la disposición abstracta de las piedras y captar la complejidad sincrética del conjunto, así como el flujo temporal que de todo ello emana²⁶.

-Y de *geología abstracta* se han calificado también, como habrá ocasión de abordar, los *earth projects*²⁷ -.

Así pues, la abstracción no entendida como un abandono forzoso de la materialidad de lo representado, sino de una encarnación del valor intrínseco del motivo. Cada rasgo en la obra se subordina a la objetividad de la manifestación artística, que comunica la versión más fidedigna de las cosas, del modo más sencillo posible. Y, sin embargo, no se pretende trasladar una mera imagen del motivo, sino su esencia, su ser, su existencia metafísica. Tal vez por ello la comprensión de estas obras se haya mantenido imperdurable en el tiempo.

En un *karesansui*, esta esencialidad informa también la renuncia a la materialidad expresa sin pérdida alguna de significado. En efecto, no sólo existe una alusión abstracta del motivo completo, sino también una simplificación manifiesta de la relación interna que cohesiona los elementos de la composición. Pero de nuevo, materialidad o abstracción no son polos opuestos que se excluyan mutuamente: no existe contradicción impropia del *ser*, que desde el principio concilia y sobrevuela por encima de esta presunta dualidad.

²⁵ Cfr. PIZARRO, *Un jardín japonés: topografías del vacío*, cit., p. 432, siguiendo a RUIZ DE LA PUERTA.

²⁶ Cfr. Richard SERRA en CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, cit., p. 31.

²⁷ SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind*, cit., p. 82.

Se ha señalado, a nuestro juicio con acierto, que cabría añadir dos notas ulteriores, cuales son la espontaneidad del artista y la renuncia a lo simbólico²⁸: La tensión propia e intransferible del acto de creación se vuelca en una descarga directa y franca en el trazo de la obra, a menudo entendida como un esbozo, no obstante su plenitud²⁹. Sobre lo anterior, el artista no pretende reflejar la exacta representación de las cosas, sino su identidad o sentido intrínseco, *pars pro toto* de la Verdad global.

Dissonance is the truth about harmony

Theodor W. ADORNO³⁰

²⁸ HENNIG, *Der Karesansui*, ob. cit., pp. 368, 370-371.

²⁹ Cfr. en este sentido la apreciación de CARBONELL, O., *Paraísos Occidentales, Espacios Universales: Simbología y Representación del Jardín Japonés*, en GRAS, M., *El Jardín Japonés*, ob. cit., pp. 91 y ss., pp. 193 y ss., p. 195: “La búsqueda japonesa de la perfección en la ejecución parte de la idea de que el planteamiento inicial está establecido: cierta idea de totalidad permea la experiencia musical, caligráfica, arquitectónica, de la ceremonia del té, de las escuelas de Ikebana o del teatro Nōh. Y, sin embargo, dichas manifestaciones tienen como una de sus características esenciales la incorporación de elemento inesperados, azarosos. La improvisación en el koto, la estética wabi-sabi de recipientes antiguos e imperfectos en la ceremonia del té son parte de la estructura. La posibilidad del azar y la evolución de las estructuras permiten la no incorporación de elementos ajenos; la coherencia abrumadora de las manifestaciones culturales japonesas diluye el hecho de su origen transcultural”.

³⁰ En LOIDL, H./BERNARD, S., *Opening Spaces. Design as Landscape Architecture*, Basel (Birkhäuser) 2014, p. 165.



Shorin-in, en Kanazawa, detalles

3. Otros valores estéticos presentes en el *Karesansui*: coincidencias y ¿disonancias? con el *Land Art*

El paisaje como fuente de inspiración artística reapareció con fuerza de la mano del *Land Art* tras las turbulencias culturales e inquietudes sociales de finales de los años 1960. En rigor -más que representar- los artistas entran el lugar, para integrarse con el mismo³¹. Cabe apreciar una cierta idea romántica de comunión del artista con el paisaje³², de reconciliación del hombre con la naturaleza. En el diálogo entre lo sublime y lo “*pintoresco*”, los artistas se aventuran en una relación solitaria y en silencio con la inmensidad del espacio, en un ideal de infinitud planteado como concepto de progresión sin límites, para regenerar terrenos previamente pervertidos por la mano del hombre (tales como canteras y vertederos)³³.

Del modo que se anticipó en el capítulo introductorio (*vid. supra sub I*), los artistas del *Land Art* ponderaban el principio de no alteración propio de los jardines ingleses de paisaje, pauta que cabe apreciar asimismo en los *karesansui*³⁴. Las obras, por lo demás, permanecen en el lugar³⁵ pues son el lugar mismo: “*the art work is not put in a place, it is that place*” sostenía Michael HEIZER y “*the work is the place*” afirmaba Andy GOLDSWORTHY³⁶.

Los artistas del *Land Art* salen del estudio para que la naturaleza albergue sus creaciones, en ningún caso para mimetizarla³⁷. Sus obras, que concilian espacio, estructura y forma³⁸, acogen la fisicidad del tiempo³⁹: el ahora asume el ayer y el mañana, de modo sincrónico.

³¹ BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond*, *ob. cit.*, p. 7.

³² GARRAUD, C., *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris (Flammarion) 1993, p. 24.

³³ Sobre la dialéctica entre lo “*sublime*” y “*pintoresco*” en Filosofía y su influjo en el *Land Art*, en particular rescatando la filosofía de Uvedale PRICE (S.XVII) y de Frederick LAW OLMSTED, *cfr.* ampliamente MADERUELO, J., *Nuevas visiones de lo pintoresco en el paisaje como arte*, *ob. cit.*, pp. 28-32.

³⁴ MADERUELO, J., *Nuevas visiones de lo pintoresco*, *ob. cit.*, pp. 16-17.

³⁵ BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond*, *ob. cit.*, p. 9.

³⁶ Citas tomadas de LAILACH, M., *Land Art*, Hong Kong-Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo (Taschen) 2007, en contraportada y en p. 50, respectivamente.

³⁷ GARRAUD, C., *L'idée de nature*, *cit.*, pp. 8-9.

³⁸ Al reflexionar sobre la escultura moderna, Carl ANDRE escribía: *Sculpture as form/Sculpture as structure/Sculpture as place*, en TUFNELL, B., *Land Art*, London (Tate) 2006, p. 60.

El *Land Art* recurre a una oratoria tan sólo ampulosa en apariencia: el retorno a la tierra con todas sus implicaciones de simplicidad, rusticidad y organicismo se emprende como vía de rescate del hombre.

Land Art y *Karesansui* ofrecen dos lecturas de un mismo ideal: la una mediante un lenguaje ocasionalmente descarnado y la otra con un tono amaizado, pero ambas beben de la misma fuente de inquietudes y pretenden conducirnos a un mismo destino poético.

Propósito de este Capítulo es desglosar cómo lo logran y, en el camino, ir descubriendo que son más las coincidencias que las discordias entre ambos géneros, las cuales hemos estructurado del modo que sigue:

- (a) La escala como contenido de la obra, adaptándola a la mirada humana.
- (b) La consideración de la obra *a non domino*.
- (c) La conexión intrínseca de la obra con el plano tierra.
- (d) La comprensión de la obra como *camino*.
- (e) La concepción de la obra como *encuentro dialéctico entre hombre y paisaje*.
- (f) La sopesada relación entre artefacto y natura.
- (g) El carácter reduccionista de las obras, así como una análoga
- (h) Conciencia de la textura orgánica del lugar, cuestión que se abordará desde lo que hemos denominado la *ecuación materia-movimiento-energía*.

³⁹ TUFNELL, B., *Land Art, ob. cit.*, pp. 112-113, a propósito de la obra de Nancy HOLT y Robert MORRIS.

(a) La escala como contenido de la obra

I wanted to bring the vast space of the desert back to human scale

Nancy HOLT⁴⁰

El capítulo dedicado a los efectos sensoriales en el *karesansui* se inauguraba con una extensa reflexión acerca de cómo se aplican al jardín una serie de parámetros a fin de configurarlo como un todo cohesionado que, a su vez, pueda ser experimentado en unidad de acto por el ojo humano (*vid. supra sub IV.2*). En este sentido, la preocupación por una escala impecable resultaba independiente de las dimensiones del terreno, pues lo que interesa al creador es humanizar el espacio para auparlo al espectador a un ulterior estadio de consciencia.

Una reflexión análoga se halla en los artistas del *Land Art*. Sin desconocer aquí (i) que la magnitud de las obras fue, en un buen número de casos, una pantalla de significación contracultural para afirmar el carácter no comercial de las mismas, como tampoco (ii) que la gran dimensión (junto a la horizontalidad) evitan en ocasiones que el espectador cobre conciencia integral de la obra, generando un conflicto entre conocimiento y percepción de la misma⁴¹, se convendrá que estos autores incorporaron la escala como un requisito para la correcta interacción entre sus obras y el espectador.

*Size doesn't count. It's scale that counts.
It's human scale that counts*

Barnett NEWMAN⁴²

⁴⁰ En LAILACH, *Land Art, ob. cit.*, p. 58.

⁴¹ Cfr. MADERUELO, *Visiones de lo pintoresco, ob. cit.*, p. 40. Crítica en este sentido con aquellas obras sobredimensionadas del *Land Art* se mostraba entre nosotros Fina MIRALLES cuando expresaba “como en la naturaleza, lo pequeño contiene la totalidad”: en DE LA MORA, L., *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé-en la década de los setenta*, Tesis Doctoral, Valencia (Universidad Politécnica), Febrero 2005, p. 315.

⁴² En MEYER, J., *No more scale. The experience of size in contemporary sculpture*, Artforum, Summer 2004, consultable online en www.artforum.com/inprint/issue=200406&id=6960-No More Scale: The experience of size in contemporary sculpture by James Meyer-artforum.com/in print.

El conjunto de reflexiones relativas fue objeto de un ensayo magistral por parte de Robert MORRIS bajo el título *Notes on Sculpture*, aparecido el año 1966 en la revista *Artforum* en dos entregas, las correspondientes a los meses de febrero y octubre. Según el autor, en la percepción del volumen relativo, el cuerpo humano se inscribe en un *continuum* total de tamaños y se establece a sí mismo como una constante en la referida escala⁴³.



Robert MORRIS, *Sin Título*, 1965, reconstruida en 1971
©reserva de derechos

El todo, la configuración plena –*Gestalt*– es superior a la suma de las partes. Este conocido fenómeno visual informa en igual medida al *karesansui* (en su momento hablamos del “*encuadre único*”) como a las obras del *Land Art*:

⁴³ MORRIS, R., *Notes on Sculpture*, *Artforum*, 1966, pp. 222 y ss., p. 230 (*T. de la A.*).

Partiendo de que la obra se ubica en un espacio tridimensional cuya coordenada base es el plano tierra por concitar la máxima atención sobre la obra, debe aceptarse que es física la percepción de la cualidad de las formas, los volúmenes así como de la proporción y escala. Desde esta consideración, cuanto más simples y desprovistas de elementos adicionales (tales como el color), tanto más intensa será la sensación de *Gestalt* y mayor el carácter esencial de la obra, que mejor podrá desplegar su expresión bajo la luz⁴⁴. En efecto, cuanto más concisas las formas, mayor resistencia ofrecerán a una separación perceptiva. Intrínseco del *Gestalt* es que, una vez establecido, toda la información *-qua Gestalt-* se agota; o, si se prefiere, la obra queda libre de forma y, al tiempo, vinculada a la misma, en tanto que la obra es constante e indivisible⁴⁵.

La simplicidad de las formas no implica en absoluto simplicidad de la experiencia. Y ello, en tanto que las formas unitarias no reducen las relaciones entre los elementos de la composición, sino que las ordenan.

⁴⁴ MORRIS, *Notes on Sculpture, cit.*, pp. 224-226.

⁴⁵ MORRIS, R., *Notes on Sculpture, cit.*, p. 228.



Robert MORRIS, *Location Piece*, 1971

©reserva de derechos

En su obra de 1971, *Location Piece*, Robert MORRIS formulaba una reflexión paradigmática de las relaciones entre la obra y su entorno inmediato y, por ende, de la consciencia que quienes la observan adquieren respecto de su particular relación con ésta y, en general, con el espacio.

En *Location Piece*, Robert MORRIS nos habla, en suma, de la estructura ósea de una obra, de igual modo que los clásicos maestros del *karesansui* nos aleccionaban sobre la colocación ordenada de las piedras al efecto de que la mirada del visitante

se pose instintivamente en el núcleo de la composición y fluya *uno actu* al todo, para trascenderlo.

En definitiva, gracias a la escala el espectador “*se incorpora*” en la obra, para *experimentar* con ella la totalidad en un momento que es fugaz. Quien visita un *karesansui* se instala en él, del mismo modo que quien haya transcurrido por la *Spiral* de SMITHSON se interna en una reflexión sobre las dimensiones del tiempo. Con independencia de la declaración anti-mercantilista de los artistas del *Land Art*, se convendrá que esta noción, en abstracto, supone una concepción escultórica del espacio y el tiempo que es compartida por el *karesansui*.

(b) *(sigue) La obra a non domino*

La experiencia de quien contempla un *karesansui* o una obra de *Land Art* diverge en mucho del disfrute de otras obras de arte, por cautivadoras del espíritu que éstas sean: la emoción –incluso la rayana en el síndrome de Stendhal- va más allá de la admiración de su belleza extrínseca. Quien escucha ópera con sumo deleite, la siente desde una sensible empatía de sentimientos, mas consciente de no formar parte de la trama. En nuestro caso, el espectador se inscribe –física y anímicamente- en la apreciación de la esencia de la obra, la que reside más allá de las formas, incluso del espacio y del tiempo desde el que las vive *ahora*.

A ello contribuye un rasgo compartido: la obra parece anónima y es contemplada por quien nunca puede ser su dueño. El espectador la adquiere visual y experimentalmente de modo pleno, mas *a non domino*. Le han precedido otros y le sucederán tantos más, siempre que la obra perdure y no retorne a su entorno natural.

Existe, en este sentido, una complicidad entre el creador de la obra y su espectador: aquél –no obstante la proporción de su obra- se debe a un marco natural y a la ley de perdurabilidad del mismo, frente al que su nombre deviene fútil y efímero; para pervivir, la obra debe reverdecerse de modo constante pues, de lo contrario, perecerá.

El espectador, de su parte, es convidado a una experiencia fugaz. La obra lo acoge como su huésped eventual, pasajero como es de su propio tiempo: *Ars longa, vita*

brevis. Y, sin embargo, la contemplación de la obra nos procura un sorbo de eternidad.

(c) **La conexión de la obra con el plano tierra**

Es sabido que el arte de la jardinería, a diferencia del arte arquitectónico o del escultórico, en general, reposa sobre la idea de la horizontalidad lo cual, en principio, dificulta el poder dotar de profundidad y volumen a la escena⁴⁶.

Sin embargo, las anteriores vicisitudes no parecen concurrir en el *karesansui* como tampoco en las obras del *Land Art*.

En la arquitectura japonesa, se utiliza la piedra natural para anclar en el terreno las edificaciones, dotándolas de horizontalidad⁴⁷. Como *continuum* de este rasgo, ya se expuso que en la composición de un jardín japonés prima la horizontalidad (*vid. supra sub IV.2*). En el caso de un *karesansui*, la referida lectura prioritaria del plano tierra es ulteriormente ensalzada por la técnica de la colocación de las piedras que, desde el periodo Muromachi, se posan en vez de hincarse profundamente en el terreno (*vid. supra sub III.2*). También del modo que se destacó en la introducción, fue Isamu NOGUCHI quien recogió el testigo de esta tradición, para postular una nueva forma de escultura, desprovista de muletas, afirmada sobre la misma tierra.

⁴⁶ ROSE, J. C., *Freedom in the Garden*, Pencil Points, 1938, reimpresión en TREIB, M., *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*, Cambridge, Mass.-London (MIT Press) 1992, pp. 68 y ss., p. 68.

⁴⁷ Nos lo recuerda recientemente Hiroya TANAKA, *El Árbol y la Piedra*, en GRAS, *El Jardín Japonés*, *ob. cit.*, pp. 361 y ss., p. 366.



Ryōgen-ji, detalle



Isamu NOGUCHI, *Casa Taller en Shikoku*



Hogon-in



Koshi-ji

Las obras del *Land Art* se anclan fuertemente en este postulado⁴⁸, cuya mayor expresión cabe atribuir a Carl ANDRE quien, a partir de apuestas anteriores por lo bajo y horizontal como las de Robert MORRIS o Donald JUDD, acoge estrictamente lo plano y horizontal para ganar superficie y estabilidad y, sobre lo anterior, para extender conceptualmente su obra.



Carl ANDRE, *Roaring Forties*, 1988⁴⁹

©Rudi FUCHS

⁴⁸ RAQUEJO, *Land Art*, ob. cit., p. 21: “(L)a interdependencia entre el objeto creado (arte) y el entorno (naturaleza) es tan potente que los límites entre un contexto y otro –tan discutidos y separados en la tradición del pensamiento romántico- se desvanecen en un horizonte común, de tal forma que la metáfora que el artista construye en el paisaje se convierte en la propia naturaleza”.

⁴⁹ Esta obra, *Roaring Forties*, se expuso en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro, del 8 de febrero al 29 de abril de 1988, bajo el comisariado de Rudi FUCHS: La obra en cuestión se compone de cinco esculturas, la primera de las cuales compuesta por 47 placas de metal dispuestas una tras otra. Ello generaba un largo *camino* que recorría el Pabellón de lado a lado. Reducida a la mitad, la obra de 2 x 23, formaba una línea de 23 placas compuesta por el ancho de dos placas de metal y situada en relación a la línea anterior. La intención es que la percepción de las esculturas como camino se perdiese a medida que cobraba anchura. Así, las piezas de 4 x 12 y de 5 x 9 profundizaban en la concepción de masa, más que en la de espacio, hasta llegar a la forma absolutamente cuadrada de la escultura de 7 x 7.

Para el artista, el “*lugar*” cobra su expansión no necesariamente en el plano vertical. Es sobre el simple suelo que la obra *comparte* un espacio con nosotros en un momento dado, y por ello que la misma se conciba como caminable⁵⁰:



Carl ANDRE. *5x20 Alstad Rectangle*, 1967
©Konrad Fisher Gallery

En ambos casos, pues, el recurso fundamental al plano horizontal convierte a la obra en nexo de conexión telúrica entre la tierra y el espectador. La obra se instituye como el *camino* que permite al hombre experimentar su textura última.

⁵⁰ Vid. MEYER-HERMANN, E., *Carl Andre: Place Matters*, Talk at Chinati Foundation, Marfa, 9 de octubre de 2010, pp. 34-35 y p. 38.

(d) La obra como *camino*

Esas puertas por las que se atraviesa un umbral y un mundo completamente diferente se desvela al visitante (...). Forma parte de la tradición del teatro NŌ y del kabuki, en los que la escena puede ser transformada en un tiempo muy breve

Richard SERRA⁵¹

El umbral surge al aprehender el jardín japonés como obra de arte. La respuesta, en un intento por captar las variaciones de la duración, el silencio y el espacio de jardín, es la proyección del esquema de ese diagrama paisajístico en una exposición de arte contemporáneo, y la intervención en el crecimiento de un jardín doméstico, imprimiendo un tiempo vegetal a la conciencia, un tiempo dilatado, acompasado y trasladado al *tempo* del proyecto⁵².



Honen-in

⁵¹ En CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés, cit.*, p. 30.

⁵² CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés, cit.*, p. 44 (sic.).

La huella poética del jardín es más importante que su presencia efímera, pues sólo es en ella donde el jardín existe plenamente. El proceso reiterativo y abierto de representación de un jardín único es transgresor, ya que implica el transformarlo, radicalizarlo y finalmente reinventarlo. El jardín deviene un lugar existencial, un microcosmos vivido físicamente in situ, metamorfoseado en lugar-mundo

Michael JACOB⁵³

El camino como umbral. El tránsito. La mudanza hacia:



Konchi-in

⁵³ En CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés, cit.*, pp. 44-45.

En palabras de Richard SERRA, es avanzar un paso y *el espacio entero se abre a otra cosmología*.

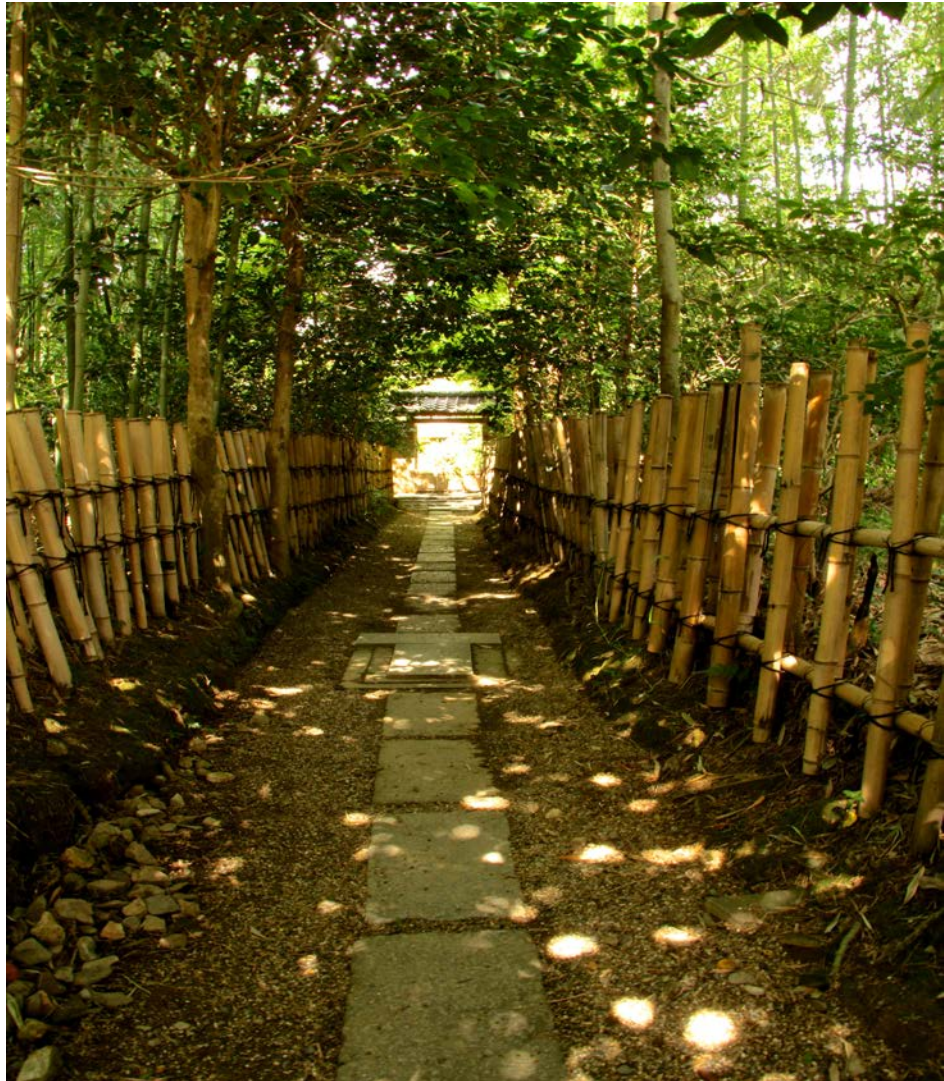


Richard SERRA, *Double Rift I*, 2012

El umbral y el camino son nociones muy trabadas en la tradición japonesa⁵⁴. En efecto, los jardines de té clásicos se conciben fundamentalmente como un camino sencillo y sutil -así se deduce de su denominación original: *roji*, que significa sendero o callejón-. En su interpretación más simple, el *roji* es un sendero de musgo que lleva a la estancia donde se celebra la ceremonia del té, cual metáfora de iniciación hacia un viaje de introspección⁵⁵.

⁵⁴ Cfr. CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, cit., p. 30.

⁵⁵ KEANE, M.P., *The Japanese Tea Garden*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2009, p. 34.



Enri-an

Para Martin HEIDEGGER, el bosque era una metáfora de toda la realidad, siendo la tarea del filósofo la de encontrar el *Weg*, el *camino* de los leñadores, para atravesarlo. Y por ello hablaba de “*entrar en la cercanía de la distancia*”⁵⁶.

En Japón, la noción de *camino* (*michi*, *dō*) significa la asunción por el hombre de un compromiso en un determinado hacer, de modo que sólo a través de su

⁵⁶ Cfr. recientemente NEVES, J.M., *Sobre la metáfora operante de los “claros del bosque” en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano*, Aurora, nº 13, 2012, pp. 40 y ss., con ulterior referencia bibliográfica.

dedicación auténtica y su involucración intensa, acabe por obtener el desarrollo pleno de su personalidad y el conocimiento de la Verdad⁵⁷. Este concepto se halla presente en todas las disciplinas artísticas, *v.gr.*: en el arte del té (*chadō* o *sadō*), del arte floral (*kadō*), del arte caligráfico (*shodō*), del arte de leer el incienso (*koh-dō*) y, como no podía ser de otro modo, esta noción subyace a la concepción de sus jardines⁵⁸, al punto de que éstos se comprenden en tanto que *camino*, *devenir*, *tránsito o pasaje hacia*, como un *flujo* de la vida y *fusión del hombre con lo universal*⁵⁹. Y si es cierto que nada hay permanente en el mundo, que todo fluye y participa de esta realidad cambiante, el camino como método se convierte en asidero para que el hombre pueda transitar desde la reflexión a la emoción de la trascendencia (el *camino de la imagen poética*⁶⁰). Todo el jardín, en efecto, sintetiza metafóricamente las transiciones que el hombre supera en su caminar hacia la iluminación⁶¹. Ello se encarna con particular verdad en los jardines

⁵⁷ Nos recuerda CABEZA, J.M^a, *Semántica y Metafísica del Jardín Japonés o los Senderos que se Bifurcan*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. cit., pp. 227 y ss., p. 229, que en el origen del daoísmo, *dao* significa potencial y, en sentido amplio, *Naturaleza*, aunque frecuentemente se traduzca como *vía* o *sendero*.

⁵⁸ Aunque no relacionado con el *karesansui* sino con jardines de paseo, *vid.* aquí el delicado trabajo de TERAQ, E., *El Jardín Japonés como microcosmos. Lo invisible en el jardín japonés*, en Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente, IX Encuentros Internacionales de filosofía no Camiño de Santiago, 2008, pp. 229 y ss.

⁵⁹ Conforme LAZAGA, *El Jardín Japonés: Un Jardín Caligrafiado, cit.*, p. 268: “En sus trabajos caligráficos los monjes zen usaban la caligrafía o *shodō* como una forma de meditación activa. La naturaleza del zen no es teórica sino que se basa en la experimentación para alcanzar el vacío o *mu*. A través del *mu* se busca encontrar como acto final el grado de iluminación supremo o *satori*. De ahí que para los monjes la caligrafía sea un medio, que podemos hacer extensivo en este caso al arte de los jardines, y no un fin. En ese ‘camino’ los calígrafos zen siguen las claves de los estilos caligráficos en *kanji* pero pueden transgredir esas reglas una vez superadas, a favor de la expresión interior. Esto lo vemos constantemente en la poesía y caligrafía de Musō Soseki que (...) destaca principalmente por su expresividad y gestualidad; aunque también por una sencillez y manifestación interna del vacío o *mu* que transmitirá finalmente a sus jardines, convertidos éstos en la esencia de su transformación personal”. Cfr. asimismo abundando en esta idea: CID LUCAS, F., *La poética interior del jardín japonés y el carácter de los japoneses*, en GRAS, *El Jardín Japonés, ob. cit.*, pp. 277 y ss., p. 280.

⁶⁰ En la bellísima expresión de RUIZ DE LA PUERTA, *Del Camino en la Montaña al Camino en el Jardín, cit.*, p. 211. Destaca asimismo el *camino* como característica esencial de un jardín japonés GARCÍA, *El Jardín y la Casa de Té, cit.*, p. 254, a propósito del jardín de la residencia Katsura.

⁶¹ *Vid.* desde su percepción visual el trabajo de TONDER, G.J.V., *Distilling an image of nature from Japanese Zen Gardens*, SAJAJ (South African Journal of Art History), vol. 23(3), 2008, pp. 85 y ss., p. 86.

karesansui o jardines secos en los que la yuxtaposición de formas y los espacios entre las mismas proporcionan al espectador una experiencia intangible de introspección en búsqueda del encuentro con su identidad más honda, donde según la tradición viene a residir todo el conocimiento que nuestros maestros (*sensei*) nos ayudarán a explorar e izar hacia la luz, siendo la (dilatada y pausada) tarea de aprendizaje privativa e intransferible para cada ser humano.

Sobre lo anterior, la iniciación en el arte de la jardinería se concibe como un proceso en el que, al observar la naturaleza, se aprehende un nivel cognitivo sobre el organismo humano, sobre cómo éste responde ante un ambiente sensorial: cada persona aprecia una obra de arte a través de uno o varios de sus sentidos, por lo que el diseñador de un jardín debe gozar de experiencia sobre cómo reacciona sensiblemente el ser humano a los varios estímulos existentes en el mundo físico. Sólo a partir del conocimiento de las limitaciones de los sentidos que el artista del paisaje puede crear un mundo de intensa belleza para el observador.

Ve al pino si quieres aprender sobre el pino, o al bambú si quieres aprender sobre el bambú. Y haciéndolo, debes abandonar contigo tu preocupación subjetiva. De otro modo impondrás tu yo al objeto y no aprenderás.

Matsuo BASHŌ

Al explorar este concepto en el contexto del *Land Art*, no recurriremos ahora a quienes asimilan la experiencia de artista y caminante, como Hamish FULTON, a partir de quien se acuña el concepto de *Walking Art*⁶².

⁶² Cfr. el sitio *web* del artista: www.hamish-fulton.com.

Hamish Fulton, *A two Days 59 Miles Road Walk*, Canada, 1976. Photographie et textes, planche extraite du livre de l'artiste "Roads and Paths", Mosel éd., Munich, 1978.



Hamish FULTON, *A two Days 59 Miles Road Walk*, 1976

©reserva de derechos

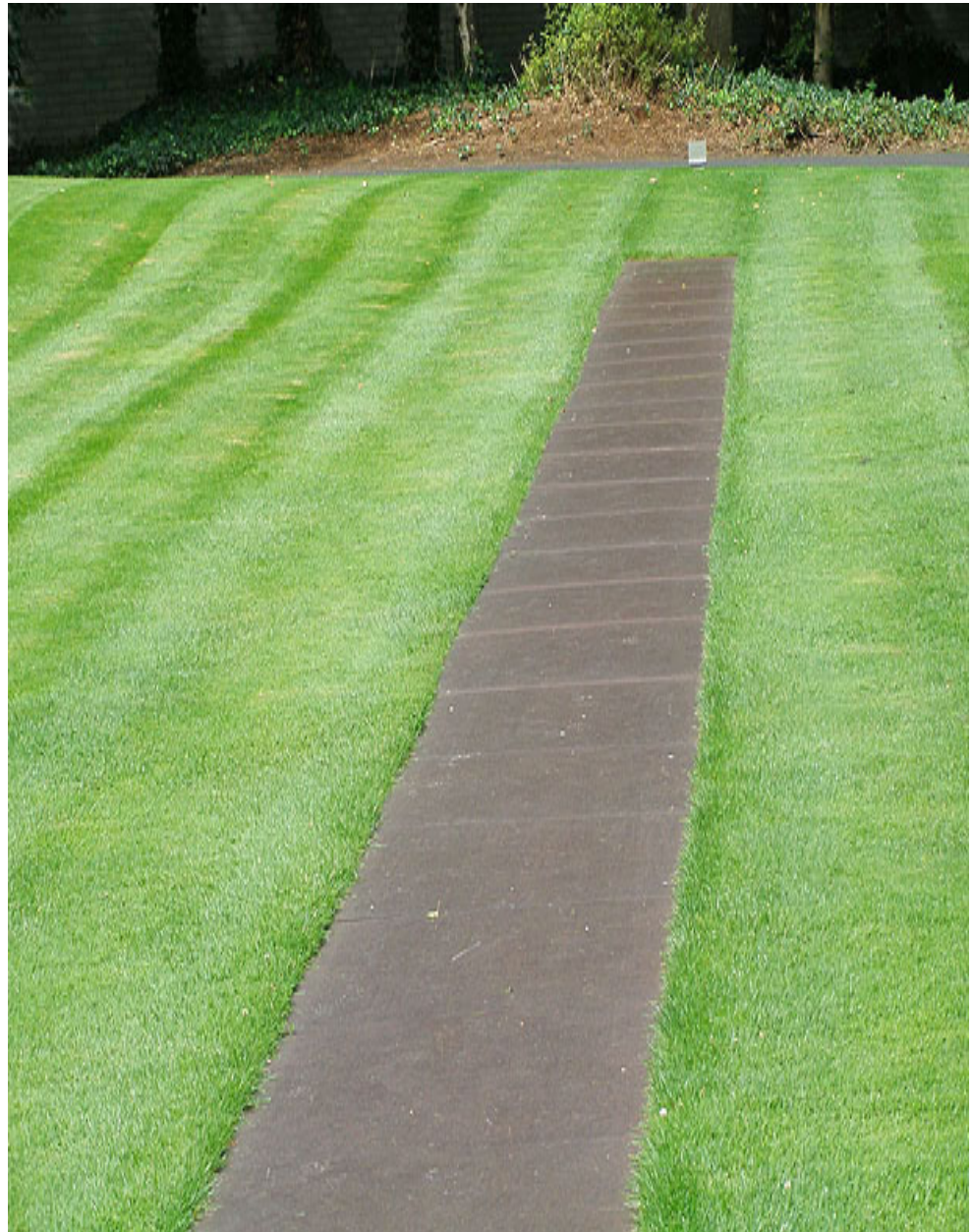
Como tampoco a la posición de quienes observan el camino cual recurso geométrico, en tanto que trazo lineal, como en el caso de Walter DE MARIA, en su conocida obra *Mile Long Drawing*:



Walter DE MARIA, *Mile Long Drawing*, 1968

©portlandart net archives

Sino la de aquellos que identifican el camino como relato escultórico, como Carl ANDRE para quien, recordemos [*supra sub* I.1(b)], “*la pieza escultórica ideal sería un camino*”:



Carl ANDRE, *43 Roaring forty door*, 1988
©reserva de derechos

Y, de modo muy significativo, a la obra de Richard LONG quien, desde finales de los años sesenta con su obra *A Line Made by Walking*⁶³, se ha servido del camino como medio de expresión de su obra⁶⁴. En sus propias palabras:

En la naturaleza de las cosas:
Arte sobre movilidad, ligereza y libertad.
Simples actos creativos de caminar y marcar sobre el
espacio, el lugar, el tiempo, la distancia y la medida.
Obras que utilizan materiales en bruto y mi escala
humana en la realidad de los paisajes.

*La música de las rocas, senderos de huellas compartidas,
durmientes por el rugido del río.*

Richard LONG⁶⁵

En el *karesansui* importa el proceso -y no tanto su resultado- cuanto el empeño espiritual del creador: el arte es movimiento y paso ritual a un tiempo. De igual modo, el *Land Art* entienden su obra como *proceso creativo*, por rechazo a la consecución de un concreto objeto⁶⁶. El proceso como un campo continuo de reflexión.

*I use chances as a way of giving up making choices.
But my choices consist in choosing what questions to ask*

John CAGE⁶⁷

⁶³ ROELSTRAETE, D., *Richard Long. A Line Made by Walking*, London (Afterall books) 2010.

⁶⁴ Además de acudir al sitio web del artista www.richardlong.com, *cfr.* en lugar de muchos por su mayor cercanía las obras publicadas a resultas de sus caminatas por España: *El camino. Rutas cortas por la Península Ibérica 1979-2008*, Badajoz (Fundación Godofredo Ortega y Muñoz) 2008 y *Siete Caminatas Cortas*, Lanzarote (Fundación César Manrique) 2005.

⁶⁵ En www.richardlong.org.

⁶⁶ Sobre el carácter procesual del *Land Art*, entre nosotros, RAQUEJO, *Land Art, ob. cit.*, p. 14.

⁶⁷ En PORGES, M., *John Cage, California Palace of the Legion of Honor*, en www.artforum.com/inprint/issue=200106&id=48548-Maria Porges on John Cage-artforum.com/in print. Abundando en estas consideraciones *cfr.* el trabajo de Ken OKIISHI sobre la incorporación de la noción de



Richard LONG, *A Walking Line*, 1967

©Richard LONG

“camino” en la obra de Carlo SCARPA: *Wordly Goods*. Ken Okiishi on the work of Carlo Scarpa: en [www.artforum.com/in print/issue=201309&id=43530](http://www.artforum.com/in_print/issue=201309&id=43530)-Ken Okiishi-artforum.com/in print



Richard LONG, *A Line in Scotland*, 1981
©Richard LONG

Así entendido, el *camino* en el arte del *karesansui* como para el *Land Art* representa el método y, al tiempo, la expresión de un compromiso esencial: es gracias al camino que se arriba al claro del bosque al que aludía HEIDEGGER, ese espacio de luz entre sombras, donde el hombre puede acceder de nuevo a su ser auténtico, donde el conocimiento sale a nuestro encuentro.

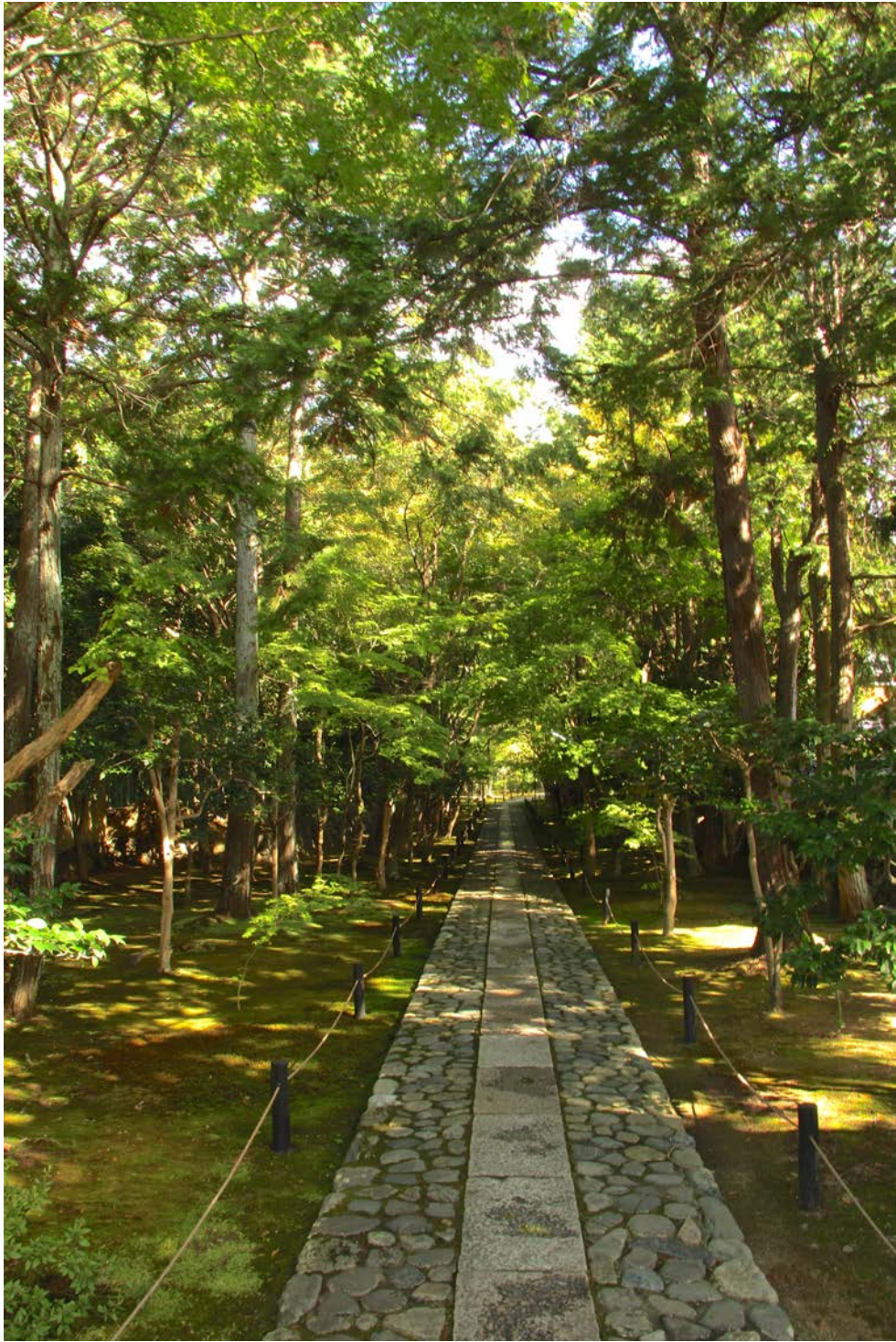
No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque

María ZAMBRANO⁶⁸



Tenju-an

⁶⁸ ZAMBRANO, M., *Claros del Bosque*, Barcelona (Seix Barral) 1993, p. 11.



Rokuo-in

En efecto, es la poesía del espacio creado la que establece el entorno en el que el espectador puede trascender, accediendo a realidades de otro modo inabarcables.

En el *claro del bosque* significativo y significado son uno solo, conocimiento y vida ocurren sin distinción entre ambos: “*los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen*”⁶⁹. Es en el claro –en el jardín inverso, excepción de la espesura⁷⁰– donde el ser recibido del hombre se le revela, se produce una sincronización entre su tiempo interior y su tiempo exterior, vida y sabiduría producen un acorde unísono. Y así, la naturaleza en su virtualidad revela al hombre su propia naturaleza⁷¹.

Mas siendo como es *camino*, la obra genera necesariamente un encuentro dialéctico ineludible entre el hombre y el paisaje.

(e) **La obra entendida como *encuentro dialéctico entre hombre y paisaje***

Se ha afirmado que el *Land Art* presupone una *relación dialéctica entre el hombre y la naturaleza* que se resuelve otorgando preponderancia a ésta, en tanto que la intervención humana, no obstante su carácter resuelto, resulta mesurada y no invasiva para el entorno⁷². Arte y naturaleza se entienden como fuerzas en conflicto, cuya interacción resulta en el objeto de la apreciación estética.

⁶⁹ ZAMBRANO, M., *Claros del Bosque*, ob. cit., p. 14.

⁷⁰ En palabras de BLANCO, B./ESPUELAS, F., *Rito y Juego*, en VVAA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, ob. cit., pp. 158 y ss., p. 164, a propósito del Santuario de Ise.

⁷¹ Cfr. GRAS, M., *Escenarios de lo Bello y lo Triste*, cit., pp. 52-63, siguiendo el precioso camino mostrado por François CHENG, para concluir más tarde (en pp. 64-65), siguiendo a Jean Marc BESSE, que “*el jardín es una forma de paisaje que adopta formatos escogidos por el hombre (...). Aquí entra en juego la unión del paisaje-experiencia y el paisaje existencia, por la que se representa al sujeto de la experiencia, el que vive el paisaje, y el paisaje mismo, cuya presencia en relación con el anterior es constitutiva del potencial semiótico que genera la percepción sensible en contacto con su espacialidad y temporalidad*”.

⁷² Cfr. CRAWFORD, D., *Nature and Art: Some Dialectical Relationships*, *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, vol. 42, 1983, pp. 49 y ss., a propósito de *earthworks* principalmente de Robert SMITHSON y Javacheff CHRISTO y Jeanne-Claude. Aunque estas obras hayan sido merecedoras de



Javacheff CHRISTO, *Wrapped Coast. One Million Square Feet, Little Bay, Australia, 1968-1969*
©reserva de derechos



Javacheff CHRISTO and Jeanne-Claude. *Wrapped Trees, Suiza, 1998.*
©reserva de derechos

opinión en contra, calificándose por otros de brutales intervenciones en la naturaleza: *vid.*
MADERUELO, *Nuevas Visiones, ob. cit.*, p. 24.

En este mismo orden de cosas, otro tanto valdría decir de las *obras medioambientales* de artistas tan conocidos como Alan SONFIST, Michael SINGER o, llevado al extremo, sobre la de Angela DANADJIEWA, una muestra de la cual se reproduce a continuación⁷³.



Angela DANADJIEWA, *Ira's Fountain*. Lawrence Halprin, Portland, Oregon, 1967
©Felice FRANKEL

La valoración estética unitaria de estas obras resulta compleja para el espectador, toda vez que sobre lo artificial puede recaer la crítica en tanto que construido por el hombre y, de suyo, susceptible de variación, mientras que lo natural se percibe como inamovible e inapelable. La interacción dialéctica entre Naturaleza y Arte se resuelve en este ámbito gracias a la cuidada ubicación de lo artificioso en el

⁷³ Cfr. ROSS, S., *Earthworks and Environmental Art*, en KERNAL, S./GASKELL, I. (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge (Cambridge University Press) 1993, pp. 158 y ss.; SONFIST, A. (ed.), *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*, New York (Dutton) 1983. Puede consultarse la obra de los autores citados en su sitio *web* oficial: www.alansonfist.com y www.michaelsinger.com, así como en FRANKEL, F./JOHNSON, J., *Modern Landscape Architecture. Redefining the Garden*, New York (Abbeville Press) 1991.

mundo real. Así las cosas, aunque ambos componentes retengan su identidad claramente, se integran en un todo cabal⁷⁴.

Aunque con una intención, materialidad y resultado diversos, se convendrá que en el jardín japonés acontece un fenómeno dialéctico parejo, a diferencia de lo que ocurre en los jardines occidentales, ya sean estos de corte armónico o topiarios⁷⁵.

Convergen en el jardín japonés la intervención de la mano del hombre (*shin*) con lo que permanece en su estado natural (*sō*), para conformar un todo unitario (*gyō*)⁷⁶.

En efecto, en el *karesansui* Arte y Naturaleza dialogan de modo paradójico: la intervención de la mano del hombre es más que meticulosa –se ha llegado a calificar de quirúrgica– pues abarca desde la propia disposición del lugar (para enmarcarlo en el mundo real que se toma prestado como telón de fondo), o la destreza en la colocación de los elementos en el escenario, a la experta poda de los árboles y plantas. Y, sin embargo, el jardín japonés logra una atmósfera que se nos aparece como “*naturalmente inevitable*”, porque toda su ingeniería se orienta a revelar las cualidades intrínsecas de la naturaleza, para sublimarla⁷⁷.

⁷⁴ De nuevo CRAWFORD, *Nature and Art: Some Dialectical Relationships*, cit. *supra*.

⁷⁵ CARLSON, A., *On the aesthetic appreciation of Japanese Gardens*, British Journal of Aesthetics, vol. 37(1), January 1997, pp. 47 y ss., p. 48: entendiendo por jardines arquetipo de una relación armónica (por no dialéctica) aquellos en los que arte y naturaleza se sirven recíprocamente como modelos, así los franceses (en los que el arte sirve a la naturaleza) o los ingleses (en los que la naturaleza se somete al arte, en especial en aquellos jardines de tipo pictórico o los llamados “*landscape gardens*” o jardines de paisaje).

⁷⁶ GRAS, M., *Escenarios de lo Bello y lo Triste: El Jardín Japonés y el Sentimiento del Paisaje* en GRAS, *El Jardín Japonés*, ob. cit., pp. 25 y ss., p. 41.

⁷⁷ CARLSON, *On the aesthetic appreciation of Japanese Gardens*, cit., pp. 49 y ss., 53-54, a propósito de los jardines japoneses de té y solaz: “*I propose the following account of how the Japanese garden although indeed exemplifying a dialectical relationship between the artificial and the natural, yet deals so successfully with the problem of difficult and confusing aesthetic appreciation that frequently accompanies such relationships: It does so by following the lead of nature in the sense of making the artificial subservient to the natural. It employs the artificial in the creation of an idealized version of nature which emphasizes the essential. It thereby achieves an appearance of inevitability—the look of something that could not have been otherwise—and in achieving this look, it, as pristine nature itself, rises above critical judgement. Therefore, to the extent that the problem of difficult aesthetic appreciation is correctly analysed as the problem of the proper role of critical judgement in such*

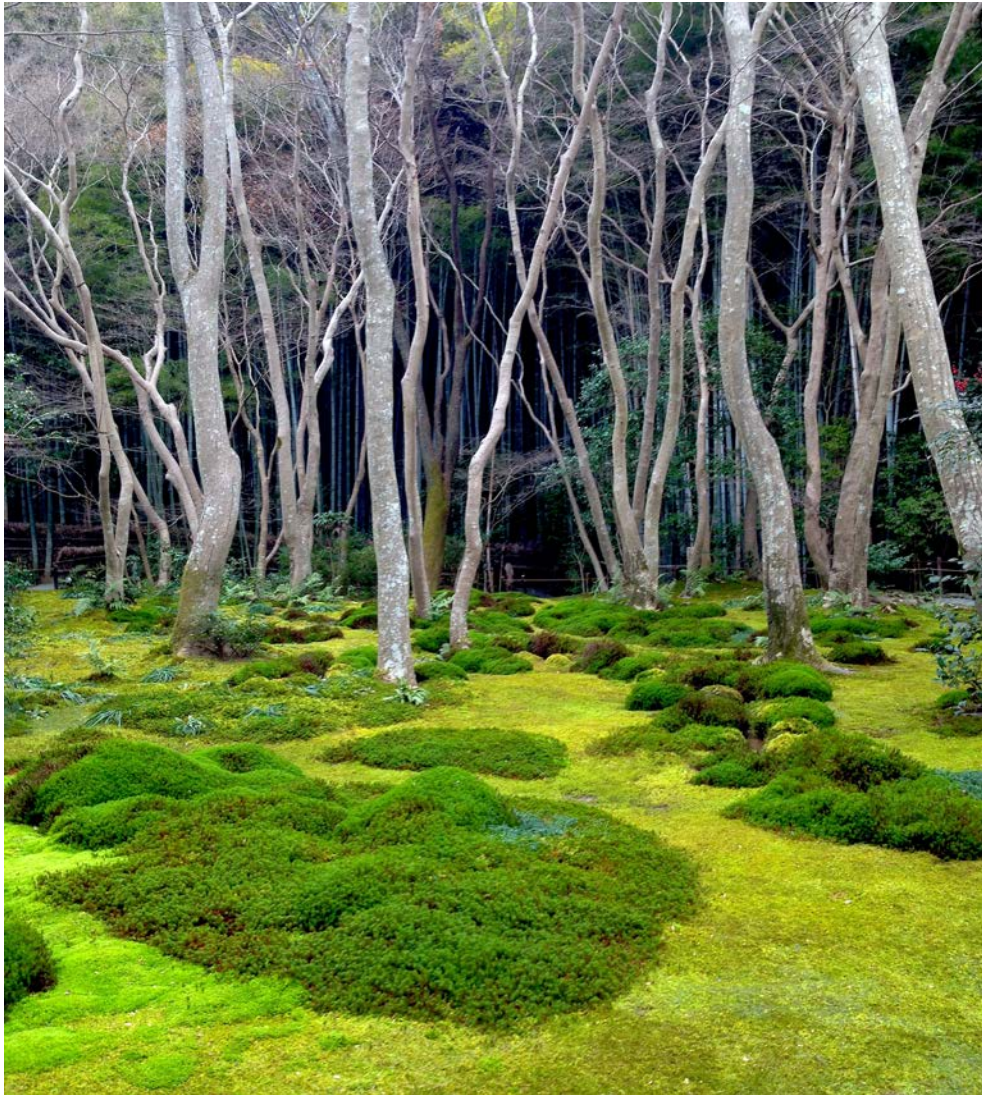


Murin-an



Enko-ji

appreciation, the Japanese garden does not result in difficult and confusing aesthetic appreciation because the question of critical judgement does not arise. And thus, since it is reasonably pleasant in other ways, the Japanese garden lends itself easily to aesthetic appreciation in spite of involving dialectical interaction between art and nature”.



Gio-ji

Y es así, en fin, que el *karesansui* se nos manifiesta como alianza eterna entre el hombre y la naturaleza, en tanto que ambos gozan de una misma identidad, traspasada de transitoriedad⁷⁸.

Esta reflexión nos lleva necesariamente a plantear la cuestión acerca de la artificiosidad de la obra.

⁷⁸ De nuevo SAITO, *The Japanese Appreciation*, cit., pp. 242 y ss., *passim*.

(f) **Artificio y Natura**

Al destruir la naturaleza, debemos restablecer el arte

Mirei SHIGEMORI⁷⁹

El *karesansui* constituye una manipulación notoria de la naturaleza al objeto de representar su esencialidad. El *Land Art* interviene en la naturaleza, en ocasiones de modo aparentemente abrupto, pero en ningún caso para perjudicarla pues, con independencia del mensaje que las obras aspiran a comunicar, todas ellas predicán un retorno a lo natural, tanto más aquellas que se plantean con carácter efímero y, merced a la erosión, son devueltas a su entorno⁸⁰.

Si en el *karesansui* hay actitud de veneración hacia la naturaleza, el *Land Art* supone toda una declaración de principios para recuperar lo bueno que del hombre se halla todavía en la misma. Sería erróneo calificar el *Land Art* sólo desde la transgresión generada en el medio natural⁸¹, pretiriendo la reivindicación y protesta que estas obras manifiestan ante las catástrofes inducidas en éste por la mano del hombre. En este sentido, gran parte de las obras integrables en el *Land Art* poseen una vocación reparadora⁸².

Aunque con distintos protocolos, pues, *Karesansui* y *Land Art* permiten al hombre encontrarse con la esencia última de las cosas. Importa saber cómo:

⁷⁹ A propósito del *ikebana*, vid. cita en CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, cit., p. 36.

⁸⁰ Comparto y sigo la apreciación de Tomás HEYD, en su breve pero excelente ensayo *La restauración de la naturaleza en relación a las obras de la tierra (earthworks) y el arte de los jardines japoneses*, Estudios Filosóficos, vol. 53 (2004), pp. 77 y ss., *passim*.

⁸¹ Conforme HEYD, *La restauración de la naturaleza*, cit., p. 81, distanciándose de autores como C. CARLSON, *Is Environmental Art an Aesthetic Affront to Nature?*, Canadian Journal of Philosophy vol. 16(4), pp. 635 y ss., o P. HUMPHREY, *The Ethics of Earthworks*, Environmental Ethics, vol. 7 (1985), pp. 22 y ss.

⁸² Nos referimos a las obras producidas por los autores mencionados en este trabajo, que bebieron de las fuentes de Robert SMITHSON, cuya obra *A Sedimentation of the Mind* es aquí de cita obligada, especialmente gráfico en p. 85: “*Machines like dinosaurs must return to dust or rust*” (con un juego de palabras traducible literalmente como “*las máquinas como los dinosaurios deben retornar al polvo o al óxido*” (*T. de la A.*)).

En el *karesansui*, el diálogo entre hombre y naturaleza se instaura gracias a que el jardín es intencionadamente imperfecto, por cuanto la belleza auténtica huye de lo artificial y estático. Pues bien, esta misma apreciación de lo incompleto se halla asimismo entre los postulados básicos del *Land Art*⁸³.

Estimación de la imperfección que ya se analizó al destacar el carácter asimétrico del *karesansui* y que conviene traer ahora como axioma del *Land Art*: la *anti-forma* se construye también a partir de un desprecio ante la perfecta geometría de los jardines clásicos franceses, y por lo tanto cual loa de la tradición inglesa de los *jardines paisajísticos* creados a partir de los comienzos del S. XVIII que eluden lo banal, para mostrar una imagen próxima a lo real (*things-in-themselves*). El aprecio por este patrón alimenta la vuelta de muchos autores como Robert SMITHSON, Walter DE MARIA, Carl ANDRE, Michael HEIZER, Dennis OPPENHEIM o incluso Anthony CARO a ubicar su obra en *lugares de tiempo* (*sites of time*), donde el paisaje se retrotrae a los millones de años de tiempo geológico⁸⁴.

Desde ambas perspectivas, la interacción con el medio natural –indiscutiblemente pacífica en el *karesansui*, agreste generalmente en el *Land Art*- permite al hombre aprehender la naturaleza o identidad inmanente de las cosas, que permanece no obstante el transcurso del tiempo, y que así entendida se incorpora como código de representación artística de la realidad: “*cuanto más pienso sobre el acero mismo, exento de los refinamientos tecnológicos, más se torna el óxido en la propiedad fundamental del acero (...). El porqué el acero se valora sobre el óxido constituye un valor tecnológico, no artístico*”⁸⁵.

El *karesansui* acota un espacio que, al tiempo, se integra en el paisaje infinito que se toma en préstamo. El *Land Art* acoge inicialmente el desierto no tanto como entorno natural sino como concepto, como lugar *que engulle los límites*⁸⁶. En ambos casos, el lugar carece de horizontes para el hombre que lo contempla, invitándolo a discernir su verdadero puesto en el mundo.

⁸³ De nuevo en palabras de Robert SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind*, cit., p. 87: “*Se podrían objetar los volúmenes ‘huecos’ a favor de ‘materiales sólidos’, pero no hay materiales sólidos, todos contienen cavernas y fisuras*” (T. de la A.)

⁸⁴ SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind*, cit., pp. 85-86.

⁸⁵ SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind*, cit., p. 86.

⁸⁶ Cfr. SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind*, cit., p. 89: “*No más parecidos o realidades, ni imágenes ideales, nada más que el desierto (...). Cuando el artista va al desierto enriquece su ausencia y quema el agua (pintura) de su cerebro*” (T. de la A.).

Si el *karesansui* promueve una *mirada desde arriba* que permite al hombre observar su fragmentada e imperfecta vida como existencia plena de sentido y en comunión con la naturaleza⁸⁷, el *Land Art* nos lleva a su encuentro desde una emoción atribulada por los daños que el hombre le ha causado al cosificarla para su deleite y, con ello, se ha infligido a sí mismo⁸⁸.

(g) **Reduccionismo (*recordatorio*)**

Se ha destacado más arriba que en el *karesansui* se pretende la restricción de los materiales empleados a lo estrictamente imprescindible [*vid. supra sub* I.2 (b) en este Capítulo]. Materiales, por lo demás, que han de ser los propios de la zona o cercanías, pues muy rara vez se recurre a la inclusión de elementos exóticos que, en su caso, han de integrarse conceptual y formalmente en la composición sin causarle merma alguna. De todo ello se sigue una cohesión absoluta entre el jardín y el entorno natural en el que éste se ubica.

Sobre lo anterior, el *karesansui* supuso una ruptura con los jardines iconográficos del periodo anterior, en los que literalmente se reproducían escenas alusivas a paisajes paradisiacos. Todo en los templos se orienta a procurar que el espíritu del visitante se abra y eleve hacia ideales filosóficos, mas no de un modo evidente sino con sutileza, a partir de claves abstractas y motivos especulativos: el visitante circula por el interior del templo decorado de modo austero, tal vez con murales monocromáticos de composición muy somera hasta llegar al jardín seco, en el que la naturaleza ha sido simplificada y condensada al efecto de evocar un sentido de espacio metafísico, una sensación de distancia sin límites. La entera composición del lugar se asienta sobre la falta de detalles preciosistas y la simplicidad más sobria, provocando un impacto visual dramático. La severidad en la contextura del *karesansui* obra de modo inmediato un efecto ascético, que lleva a quien lo contempla a detenerse, a contener sus sentidos que se desplazan, de modo casi innato, al origen del todo que es la “*vacuidad*”⁸⁹. Esta experiencia congénita del

⁸⁷ HEYD, *La restauración de la naturaleza, cit.*, p. 83.

⁸⁸ De nuevo HEYD, *La restauración de la naturaleza, cit.*, pp. 83-84.

⁸⁹ Cfr. NAKANE, K., *Kyoto Gardens*, Osaka (Hoikushā), 1979, 16ª ed., pp. 118-120.

ánima no está reservada al budista, pues depende, ya quedó dicho, de la disposición interior de cada individuo.



Funda-in, subtemplo de Tōfuku-ji

Pues bien, en el caso de los artistas que conformaron los orígenes del movimiento *Land Art* se parte de unos parámetros similares: su universo instrumental es prácticamente nulo al efecto de que su relación con el entorno resulte mítica, incluso en aquellos casos excepcionales en los que se traen “materiales extraños” al lugar⁹⁰.

En ambos casos, el creador del *karesansui* o el artista del *earthwork* se expresan a través de un lenguaje abstracto basándose en elementos y figuras primarios que aluden a la presencia de lo primordial, incluso de lo primitivo. Ni en uno u otro, en efecto, hay mimesis de la naturaleza, lo que implicaría una representación de las cosas y una experiencia simulada. En ambos casos, la comprensión de la obra requiere de la propia experiencia empírica y *en el lugar*.

El artista de *Land Art* también apela al espectador a acceder a un estadio mental desde el cual –y sólo desde el cual- podrá integrarse en la obra, para aprehenderla. La inmensidad de las obras mueven al recogimiento silencioso y solitario, desde una actitud de respeto y admiración hacia el poder del medio natural. La experiencia de la obra no es absoluto objetual: el hombre nunca podrá poseerla como fetiche; es más, cada vez que la visite será un suceso en sí mismo. Es la noción de *tiempo sublime* del que nos habla Javier MADERUELO: *ahora esto es lo sublime; aquí y ahora sucede lo sublime. Es el instante el que produce el acontecimiento*.

Hablando en carne propia, esta experiencia singular de comunión entre arte y naturaleza resulta sobrecogedora en las geometrías de luz de James TURRELL, como en la *Matrix* concebida por Rei NATO junto al arquitecto Ryue NISHIZAWA para el Teshima Art Museum, integrado en el Project Benesse Art Site, ubicado en el archipiélago de Naoshima, en Japón⁹¹.

⁹⁰ RAQUEJO, *Land Art, ob.cit.*, pp. 7-8, p. 23.

⁹¹ Sobre esta última *vid.* el exquisito trabajo fotográfico de Ken'ichi SUZUKI en el no menos delicado libro *Teshima Art Museum Photo Book*, Japan (Millegraph), 2ª ed., 2013. El complejo *Benesse Art* ubicado en el archipiélago de Naoshima constituye un extraordinario despliegue de obras contemporáneas en este ámbito: www.benesse-artsite.jp, que incluye varias instalaciones permanentes de James TURRELL, entre ellas una versión de *Lead* mayor de la que se recoge en texto y que aquí no se reproduce por quedar prohibido al visitante la toma de fotografías.



James TURRELL, *Lead*. Gagosian Gallery, London 2010
©Gagosian Gallery



Rei NATO y Ryue NISHIZAWA, *Matriz*, Teshima Art Museum
©reserva de derechos

There is no nature until we enter it, and it is through art that we can do so and become conscious of this relationship

James TURRELL⁹²

(h) **Conciencia de la textura orgánica del lugar: la ecuación *materia-movimiento-energía***

El *karesansui* rompe históricamente con el *naturalismo lírico* y la refinada elegancia de los jardines del periodo Heian y recupera la fuerza primitiva, esencial, de una tensión dinámica en las formas⁹³.



Entsu-ji

⁹² En COLLINS, *Sculpture Today, ob. cit.*, p. 235.

⁹³ CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés, cit.*, p. 18.

Pues bien, siempre en nuestra opinión, tanto en el *karesansui* como en el *Land Art* se aprecia una consideración extrema de la textura orgánica del lugar, que bien puede explicarse por atención a los tres factores enunciados en el título de esta sección: materia, movimiento y energía. Posiblemente la lectura podría hacerse a partir de cualquiera de ellos, toda vez que los tres sumandos convergen en un todo unitario y cíclico, en tanto que son obras que, al cabo, representan un eterno retorno en la relación entre el hombre y el cosmos. De entre las variaciones posibles, optaremos por la secuencia que parte de la captación de la energía del lugar, para abordar el tratamiento de la materia y su puesta a disposición a merced del tiempo.



Reiun-an

(i) La lectura geomántica (y geométrica) del lugar

The Earth itself is a plastic medium which holds a infinity of sculptural possibilities, but according to the 'rules' the landscaper must iron the earth into a series of geometric shapes, based on classic precedent, untill all the original virtue of earth as a material is lost. Then only eclecticism and the arrogance of man remain

James C. ROSE⁹⁴

Desde la Antigüedad, el hombre ha leído en la tierra el modo de obtener su agua y sustento así como la predicción para guarecerse ante el viento, la lluvia u otros fenómenos. Más allá de estas necesidades básicas, es rasgo de toda cultura ancestral la conexión emocional con la tierra desde la que otorgar causa a la existencia humana. En la tradición china, ello se explicaba a través de un elemento etéreo y volátil que fluía entre todos los existentes, conectándolos entre sí: la energía de la vida o *qi*. Y así, esta lectura fue recibida en el *Sakuteiki*, que debe entenderse como un crisol de creencias panteístas, postulados budistas y valores geománticos⁹⁵.

No es banal señalar que el centro de toda interpretación geomántica sea la tierra⁹⁶.

Se ha destacado, asimismo, que los jardines responden a un diagrama cosmológico a partir de formas geométricas básicas⁹⁷. De todos conocido es

⁹⁴ ROSE, J. C., *Plants Dictate Garden Forms*, Pencil Points, November 1938, reimpresso en TREIB, *Modern Landscape Architecture*, ob. cit., pp. 72 y ss., p. 73.

⁹⁵ Entre sus principios reguladores, el jardín japonés se debe a la “condición topográfica”: PIZARRO, *Un jardín japonés: topografías del vacío*, cit., p. 429. Sobre la geomancia en la construcción del jardín japonés vid. principalmente TAKEI/KEANE, *Sakuteiki*, ob. cit., pp. 57-85. En lengua castellana, una sintética alusión puede encontrarse en BADALA, L./TOSCANO, R.A., *Mito y Simbolismo en el jardín japonés*, Rosario (Hipólita Ediciones) 2009, pp. 68-70.

⁹⁶ Cfr. de nuevo TAKEI/KEANE, *Sakuteiki*, ob. cit., p. 64.

⁹⁷ Vid. brevemente TERRÓN, *Sobre la construcción del jardín japonés en la obra de Nicolás Bouvier*, cit., p. 506.

la imagen del Universo por Gibon SENGAI (1750-1837), trazada a partir de un círculo, un triángulo y un cuadrado simples: el círculo (*ensō*) como imagen del infinito que contiene a todos los seres, mas sin forma; el triángulo como la forma tangible necesaria, trasunto de la inteligencia humana, que da comienzo a todas las formas posibles, siendo la primera la del cuadrado, que es precisamente su dúplica.



Gibon SENGAI. *El Universo*⁹⁸
@Idemitsu Museum of Arts, Tokyo.

La combinación de estas formas geométricas –un *kōan*⁹⁹– es ciertamente recurrente en el trazado de los jardines japoneses.

Pero no sólo:

⁹⁸ El título “*el Universo*” es el popularmente atribuido a esta obra, mas lo cierto es que su autor sólo la firmó (caligrafía que aparece a la izquierda) sin atribuirle ninguna interpretación, que queda a la imaginación de quien la contempla. Cfr. ADDIS, S./DAIDO LOORI, J., *The Zen Art Book. The Art of Enlightenment*, Boston, Mass. (Shambala) 2009, p. 66: “*What is its meaning? The visual expression itself!. Historians and commentators have discussed the work endlessly, yet we have from the master is his silence and the visual expression itself.*”

⁹⁹ Para BERTHIER, *Reading Zen in the Rocks*, ob. cit., p. 8.



Walter de MARIA, *Channel Series: Circle, Square, Triangle*, 1972
©Walter de MARIA

Y de modo muy destacado David NASH, quien desde muy temprano en su carrera recurrió al empleo de pirámides y esferas y cubos, hasta que la trilogía de formas básicas empieza a cobrar fuerza en su *Wooden Boulder* de 1978 en el que una tosca esfera de roble se ubicaba en un riachuelo¹⁰⁰ y, sobre todo, desde su obra *Nature to Nature* de 1984 ubicada en pleno bosque japonés, con la que ha venido experimentando ampliamente hasta la actualidad¹⁰¹.

cube – solid – unmoving – matter
sphere – movement – turning – time
pyramid – rising – expanding – space

David NASH¹⁰²

¹⁰⁰ Vid. en extenso ASENSIO, F., *World of Environmental Design. Landscape Art*, Barcelona (Francisco Asensio Cerver) 1995, pp. 82-87.

¹⁰¹ Vid. NASH, D./LYNTON, N., *DAVID NASCH. An introduction by Norbert Lynton*, London (Thames & Hudson) 2007, pp. 158 y ss.

¹⁰² NASH, en NASH/LYNTON, *DAVID NASCH, ob. cit.*, p. 168.



David NASH. *Pyramid, Sphere and Cube*, 1999

©reserva de derechos

El empleo de la geometría ofrece a estos artistas la clave para comprender en profundidad la naturaleza, la gravedad, el espacio y el tiempo, para huir del materialismo que ha llevado al hombre a percibirla simplemente como una abstracción estática en dos dimensiones, como si de una herramienta de diseño se tratara¹⁰³. También para indagar en los estudios semánticos realizados sobre el lenguaje visual propio de culturas prehistóricas: la línea recta como expresión del tiempo, o la circunferencia como representación del espacio¹⁰⁴.

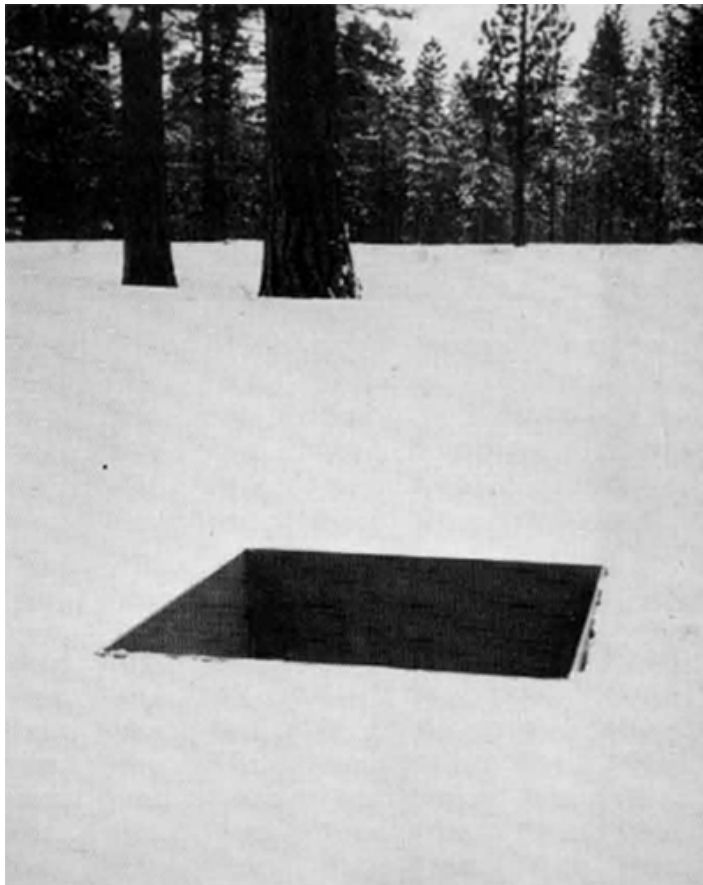
Más allá del recurso a formas básicas –simbólicas de todas las formas- se convendrá que en el *Land Art* también se parte de una lectura –tal vez más intuitiva- de las fuerzas vivas de la tierra. Desde luego, así ocurre con la lectura atenta a la energía derivada del terreno: la *geología abstracta* que, como afirmaba Robert SMITHSON, nace al dictado de la entropía (concepto sobre el que volveremos más adelante a propósito de la noción de vacío)¹⁰⁵.

¹⁰³ NASH, en NASH/LYNTON, *DAVID NASCH*, *ob. cit.*, p. 158.

¹⁰⁴ Cfr. RAQUEJO, *Land Art*, *ob.cit.*, pp. 24-25, siguiendo a GIEDION.

¹⁰⁵ Sobre la calificación de los *earthwork* como *geología abstracta* vid. SMITHSON, en *A Sedimentation of the Mind*, *cit.*, p. 82.

A su vez, no es casual que las formas básicas apenas referidas se hallen en la base conceptual de obras del *Land Art* tan representativas como las de Michael HEIZER, a partir de su experimentación entre éstas y el concepto espacio-vacío, desde mediados de los años 1960: hacemos referencia, pues, a obras como *Compression Line*, una depresión triangular en pleno desierto de Mojave, en 1968¹⁰⁶, o la más abajo reproducida y algo anterior en el tiempo, *Two Stage Liner Buried in Earth and Snow*, de 1967¹⁰⁷.



Michael HEIZER, *Two Stage Liner Buried in Earth and Snow*, 1967
©reserva de derechos

¹⁰⁶ Objeto de comentario por SMITHSON, en *Sedimentations of the Mind*, cit., pp. 86-87 y 90.

¹⁰⁷ Cfr. sobre estas obras, ulteriormente, BOETTGER, S., *Earthworks Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley (University of California Press) 2002, p. 109; y LEATHERBARROW, D., *Topographical Stories. Studies in Landscape and Architecture*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 2004.

Formas que, cuando se tornan volumétricas, no pierden su simplicidad, como en el caso del cono de arena apilado por Carl ANDRE bajo la escalera del Museo de Arte Contemporáneo en 1968 al que alude Robert SMITHSON como epítome de la búsqueda de lo elemental¹⁰⁸, los profusamente utilizados en su obra por Andy GOLDSWORTHY¹⁰⁹, o los conocidos cilindros solares de Nancy HOLT.

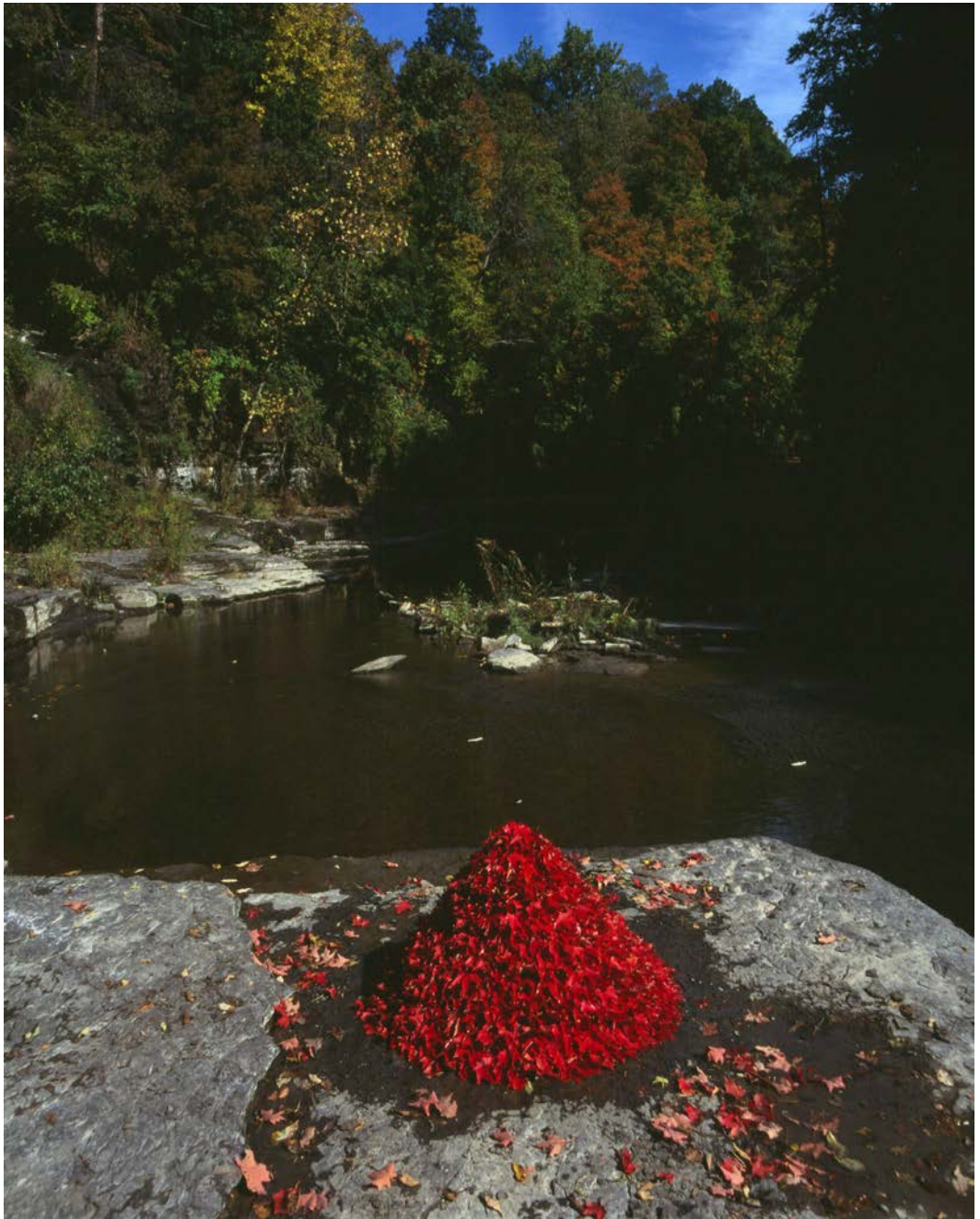


Andy GOLDSWORTHY, *West Coast Sea Cairn*, 2001.

©reserva de derechos

¹⁰⁸ Y que tanto recuerda al diseño *morizuma* (o pilas de arena) propio de muchos *karesansui* (*vid. supra sub III.3*).

¹⁰⁹ *Vid.* GOLDSWORTHY, A., *STONE*, London (Thames & Hudson), 2011, pp. 42-47.



Andy GOLDSWORTHY, *Cairn of leaves supported by cairn of stones*, 2010.
©reserva de derechos



Altar Kamigamo



Kodaiji



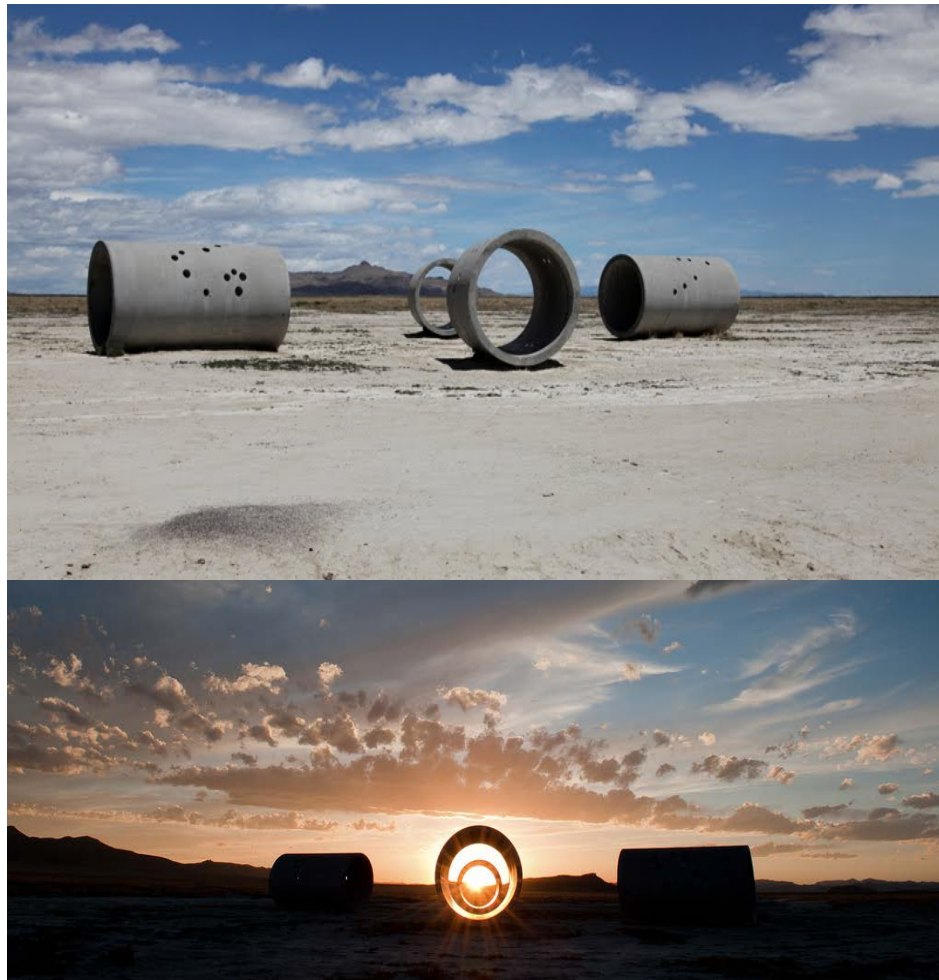
Daitoku-ji



Nobuo SEKINE, *Phase of Nothingness Black*, 1978
©reserva de derechos



Alice AYCOCK, *Sand Fans*, 1971/2008
©salomoncontemporary



Nancy HOLT, *Sun Tunnels*, Utah, 1973-1976

©reserva de derechos

O, en general, los prismas de que se valen en el movimiento *Mono-ha* para expresar la rotundidad esencial de las cosas, como en la obra de Nobuo SEKINE ya mencionada y recreada en Los Angeles en el año 2012, o en la de Katsuhiko NARITA, *Sumi*, del año 1969:



Nobuo SEKINE, *Phase-Mother Earth*, Los Angeles, 2012
© Nobuo SEKINE



Katsuhiko NARITA, *Sumi*, 1969 ©reserva de derechos

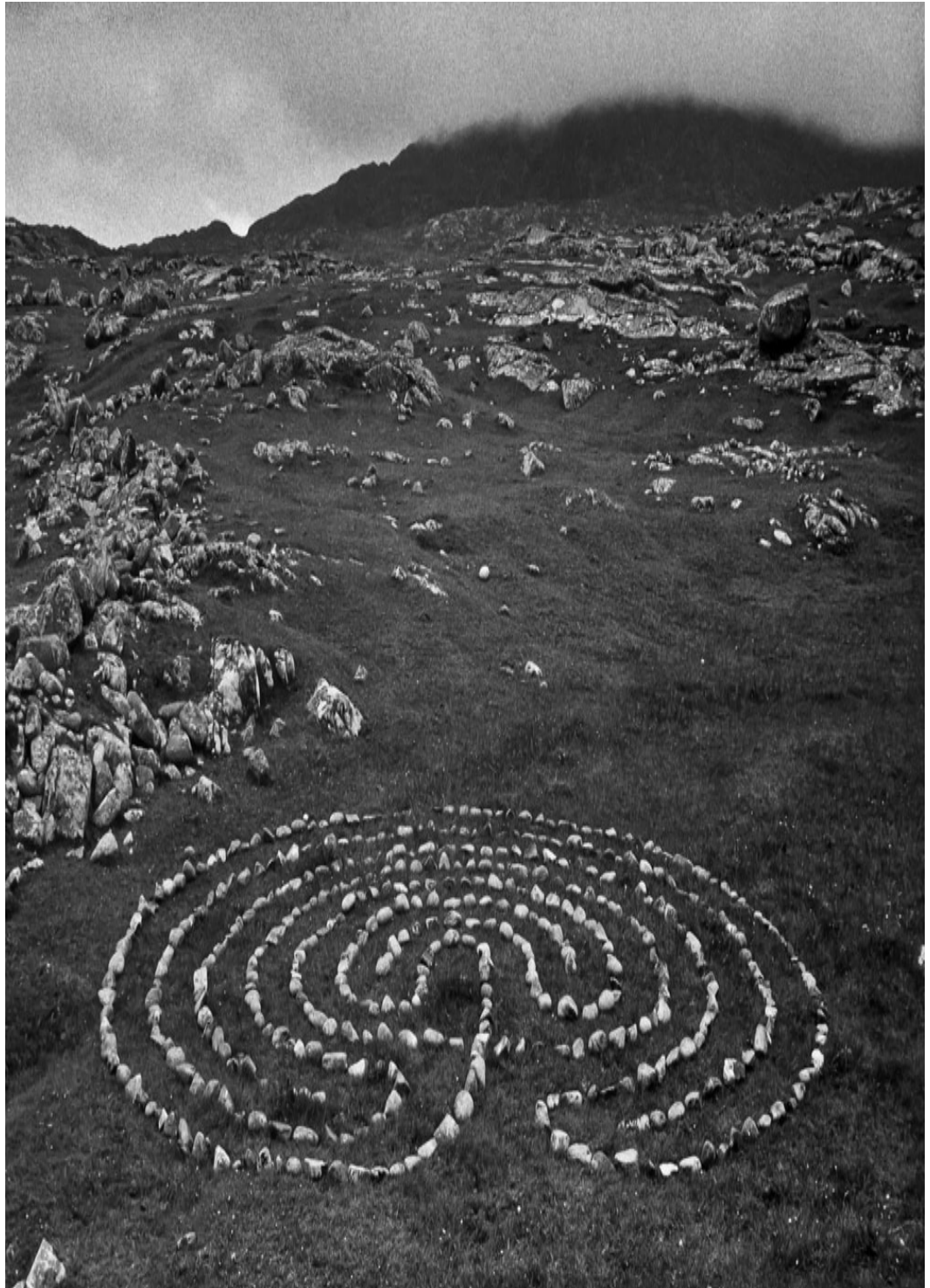
Círculos concéntricos (*maru-uzu-mon* o gota de agua), como en el caso de Richard LONG y Dennis OPPENHEIM:



Richard LONG, *Small White Pebble Circles*, 1987
©Richard LONG



Kennin-ji, detalle en el jardín lateral



Richard LONG, *Connemara*, 1971
©Richard LONG



Tōfuku-ji



Dennis OPPENHEIM, *Annual Rings*, 1968

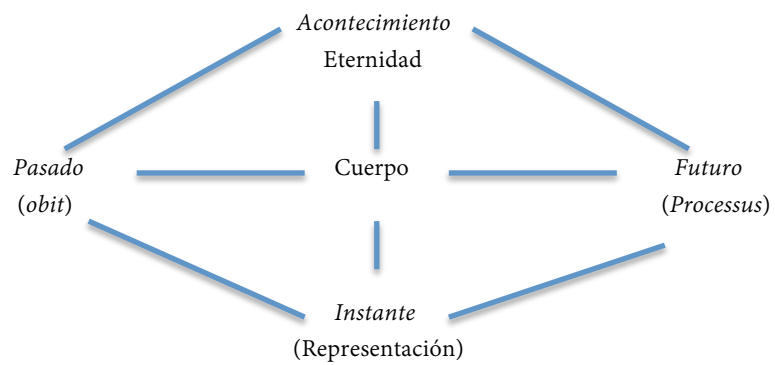
©reserva de derechos

En su obra, OPPENHEIM recurrió a engrandecer una figura alusiva a los anillos concéntricos indicativos del crecimiento de un árbol, dibujando su trazo con pala en la nieve de un terreno cruzado por las aguas fronterizas entre Canadá y Estados Unidos, también pues por una separación horaria. Mediante la yuxtaposición de límites temporales y geográficos establecidos por el hombre, el autor planteó la cuestión de los valores relativos de los órdenes regulatorios que habitamos.

Esta obra representa, en fin, una síntesis de trabajos anteriores en el que el artista alterna la acción de los intervalos del tiempo con la acción de un tiempo real: uno arbitrario y el otro cíclico. El artista ya se había ocupado de los intervalos vacíos o atemporales en sus trabajos

previos *Bolsa del Tiempo* y en *Línea del Tiempo*. En esta obra, ambos tiempos se materializan en los dos estados del agua: la nieve como tiempo invariable y circular, el caudal del agua como tiempo progresivo que destruirá las huellas del cíclico¹¹⁰.

Gilles A. TIBERGHIEEN nos ofrece un croquis de la relación dinámica entre espacio y tiempo en esta obra icónica de Dennis OPPENHEIM¹¹¹:



¹¹⁰ RAQUEJO, *Land Art, ob. cit.*, pp. 42-43.

¹¹¹ Cfr. en extenso TIBERGHIEEN, *Land Art, ob. cit.*, pp. 121-161, con el referido croquis en p. 135.

O vórtices (*uzumaki-mon*):

El vórtice o espiral es una figura que, desde una perspectiva semántica, evoca una paradoja de la libertad: lo lejano que se escapa por inaprehensible, en un circuito eterno¹¹². También, para Robert SMITHSON, el continente de intervalos vacíos entre los instantes, donde no existe el tiempo¹¹³. Nótese que en la icónica espiral del autor se entra en sentido contrario a las agujas del reloj, para abandonarla como si se avanzara en el tiempo. Así pues, la espiral se configura –por mandato de las leyes de la entropía– como irreversibilidad del tiempo¹¹⁴.

Tanto el *karesansui* como algunas de las composiciones más señeras del *Land Art* recurren a este formato de modo frecuente, de tal modo que es la propia creación la que enmarca y contiene lo imperecedero y eterno, en un gesto que es adoptado conscientemente como símbolo de perpetuidad del alma de la obra.

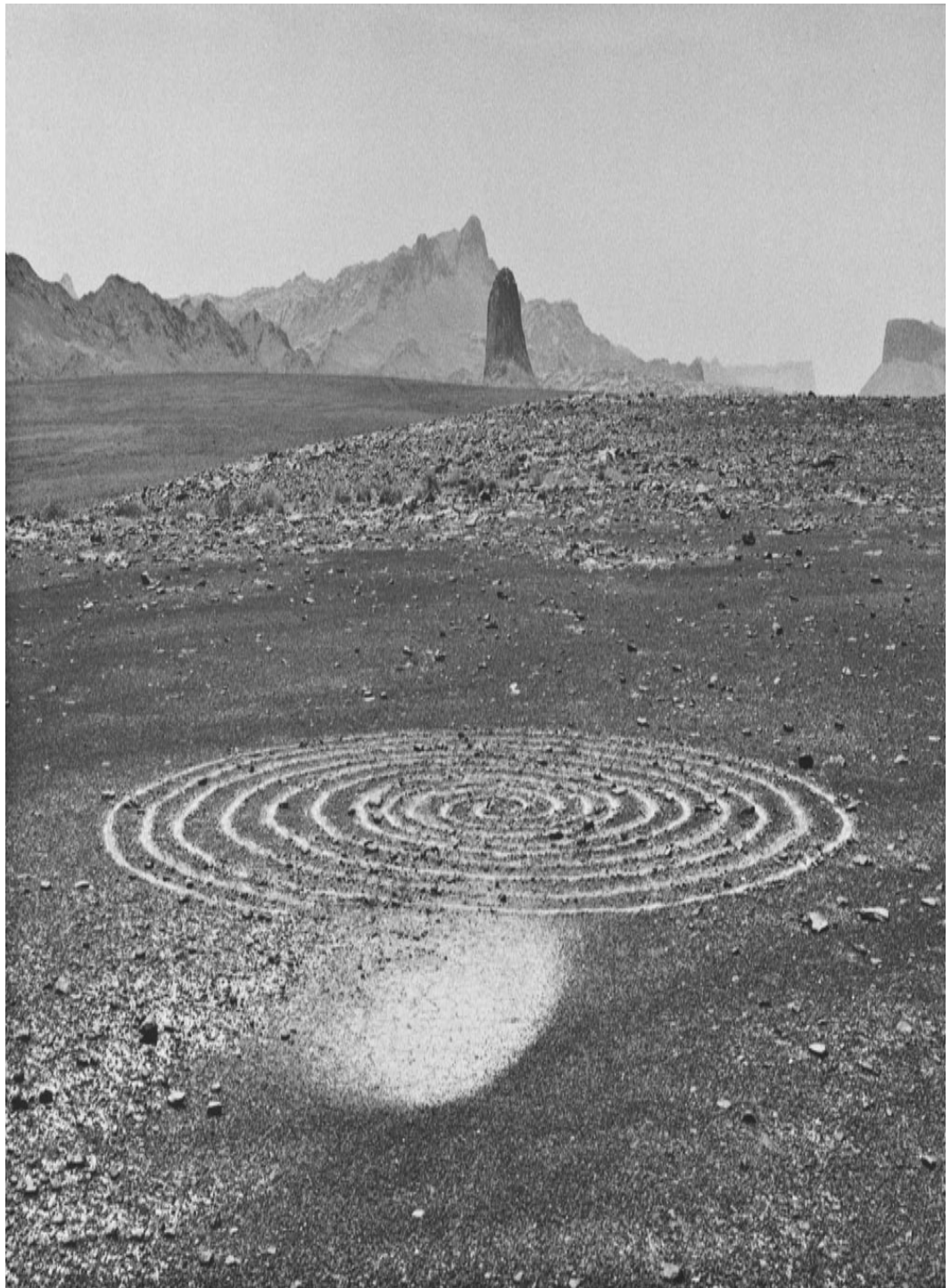
¹¹² Muy esclarecedora en este ámbito es la etimología respecto de la noción de jardín establecida por CARBONELL, O., *Paraísos Occidentales, Espacios Universales: Simbología y Representación del Jardín Japonés*, cit., pp. 197-198: “Por su parte, (...)o representa un recinto cerrado (...). Pero el elemento (...) está más bien relacionado con la paradoja de la libertad: lo que se alarga tratando de escapar a cualquier tipo de control, sólo conceptuable en una espiral que se arrolla a sí misma (tō, en ‘distante’ evoca lo lejano y que se escapa, como en (...) ensoku ‘eternidad’; saru ‘mono’ es el animal incontrolable; en chino, yuan es tanto un carrete como el eje de un carro, girando sobre sí mismo). El jardín (...) en japonés en como en chino yuan, es el recinto que enmarca y contiene lo inescapable, o quizá lo eterno. Por ello, este carácter más trascendente que niwa (...); éste será adoptado para los jardines más relevantes, palaciegos o de santuarios, así como para los parques públicos kōen. Ambos caracteres, leídos con la pronunciación china, forman un término redundante, teien (...) que es la denominación genérica de los jardines”. Para otra lectura de las formas abstractas utilizadas por los artistas, que apunta a una comprensión de connotaciones sexuales que entronca con la apropiación de elementos prehistóricos cfr. RAQUEJO, *Land Art*, ob. cit., pp. 24-26.

¹¹³ Cfr. de nuevo RAQUEJO, *Land Art*, ob. cit., p. 42.

¹¹⁴ En tanto que el espacio se enrosca pero no se encierra: MADERUELO, *Nuevas visiones de lo pintoresco*, ob. cit., p. 35.



Tōfuku-ji, Jardín Sur del Abad



Richard LONG, *Wind Spiral*, 1988

©Richard LONG



Reiun-an en Tōfuku-ji



Richard LONG, *A sculpture left by the tide*, 1970

©Richard LONG

Esta obra de Richard LONG es anterior en el tiempo a la apenas reproducida, pero nos permite mejor enlazar con la próxima reflexión, cual es el tratamiento de la materia en el *karesansui* y en el *Land Art*.

El autor creó esta escultura con forma de espiral en una playa de Cornwall utilizando algas depositadas en la arena por efecto de las mareas. De la misma nos queda la fotografía que él mismo captó desde un ángulo oblicuo, y después expuso en la Galería Dwan de Nueva York en el año 1970.

A sculpture left by the tide fue ejecutada el mismo año en el que Robert SMITHSON concibió su obra seminal *Spiral Jetty*, a partir de un mismo patrón. Mientras que la obra de SMITHSON se ejecutó con rocas de basalto y cristales de sal a una escala monumental, a efectos de permanecer en el Great Salt Lake, la espiral de LONG se realizó a escala mucho más modesta y con vocación efímera. La transitoriedad de esta obra resulta conmovedora, en tanto que introduce la duración en el tiempo como parte de la propia existencia de la escultura: material, lugar y tiempo en una perfecta simbiosis, forman parte del mismo movimiento del mar cuando se encuentra con la orilla: la marea alta deposita en la playa

algas que flotaban a la deriva. El artista traza una lenta figura en espiral con las algas agonizantes. La escultura queda a la espera de la siguiente marea alta que retornará seis horas más tarde, para llevársela consigo mar adentro. La efímera vida de la escultura nos evoca sin embargo el movimiento eterno del mar.

(ii) Tratamiento de la materia y su puesta a disposición a merced del tiempo

Se ha destacado ya la marcada dependencia respecto del medio natural, obvia en el empleo de la técnica del *shakkei* o captación en préstamo del paisaje circundante en el caso del jardín japonés; pero también como sustrato necesario y benigno de la Madre Tierra sobre la que representar el inquietante gesto de las obras del *Land Art*¹¹⁵, al punto de que la metáfora que el artista construye en el paisaje se convierte en la propia naturaleza¹¹⁶.

Este rasgo compartido contribuye a una “*estética de la conexión*” entre el hombre y el paisaje que se extiende ante su mirada, como nos ilustra recientemente Mitsuaki SHIGEMORI a propósito de los jardines japoneses:

Esta visión que podemos llamar ‘Estética de la conexión’, se sucede de una manera vigorosa a la vez que tranquila, y nos invita a reflexionar sobre el paisaje que se extiende delante de nuestra vista, haciendo que sea un arte cuya contemplación nos brinda la posibilidad de indagar sobre nuestra propia existencia y sobre la existencia del mundo

Mitsuaki SHIGEMORI¹¹⁷

Esta llamada a la comunicación inmediata entre el espectador y la obra integrada en el paisaje se hace todavía más fácil gracias a que la misma

¹¹⁵ Cfr. OLIN, L., *Form, Meaning and Expression in Landscape Architecture*, reimpresión en TREIB, M., *Meaning in Landscape*, *ob.cit.*, p. 32, a propósito de las obras de Michael HEIZER, Nancy HOLT, Mary MISS, Alice AYCOCK o Martha SCHWARTZ. Antes BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond*, *ob.cit.*, p. 7.

¹¹⁶ RAQUEJO, *Land Art*, *ob.cit.*, p. 21.

¹¹⁷ SHIGEMORI, *El jardín y el arte: lo que está unido*, *cit.*, p. 77.

aparece desprovista de rúbrica. De modo notorio en los *karesansui*. En el caso del *Land Art*, desde luego conocemos la autoría de las obras a través de escritos, imágenes o mapas cartográficos, pero no es menos cierto que hay una cierta dejación de las obras a la mano de la naturaleza. Es más, salvo excepciones, estos artistas no imponen ninguna impronta autobiográfica en el paisaje¹¹⁸.

No es ésta una opción casual: en su discurso al aceptar el premio Nóbel de literatura, KAWABATA nos animaba figurativamente a matar al Maestro. Y desde las voces sabias en el ámbito de la semiótica, se nos advierte que la ausencia del autor es necesaria en tanto que interfiere en nuestro deseo de conexión íntima con la naturaleza¹¹⁹.

Aunque a renglón seguido deba resaltarse que el concepto de *anti-materia* propio del *Land Art* poco tiene que ver con el *karesansui*, toda vez que en aquél no existe la carga o la responsabilidad de leer topográficamente el lugar a fin de extraer toda su expresión artística. Al *Land Art*, ciertamente, no le ocupa preservar la pureza del medio de expresión (la tierra), por más que procure escuchar al espíritu del lugar.

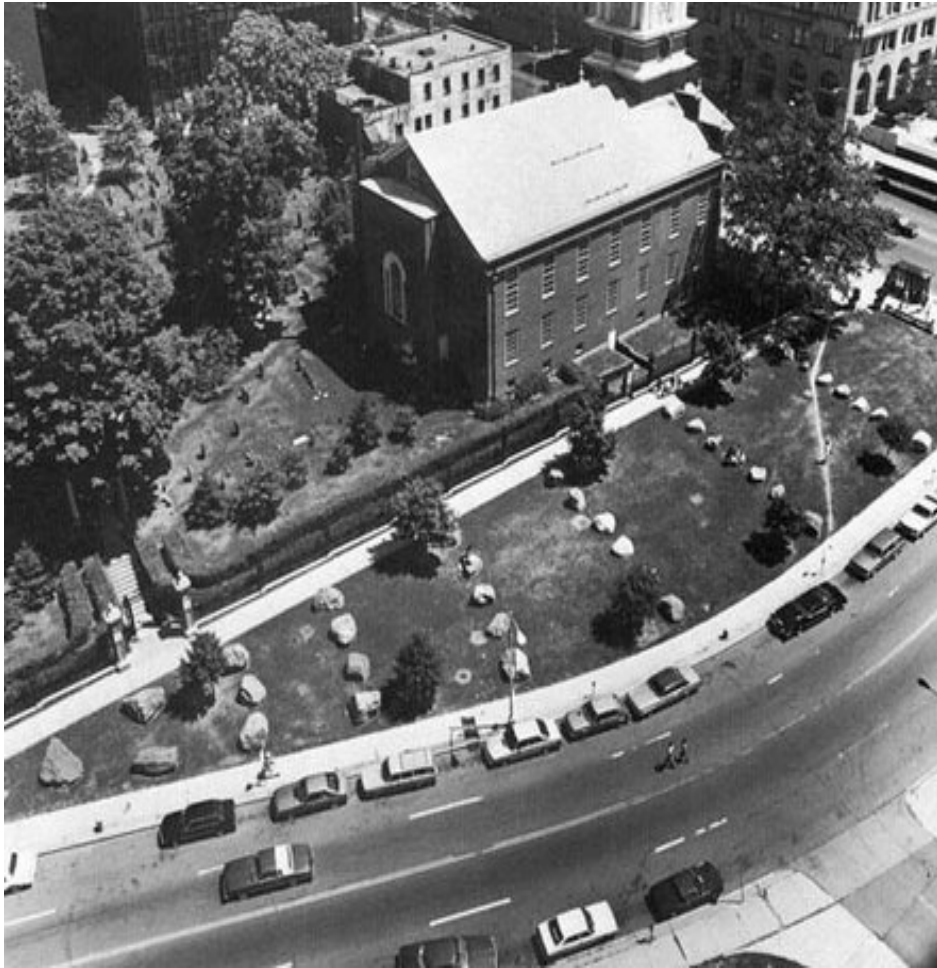
En este ámbito de consideraciones, la utilización de materiales de cercanía propia del *karesansui* es asimismo nota común en el *Land Art*, rara vez pervertida¹²⁰. Se dirá que por cuestiones prácticas, en atención a lo remoto de su ubicación o a la monumentalidad de los elementos empleados. Mas sin negar esta premisa, vale decir que estos artistas manifiestan una creencia en el espíritu de los tiempos (*Zeitgeist*) y por ello escuchan al genio del lugar

¹¹⁸ Es ésta una nota consciente en autores como Richard LONG o Andy GOLDSWORTHY, enfrentados en este sentido a la posición de Ana MENDIETA o entre los artistas europeos, de Giuseppe PENONE: *cfr.* COLLINS, J., *Sculpture Today*, London (Phaidon) 2007, p. 230.

¹¹⁹ CABAÑAS, *El jardín seco japonés en la avant-garde del arte*, *cit.*, p. 489, nos trae la reflexión que Joan MIRÓ realizaba sobre su obra, en la entrevista que la autora le realizó en el año 2001: “Autolimitándome a unas pocas líneas, trato de dar al gesto una cualidad tan individual que llega a ser casi anónima –como un acto universal”.

¹²⁰ Como ocurre, por ejemplo, con la introducción de hormigón para la construcción de los *Sun Tunnels* de Nancy HOLT, o la inserción de una roca procedente de High Serra en el arenoso terreno del desierto de Nevada en el caso de la obra de 1969 de Michael HEIZER, *Masa Desplazada y reemplazada*: *cfr.* RAQUEJO, *Land Art*, *ob. cit.*, p. 23.

(*Genius Loci*)¹²¹, como Carl ANDRE en su *Stone Field Sculpture*, en Connecticut (1977). Paradigmático es de modo sobresaliente el método de Richard LONG, quien en muchos casos se limita a utilizar materiales que se encuentra en el lugar donde interviene, manipulándolos de tal forma que sus obras parecen fruto de la tierra más que de su mano.



Carl ANDRE. *Stone Field Sculpture*, 1977
Hartford, Connecticut ©Reserva de derechos

¹²¹ Entre nosotros RAQUEJO, *Land Art, ob. cit.*, p. 21.

En otro orden de cosas al tratar la materialidad de estas obras, se convendrá que la textura es esencial en el *karesansui*: rocas, grava, musgo, materiales que se emplean de modo similar a una pintura matérica y con análoga contundencia expresiva¹²².

El organicismo aparece muy marcado en el *Land Art*, de modo notorio en la obra de Ana MENDIETA, en especial por lo que nos interesa aquí en la ejecución de sus últimas obras, en las que la artista presta una especial atención a los efectos naturales del tiempo sobre los objetos, como el color y la textura cambiante de las hojas, para fusionar forma y tierra.



Ana MENDIETA, *Figura con Nganga*, 1984
©Galerie Lelong

¹²² CABAÑAS, *El jardín seco japonés en la avant-garde del arte*, cit., pp. 490-491, a propósito de Antoni TÀPIES, quien afirmaba: “Comprendí también que las posibilidades de formas y colores son infinitas cuando se sale de lo que se entiende por geometrismo y se entra en el mundo inconmensurable de lo orgánico, de lo amorfo, de lo ambiguo, de la mancha, del expresionismo del puro gesto, de la caligrafía, etc., tal como lo aprendí de la pintura china y japonesa. Pero además empecé a darme cuenta de que en aquel nuevo lenguaje aún no se había explorado (por lo menos suficientemente) las posibilidades de un tercer elemento: la textura, que igualmente podía ser de una gran contundencia expresiva”.

De modo inmediato nos sobreviene la duda lógica: el *karesansui* es objeto de una restauración constante que apunta a la durabilidad de la obra, lejos de a su caída en la erosión del tiempo. Y por igual cualidad y precisión parecía abogar Michael HEIZER en sus obras. Ello sin embargo, unas y otras aparecen acecinadas por la acción del tiempo.

El extremo cuidado que recibe un *karesansui* nos permite asistir a su *renacimiento constante*: estamos y no estamos ante el mismo jardín que, aparentemente invariable a nuestros ojos, ha sido escenario del inexorable paso del tiempo. El jardín trasciende al lugar. Es un arte que hace de lo efímero su eternidad¹²³.

Una misma *emoción ante la fugacidad de la belleza*, análoga *conciencia de la belleza transitoria (aware, en japonés¹²⁴)* se convierte en el *Land Art* en la conciencia del lugar.

Karesansui y *Land Art* comparten, en fin, el utilizar el tiempo a-histórico como soporte de sus obras: el espacio y el tiempo se asocian intrínsecamente para lograr un todo que alude a un invariable infinito. Los artistas del *Land Art* postulaban la superposición entre el pasado y el presente, entre el antes –el ahora en el que todo converge- y el después¹²⁵.

En el *karesansui* prima el momento inmutable y trascendente: quiebra el tiempo convencional para quien lo contempla, inmerso como está en un tiempo circular o eterno del que forma también parte desde su efímera mirada y vida, en un momento en el que todos los tiempos son uno, simultáneamente.

¹²³ En palabras de CALVO SERRALLER, F., *Diez palabras*, en VVAA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, *ob. cit.*, pp. 176 y ss., p. 178.

¹²⁴ De nuevo sigo la sensible expresión de CALVO SERRALLER, F., *Diez palabras*, *cit.*, pp. 179-181.

¹²⁵ Cfr. RAQUEJO, *Land Art*, *ob. cit.*, p. 39.

(iii) ¿Dicotomía plenitud-vacío?

Mientras en Europa se abandonaba el modelo del hortus conclusus medieval y en Italia aparecían las primeras manifestaciones de un jardín clásico, regido por una estricta geometría de ejes y cuadrículas, en el otro extremo del mundo, en Japón, ya se había desarrollado un modelo totalmente diferente de jardín, basado en la aparente ausencia de forma y en la representación del vacío. El karesansui (‘jardín seco de agua y montaña’) de la tradición zen, representa una de las cotas más altas de esencialización en la historia del jardín.

Darío ÁLVAREZ¹²⁶

La abstracción reina en un vacío, simulando ser libre del tiempo.

Robert SMITHSON¹²⁷

Uno de los recursos más relevantes en la construcción del *karesansui* es la “belleza del espacio que permanece vacío” (*yohaku no bi*)¹²⁸. Se asocia al silencio o a la ausencia de movimiento existente en otras artes (teatro *nō*), e implica un auténtico ejercicio de disciplina, a fin de no caer en la tentación de incorporar un exceso de elementos en la escena: alabanza de la austeridad, sutil juego de creación de belleza –desde la omisión de formas– para proponer una *experiencia de vacío*¹²⁹. El vacío –que es también sombra¹³⁰– como parte activa de la composición, la ensalza¹³¹.

¹²⁶ ÁLVAREZ, *El Karesansui moderno*, cit., p. 458.

¹²⁷ *Entropy Made Visible*, entrevista realizada a Robert SMITHSON por Allison SKY en 1973, consultable en www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm.

¹²⁸ Recientemente también WEISS, *Zen Landscapes*, ob. cit., pp. 82-83. Nos recuerda el autor que Ryoan-ji se considera el “jardín del vacío” (*mutai*), mas ello no como prueba de abstracción, toda vez que el vacío es tanto físico como metafísico.

¹²⁹ RODRÍGUEZ LLERA, *La modernidad intemporal del jardín japonés*, cit., pp. 525-526.

¹³⁰ Cfr. GARCÉS, *Joshia Conder y la Estética Demiurga del Jardín Japonés*, cit., p. 453.

¹³¹ Como nos ilustra a propósito del arte caligráfico LAZAGA, N., *El jardín japonés: un jardín caligrafiado*, en GRAS, *El Jardín Japonés*, ob. cit., pp. 261 y ss., p. 273. Vid. también PIZARRO, *Un jardín japonés: topografías del vacío*, cit., p. 430.

Este respeto por el vacío lleva asimismo a la invocación de la dualidad entre vacío y plenitud, y al equilibrio entre ambos polos opuestos que se explican mutuamente (*ma*¹³²). *Ma* significa intervalo al tiempo que distancia. *Ma* hace referencia a las variaciones subjetivas del vacío (espacio, silencio y duración) que une dos fenómenos o dos objetos¹³³.

El vacío no como una ausencia pendiente de ser completada. Una presencia que se expande. Un espacio que es vida¹³⁴.

*Algo y nada no se oponen el uno al otro, sino
que se necesitan mutuamente*

John CAGE¹³⁵

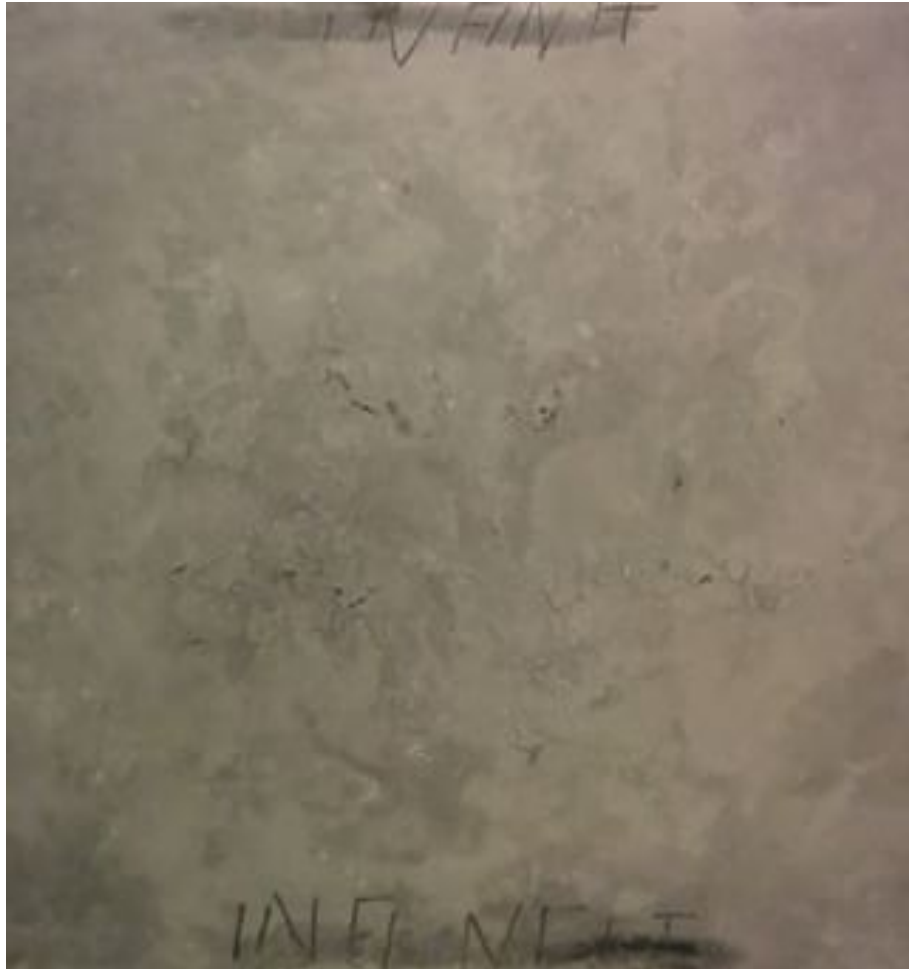
De tal modo que el vacío se convierte en fuente de todo.

¹³² Para mejor entender, *vid.* en este punto ÁLVAREZ, *El Karesansui moderno: Mirei Shigemori e Isamu Noguchi*, *cit.*, p. 459. A propósito de Ryōan-ji, el autor mantiene que en este jardín “*tiempo y espacio se dan la mano para evidenciar un vacío que no tiene dimensión, representando los principios del mu (‘sin’, ausencia de algo) y del ma (‘vacío’, espacio entre dos cosas) del pensamiento zen*”.

¹³³ En la preciosa expresión de CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, *cit.*, p. 17.

¹³⁴ CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, *cit.*, p. 34, a propósito de la obra de Yves KLEIN.

¹³⁵ En CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, *cit.*, p. 35.



Antoni TÀPIES. *Infinit*, 1988

©reserva de derechos

La instalación de la obra en el vacío supone una toma de posición por un “*primitivismo del espíritu*” entendido como un aprendizaje a vivir en este mundo “*serpenteando en la tierra y en la arena y a ser feliz*”, sin necesidad de recurrir a muletas esotéricas:

¿Es necesario recordar la importancia que ha tenido esta manera de entender las cosas en la pintura oriental? Es suficientemente conocido que está en las bases de su mejor estética: desde toda una técnica de enfrentarse al ‘vacío de pensamiento’ hasta el método del ‘blanco que vuela’..., desde la regla del ‘único trazo de pincel’, hasta el ‘samâdhi de la tinta’ o ‘los lagos de tinta’..., hay toda una tradición que sabe muy bien cómo a través de la

‘espontaneidad pura y vacía’ el artista podrá abrazar con acierto todos los fenómenos y llegar verdaderamente a la raíz de las cosas.

No se quiere decir con esto que únicamente las obras de arte que ‘representan el vacío’ o que solo las pinturas en las que no hay nada o pocas cosas, serán las que precisamente nos harán vivir esta experiencia. Lo cierto es que ni el vacío es representable ni la finalidad de la experiencia es buscar el vacío por sí mismo e instalarse ahí. Una cosa es la pretendida ‘representación del vacío’ y otra, muy diferente, encontrar un mecanismo – quién sabe si en lugar de ser algo vacío será algo muy lleno- capaz de sugerirlo en nuestra mente. Se trata de saber vivir con él, de tenerlo como un telón de fondo, como una ‘lluvia que cae sobre los justos y los injustos’ y que gracias al Conocimiento-Inocencia que comporta podremos discernir.

Antoni TÀPIES¹³⁶

En las magistrales palabras de José María CABEZA, el jardín constituye un “objeto fractal”, pues acoge en un solo tiempo todos los instantes posibles:

Los jardines japoneses son espacios rarificados. La rarefacción o sublimación es un proceso alquímico por el cual la materia se ha de convertir en espíritu. A estos jardines acudimos como Salammbô con el cuerpo saturado de perfumes y el alma saturada de plegarias. En ellos, todo consiste en el “espaciamento armonioso”. Allí lo efímero se traduce en una auténtica pasión por el presente y una completa poética naturalista¹³⁷.

O en otros términos, la idea de un múltiple, o la respuesta a la idea de un múltiple, expresada por Walter de MARIA a propósito de su *High Energy Bar*¹³⁸:

¹³⁶ TÀPIES, A., *La pintura y el vacío*, en MACBA/ACTAR, *TÀPIES En perspectiva*, Barcelona (MACBA) 2004, pp. 324 y ss., pp. 330, 333.

¹³⁷ CABEZA, J.M^a, *Semántica y Metafísica del Jardín Japonés*, cit., p. 236. Sobre la concepción del jardín japonés como fractal y su percepción por el ojo humano vid. ampliamente TONDER, *Distilling an image of nature from Japanese Zen Gardens*, cit., pp. 86 y ss.

¹³⁸ Que el artista empezó a producir en 1965 y que continúa hasta el final de su vida, como una edición sin fin, y que se inspira en el *Libro de las Mutaciones* o *I Ching*. Vid. CHILLIDA, *Variaciones sobre el jardín japonés*, cit., p. 41.



Walter de MARIA, *High Energy Bar*, 1966
©reserva de derechos

El *karesansui* se convierte así en una *pincelada única* en el espacio vacío, un *haiku* cuyo trazo cristaliza el tiempo y el espacio, capturándolos cual ilusión¹³⁹. La intuición del instante cobra forma de narración, abstraída del flujo del tiempo, conmovida por lo efímero del momento.

La noción del vacío como componente esencial de la obra fue ampliamente verbalizada por Isamu NOGUCHI, como tuvimos ocasión de señalar [*vide supra sub* I.1(a)(ii)]. El trazo de una reflexión análoga se halla, entre nosotros, en la obra de Joan MIRÓ tras su primer viaje a Japón¹⁴⁰.

¹³⁹ El símil proviene del ensayo de LAZAGA, N., *El jardín japonés: un jardín caligrafiado*, cit., p. 274. Sobre la experiencia de un jardín japonés como recorrido a través del *haiku* versa el hermoso ensayo de RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F., *El jardín japonés visto desde el haiku*, en GRAS, *El Jardín Japonés*, ob. cit., pp. 307 y ss.

¹⁴⁰ CABAÑAS, *El jardín seco japonés en la avant-garde del arte*, cit., p. 489, citando como ejemplos obras del maestro como *Gota de agua sobre la nieve rosa*, *Cabello perseguido por dos planetas*, o el tríptico *Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario*.



Joan MIRÓ. *Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario*, 1968
©reserva de derechos



Joan MIRÓ. *La esperanza del condenado*, 1974.
©reserva de derechos

El vacío es también, sobre todo lo anterior, el instrumento del que se sirve el artista para plasmar las pulsaciones de lo invisible en el que están sumidas todas las cosas. A través de la “*organización contrastiva del espacio*” se revela lo oculto y virtual sobre lo manifiesto:

En el *karesansui*, el vacío es el testigo del *abrazo universal* entre el agua y la montaña, metáfora del microcosmos que es también el hombre¹⁴¹.

*L'entropie est toujours presente à l'interieur des mots
avant qu'ils ne soient prononcés*

A.F. PENDERS¹⁴²

El *Land Art* asume esta preocupación acudiendo a las teorías de la *entropía*¹⁴³ por cuya virtud el artista ha de atender a la energía de la parte no utilizada en el sistema¹⁴⁴, reconocible en la obra de creadores como Robert SMITHSON, Ana MENDIETA o Richard LONG¹⁴⁵. Conviene señalar que el vacío entendido como un *volumen abierto* ha sido también objeto de preocupación en la obra escultórica de otros artistas contemporáneos¹⁴⁶, muy singularmente en la prolífica obra de Barbara HEPWORTH quien, ya en

¹⁴¹ Cfr. CHENG, F., *Vacío y Plenitud. El Lenguaje de la Pintura China*, Madrid (Siruela) 2013, 6ª ed., pp. 163-169.

¹⁴² PENDERS, A.F., *En chemin, Le Land Art*, Tome I: *Partir*, Bruxelles (La Lettre Volée) 1999, p. 256.

¹⁴³ Término traducido literalmente del inglés *entropy*, no acogido todavía en nuestro diccionario: cfr. la entrevista realizada a Robert SMITHSON por Allison SKY bajo el título *Entropy Made Visible* en 1973, consultable en www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm, procedente de FLAM, J., *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley and Los Angeles (The University of California Press) 1996.

¹⁴⁴ O entropía entendida, en sentido negativo, como pérdida de la energía: cfr. en extenso TUFNELL, *Land Art, ob. cit.*, pp. 32-45, p. 38. Recurrimos aquí, pues, a la noción de entropía física, aunque no puede desconocerse la dimensión cultural en la obra de estos autores: certera la apreciación de RAQUEJO, *Land Art, ob. cit.*, pp. 45-47.

¹⁴⁵ TREIB, M., *Must Landscapes Mean? Approaches to Significance in Recent Landscape Architecture*, publicado en 1995 y reimpresso y revisado en TREIB, M. (ed.), *in Landscape, Architecture & Gardens*, London-New York (Routledge) 2011, p. 89.

¹⁴⁶ Como Henry MOORE o Anish KAPOOR: vid. recientemente CONTRACTOR, T., *Body and Void at the Henry Moore Foundation*, 13.5.2014. The Royal Academy of Arts, consultable en www.royalacademy.org.uk, a propósito de una exposición en la que las obras del escultor se exponían en diálogo con la de otros artistas y a la que se accedía contemplando como introducción una instalación de Richard LONG.

los años 1930 –por lo tanto, anterior a todo atisbo de *Land Art*- creó un vocabulario abstracto pleno de armonía, unidad y equilibrio, si bien todavía a escala humana: desde sus esferas y conos (como en la obra que aquí se reproduce, *Two Segments and a Sphere*, de 1935-36) ocasionalmente perforados (*Pierced Hemispheres 1*, de 1937), hasta la evolución posterior de estos temas en *Sphere with Inner Form*, de 1963 o *Squares with Two Circles*, del mismo año¹⁴⁷.



Barbara HEPWORTH, *Two Segments and a Sphere*, 1935-1936

©reserva de derechos

¹⁴⁷ Vid. recientemente WULLSCHLAGER, J., *Barbara Hepworth: forms and hollows*, *Financial Times*, Visual Arts, 26 de junio de 2015.

En particular, la noción de vacío-plenitud, tanto en sentido espacial como temporal es objeto de un muy personal tratamiento en la obra de Robert SMITHSON. Al cabo, el artista nos demuestra que espacio y tiempo pertenecen a un mismo momento, al de aquél que los contempla, en ese particular instante.

En su obra cumbre, *Spiral Jetty*, se concitan todas las tribulaciones que Robert SMITHSON ya había expresado de modo magistral en sus ensayos, con esa tensión tan suya:

Yet, if art is art it must have limits. How can one contain this 'oceanic' site?. I have developed the Non-Site, which in a physical way contains the disruption of the site (...).

When a thing is seen through the consciousness of temporality, it is changed into something that is nothing (...). Any critic who devalues the time of the artist is the enemy of art and the artist (...).

Many would like to forget time altogether, because it conceals the 'death principle' (every authentic artist knows it). Floating in this temporal river are the remnants of art history, yet the 'present' cannot support the cultures of Europe, or even the archaic or primitive civilizations, it must instead explore the pre- and post-historic mind; it must go into the places where remote future meets remote past.

Richard SMITHSON¹⁴⁸

¹⁴⁸ SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind*, cit., pp. 90-91.



En la *Spiral Jetty* se conjuga la dialéctica entre el espacio interior y exterior, el *no-lugar* como abstracción del lugar mismo¹⁴⁹, los intervalos vacíos entre los instantes donde no hay tiempo y por ello el tiempo es tiempo, el lugar como escenario del acontecer:

¹⁴⁹ RAQUEJO, *Land Art, ob. cit.*, pp. 76-77.



Una metáfora del arte, del ser, de la historia, del discurrir del pensamiento.

La reflexión sobre el ahora no implica renuncia al futuro ni olvido del pasado: el presente es el sitio de encuentro de los tres tiempos. Tampoco puede confundirse con un fácil hedonismo. El árbol del placer no crece en el pasado o en el futuro sino en el ahora mismo. También la muerte es un fruto del presente. No podemos rechazarla: es parte de la vida. Vivir bien exige morir bien. Tenemos que aprender a mirar de frente a la muerte. Alternativamente luminoso y sombrío, el presente es una esfera donde se unen las dos mitades, la acción y la contemplación. Así como hemos tenido filosofías del pasado y del futuro, de la eternidad y de la nada, mañana tendremos una filosofía del presente. La experiencia poética puede ser una de sus bases. ¿Qué sabemos del presente? Nada o casi nada. Pero los poetas saben algo: el presente es el manantial de las presencias.

Octavio PAZ¹⁵⁰

¹⁵⁰ En la búsqueda del presente: www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html-Octavio Paz-Nobel lecture: La búsqueda del presente.



The certainty of the absolute garden will never be regained

Robert SMITHSON



Ryōan-jō

ANEXOS

GLOSARIO¹

<i>chatei (o roji)</i>	jardines de té
<i>chisenshiki-teien</i>	jardines de paseo o solaz, propios del periodo Heian
<i>hōjō</i>	residencia del abad o prior
<i>Hōrai</i>	elemento iconográfico de un jardín japonés desde sus orígenes, procedente de la tradición popular china, representativa de la legendaria Isla de la Dicha
<i>ike</i>	estanque
<i>ishitatesō</i>	monjes budistas dedicados al cuidado del jardín
<i>iwa</i>	piedra, roca
<i>iwakura</i>	desde el sintoísmo temprano, agrupación de rocas venerada como expresión de la morada de los dioses
<i>iwasaka</i>	igual significado que <i>iwakura</i>
<i>kameshima</i>	agrupación de rocas vinculada a la leyenda Hōrai o isla de rocas en forma de tortuga
<i>Kannon-ishi</i>	roca representativa de Kannon, la diosa de la misericordia
<i>karetaki</i>	cascada “seca” representada mediante rocas
<i>karikomi</i>	emplazamiento de arbustos y matas cuidadosamente podados
<i>kawa</i>	río
<i>Kure no hashi</i>	El “ <i>puente de Wu</i> ”, elemento iconográfico fundamental de los jardines japoneses primigenios
<i>kyokusui no en</i>	fiesta en el jardín que transcurre por el <i>yarimizu</i> para celebrar el arte de la composición y declamación de poemas
<i>momiji, kaede</i>	arce japonés

¹ Cfr. ulteriormente ONO, K./EDWARDS, W., *Bilingual (English and Japanese) Dictionary of Japanese Garden Terms*, Nara (Kansai Process) 2001.

<i>nakajima</i> (<i>naka no shima</i>)	isla central de un jardín de paseo o solaz
<i>nantei</i>	Jardín del Sur, antaño área para la celebración de ceremonias en la tradición sintoísta
<i>no</i>	prado
<i>sakura</i>	cerezo
<i>sanzonishi</i>	triada de rocas representativa de la Trinidad Budista
<i>shakkei</i>	“paisaje tomado en préstamo”, integración en el diseño del jardín –a modo de escenario de fondo o bastidor- del paisaje natural del entorno, ya sea una montaña o un bosque
<i>shima</i>	isla
<i>shimo</i>	escarcha
<i>shindenzukuri</i>	estilo arquitectónico del periodo Heian
<i>shoinzukuri</i>	estilo arquitectónico del periodo Muromachi
<i>shumi-sen</i>	montaña central en el cosmos budista, antiguamente representación hindú, y desde el periodo Asuka, elemento del jardín japonés
<i>senzui-kawaramono</i>	jardineros del periodo Muromachi, procedentes del estrato social inferior, al que se asignaban las tareas más impuras, tales como el enterramiento de cuerpos o la matanza de animales
3:5:7	modelo iconográfico de disposición de rocas (o arbustos haciendo las veces de éstas) procedente de la tradición popular china, entendida como una expresión del universo, que se introduce por primera vez durante el periodo Muromachi como pauta en la composición de los jardines. En la cultura popular también se entiende como símbolo de buenos auspicios
<i>sunamori</i>	pila o montículo de arena artísticamente rastrillado
<i>takarabune</i>	“isla del barco del tesoro”, roca con forma de un barco, parte de la Leyenda Hōrai
<i>taki</i>	cascada
<i>taki-ishigumi</i>	agrupación de rocas en forma de cascada
<i>tsuboniwa</i>	jardín interior
<i>tsuki</i>	luna

<i>tsukiyama</i>	“ <i>isla de la grulla</i> ”, agrupación de rocas en forma de una grulla, parte de la Leyenda Hōrai
<i>yama</i>	montaña
<i>yarimizu</i>	corriente de agua que circula por el jardín en forma de meandros
<i>zazenseki</i>	piedra de superficie plana, idónea para la práctica del <i>zazen</i>

TABLA CRONOLÓGICA SUCINTA DE LA HISTORIA DE JAPÓN

Paleolítico

Prehistoria

Jōmon (11.000 aC-500aC)

Yayoi (500 aC-300 dC)

Kofun (300-552)

Asuka (552-710)

*Antigua
(Kodai)*

Nara (710-794)

Fushimi-inari-taisha (711)

Heian (794-1185)

Byōdo-in se convierte en templo (1052)

*Medieval
(Chūsei)*

Kamakura (1185-1338)

Sakuteiki (ca. 1200). Dōgen (1200-1253)
Kennin-ji (1202), primer templo *zen* en Kyōto
Primera invasión mongola (1274)
Musō Kokushi (1275-1350)
Segunda invasión mongola (1281)

Muromachi (1338-1573)

Saihō-ji se convierte en templo *zen* (1339)
Se construye Kinkaku-ji (1397)
Batallas Ōnin ((1467-1477)
Ginkaku-ji comienza a edificarse (ca. 1482)
Ryōan-ji (ca. 1490)
Daisen-in (ca. 1509)
Shinju-an (ca. 1514)
Desde Taizō-in (1521) hasta Reiun-in (1543)

*Moderna
Temprana
(Kinsei)*

Azuchi-Momoyama (1573-1603)

Edo (1603-1868)

*Moderna
(Kindai/
Gendai)*

Época Contemporánea (desde 1868)

BIBLIOGRAFÍA

- ADDIS, S./DAIDO LOORI, J., *The Zen Art Book. The Art of Enlightenment*, Boston, Mass. (Shambala) 2009.
- AITKEN, R., *Taking the Path of Zen*, New York (North Point Press) 1982.
- ANDERSON-SPIVY, A., *Appareled in Celestial Light*, en artnet.com/Magazine/features/Anderson-spivy/Anderson-spivy6-25.01.asp
- ANESAKI, M., *History of Japanese Religion with Special Reference to the Social and Moral Life of the Nation*, Rutland, Vermont, Tokyo (Tuttle) 1930.
- Art, Life and Nature in Japan*, Rutland, Vermont, Tokyo (Tuttle) 1935.
- APONTE, C., *Japón. Desde la belleza de Jardín Japonés a la violencia de la Naturaleza*, Revista del Instituto Nacional de Higiene Rafael Rangel, vol. 42(1), 2011, pp. 71 y ss.
- ARNHEIM, R., *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye (The New Version)*, Berkeley, California (University of California Press) 1974.
- ASENSIO, F., *World of Environmental Design. Landscape Art*, Barcelona (Francisco Asensio Cerver) 1995.
- ASTON, W.G., *Shinto (the Way of the Gods)*, London-New York-Bombay (Longmans, Green & Co.) 1905.
- ATLEE, H., *Der japanische Garten. Eine Reise in Bildern*, München (DVA) 2012.
- Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen*, Berlin (Manfred Speidel), 2ª ed., 2009.
- Das japanische Haus und sein Leben. Houses and People of Japan*, Berlin (Manfred Speidel), 5ª ed., 2010.
- BADALA, L./
TOSCANO, R.A., *Mito y Simbolismo en el jardín japonés*, Rosario (Hipólita Ediciones) 2009.
- BARSAK, J., *Charlotte Perriand et le Japon*, Paris (Norma) 2008.
- BARTHES, R., *The Pleasure of the Text*, New York (Hill&Wang) 1975.

- BASHO, M., *BASHO. The Complete Haiku. Translated, annotated and with an introduction by Jane Richhold*, Tokyo-New York-London (Kodansha International) 2008.
- BAUM, K., *Nobody's property. Art. Land. Space*, New Haven-London (Yale University Press) 2010.
- BEARDSLEY, J., *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, New York-London-Paris (Abbeville Press) 1984; existe una versión más amplia (*expanded edition*) de 1989.
- BENL, O., *Japanische Geisteswelt. Vom Mythos zur Gegenwart*, Baden-Baden (Holle-Verlag) 1956.
- Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*, Hamburg (Cram/de Gruyter) 1951.
- Muso Kokushi (1275-1352)-Ein Japanischer Zen-Meister*, en BENL, O., y otros (ed.), *Orient Extremus* Jhrg.2. Hft. 1 (1955,7), pp. 86 y ss.
- BENSE, M., *Semiotik-Allgemeine Theorie der Zeichen*, Baden Baden (Agis Verlag) 1967.
- BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona (Gustavo Gili) 2000.
- Mirar*, Barcelona (Gustavo Gili) 2001.
- BERNÁRDEZ, C., en FATTORIA DI CELLE (ed.), *Historia y Naturaleza. La Colección Gori*, Valencia (IVAM) 2003.
- BERTHIER, F., *Reading Zen in the Rocks. The Japanese Dry Landscape Garden*, Chicago-London (The University of Chicago Press), 2000. Originalmente publicado en francés, existe traducción al español bajo el título *El jardín zen*, publicado por la Editorial Gustavo Gili, Barcelona, en 2007.
- BLYTH, R.H., *Zen and Zen Classics*. Selection of R.H. Blyth compiled with the drawings of Frederick Franck author of the *Zen of Seeing*, New York (Random H.) 1978.

- BOETTGER, S., *Earthworks Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley (University of California Press) 2002.
- BOHNER, H., *Zeithenreihe der alten japanischen Gärten*, NOAG (Nachrichten der deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, Hamburg), en nº 100, 1966, pp. 12 y ss.
- BOETTGER, S., *EARTHWORKS. Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley-Los Angeles-London (University of California Press) 2002.
- BORCH, Ch., *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, Basel (de Gruyter) 2014.
- BOURDON, D., *The Razed Sites of Carl Andre*, Artforum, vol. 5, nº 2, Oct. 1966, p. 17.
- Designing the Earth. The Human Impulse to Shape Nature*, New York (Harry N. Abrams, Inc.) 1995.
- BOUSO, R., *Zen*, Barcelona (Fragmenta) 2012.
- BRING, M./
WAYEMBERGH, J., *Japanese Gardens, Design and Meaning*, New York (McGraw Hill Higher Education) 1981.
- BRINKER, H., *Die zen-buddhistische Bildnismalerei in China und Japan vom den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*. Wiesbaden (Franck Steiner Verlag) 1973.
- BROWER, R.H./
MINER, E., *Japanese Court Poetry*, Stanford (Cresset) 1962.
- BROWN, J. (ed.), *Michael Heizer Sculpture in Reverse*, Los Angeles (Museum of Contemporary Art) 1984.
- CALLOIS, R., *La lectura des pierres. Pierres. L'écriture des pierres. Agates paradoxales*. Paris (Éditions Xavier Barral) 2014. Existe una esmerada versión al catalán: *Pedres*, (traducción de Ramon GIRBAU), Barcelona (Días Contados) 2001.
- CARLSON, A., *On the aesthetic appreciation of Japanese Gardens*, British Journal of Aesthetics, vol. 37(1), January 1997, pp. 47 y ss.

- CASALIS, M., *The semiotics of the visible in Japanese rock gardens*, Semiotica, vol. 44, Issues 3-4, 1983, pp. 349 y ss.
- CHANG, P. *El Jardín Japonés*, Mexico-Madrid (Diana-Libsa) 2006.
- CHANG CHUNG-YUAN, *Creativity and Taoism, a Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry*, New York, (Wildwoodhouse Ltd.) 1975.
- Tao, Zen und schöpferische Kraft*, Düsseldorf und Köln (Diederichs) 1975.
- CHENG, F., *Vacío y Plenitud. El lenguaje de la Pintura China*, Madrid (Siruela), 6ª ed., 2013.
- CHENG., J. *The Craft of Gardens. The Classic Chinese Text on Garden Design*, Yale (Shangai Press)1988, y New York (Tuttle/Betterlink Press) 2012.
- CLIFFORD, D. P., *Geschichte der Gardenskunst*, München (1966). Existe versión inglesa: *A History of Garden Design*, New York (Praeger) 1963.
- COLLINS, J., *Sculpture Today*, London (Phaidon) 2007.
- CONDER, J., *Landscape Gardening in Japan*, (reimpresión de la obra editada en Tokyo en 1893 junto con su edición revisada en 1912 del *Supplement to Landscape Gardening in Japan*), Tokyo-New York-London (Kodansha International) 2002.
- CONTRACTOR, T., *Body and Void at the Henry Moore Foundation*, 13.5.2014. The Royal Academy of Arts.
- COVELLO, V.T/
YOSHIMURA, Y., *The Japanese Art of Stone Appreciation*, Tokyo-Vermont-Singapore (Tuttle) 2009.
- CRAIG, C., *Notions of Japaneseness in Western interpretations of Japanese Garden Design, 1870s-1930s*, New Voices, 1993, vol. 6, pp. 1 y ss., disponible en icis.com.tw/paper_store/paper_store/1_notions_craig-2015461431993.pdf.
- CRAWFORD, D., *Nature and Art: Some Dialectical Relationships*, Journal of Aesthetic and Art Criticism, vol. 42, 1983, pp. 49 y ss.
- DAIDO, J., *Sitting with Koans. Essential Writings on the practice on the practice of zen koan introspection*, Boston (Wisdom Publications) 2006.

- DE MARIA, W., *The Lightning Field*, Artforum Vol.8, April 1980, pp. 52 y ss.
- DE LA MORA, L., *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé-en la década de los setenta*, Tesis Doctoral, Valencia (Universidad Politécnica), Febrero 2005.
- DIELH, T., *Emile Halpern. Pepin Moore*, www.artforum.com/inprint/issue=201402&id=45037-Travis Diehl on Emile Halpern-artforum.com/inprint.
- DUMOULIN, H., *Zen-Geshichte und Gestalt*, Bern, 1959.
- Allgemeine Lehren zur Förderung des Zazen von Zen Meister Dogen*, en Monumenta Nipponica (MN) XIV (1958-59), pp. 429 y ss.
- DUNHAM, J.L., *Artists Reclaim the Land*, Artweek, vol. 10, N° 29, September 1979, pp. 1 y ss.
- EARLE, J. (ed.), *Infinite Spaces. The Art and Wisdom of the Japanese Garden*, Great Shelford, Cambridge (Galileo Publishers) 2012.
- EINARSEN, J., *Zen and Kyoto*, Kyoto (Uniplan) 2004.
- ELIADE, M., *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid (Ediciones Cristiandad) 1974.
- FAUST, A. (ed.), *Zen-Der lebendige Buddhismus in Japan. Ausgewählte Stücke des Zen Textes*, Gotha und Stuttgart (Verlag Friedrich Andreas Perthas) 1925, (reimpresión de 1968).
- FIGUEROA, V./BONO, F., “*¡Mis obras no significan nada!*”, El País, 5.5.2015.
- FLAM, J., (ED.) *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkely-Los Angeles (The University of California Press) 1996, 2ª ed.
- FRANCIONI, E., *CSound for Cage’s Ryoanji. A possible solution for the Sound System*, CSound Journal, Issue 8, consultable en [www.csounds.com/journal/issue 18/francioni.html](http://www.csounds.com/journal/issue%2018/francioni.html).
- FRANKEL, F./JOHNSON, J., *Modern Landscape Architecture. Redefining the Garden*, New York (Abbeville Press) 1991.
- FRENCH, C.L., *The Poet-Painters: Buson and his Followers*, Catálogo de la exposición itinerante celebrada en 1974 en el Museum of Art de la Universidad de

- Michigan, The Seattle Museum of Art and The Asia House Gallery of New York (The University of Michigan Museum of Art) 1974.
- GAINZA, M., *Fabián Bercic. Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo.* www.artforum.com/inprint/issue=201006&id=39876-María Gainza on Fabián Bercic-artforum.com/inprint.
- GARRAUD, C., *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris (Flammarion) 1993.
- GIBSON, J.J., *The Perception of the Visual World*, Boston, Mass. (Houghton Mifflin Company), 1950.
- GOLDSWORTHY, A., *STONE*, London (Thames & Hudson), 2011.
- GRACIA, C., *La tierra pura, el fin del dharma y la mirada al paisaje: una introducción a los orígenes del jardín japonés*, Saitabi, núm. 57, 2007, pp. 127 y ss.
- GRAS, M. (Coord.) *El Jardín Japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, Madrid (Tecnos), 2015.
- GROVE, N., *Isamu Noguchi, Shaper of Space*, 59 Arts Magazine 1984, pp. 111 y ss.
- HALL, J.W./
MASS, J.P., *Terms and Concepts in Japanese Medieval History: An Inquiry into the Problems of Translation*, en *The Journal of Japanese Studies*, Washington, vol. 9, núm.1, 1983, pp. 1 y ss.
- HALLBAUM, F., *Der Landschaftsgarten: Sein Entstehen und seinen Einführung in Deutschland durch Friedrich Ludwig von Sckell 1750-1823*, München (Schmidt) 1927.
- HAMMITZSCH, H., *Zum Begriff "Weg" im Rahmen der japanischen Künste*, NOAG (Nachrichten der deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, Hamburg), n° 82 (1957), pp. 5 y ss.
- Zu den Begriffen "wabi" and "sabi" im Rahmen der japanischen Künste*, NOAG 85/86 (1959), pp. 36 y ss.
- HAMMITZSCH, H./
BRÜLL, L., *Shinkokinwakashu-Japanische Gedichte*, Stuttgart (Reclam) 1964.
- HARADA, J., *The Gardens of Japan*, London (The Studio), 1928, reeditado por Routledge-New York (Tuttle) 2009.

- HAUSSY, M./
ARISAWA, M. *Le Sakuteiki Illustré-Ou la Composition des Jardins Japonais*, Osaka (Ichiyosa) 1980.
- HAY, J., *Kernels of Energy, Bones of Earth: The Rock in Chinese Art*, New York (China House Gallery/China Institute in America) 1986.
- HAYAKAWA, M., *The Garden Art of Japan*, New York-Tokyo (Weatherhill/Heibonsha) 1973.
- HENNIG, K., *Japanische Gartenkunst: Form, Geschichte, Geisteswelt*, Köln (Verlag M. Dumont Schauberg) 1980.
- Der Karesansui-Garten als Ausdruck der Kultur der Muromachi-Zeit*, Hamburg (Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V., Hamburg Mitteilungen Band 92) 1982.
- HERRERA, H., *Listening to Stone. The Art and Life of ISAMU NOGUCHI*, New York (Farrar Straus and Giroux) 2015.
- HEYD, TH., *La restauración de la naturaleza en relación a las obras de la tierra (earthworks) y el arte de los jardines japoneses*, Estudios Filosóficos, vol. 53 (2004), pp. 77 y ss.
- HIGUCHI, T., *The Visual and Spatial Structure of Landscapes*, Cambridge, Massachusets (MIT Press) 1983.
- HISAMATSU, S., *Zen to Bijutsu*, Kyoto (Bokubi-sha)1958.
- Zen and the Fine Arts*, Tokyo (Kodansha International) 1971.
- HOLME, C., *Artistic Gardens in Japan*, en *Studio*, vol. I, 1893, pp. 128 y ss.
- HOLT, N., ed., *The Writings of Robert Smithson*, New York (New York University Press) 1979.
- HORIGUCHI, S./
KOJIRO, Y., *Tradition of Japanese Garden*, Tokyo (The Kokusai Bunka Shinkokai) 1962.

- ISOZAKI, A./
SATO, O., *KATSURA. Ermitage et jardins-Un moment de perfection*, Paris (Office du Livre) 1983.
- ITOH, T., *Karesansui*, Kyoto (Tankosha) 1970.
- Nihon no niwa-An Approach to Nature*, Tokyo (Chuo Koronsha) 1971.
- Space and Illusion in the Japanese Garden*, New York-Tokyo-Kyoto (Weatherhill/Tankosha) 1973.
- Imperial Gardens of Japan, Sento Goshō, Katsura, Shugaku-in*, New York-Tokyo-Kyoto (Weatherhill/Tankosha) 1970.
- The Gardens of Japan*, Tokyo-New York-London (Kodansha International) 1998.
- JEPPESEN, T., *Olafur Eliasson. Louisiana Museum of Modern Art*, [www.artforum.com/inprint/issue=201501&id=49539-Travis Jepesen on Olafur Eliasson-artforum.com/inprint](http://www.artforum.com/inprint/issue=201501&id=49539-Travis-Jepesen-on-Olafur-Eliasson-artforum.com/inprint).
- JOHNSON, N.B., *TENRYŪ-JI. Life and Spirit of a Kyōto Garden*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2012.
- JUNG, C.G., *La Interpretación de la Naturaleza y la Psique. La sincronicidad como un principio de conexión causal*, Barcelona-Buenos Aires-México (Paidós) 1979.
- JUNG LEE, Y., *Inquiry into and Seccession to traditional Japanese Zen Gardens*, Tesis Doctoral, 2005, University of Athens, Georgia.
- KANAZAWA, I., *Japanese Ink Paintings. Early Zen Masterpieces*, Tokyo-New York-San Francisco (Kodansha International/Shibundo) 1935.
- KASTNER, J./
WALLIS, B., *Land and environmental art*, London (Phaidon) 1998.
- KAWABATA, Y., *Japón, lo Bello y Yo*. Conferencia pronunciada con ocasión de la recepción del Premio Nóbel de Literatura el 10 de diciembre de 1968. Puede consultarse en la página web oficial de la organización: Yasunari Kawabata-Nobel Lecture: Japan, the Beautiful and Myself. Nobelprize.org. AB 2014. Web 22 Sep 2015.

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html.

- KAWASE, K., *Muso Kokushi-Zen to teien*, Tokyo (Kodansha) 1968.
- KEANE, M.P., *The Art of Setting Stones & Other Writings from the Japanese Garden*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2002.
- Japanese Garden Design*, Tokyo (Tuttle) 1996.
- The Japanese Tea Garden*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2009.
- Songs in the Garden. Poetry in the Gardens of Ancient Japan*, San Bernardino, California (MPK Books) 2012.
- KERNAL, S./GASKELL, I. (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge (Cambridge University Press) 1993.
- KIRKWOOD, K.P., *Renaissance in Japan. A Cultural Survey of the Seventeenth Century, Japan's Literary Giants: Basho Saikaku, Chikamatsu*, Rutland, Vermont, Tokyo (Tuttle) 1970.
- KOREN, L., *Gardens of Gravel and Sand*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2000.
- Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Barcelona (Sd Edicions) 2010.
- KUBO, T., *A Compilation of the Sakuteiki for Japanese Gardens*, en Bulletin of the University of Osaka Prefecture, Ser.B. (Osaka) 1956, vol. 6, pp. 17-31.
- KUO, M., *Everything Goes. An interview with Robert Breer*, en Artforum noviembre 2010, en [www.artforum.com/inprint/issue=201009&id=26653-EVERYTHING GOES: AN INTERVIEW WITH ROBERT BREER BY MICHELLE KUO-artforum.com/in print](http://www.artforum.com/inprint/issue=201009&id=26653-EVERYTHING-GOES:AN-INTERVIEW-WITH-ROBERT-BREER-BY-MICHELLE-KUO-artforum.com/inprint).
- KUCK, L., *One hundred Kyoto Gardens*, London-Kobe (Kegan Paul, Trench, Trubner&Co.) 1935.
- The Art of Japanese Gardens*, New York (The John Day Co.) 1940.
- The World of Japanese Garden. From Chinese Origins to Modern Landscape Art*, New York-Tokyo (Walker/Weatherhill) 1968.

- KUITERT, W., *Themes, Scenes and Taste in the History of Japanese Garden Art*, Amsterdam (J.C.Gieben) 1988.
- Themes in the History of Japanese Garden Art*, Honolulu (University of Hawaiï) 2002.
- LAILACH, M., *Land Art*, Hong Kong-Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo (Taschen) 2007.
- LEATHERBARROW, D., *Topographical Stories. Studies in Landscape and Architecture*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 2004.
- LEE, Y.J., *Inquiry into and secession to Traditional Japanese Zen Gardens*, Tesis Doctoral dirigida por William Ramsey, para la obtención del título de Master of Landscape Architecture, Athens, Georgia, 2005.
- LILLO, J., *Ecología perceptiva y procesamiento de la información: una integración necesaria*, Revista Cognitiva, 1991, pp. 1 y ss.
- LOIDL, H./BERNARD, S., *Opening Spaces. Design as Landscape Architecture*, Basel (Birkhäuser) 2014.
- LONG, R., *Walking the Line*, London (Thames & Hudson) 2002.
- MADERUELO, J., *Nuevas visiones de lo pintoresco en el paisaje como arte*, Lanzarote (Fundación César Manrique) 1996.
- El paisaje: génesis de un concepto*, Madrid (Abada) 2002.
- MANSFIELD, S., *Japanese Stone Gardens. Origins, Meaning. Form*, Tokyo-Rutland, Vermont-Singapore (Tuttle) 2009.
- MCFADDEN, D.L., *Oriental Gardens in America: A Visitors' Guide*, Los Angeles (Douglas-West) 1976.
- MCGUILL, D.G./
HEIZER M., *Effigy Tumuli*, New York (Abrams) 1990.
- MCGUIRE, L., *Isamu Noguchi's Playground Designs*, en www.landscapeonline.com/research/article 115.
- MEINIG, D.V., *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*, New York (Oxford University Press) 1979.

- MEYER, J., *No more scale. The experience of size in contemporary sculpture*, Artforum, Summer 2004, consultable online en [www.artforum.com/inprint/issue=200406&id=6960-No More Scale:The experience of size in contemporary sculpture by James Meyer-artforum.com/in print](http://www.artforum.com/inprint/issue=200406&id=6960-No%20More%20Scale:The%20experience%20of%20size%20in%20contemporary%20sculpture%20by%20James%20Meyer-artforum.com/in%20print).
- MEYER-HERMANN, E., *Carl Andre. Place Matters/La Importancia del Lugar*, Papel presentado el 9 de octubre de 2010 en la Chinati Foundation, publicado por Marfa TX del mismo año, pp. 30 y ss.
- MIZUO, H., *Zen Art*, en *Japan Quarterly* XVII (1970), núm. 2, pp. 161 y ss.
- MIZUNO, K./ WRIGHT, T. *Samadhi on Zen Gardens. Dynamism and Tranquility*, Japan (Mitsumara Suiko Shoin) 2010.
- MORRIS, R., *Notes on Sculpture*, Artforum, 1966, pp. 222 y ss.
- MULLER, R.S.&G., *...The Earth, Subject to Cataclysms, Is a Cruel Master*, Arts Magazine, Vol. 46, Nov. 1971, pp. 40 y ss.
- MUNSTERBERG, H., *Zen-Kunst*, Köln (DuMont) 1978.
- MURASAKI, S., *La Historia de Genji*, Dos Volúmenes, Gerona (Atalanta) 2005.
- NAIR, K., "Shōka". *Emile Halpern solo exhibition Pepin Moore*, crítica de arte publicada en Artforum el 24.10.2013, [www.artforum.com/inprint/archive/id=43507-Emile Halpern](http://www.artforum.com/inprint/archive/id=43507-Emile%20Halpern)
- NAKAGAWARA, C., *The Japanese Garden for the Mind: The 'Bliss' of Paradise Transcended*, Stanford Journal of East Asian Affairs, vol. 4, núm. 2, 2004, pp. 83 y ss.
- NAKAMURA, M., *The Twofold Beauties of the Japanese Garden*, en Proceedings of the XXIII IFLA (International Federation of Landscape Architects) World Congress Japan, Mayo-Junio 1985, ed. Japanese Institute of Landscape Architects, Tokyo, IFLA Yearbook 1986/87, en pp. 195-197.
- NAKANE, K., *Kyoto Gardens*, Osaka (Hoikushā) 1979, 16ª ed.
- NAKATA, L., *The Art of Japanese Calligraphy*, New York-Tokyo (Weatherhill) 1973.
- NASH, D./LYNTON, N., *DAVID NASH. An introduction by Norbert Lynton*, London (Thames & Hudson) 2007.

- NEVES, J.M., *Sobre la metáfora operante de los “claros del bosque” en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano*, Aurora, nº 13, 2012, pp. 40 y ss.
- NEWSON, S., *A thousand years of Japanese Gardens*, Tokyo (Tokyo News Service Ltd.) 1937.
- NICKAS, B., *Sam Durant*, Artforum septiembre 2002, www.artforum.com/inprint/issue=200207&id=3268-Bob Nickas on Sam Durant-artforum.com/inprint.
- NITSCHKE, G., *El Jardín Japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Köln (Benedikt Taschen) 1993.
- From Shinto to Ando: Studies in Architectural Anthropology in Japan*, London (Academy Editions) 1993.
- OHASHI, H., *Japanese Garden*, Tokyo (Graphic-sha) 1986.
- Japanese Garden II*, Tokyo (Graphic-sha) 1986.
- OKIISHI, K., *Wordly Goods. Ken Okiishi on the work of Carlo Scarpa*: en www.artforum.com/inprint/issue=201309&id=43530-Ken Okiishi-artforum.com/inprint.
- ONO, K./
EDWARDS, W., *Bilingual (English and Japanese) Dictionary of Japanese Garden Terms*, Nara (Kansai Process) 2001.
- PENDERS, A.F., *En chemin, Le Land Art*, Tome I: *Partir*, Tome II: *Revenir*, Bruxelles (La Lettre Volée) 1999.
- PETRUCCI, R., *La Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême Orient. Illustré d'après les originaux des maîtres du paysage des VIII e au XVIIe siècles de quatre gravures sur bois de K. Egawa et S. Izumi, etc.*, Paris (Laurence) 1910.
- PIGOT, F.T./
EAST, A., *The Gardens of Japan. A years Diary of its Flowers. 4 Pictures by A.East and many illustrations in the text*, London, 1896, reeditado por Lenox, Mass.-Henderson NV (Hardpress Publishing) 2013.
- PLANAS, M., *El Paisatge com a procés. Bloc de notes*, Catálogo de la exposición realizada en el Palau de Marquessos de Llió, Mallorca, en agosto de 2011.

- PORGES, M., *John Cage, California Palace of the Legion of Honor*, en [www.artforum.com/in print/issue=200106&id48548](http://www.artforum.com/in_print/issue=200106&id48548)-Maria Porges on John Cage-[artforum.com/in print](http://artforum.com/in_print)
- QIAN YUN, ED., *Classical Chinese Gardens*, Hong Kong-Beijing (Joint Publishing Co.) 1982.
- RAMBACH, P. & S., *Le Livre Secret des Jardins Japonais. Version intégrale d'un MANUSCRIT INÉDIT DE LA FIN DU XX^e SIÈCLE. Commentaires et digressions autor d'un recueil de secrets à l'usage des Maîtres de Jardins par PIERRE et SUSANNE RAMBACH d'après une traduction orale de TOMOYA MASUDA*, Genève (Albert Skira) 1973.
- Sakuteiki ou Le Livre Secret des Jardins Japonais*, Genève (Albert Skira) 1973.
- Gardens of Longevity*, Genève-New York (Rizzoli/Skira) 1987.
- RAQUEJO, T., *Land Art*, San Sebastián (Nerea) 1998.
- RICHIE, D., *A Tractate on Japanese Aesthetics*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2007.
- RINEBOLD, M., *Le Confort Modern*, 18.7.2012 en Artforum, consultable online bajo el id=31385.
- ROELSTRAETE, D., *Richard Long. A Line Made by Walking*, London (Afterall books) 2010.
- ROSS, S., *Gardens, Earthworks and Environmental Art*, en KERNAL, S./GASKEL, I. (eds.), *Natural Beauty and the Arts*, Cambridge (Cambridge University Press) 1993, pp. 158 y ss.
- ROWLEY, G., *Principles of Chinese Painting*, Princeton (Princeton University Press) 1947.
- SAITO, Y., *Meien wo aruku: Muromachi Jidai (The Japanese Gardens: Muromachi Period, vol. 2)*, Tokyo (Mainichi Shimbunsha) 1988.
- The Japanese Appreciation of Nature*, British Journal of Aesthetics, vol. 25(3), summer 1985, pp. 239 y ss.
- The Japanese Love of Nature: a Paradox*, Landscape, vol. 31, 1992, pp. 1 y ss.

- Japanese Gardens: The Art of Improving Nature*, Chanoyu Quarterly: Tea and the Arts of Japan, n° 83, 1996, pp. 41 y ss.
- SAKAI, K., *HANIWA. Escultura antigua japonesa*, Buenos Aires (Ediciones Mundonuevo, Colección Amida) 1976.
- SCHAARSCHMIDT-
RICHTER, I., *Der Japanische Garten-ein Kunstwerk. Mit einem Aufsatz zur Gartenforschung von Osamu Mori*, Fribourg-Würzburg (Edition Popp) 1979.
- SCHAFER, E.H., *Tu Wan's Stone Catalogue of Cloudy Forest*, Berkeley-Los Angeles (University of California Press) 1961.
- SCHNEIDER, R., *Kowaka-mai. Sprache und Stil einer Mittel-alterlichen Japanischen Rezitationskunst*, MOAG (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens) LI, Hamburg, 1968.
- SCHURHAMMER, G., *Shinto-Der Weg der Götter in Japan*, Bonn-Leipzig (K. Schroeder) 1923.
- SECKEL, D., *Buddistische Kunst Ostasiens-34 Interpretationen*, Stuttgart (Kohlhammer) 1957.
- SHIGEMORI, K., *Gardens of Japan*, Kyoto (Nisha) 1949.
- Japanese Gardens-Islands of Serenity*, Tokyo (Japan Publications) 1971.
- The Japanese Courtyard Garden. Landscape for Small Spaces*, New York-Tokyo (Weatherhill) 1981.
- SHIGEMORI, M., *Karesansui*, Kyoto (Kawara Shoten) 1965.
- Teien no bit o kansho-ho (The Beauty of Gardens and the way to appreciate it)* Tokyo (Hobunkan) 1967.
- SHIMIZU, S., *Seasons and Places in Yamato Landscape and Poetry*, en *Ars Orientalis*, Vol. XII, N°2, 1981, pp. 1-14.
- SHIMOYAMA, S., *Sakuteiki. The Book of Garden, attributed to the writ by Shigemaru Tachibana-no-Toshitsuna (Being a full translation of the Japanese eleventh century manuscript: Memoranda on garden making)*, Tokyo (Plann & City Planners) 1976.
- SIRUELA, J., *Mensajero de la Naturaleza*, El Pais Semanal, 13.9.2015, pp. 20 y ss.

- SLAWSON, D.A., *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens. Design Principles. Aesthetic Values*, Tokyo-New York-London (Kodansha International) 1987.
- SMITHSON, R., *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, ArtForum 1968, pp. 82 y ss.
- Entropy Made Visible*, entrevista realizada por Allison SKY (1973): www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm.
- Frederik Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, Artforum, vol. 11, nº6, Feb. 1973, pp. 65 y ss.
- SONFIST, A., (ed.), *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*, New York (Dutton) 1983.
- SUGIMOTO, H. *Visions in my Mind. A film by Ana Tappeiner Ufer!* Art Documentary 2007.
- SUZUKI, D., *Essays in Zen Buddhism (Third Series)*, London (Luzac and Company) 1934.
- Zen and Japanese Buddhism*, Tokyo (Japan Travel Bureau) 1958.
- Zen and Japanese Culture*, London (Routledge and Kegan Paul) 1959.
- SUZUKI, SH., *Zen Mind, Beginner's Mind. Informal Talks on Zen Meditation and Practice*, Boston-London (Shambala) 2011.
- TAKAHASHI, K., *High Tide Wane Moon*, Portland (Nazraeli Press) 2007.
- TAKEL, J./KEANE, M.P. *Sakuteiki. Visions of the Japanese Garden. A modern translation of Japan's Gardening Classic*, Tokyo-Rutland, Vermont-Singapore (Tuttle) 2008.
- TAMURA, T., *Art of the Landscape Garden in Japan*, Tokyo (Kokusai Bunka Shinkokai/The Society for International Cultural Relations) 1935.
- Jardins Japonais: Ses Origins et Caractères. Dessins et Plans*, Tokyo (Kokusai Bunka Shinkokai/The Society for International Cultural Relations) 1937.
- Sakuteiki*, Tokyo (Sagami Shobo) 1964.

- TANIKAWA, T., *The Classic Japanese Garden*, en *Japan Quarterly*, vol. XII, 1965, núm. 3, pp. 325 y ss.
- TANIZAKI, J., *El Elogio de la Sombra*, Madrid (Siruela) 2008.
- TÀPIES, A., *La pintura y el vacío*, en MACBA/ACTAR, *TÀPIES En perspectiva*, Barcelona (MACBA) 2004, pp. 324 y ss.
- TATSUI, M., *Gardens of Japan*, Tokyo (Japan Travel Bureau) 1934.
- TAUT, B., *Ich liebe die Japanische Kultur*, Berlin (Gebr. Mann Verlag), 2ª ed., 2004.
- Ex Oriente Lux. Die Wirklichkeit einer Idee*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2007.
- NIPPON mit europäischen Augen gesehen*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2009.
- Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2ª ed., 2009.
- Das japanische Haus und sein Leben. Houses and People of Japan*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 5ª ed., 2010.
- Bruno Taut in Japan. Das Tagebuch. Erster Band. 1933*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2013.
- Bruno Taut in Japan. Das Tagebuch. Zweiter Band. 1934*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2015.
- TAYLOR, B., *Japanese Gardens*, London (Methuen) 1912.
- TAYLOR, CH./
GILBERT, B., *Land Arts of the American West*, Austin (University of Texas Press) 2009.
- TERAO, E., *El Jardín Japonés como microcosmos. Lo invisible en el jardín japonés*, en Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente, IX Encuentros Internacionais de filosofía no Camiño de Santiago, 2008, pp. 229 y ss., en <http://hdl.handle.net/2183.12904>.
- TERAYAMA, K., *Zen und die Künste (Ausstellungskatalog)*, Köln (Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln) 1979.

- TIBERGHEN, G.A., *Land Art*, Paris (Carré) 1993.
- TONDER, G.J.V., *Distilling an image of nature from Japanese Zen Gardens*, SAJAJ (South African Journal of Art History), vol. 23(3), 2008, pp. 85 y ss.
- TONDER, G.J./LYONS, M. J., *Visual Perception in Japanese Rock Garden Design*, Axiomathes, 2005, vol. 15, pp. 353 y ss.
- TOSHIRO, I./VIRGILIO, P., *The Garden as Architecture: Form and Spirit in the Gardens of Japan, China and Korea*, Tokyo (Kodansha International) 1998.
- TREIB, M./HERMAN, R., *A Guide to the Gardens of Kyoto*, Tokyo (Shufunomoto Co.) 1980.
- TREIB, M., *Noguchi in Paris: The Unesco Garden*, San Francisco-Paris (William Stout Publishers/UNESCO) 2003.
- TREIB, M., (Ed.) *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*, Cambridge, Mass.-London (MIT Press) 1992.
- Meaning in Landscape Architecture&Gardens. Four Essays. Four Commentaries*, London-New York-Routledge (Tuttle) 2011.
- TSCHUMI, Ch., *A Study of a New Type of Karesansui Garden*, LRJ (publicación de la Universidad de Kyoto, Laboratory of Landscape Architecture) 2003, vol. 66 (5), pp. 413 y ss.
- Mirei Shigemori. Modernizing the Japanese Garden*, Berkeley, California (Stone Bridge Press) 2005.
- Mirei Shigemori-Rebel in the Garden: Modern Japanese Landscape Architecture*, Basel-Boston-Berlin (Birkhäuser) 2007.
- TSUNODA, R./
BARRY, W.T.DE/
KEENE, D. *Sources of Japanese Tradition*, New York (Columbia University Press) 1958.
- TUFNELL, B., *Land Art*, London (Tate) 2006.
- VARLEY, H.P., *Zen in Medieval Japan*, en MN (Monumenta Nipponica) Vol. XXXVI núm. 4, 1980, pp. 463 y ss.
- VV.AA., *Art&Place. Site-Specific Art of the Americas*, New York-London (Phaidon) 2013.

- VV.AA., *Variaciones sobre el jardín japonés*, Madrid (La Casa Encendida) 2014.
- VV.AA., *KYOTO the forest within the gate*, Kyoto-New York (Heian-Kyo Media/White Pine Press) 2014.
- WAI-BUN, I.B., *The Expression of Nature in Traditional Su Zhou Gardens*, Journal of Garden History, vol. 6, núm. 2, 1986, pp. y ss.
- WALEY, A., *Zen Buddhism and its relation to Art*, London (Luzac) 1922.
- WATTS, A.W., *The Spirit of Zen*, Mandala (London) 1991.
- The Way of Zen*, Mandala New York (Random House) 1985, 2ª ed.
- WEISS, A.S., *Zen Landscapes. Perspectives on Japanese Gardens and Ceramics*, London (Reaktion Books) 2013.
- WERKNER, P., *Land Art USA*, München (Prestel Verlag) 1992.
- WULLSCHLAGER, J., *Barbara Hepworth: forms and hollows*, Financial Times, Visual Arts, 26 de junio de 2015.
- YOKOYAMA, K., *The Gardens of Kyoto, Karesansui*, Kyoto (Seigensha Art Publishing) 2008.
- The Spirit of Japanese Art*, en Cultural Nippon, Vol. VI, N° 3 (1938.11).
- YOKOI, Y., *Zen Master Dogen: an introduction with selected writings*, New York-Tokyo (Weatherhill/Japonica Neerlandica) 1976.
- YOSHIDA, T., *Der japanische Garten*, Tübingen (Verlag Ernstwasmuth) 1957.
- YOUNG, D. & M., *The Art of the Japanese Garden*, Singapore (Tuttle) 2005.
- ZAJONC, A., *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente*, Girona (Atalanta) 2015.
- ZAMBRANO, M., *Claros del Bosque*, Barcelona (Seix Barral) 1993.
- ZUMTHOR, P., *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*, Basel-Boston-Berlin (Birkhäuser) 2006.

ANEXOS

GLOSARIO¹

<i>chatei (o roji)</i>	jardines de té
<i>chisenshiki-teien</i>	jardines de paseo o solaz, propios del periodo Heian
<i>hōjō</i>	residencia del abad o prior
<i>Hōrai</i>	elemento iconográfico de un jardín japonés desde sus orígenes, procedente de la tradición popular china, representativa de la legendaria Isla de la Dicha
<i>ike</i>	estanque
<i>ishitatesō</i>	monjes budistas dedicados al cuidado del jardín
<i>iwa</i>	piedra, roca
<i>iwakura</i>	desde el sintoísmo temprano, agrupación de rocas venerada como expresión de la morada de los dioses
<i>iwasaka</i>	igual significado que <i>iwakura</i>
<i>kameshima</i>	agrupación de rocas vinculada a la leyenda Hōrai o isla de rocas en forma de tortuga
<i>Kannon-ishi</i>	roca representativa de Kannon, la diosa de la misericordia
<i>karetaki</i>	cascada “seca” representada mediante rocas
<i>karikomi</i>	emplazamiento de arbustos y matas cuidadosamente podados
<i>kawa</i>	río
<i>Kure no hashi</i>	El “ <i>puente de Wu</i> ”, elemento iconográfico fundamental de los jardines japoneses primigenios
<i>kyokusui no en</i>	fiesta en el jardín que transcurre por el <i>yarimizu</i> para celebrar el arte de la composición y declamación de poemas
<i>momiji, kaede</i>	arce japonés

¹ Cfr. ulteriormente ONO, K./EDWARDS, W., *Bilingual (English and Japanese) Dictionary of Japanese Garden Terms*, Nara (Kansai Process) 2001.

<i>nakajima</i> (<i>naka no shima</i>)	isla central de un jardín de paseo o solaz
<i>nantei</i>	Jardín del Sur, antaño área para la celebración de ceremonias en la tradición sintoísta
<i>no</i>	prado
<i>sakura</i>	cerezo
<i>sanzonishi</i>	triada de rocas representativa de la Trinidad Budista
<i>shakkei</i>	“paisaje tomado en préstamo”, integración en el diseño del jardín –a modo de escenario de fondo o bastidor- del paisaje natural del entorno, ya sea una montaña o un bosque
<i>shima</i>	isla
<i>shimo</i>	escarcha
<i>shindenzukuri</i>	estilo arquitectónico del periodo Heian
<i>shoinzukuri</i>	estilo arquitectónico del periodo Muromachi
<i>shumi-sen</i>	montaña central en el cosmos budista, antiguamente representación hindú, y desde el periodo Asuka, elemento del jardín japonés
<i>senzui-kawaramono</i>	jardineros del periodo Muromachi, procedentes del estrato social inferior, al que se asignaban las tareas más impuras, tales como el enterramiento de cuerpos o la matanza de animales
3:5:7	modelo iconográfico de disposición de rocas (o arbustos haciendo las veces de éstas) procedente de la tradición popular china, entendida como una expresión del universo, que se introduce por primera vez durante el periodo Muromachi como pauta en la composición de los jardines. En la cultura popular también se entiende como símbolo de buenos auspicios
<i>sunamori</i>	pila o montículo de arena artísticamente rastrillado
<i>takarabune</i>	“isla del barco del tesoro”, roca con forma de un barco, parte de la Leyenda Hōrai
<i>taki</i>	cascada
<i>taki-ishigumi</i>	agrupación de rocas en forma de cascada
<i>tsuboniwa</i>	jardín interior
<i>tsuki</i>	luna

<i>tsukiyama</i>	“ <i>isla de la grulla</i> ”, agrupación de rocas en forma de una grulla, parte de la Leyenda Hōrai
<i>yama</i>	montaña
<i>yarimizu</i>	corriente de agua que circula por el jardín en forma de meandros
<i>zazenseki</i>	piedra de superficie plana, idónea para la práctica del <i>zazen</i>

TABLA CRONOLÓGICA SUCINTA DE LA HISTORIA DE JAPÓN

Paleolítico

Prehistoria

Jōmon (11.000 aC-500aC)

Yayoi (500 aC-300 dC)

Kofun (300-552)

Asuka (552-710)

*Antigua
(Kodai)*

Nara (710-794)

Fushimi-inari-taisha (711)

Heian (794-1185)

Byōdo-in se convierte en templo (1052)

*Medieval
(Chūsei)*

Kamakura (1185-1338)

Sakuteiki (ca. 1200). Dōgen (1200-1253)
Kennin-ji (1202), primer templo *zen* en Kyōto
Primera invasión mongola (1274)
Musō Kokushi (1275-1350)
Segunda invasión mongola (1281)

Muromachi (1338-1573)

Saihō-ji se convierte en templo *zen* (1339)
Se construye Kinkaku-ji (1397)
Batallas Ōnin ((1467-1477)
Ginkaku-ji comienza a edificarse (ca. 1482)
Ryōan-ji (ca. 1490)
Daisen-in (ca. 1509)
Shinju-an (ca. 1514)
Desde Taizō-in (1521) hasta Reiun-in (1543)

*Moderna
Temprana
(Kinsei)*

Azuchi-Momoyama (1573-1603)

Edo (1603-1868)

*Moderna
(Kindai/
Gendai)*

Época Contemporánea (desde 1868)

BIBLIOGRAFÍA

- ADDIS, S./DAIDO LOORI, J., *The Zen Art Book. The Art of Enlightenment*, Boston, Mass. (Shambala) 2009.
- AITKEN, R., *Taking the Path of Zen*, New York (North Point Press) 1982.
- ANDERSON-SPIVY, A., *Appareled in Celestial Light*, en artnet.com/Magazine/features/Anderson-spivy/Anderson-spivy6-25.01.asp
- ANESAKI, M., *History of Japanese Religion with Special Reference to the Social and Moral Life of the Nation*, Rutland, Vermont, Tokyo (Tuttle) 1930.
- Art, Life and Nature in Japan*, Rutland, Vermont, Tokyo (Tuttle) 1935.
- APONTE, C., *Japón. Desde la belleza de Jardín Japonés a la violencia de la Naturaleza*, Revista del Instituto Nacional de Higiene Rafael Rangel, vol. 42(1), 2011, pp. 71 y ss.
- ARNHEIM, R., *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye (The New Version)*, Berkeley, California (University of California Press) 1974.
- ASENSIO, F., *World of Environmental Design. Landscape Art*, Barcelona (Francisco Asensio Cerver) 1995.
- ASTON, W.G., *Shinto (the Way of the Gods)*, London-New York-Bombay (Longmans, Green & Co.) 1905.
- ATLEE, H., *Der japanische Garten. Eine Reise in Bildern*, München (DVA) 2012.
- Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen*, Berlin (Manfred Speidel), 2ª ed., 2009.
- Das japanische Haus und sein Leben. Houses and People of Japan*, Berlin (Manfred Speidel), 5ª ed., 2010.
- BADALA, L./
TOSCANO, R.A., *Mito y Simbolismo en el jardín japonés*, Rosario (Hipólita Ediciones) 2009.
- BARSAK, J., *Charlotte Perriand et le Japon*, Paris (Norma) 2008.
- BARTHES, R., *The Pleasure of the Text*, New York (Hill&Wang) 1975.

- BASHO, M., *BASHO. The Complete Haiku. Translated, annotated and with an introduction by Jane Richhold*, Tokyo-New York-London (Kodansha International) 2008.
- BAUM, K., *Nobody's property. Art. Land. Space*, New Haven-London (Yale University Press) 2010.
- BEARDSLEY, J., *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, New York-London-Paris (Abbeville Press) 1984; existe una versión más amplia (*expanded edition*) de 1989.
- BENL, O., *Japanische Geisteswelt. Vom Mythos zur Gegenwart*, Baden-Baden (Holle-Verlag) 1956.
- Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*, Hamburg (Cram/de Gruyter) 1951.
- Muso Kokushi (1275-1352)-Ein Japanischer Zen-Meister*, en BENL, O., y otros (ed.), *Orient Extremus* Jhrg.2. Hft. 1 (1955,7), pp. 86 y ss.
- BENSE, M., *Semiotik-Allgemeine Theorie der Zeichen*, Baden Baden (Agis Verlag) 1967.
- BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona (Gustavo Gili) 2000.
- Mirar*, Barcelona (Gustavo Gili) 2001.
- BERNÁRDEZ, C., en FATTORIA DI CELLE (ed.), *Historia y Naturaleza. La Colección Gori*, Valencia (IVAM) 2003.
- BERTHIER, F., *Reading Zen in the Rocks. The Japanese Dry Landscape Garden*, Chicago-London (The University of Chicago Press), 2000. Originalmente publicado en francés, existe traducción al español bajo el título *El jardín zen*, publicado por la Editorial Gustavo Gili, Barcelona, en 2007.
- BLYTH, R.H., *Zen and Zen Classics*. Selection of R.H. Blyth compiled with the drawings of Frederick Franck author of the *Zen of Seeing*, New York (Random H.) 1978.

- BOETTGER, S., *Earthworks Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley (University of California Press) 2002.
- BOHNER, H., *Zeithenreihe der alten japanischen Gärten*, NOAG (Nachrichten der deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, Hamburg), en nº 100, 1966, pp. 12 y ss.
- BOETTGER, S., *EARTHWORKS. Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley-Los Angeles-London (University of California Press) 2002.
- BORCH, Ch., *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, Basel (de Gruyter) 2014.
- BOURDON, D., *The Razed Sites of Carl Andre*, Artforum, vol. 5, nº 2, Oct. 1966, p. 17.
- Designing the Earth. The Human Impulse to Shape Nature*, New York (Harry N. Abrams, Inc.) 1995.
- BOUSO, R., *Zen*, Barcelona (Fragmenta) 2012.
- BRING, M./
WAYEMBERGH, J., *Japanese Gardens, Design and Meaning*, New York (McGraw Hill Higher Education) 1981.
- BRINKER, H., *Die zen-buddhistische Bildnismalerei in China und Japan vom den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*. Wiesbaden (Franck Steiner Verlag) 1973.
- BROWER, R.H./
MINER, E., *Japanese Court Poetry*, Stanford (Cresset) 1962.
- BROWN, J. (ed.), *Michael Heizer Sculpture in Reverse*, Los Angeles (Museum of Contemporary Art) 1984.
- CALLOIS, R., *La lectura des pierres. Pierres. L'écriture des pierres. Agates paradoxales*. Paris (Éditions Xavier Barral) 2014. Existe una esmerada versión al catalán: *Pedres*, (traducción de Ramon GIRBAU), Barcelona (Días Contados) 2001.
- CARLSON, A., *On the aesthetic appreciation of Japanese Gardens*, British Journal of Aesthetics, vol. 37(1), January 1997, pp. 47 y ss.

- CASALIS, M., *The semiotics of the visible in Japanese rock gardens*, Semiotica, vol. 44, Issues 3-4, 1983, pp. 349 y ss.
- CHANG, P. *El Jardín Japonés*, Mexico-Madrid (Diana-Libsa) 2006.
- CHANG CHUNG-YUAN, *Creativity and Taoism, a Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry*, New York, (Wildwoodhouse Ltd.) 1975.
- Tao, Zen und schöpferische Kraft*, Düsseldorf und Köln (Diederichs) 1975.
- CHENG, F., *Vacío y Plenitud. El lenguaje de la Pintura China*, Madrid (Siruela), 6ª ed., 2013.
- CHENG., J. *The Craft of Gardens. The Classic Chinese Text on Garden Design*, Yale (Shangai Press)1988, y New York (Tuttle/Betterlink Press) 2012.
- CLIFFORD, D. P., *Geschichte der Gardenskunst*, München (1966). Existe versión inglesa: *A History of Garden Design*, New York (Praeger) 1963.
- COLLINS, J., *Sculpture Today*, London (Phaidon) 2007.
- CONDER, J., *Landscape Gardening in Japan*, (reimpresión de la obra editada en Tokyo en 1893 junto con su edición revisada en 1912 del *Supplement to Landscape Gardening in Japan*), Tokyo-New York-London (Kodansha International) 2002.
- CONTRACTOR, T., *Body and Void at the Henry Moore Foundation*, 13.5.2014. The Royal Academy of Arts.
- COVELLO, V.T/
YOSHIMURA, Y., *The Japanese Art of Stone Appreciation*, Tokyo-Vermont-Singapore (Tuttle) 2009.
- CRAIG, C., *Notions of Japaneseness in Western interpretations of Japanese Garden Design, 1870s-1930s*, New Voices, 1993, vol. 6, pp. 1 y ss., disponible en icis.com.tw/paper_store/paper_store/1_notions_craig-2015461431993.pdf.
- CRAWFORD, D., *Nature and Art: Some Dialectical Relationships*, Journal of Aesthetic and Art Criticism, vol. 42, 1983, pp. 49 y ss.
- DAIDO, J., *Sitting with Koans. Essential Writings on the practice on the practice of zen koan introspection*, Boston (Wisdom Publications) 2006.

- DE MARIA, W., *The Lightning Field*, Artforum Vol.8, April 1980, pp. 52 y ss.
- DE LA MORA, L., *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé-en la década de los setenta*, Tesis Doctoral, Valencia (Universidad Politécnica), Febrero 2005.
- DIELH, T., *Emile Halpern. Pepin Moore*, www.artforum.com/inprint/issue=201402&id=45037-Travis Diehl on Emile Halpern-artforum.com/inprint.
- DUMOULIN, H., *Zen-Geshichte und Gestalt*, Bern, 1959.
- Allgemeine Lehren zur Förderung des Zazen von Zen Meister Dogen*, en Monumenta Nipponica (MN) XIV (1958-59), pp. 429 y ss.
- DUNHAM, J.L., *Artists Reclaim the Land*, Artweek, vol. 10, N° 29, September 1979, pp. 1 y ss.
- EARLE, J. (ed.), *Infinite Spaces. The Art and Wisdom of the Japanese Garden*, Great Shelford, Cambridge (Galileo Publishers) 2012.
- EINARSEN, J., *Zen and Kyoto*, Kyoto (Uniplan) 2004.
- ELIADE, M., *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid (Ediciones Cristiandad) 1974.
- FAUST, A. (ed.), *Zen-Der lebendige Buddhismus in Japan. Ausgewählte Stücke des Zen Textes*, Gotha und Stuttgart (Verlag Friedrich Andreas Perthes) 1925, (reimpresión de 1968).
- FIGUEROA, V./BONO, F., “*¡Mis obras no significan nada!*”, El País, 5.5.2015.
- FLAM, J., (ED.) *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkely-Los Angeles (The University of California Press) 1996, 2ª ed.
- FRANCIONI, E., *CSound for Cage’s Ryoanji. A possible solution for the Sound System*, CSound Journal, Issue 8, consultable en [www.csounds.com/journal/issue 18/francioni.html](http://www.csounds.com/journal/issue%2018/francioni.html).
- FRANKEL, F./JOHNSON, J., *Modern Landscape Architecture. Redefining the Garden*, New York (Abbeville Press) 1991.
- FRENCH, C.L., *The Poet-Painters: Buson and his Followers*, Catálogo de la exposición itinerante celebrada en 1974 en el Museum of Art de la Universidad de

- Michigan, The Seattle Museum of Art and The Asia House Gallery of New York (The University of Michigan Museum of Art) 1974.
- GAINZA, M., *Fabián Bercic. Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo.* www.artforum.com/inprint/issue=201006&id=39876-María Gainza on Fabián Bercic-artforum.com/inprint.
- GARRAUD, C., *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris (Flammarion) 1993.
- GIBSON, J.J., *The Perception of the Visual World*, Boston, Mass. (Houghton Mifflin Company), 1950.
- GOLDSWORTHY, A., *STONE*, London (Thames & Hudson), 2011.
- GRACIA, C., *La tierra pura, el fin del dharma y la mirada al paisaje: una introducción a los orígenes del jardín japonés*, Saitabi, núm. 57, 2007, pp. 127 y ss.
- GRAS, M. (Coord.) *El Jardín Japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, Madrid (Tecnos), 2015.
- GROVE, N., *Isamu Noguchi, Shaper of Space*, 59 Arts Magazine 1984, pp. 111 y ss.
- HALL, J.W./
MASS, J.P., *Terms and Concepts in Japanese Medieval History: An Inquiry into the Problems of Translation*, en *The Journal of Japanese Studies*, Washington, vol. 9, núm.1, 1983, pp. 1 y ss.
- HALLBAUM, F., *Der Landschaftsgarten: Sein Entstehen und seinen Einführung in Deutschland durch Friedrich Ludwig von Sckell 1750-1823*, München (Schmidt) 1927.
- HAMMITZSCH, H., *Zum Begriff "Weg" im Rahmen der japanischen Künste*, NOAG (Nachrichten der deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, Hamburg), n° 82 (1957), pp. 5 y ss.
- Zu den Begriffen "wabi" and "sabi" im Rahmen der japanischen Künste*, NOAG 85/86 (1959), pp. 36 y ss.
- HAMMITZSCH, H./
BRÜLL, L., *Shinkokinwakashu-Japanische Gedichte*, Stuttgart (Reclam) 1964.
- HARADA, J., *The Gardens of Japan*, London (The Studio), 1928, reeditado por Routledge-New York (Tuttle) 2009.

- HAUSSY, M./
ARISAWA, M. *Le Sakuteiki Illustré-Ou la Composition des Jardins Japonais*, Osaka (Ichiyosa) 1980.
- HAY, J., *Kernels of Energy, Bones of Earth: The Rock in Chinese Art*, New York (China House Gallery/China Institute in America) 1986.
- HAYAKAWA, M., *The Garden Art of Japan*, New York-Tokyo (Weatherhill/Heibonsha) 1973.
- HENNIG, K., *Japanische Gartenkunst: Form, Geschichte, Geisteswelt*, Köln (Verlag M. Dumont Schauberg) 1980.
- Der Karesansui-Garten als Ausdruck der Kultur der Muromachi-Zeit*, Hamburg (Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V., Hamburg Mitteilungen Band 92) 1982.
- HERRERA, H., *Listening to Stone. The Art and Life of ISAMU NOGUCHI*, New York (Farrar Straus and Giroux) 2015.
- HEYD, TH., *La restauración de la naturaleza en relación a las obras de la tierra (earthworks) y el arte de los jardines japoneses*, Estudios Filosóficos, vol. 53 (2004), pp. 77 y ss.
- HIGUCHI, T., *The Visual and Spatial Structure of Landscapes*, Cambridge, Massachusets (MIT Press) 1983.
- HISAMATSU, S., *Zen to Bijutsu*, Kyoto (Bokubi-sha)1958.
- Zen and the Fine Arts*, Tokyo (Kodansha International) 1971.
- HOLME, C., *Artistic Gardens in Japan*, en *Studio*, vol. I, 1893, pp. 128 y ss.
- HOLT, N., ed., *The Writings of Robert Smithson*, New York (New York University Press) 1979.
- HORIGUCHI, S./
KOJIRO, Y., *Tradition of Japanese Garden*, Tokyo (The Kokusai Bunka Shinkokai) 1962.

- ISOZAKI, A./
SATO, O., *KATSURA. Ermitage et jardins-Un moment de perfection*, Paris (Office du Livre) 1983.
- ITOH, T., *Karesansui*, Kyoto (Tankosha) 1970.
- Nihon no niwa-An Approach to Nature*, Tokyo (Chuo Koronsha) 1971.
- Space and Illusion in the Japanese Garden*, New York-Tokyo-Kyoto (Weatherhill/Tankosha) 1973.
- Imperial Gardens of Japan, Sento Goshō, Katsura, Shugaku-in*, New York-Tokyo-Kyoto (Weatherhill/Tankosha) 1970.
- The Gardens of Japan*, Tokyo-New York-London (Kodansha International) 1998.
- JEPPESEN, T., *Olafur Eliasson. Louisiana Museum of Modern Art*, [www.artforum.com/inprint/issue=201501&id=49539-Travis Jepesen on Olafur Eliasson-artforum.com/inprint](http://www.artforum.com/inprint/issue=201501&id=49539-Travis-Jepesen-on-Olafur-Eliasson-artforum.com/inprint).
- JOHNSON, N.B., *TENRYŪ-JI. Life and Spirit of a Kyōto Garden*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2012.
- JUNG, C.G., *La Interpretación de la Naturaleza y la Psique. La sincronicidad como un principio de conexión causal*, Barcelona-Buenos Aires-México (Paidós) 1979.
- JUNG LEE, Y., *Inquiry into and Seccession to traditional Japanese Zen Gardens*, Tesis Doctoral, 2005, University of Athens, Georgia.
- KANAZAWA, I., *Japanese Ink Paintings. Early Zen Masterpieces*, Tokyo-New York-San Francisco (Kodansha International/Shibundo) 1935.
- KASTNER, J./
WALLIS, B., *Land and environmental art*, London (Phaidon) 1998.
- KAWABATA, Y., *Japón, lo Bello y Yo*. Conferencia pronunciada con ocasión de la recepción del Premio Nóbel de Literatura el 10 de diciembre de 1968. Puede consultarse en la página web oficial de la organización: Yasunari Kawabata-Nobel Lecture: Japan, the Beautiful and Myself. Nobelprize.org. AB 2014. Web 22 Sep 2015.

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html.

- KAWASE, K., *Muso Kokushi-Zen to teien*, Tokyo (Kodansha) 1968.
- KEANE, M.P., *The Art of Setting Stones & Other Writings from the Japanese Garden*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2002.
- Japanese Garden Design*, Tokyo (Tuttle) 1996.
- The Japanese Tea Garden*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2009.
- Songs in the Garden. Poetry in the Gardens of Ancient Japan*, San Bernardino, California (MPK Books) 2012.
- KERNAL, S./GASKELL, I. (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge (Cambridge University Press) 1993.
- KIRKWOOD, K.P., *Renaissance in Japan. A Cultural Survey of the Seventeenth Century, Japan's Literary Giants: Basho Saikaku, Chikamatsu*, Rutland, Vermont, Tokyo (Tuttle) 1970.
- KOREN, L., *Gardens of Gravel and Sand*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2000.
- Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Barcelona (Sd Edicions) 2010.
- KUBO, T., *A Compilation of the Sakuteiki for Japanese Gardens*, en Bulletin of the University of Osaka Prefecture, Ser.B. (Osaka) 1956, vol. 6, pp. 17-31.
- KUO, M., *Everything Goes. An interview with Robert Breer*, en Artforum noviembre 2010, en [www.artforum.com/inprint/issue=201009&id=26653-EVERYTHING GOES: AN INTERVIEW WITH ROBERT BREER BY MICHELLE KUO-artforum.com/in print](http://www.artforum.com/inprint/issue=201009&id=26653-EVERYTHING-GOES:AN-INTERVIEW-WITH-ROBERT-BREER-BY-MICHELLE-KUO-artforum.com/in-print).
- KUCK, L., *One hundred Kyoto Gardens*, London-Kobe (Kegan Paul, Trench, Trubner&Co.) 1935.
- The Art of Japanese Gardens*, New York (The John Day Co.) 1940.
- The World of Japanese Garden. From Chinese Origins to Modern Landscape Art*, New York-Tokyo (Walker/Weatherhill) 1968.

- KUITERT, W., *Themes, Scenes and Taste in the History of Japanese Garden Art*, Amsterdam (J.C.Gieben) 1988.
- Themes in the History of Japanese Garden Art*, Honolulu (University of Hawai'i) 2002.
- LAILACH, M., *Land Art*, Hong Kong-Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo (Taschen) 2007.
- LEATHERBARROW, D., *Topographical Stories. Studies in Landscape and Architecture*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 2004.
- LEE, Y.J., *Inquiry into and secession to Traditional Japanese Zen Gardens*, Tesis Doctoral dirigida por William Ramsey, para la obtención del título de Master of Landscape Architecture, Athens, Georgia, 2005.
- LILLO, J., *Ecología perceptiva y procesamiento de la información: una integración necesaria*, Revista Cognitiva, 1991, pp. 1 y ss.
- LOIDL, H./BERNARD, S., *Opening Spaces. Design as Landscape Architecture*, Basel (Birkhäuser) 2014.
- LONG, R., *Walking the Line*, London (Thames & Hudson) 2002.
- MADERUELO, J., *Nuevas visiones de lo pintoresco en el paisaje como arte*, Lanzarote (Fundación César Manrique) 1996.
- El paisaje: génesis de un concepto*, Madrid (Abada) 2002.
- MANSFIELD, S., *Japanese Stone Gardens. Origins, Meaning. Form*, Tokyo-Rutland, Vermont-Singapore (Tuttle) 2009.
- MCFADDEN, D.L., *Oriental Gardens in America: A Visitors' Guide*, Los Angeles (Douglas-West) 1976.
- MCGUILL, D.G./
HEIZER M., *Effigy Tumuli*, New York (Abrams) 1990.
- MCGUIRE, L., *Isamu Noguchi's Playground Designs*, en www.landscapeonline.com/research/article 115.
- MEINIG, D.V., *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*, New York (Oxford University Press) 1979.

- MEYER, J., *No more scale. The experience of size in contemporary sculpture*, Artforum, Summer 2004, consultable online en [www.artforum.com/inprint/issue=200406&id=6960-No More Scale:The experience of size in contemporary sculpture by James Meyer-artforum.com/in print](http://www.artforum.com/inprint/issue=200406&id=6960-No%20More%20Scale:The%20experience%20of%20size%20in%20contemporary%20sculpture%20by%20James%20Meyer-artforum.com/in%20print).
- MEYER-HERMANN, E., *Carl Andre. Place Matters/La Importancia del Lugar*, Papel presentado el 9 de octubre de 2010 en la Chinati Foundation, publicado por Marfa TX del mismo año, pp. 30 y ss.
- MIZUO, H., *Zen Art*, en *Japan Quarterly* XVII (1970), núm. 2, pp. 161 y ss.
- MIZUNO, K./ WRIGHT, T. *Samadhi on Zen Gardens. Dynamism and Tranquility*, Japan (Mitsumara Suiko Shoin) 2010.
- MORRIS, R., *Notes on Sculpture*, Artforum, 1966, pp. 222 y ss.
- MULLER, R.S.&G., *...The Earth, Subject to Cataclysms, Is a Cruel Master*, Arts Magazine, Vol. 46, Nov. 1971, pp. 40 y ss.
- MUNSTERBERG, H., *Zen-Kunst*, Köln (DuMont) 1978.
- MURASAKI, S., *La Historia de Genji*, Dos Volúmenes, Gerona (Atalanta) 2005.
- NAIR, K., "Shōka". *Emile Halpern solo exhibition Pepin Moore*, crítica de arte publicada en Artforum el 24.10.2013, [www.artforum.com/inprint/archive/id=43507-Emile Halpern](http://www.artforum.com/inprint/archive/id=43507-Emile%20Halpern)
- NAKAGAWARA, C., *The Japanese Garden for the Mind: The 'Bliss' of Paradise Transcended*, Stanford Journal of East Asian Affairs, vol. 4, núm. 2, 2004, pp. 83 y ss.
- NAKAMURA, M., *The Twofold Beauties of the Japanese Garden*, en Proceedings of the XXIII IFLA (International Federation of Landscape Architects) World Congress Japan, Mayo-Junio 1985, ed. Japanese Institute of Landscape Architects, Tokyo, IFLA Yearbook 1986/87, en pp. 195-197.
- NAKANE, K., *Kyoto Gardens*, Osaka (Hoikushā) 1979, 16ª ed.
- NAKATA, L., *The Art of Japanese Calligraphy*, New York-Tokyo (Weatherhill) 1973.
- NASH, D./LYNTON, N., *DAVID NASH. An introduction by Norbert Lynton*, London (Thames & Hudson) 2007.

- NEVES, J.M., *Sobre la metáfora operante de los “claros del bosque” en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano*, Aurora, nº 13, 2012, pp. 40 y ss.
- NEWSON, S., *A thousand years of Japanese Gardens*, Tokyo (Tokyo News Service Ltd.) 1937.
- NICKAS, B., *Sam Durant*, Artforum septiembre 2002, www.artforum.com/inprint/issue=200207&id=3268-Bob Nickas on Sam Durant-artforum.com/inprint.
- NITSCHKE, G., *El Jardín Japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Köln (Benedikt Taschen) 1993.
- From Shinto to Ando: Studies in Architectural Anthropology in Japan*, London (Academy Editions) 1993.
- OHASHI, H., *Japanese Garden*, Tokyo (Graphic-sha) 1986.
- Japanese Garden II*, Tokyo (Graphic-sha) 1986.
- OKIISHI, K., *Wordly Goods. Ken Okiishi on the work of Carlo Scarpa*: en www.artforum.com/inprint/issue=201309&id=43530-Ken Okiishi-artforum.com/inprint.
- ONO, K./
EDWARDS, W., *Bilingual (English and Japanese) Dictionary of Japanese Garden Terms*, Nara (Kansai Process) 2001.
- PENDERS, A.F., *En chemin, Le Land Art*, Tome I: *Partir*, Tome II: *Revenir*, Bruxelles (La Lettre Volée) 1999.
- PETRUCCI, R., *La Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême Orient. Illustré d'après les originaux des maîtres du paysage des VIII e au XVIIe siècles de quatre gravures sur bois de K. Egawa et S. Izumi, etc.*, Paris (Laurence) 1910.
- PIGOT, F.T./
EAST, A., *The Gardens of Japan. A years Diary of its Flowers. 4 Pictures by A.East and many illustrations in the text*, London, 1896, reeditado por Lenox, Mass.-Henderson NV (Hardpress Publishing) 2013.
- PLANAS, M., *El Paisatge com a procés. Bloc de notes*, Catálogo de la exposición realizada en el Palau de Marquesos de Llió, Mallorca, en agosto de 2011.

- PORGES, M., *John Cage, California Palace of the Legion of Honor*, en [www.artforum.com/in print/issue=200106&id48548](http://www.artforum.com/in_print/issue=200106&id48548)-Maria Porges on John Cage-[artforum.com/in print](http://artforum.com/in_print)
- QIAN YUN, ED., *Classical Chinese Gardens*, Hong Kong-Beijing (Joint Publishing Co.) 1982.
- RAMBACH, P. & S., *Le Livre Secret des Jardins Japonais. Version intégrale d'un MANUSCRIT INÉDIT DE LA FIN DU XX^e SIÈCLE. Commentaires et digressions autor d'un recueil de secrets à l'usage des Maîtres de Jardins par PIERRE et SUSANNE RAMBACH d'après une traduction orale de TOMOYA MASUDA*, Genève (Albert Skira) 1973.
- Sakuteiki ou Le Livre Secret des Jardins Japonais*, Genève (Albert Skira) 1973.
- Gardens of Longevity*, Genève-New York (Rizzoli/Skira) 1987.
- RAQUEJO, T., *Land Art*, San Sebastián (Nerea) 1998.
- RICHIE, D., *A Tractate on Japanese Aesthetics*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2007.
- RINEBOLD, M., *Le Confort Modern*, 18.7.2012 en Artforum, consultable online bajo el id=31385.
- ROELSTRAETE, D., *Richard Long. A Line Made by Walking*, London (Afterall books) 2010.
- ROSS, S., *Gardens, Earthworks and Environmental Art*, en KERNAL, S./GASKEL, I. (eds.), *Natural Beauty and the Arts*, Cambridge (Cambridge University Press) 1993, pp. 158 y ss.
- ROWLEY, G., *Principles of Chinese Painting*, Princeton (Princeton University Press) 1947.
- SAITO, Y., *Meien wo aruku: Muromachi Jidai (The Japanese Gardens: Muromachi Period, vol. 2)*, Tokyo (Mainichi Shimbunsha) 1988.
- The Japanese Appreciation of Nature*, British Journal of Aesthetics, vol. 25(3), summer 1985, pp. 239 y ss.
- The Japanese Love of Nature: a Paradox*, Landscape, vol. 31, 1992, pp. 1 y ss.

- Japanese Gardens: The Art of Improving Nature*, Chanoyu Quarterly: Tea and the Arts of Japan, n° 83, 1996, pp. 41 y ss.
- SAKAI, K., *HANIWA. Escultura antigua japonesa*, Buenos Aires (Ediciones Mundonuevo, Colección Amida) 1976.
- SCHAARSCHMIDT-
RICHTER, I., *Der Japanische Garten-ein Kunstwerk. Mit einem Aufsatz zur Gartenforschung von Osamu Mori*, Fribourg-Würzburg (Edition Popp) 1979.
- SCHAFER, E.H., *Tu Wan's Stone Catalogue of Cloudy Forest*, Berkeley-Los Angeles (University of California Press) 1961.
- SCHNEIDER, R., *Kowaka-mai. Sprache und Stil einer Mittel-alterlichen Japanischen Rezitationskunst*, MOAG (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens) LI, Hamburg, 1968.
- SCHURHAMMER, G., *Shinto-Der Weg der Götter in Japan*, Bonn-Leipzig (K. Schroeder) 1923.
- SECKEL, D., *Buddistische Kunst Ostasiens-34 Interpretationen*, Stuttgart (Kohlhammer) 1957.
- SHIGEMORI, K., *Gardens of Japan*, Kyoto (Nisha) 1949.
- Japanese Gardens-Islands of Serenity*, Tokyo (Japan Publications) 1971.
- The Japanese Courtyard Garden. Landscape for Small Spaces*, New York-Tokyo (Weatherhill) 1981.
- SHIGEMORI, M., *Karesansui*, Kyoto (Kawara Shoten) 1965.
- Teien no bit o kansho-ho (The Beauty of Gardens and the way to appreciate it)* Tokyo (Hobunkan) 1967.
- SHIMIZU, S., *Seasons and Places in Yamato Landscape and Poetry*, en *Ars Orientalis*, Vol. XII, N°2, 1981, pp. 1-14.
- SHIMOYAMA, S., *Sakuteiki. The Book of Garden, attributed to the writ by Shigemaru Tachibana-no-Toshitsuna (Being a full translation of the Japanese eleventh century manuscript: Memoranda on garden making)*, Tokyo (Plann & City Planners) 1976.
- SIRUELA, J., *Mensajero de la Naturaleza*, El Pais Semanal, 13.9.2015, pp. 20 y ss.

- SLAWSON, D.A., *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens. Design Principles. Aesthetic Values*, Tokyo-New York-London (Kodansha International) 1987.
- SMITHSON, R., *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, ArtForum 1968, pp. 82 y ss.
- Entropy Made Visible*, entrevista realizada por Allison SKY (1973): www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm.
- Frederik Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, Artforum, vol. 11, nº6, Feb. 1973, pp. 65 y ss.
- SONFIST, A., (ed.), *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*, New York (Dutton) 1983.
- SUGIMOTO, H. *Visions in my Mind. A film by Ana Tappeiner Ufer!* Art Documentary 2007.
- SUZUKI, D., *Essays in Zen Buddhism (Third Series)*, London (Luzac and Company) 1934.
- Zen and Japanese Buddhism*, Tokyo (Japan Travel Bureau) 1958.
- Zen and Japanese Culture*, London (Routledge and Kegan Paul) 1959.
- SUZUKI, SH., *Zen Mind, Beginner's Mind. Informal Talks on Zen Meditation and Practice*, Boston-London (Shambala) 2011.
- TAKAHASHI, K., *High Tide Wane Moon*, Portland (Nazraeli Press) 2007.
- TAKEL, J./KEANE, M.P. *Sakuteiki. Visions of the Japanese Garden. A modern translation of Japan's Gardening Classic*, Tokyo-Rutland, Vermont-Singapore (Tuttle) 2008.
- TAMURA, T., *Art of the Landscape Garden in Japan*, Tokyo (Kokusai Bunka Shinkokai/The Society for International Cultural Relations) 1935.
- Jardins Japonais: Ses Origins et Caractères. Dessins et Plans*, Tokyo (Kokusai Bunka Shinkokai/The Society for International Cultural Relations) 1937.
- Sakuteiki*, Tokyo (Sagami Shobo) 1964.

- TANIKAWA, T., *The Classic Japanese Garden*, en *Japan Quarterly*, vol. XII, 1965, núm. 3, pp. 325 y ss.
- TANIZAKI, J., *El Elogio de la Sombra*, Madrid (Siruela) 2008.
- TÀPIES, A., *La pintura y el vacío*, en MACBA/ACTAR, *TÀPIES En perspectiva*, Barcelona (MACBA) 2004, pp. 324 y ss.
- TATSUI, M., *Gardens of Japan*, Tokyo (Japan Travel Bureau) 1934.
- TAUT, B., *Ich liebe die Japanische Kultur*, Berlin (Gebr. Mann Verlag), 2ª ed., 2004.
- Ex Oriente Lux. Die Wirklichkeit einer Idee*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2007.
- NIPPON mit europäischen Augen gesehen*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2009.
- Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2ª ed., 2009.
- Das japanische Haus und sein Leben. Houses and People of Japan*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 5ª ed., 2010.
- Bruno Taut in Japan. Das Tagebuch. Erster Band. 1933*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2013.
- Bruno Taut in Japan. Das Tagebuch. Zweiter Band. 1934*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2015.
- TAYLOR, B., *Japanese Gardens*, London (Methuen) 1912.
- TAYLOR, CH./
GILBERT, B., *Land Arts of the American West*, Austin (University of Texas Press) 2009.
- TERAO, E., *El Jardín Japonés como microcosmos. Lo invisible en el jardín japonés*, en Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente, IX Encuentros Internacionais de filosofía no Camiño de Santiago, 2008, pp. 229 y ss., en <http://hdl.handle.net/2183.12904>.
- TERAYAMA, K., *Zen und die Künste (Ausstellungskatalog)*, Köln (Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln) 1979.

- TIBERGHEN, G.A., *Land Art*, Paris (Carré) 1993.
- TONDER, G.J.V., *Distilling an image of nature from Japanese Zen Gardens*, SAJAJ (South African Journal of Art History), vol. 23(3), 2008, pp. 85 y ss.
- TONDER, G.J./LYONS, M. J., *Visual Perception in Japanese Rock Garden Design*, Axiomathes, 2005, vol. 15, pp. 353 y ss.
- TOSHIRO, I./VIRGILIO, P., *The Garden as Architecture: Form and Spirit in the Gardens of Japan, China and Korea*, Tokyo (Kodansha International) 1998.
- TREIB, M./HERMAN, R., *A Guide to the Gardens of Kyoto*, Tokyo (Shufunomoto Co.) 1980.
- TREIB, M., *Noguchi in Paris: The Unesco Garden*, San Francisco-Paris (William Stout Publishers/UNESCO) 2003.
- TREIB, M., (Ed.) *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*, Cambridge, Mass.-London (MIT Press) 1992.
- Meaning in Landscape Architecture&Gardens. Four Essays. Four Commentaries*, London-New York-Routledge (Tuttle) 2011.
- TSCHUMI, Ch., *A Study of a New Type of Karesansui Garden*, LRJ (publicación de la Universidad de Kyoto, Laboratory of Landscape Architecture) 2003, vol. 66 (5), pp. 413 y ss.
- Mirei Shigemori. Modernizing the Japanese Garden*, Berkeley, California (Stone Bridge Press) 2005.
- Mirei Shigemori-Rebel in the Garden: Modern Japanese Landscape Architecture*, Basel-Boston-Berlin (Birkhäuser) 2007.
- TSUNODA, R./
BARRY, W.T.DE/
KEENE, D. *Sources of Japanese Tradition*, New York (Columbia University Press) 1958.
- TUFNELL, B., *Land Art*, London (Tate) 2006.
- VARLEY, H.P., *Zen in Medieval Japan*, en MN (Monumenta Nipponica) Vol. XXXVI núm. 4, 1980, pp. 463 y ss.
- VV.AA., *Art&Place. Site-Specific Art of the Americas*, New York-London (Phaidon) 2013.

- VV.AA., *Variaciones sobre el jardín japonés*, Madrid (La Casa Encendida) 2014.
- VV.AA., *KYOTO the forest within the gate*, Kyoto-New York (Heian-Kyo Media/White Pine Press) 2014.
- WAI-BUN, I.B., *The Expression of Nature in Traditional Su Zhou Gardens*, Journal of Garden History, vol. 6, núm. 2, 1986, pp. y ss.
- WALEY, A., *Zen Buddhism and its relation to Art*, London (Luzac) 1922.
- WATTS, A.W., *The Spirit of Zen*, Mandala (London) 1991.
- The Way of Zen*, Mandala New York (Random House) 1985, 2ª ed.
- WEISS, A.S., *Zen Landscapes. Perspectives on Japanese Gardens and Ceramics*, London (Reaktion Books) 2013.
- WERKNER, P., *Land Art USA*, München (Prestel Verlag) 1992.
- WULLSCHLAGER, J., *Barbara Hepworth: forms and hollows*, Financial Times, Visual Arts, 26 de junio de 2015.
- YOKOYAMA, K., *The Gardens of Kyoto, Karesansui*, Kyoto (Seigensha Art Publishing) 2008.
- The Spirit of Japanese Art*, en Cultural Nippon, Vol. VI, N° 3 (1938.11).
- YOKOI, Y., *Zen Master Dogen: an introduction with selected writings*, New York-Tokyo (Weatherhill/Japonica Neerlandica) 1976.
- YOSHIDA, T., *Der japanische Garten*, Tübingen (Verlag Ernstwasmuth) 1957.
- YOUNG, D. & M., *The Art of the Japanese Garden*, Singapore (Tuttle) 2005.
- ZAJONC, A., *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente*, Girona (Atalanta) 2015.
- ZAMBRANO, M., *Claros del Bosque*, Barcelona (Seix Barral) 1993.
- ZUMTHOR, P., *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*, Basel-Boston-Berlin (Birkhäuser) 2006.

ANEXOS

GLOSARIO¹

<i>chatei (o roji)</i>	jardines de té
<i>chisenshiki-teien</i>	jardines de paseo o solaz, propios del periodo Heian
<i>hōjō</i>	residencia del abad o prior
<i>Hōrai</i>	elemento iconográfico de un jardín japonés desde sus orígenes, procedente de la tradición popular china, representativa de la legendaria Isla de la Dicha
<i>ike</i>	estanque
<i>ishitatesō</i>	monjes budistas dedicados al cuidado del jardín
<i>iwa</i>	piedra, roca
<i>iwakura</i>	desde el sintoísmo temprano, agrupación de rocas venerada como expresión de la morada de los dioses
<i>iwasaka</i>	igual significado que <i>iwakura</i>
<i>kameshima</i>	agrupación de rocas vinculada a la leyenda Hōrai o isla de rocas en forma de tortuga
<i>Kannon-ishi</i>	roca representativa de Kannon, la diosa de la misericordia
<i>karetaki</i>	cascada “seca” representada mediante rocas
<i>karikomi</i>	emplazamiento de arbustos y matas cuidadosamente podados
<i>kawa</i>	río
<i>Kure no hashi</i>	El “ <i>puente de Wu</i> ”, elemento iconográfico fundamental de los jardines japoneses primigenios
<i>kyokusui no en</i>	fiesta en el jardín que transcurre por el <i>yarimizu</i> para celebrar el arte de la composición y declamación de poemas
<i>momiji, kaede</i>	arce japonés

¹ Cfr. ulteriormente ONO, K./EDWARDS, W., *Bilingual (English and Japanese) Dictionary of Japanese Garden Terms*, Nara (Kansai Process) 2001.

<i>nakajima</i> (<i>naka no shima</i>)	isla central de un jardín de paseo o solaz
<i>nantei</i>	Jardín del Sur, antaño área para la celebración de ceremonias en la tradición sintoísta
<i>no</i>	prado
<i>sakura</i>	cerezo
<i>sanzonishi</i>	triada de rocas representativa de la Trinidad Budista
<i>shakkei</i>	“paisaje tomado en préstamo”, integración en el diseño del jardín –a modo de escenario de fondo o bastidor- del paisaje natural del entorno, ya sea una montaña o un bosque
<i>shima</i>	isla
<i>shimo</i>	escarcha
<i>shindenzukuri</i>	estilo arquitectónico del periodo Heian
<i>shoinzukuri</i>	estilo arquitectónico del periodo Muromachi
<i>shumi-sen</i>	montaña central en el cosmos budista, antiguamente representación hindú, y desde el periodo Asuka, elemento del jardín japonés
<i>senzui-kawaramono</i>	jardineros del periodo Muromachi, procedentes del estrato social inferior, al que se asignaban las tareas más impuras, tales como el enterramiento de cuerpos o la matanza de animales
3:5:7	modelo iconográfico de disposición de rocas (o arbustos haciendo las veces de éstas) procedente de la tradición popular china, entendida como una expresión del universo, que se introduce por primera vez durante el periodo Muromachi como pauta en la composición de los jardines. En la cultura popular también se entiende como símbolo de buenos auspicios
<i>sunamori</i>	pila o montículo de arena artísticamente rastrillado
<i>takarabune</i>	“isla del barco del tesoro”, roca con forma de un barco, parte de la Leyenda Hōrai
<i>taki</i>	cascada
<i>taki-ishigumi</i>	agrupación de rocas en forma de cascada
<i>tsuboniwa</i>	jardín interior
<i>tsuki</i>	luna

<i>tsukiyama</i>	“ <i>isla de la grulla</i> ”, agrupación de rocas en forma de una grulla, parte de la Leyenda Hōrai
<i>yama</i>	montaña
<i>yarimizu</i>	corriente de agua que circula por el jardín en forma de meandros
<i>zazenseki</i>	piedra de superficie plana, idónea para la práctica del <i>zazen</i>

TABLA CRONOLÓGICA SUCINTA DE LA HISTORIA DE JAPÓN

Paleolítico

Prehistoria

Jōmon (11.000 aC-500aC)

Yayoi (500 aC-300 dC)

Kofun (300-552)

Asuka (552-710)

*Antigua
(Kodai)*

Nara (710-794)

Fushimi-inari-taisha (711)

Heian (794-1185)

Byōdo-in se convierte en templo (1052)

*Medieval
(Chūsei)*

Kamakura (1185-1338)

Sakuteiki (ca. 1200). Dōgen (1200-1253)
Kennin-ji (1202), primer templo *zen* en Kyōto
Primera invasión mongola (1274)
Musō Kokushi (1275-1350)
Segunda invasión mongola (1281)

Muromachi (1338-1573)

Saihō-ji se convierte en templo *zen* (1339)
Se construye Kinkaku-ji (1397)
Batallas Ōnin ((1467-1477)
Ginkaku-ji comienza a edificarse (ca. 1482)
Ryōan-ji (ca. 1490)
Daisen-in (ca. 1509)
Shinju-an (ca. 1514)
Desde Taizō-in (1521) hasta Reiun-in (1543)

*Moderna
Temprana
(Kinsei)*

Azuchi-Momoyama (1573-1603)

Edo (1603-1868)

*Moderna
(Kindai/
Gendai)*

Época Contemporánea (desde 1868)

BIBLIOGRAFÍA

- ADDIS, S./DAIDO LOORI, J., *The Zen Art Book. The Art of Enlightenment*, Boston, Mass. (Shambala) 2009.
- AITKEN, R., *Taking the Path of Zen*, New York (North Point Press) 1982.
- ANDERSON-SPIVY, A., *Appareled in Celestial Light*, en artnet.com/Magazine/features/Anderson-spivy/Anderson-spivy6-25.01.asp
- ANESAKI, M., *History of Japanese Religion with Special Reference to the Social and Moral Life of the Nation*, Rutland, Vermont, Tokyo (Tuttle) 1930.
- Art, Life and Nature in Japan*, Rutland, Vermont, Tokyo (Tuttle) 1935.
- APONTE, C., *Japón. Desde la belleza de Jardín Japonés a la violencia de la Naturaleza*, Revista del Instituto Nacional de Higiene Rafael Rangel, vol. 42(1), 2011, pp. 71 y ss.
- ARNHEIM, R., *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye (The New Version)*, Berkeley, California (University of California Press) 1974.
- ASENSIO, F., *World of Environmental Design. Landscape Art*, Barcelona (Francisco Asensio Cerver) 1995.
- ASTON, W.G., *Shinto (the Way of the Gods)*, London-New York-Bombay (Longmans, Green & Co.) 1905.
- ATTLEE, H., *Der japanische Garten. Eine Reise in Bildern*, München (DVA) 2012.
- Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen*, Berlin (Manfred Speidel), 2ª ed., 2009.
- Das japanische Haus und sein Leben. Houses and People of Japan*, Berlin (Manfred Speidel), 5ª ed., 2010.
- BADALA, L./
TOSCANO, R.A., *Mito y Simbolismo en el jardín japonés*, Rosario (Hipólita Ediciones) 2009.
- BARSAC, J., *Charlotte Perriand et le Japon*, Paris (Norma) 2008.
- BARTHES, R., *The Pleasure of the Text*, New York (Hill&Wang) 1975.

- BASHO, M., *BASHO. The Complete Haiku. Translated, annotated and with an introduction by Jane Richhold*, Tokyo-New York-London (Kodansha International) 2008.
- BAUM, K., *Nobody's property. Art. Land. Space*, New Haven-London (Yale University Press) 2010.
- BEARDSLEY, J., *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, New York-London-Paris (Abbeville Press) 1984; existe una versión más amplia (*expanded edition*) de 1989.
- BENL, O., *Japanische Geisteswelt. Vom Mythos zur Gegenwart*, Baden-Baden (Holle-Verlag) 1956.
- Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*, Hamburg (Cram/de Gruyter) 1951.
- Muso Kokushi (1275-1352)-Ein Japanischer Zen-Meister*, en BENL, O., y otros (ed.), *Orient Extremus* Jhrg.2. Hft. 1 (1955,7), pp. 86 y ss.
- BENSE, M., *Semiotik-Allgemeine Theorie der Zeichen*, Baden Baden (Agis Verlag) 1967.
- BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona (Gustavo Gili) 2000.
- Mirar*, Barcelona (Gustavo Gili) 2001.
- BERNÁRDEZ, C., en FATTORIA DI CELLE (ed.), *Historia y Naturaleza. La Colección Gori*, Valencia (IVAM) 2003.
- BERTHIER, F., *Reading Zen in the Rocks. The Japanese Dry Landscape Garden*, Chicago-London (The University of Chicago Press), 2000. Originalmente publicado en francés, existe traducción al español bajo el título *El jardín zen*, publicado por la Editorial Gustavo Gili, Barcelona, en 2007.
- BLYTH, R.H., *Zen and Zen Classics*. Selection of R.H. Blyth compiled with the drawings of Frederick Franck author of the *Zen of Seeing*, New York (Random H.) 1978.

- BOETTGER, S., *Earthworks Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley (University of California Press) 2002.
- BOHNER, H., *Zeithenreihe der alten japanischen Gärten*, NOAG (Nachrichten der deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, Hamburg), en nº 100, 1966, pp. 12 y ss.
- BOETTGER, S., *EARTHWORKS. Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley-Los Angeles-London (University of California Press) 2002.
- BORCH, Ch., *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, Basel (de Gruyter) 2014.
- BOURDON, D., *The Razed Sites of Carl Andre*, Artforum, vol. 5, nº 2, Oct. 1966, p. 17.
- Designing the Earth. The Human Impulse to Shape Nature*, New York (Harry N. Abrams, Inc.) 1995.
- BOUSO, R., *Zen*, Barcelona (Fragmenta) 2012.
- BRING, M./
WAYEMBERGH, J., *Japanese Gardens, Design and Meaning*, New York (McGraw Hill Higher Education) 1981.
- BRINKER, H., *Die zen-buddhistische Bildnismalerei in China und Japan vom den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*. Wiesbaden (Franck Steiner Verlag) 1973.
- BROWER, R.H./
MINER, E., *Japanese Court Poetry*, Stanford (Cresset) 1962.
- BROWN, J. (ed.), *Michael Heizer Sculpture in Reverse*, Los Angeles (Museum of Contemporary Art) 1984.
- CALLOIS, R., *La lectura des pierres. Pierres. L'écriture des pierres. Agates paradoxales*. Paris (Éditions Xavier Barral) 2014. Existe una esmerada versión al catalán: *Pedres*, (traducción de Ramon GIRBAU), Barcelona (Días Contados) 2001.
- CARLSON, A., *On the aesthetic appreciation of Japanese Gardens*, British Journal of Aesthetics, vol. 37(1), January 1997, pp. 47 y ss.

- CASALIS, M., *The semiotics of the visible in Japanese rock gardens*, Semiotica, vol. 44, Issues 3-4, 1983, pp. 349 y ss.
- CHANG, P. *El Jardín Japonés*, Mexico-Madrid (Diana-Libsa) 2006.
- CHANG CHUNG-YUAN, *Creativity and Taoism, a Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry*, New York, (Wildwoodhouse Ltd.) 1975.
- Tao, Zen und schöpferische Kraft*, Düsseldorf und Köln (Diederichs) 1975.
- CHENG, F., *Vacío y Plenitud. El lenguaje de la Pintura China*, Madrid (Siruela), 6ª ed., 2013.
- CHENG., J. *The Craft of Gardens. The Classic Chinese Text on Garden Design*, Yale (Shangai Press)1988, y New York (Tuttle/Betterlink Press) 2012.
- CLIFFORD, D. P., *Geschichte der Gardenskunst*, München (1966). Existe versión inglesa: *A History of Garden Design*, New York (Praeger) 1963.
- COLLINS, J., *Sculpture Today*, London (Phaidon) 2007.
- CONDER, J., *Landscape Gardening in Japan*, (reimpresión de la obra editada en Tokyo en 1893 junto con su edición revisada en 1912 del *Supplement to Landscape Gardening in Japan*), Tokyo-New York-London (Kodansha International) 2002.
- CONTRACTOR, T., *Body and Void at the Henry Moore Foundation*, 13.5.2014. The Royal Academy of Arts.
- COVELLO, V.T/
YOSHIMURA, Y., *The Japanese Art of Stone Appreciation*, Tokyo-Vermont-Singapore (Tuttle) 2009.
- CRAIG, C., *Notions of Japaneseness in Western interpretations of Japanese Garden Design, 1870s-1930s*, New Voices, 1993, vol. 6, pp. 1 y ss., disponible en icis.com.tw/paper_store/paper_store/1_notions_craig-2015461431993.pdf.
- CRAWFORD, D., *Nature and Art: Some Dialectical Relationships*, Journal of Aesthetic and Art Criticism, vol. 42, 1983, pp. 49 y ss.
- DAIDO, J., *Sitting with Koans. Essential Writings on the practice on the practice of zen koan introspection*, Boston (Wisdom Publications) 2006.

- DE MARIA, W., *The Lightning Field*, Artforum Vol.8, April 1980, pp. 52 y ss.
- DE LA MORA, L., *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé-en la década de los setenta*, Tesis Doctoral, Valencia (Universidad Politécnica), Febrero 2005.
- DIELH, T., *Emile Halpern. Pepin Moore*, www.artforum.com/inprint/issue=201402&id=45037-Travis Diehl on Emile Halpern-artforum.com/inprint.
- DUMOULIN, H., *Zen-Geshichte und Gestalt*, Bern, 1959.
- Allgemeine Lehren zur Förderung des Zazen von Zen Meister Dogen*, en Monumenta Nipponica (MN) XIV (1958-59), pp. 429 y ss.
- DUNHAM, J.L., *Artists Reclaim the Land*, Artweek, vol. 10, N° 29, September 1979, pp. 1 y ss.
- EARLE, J. (ed.), *Infinite Spaces. The Art and Wisdom of the Japanese Garden*, Great Shelford, Cambridge (Galileo Publishers) 2012.
- EINARSEN, J., *Zen and Kyoto*, Kyoto (Uniplan) 2004.
- ELIADE, M., *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid (Ediciones Cristiandad) 1974.
- FAUST, A. (ed.), *Zen-Der lebendige Buddhismus in Japan. Ausgewählte Stücke des Zen Textes*, Gotha und Stuttgart (Verlag Friedrich Andreas Perthas) 1925, (reimpresión de 1968).
- FIGUEROA, V./BONO, F., “*¡Mis obras no significan nada!*”, El País, 5.5.2015.
- FLAM, J., (ED.) *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkely-Los Angeles (The University of California Press) 1996, 2ª ed.
- FRANCIONI, E., *CSound for Cage’s Ryoanji. A possible solution for the Sound System*, CSound Journal, Issue 8, consultable en [www.csounds.com/journal/issue 18/francioni.html](http://www.csounds.com/journal/issue%2018/francioni.html).
- FRANKEL, F./JOHNSON, J., *Modern Landscape Architecture. Redefining the Garden*, New York (Abbeville Press) 1991.
- FRENCH, C.L., *The Poet-Painters: Buson and his Followers*, Catálogo de la exposición itinerante celebrada en 1974 en el Museum of Art de la Universidad de

- Michigan, The Seattle Museum of Art and The Asia House Gallery of New York (The University of Michigan Museum of Art) 1974.
- GAINZA, M., *Fabián Bercic. Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo.* www.artforum.com/inprint/issue=201006&id=39876-María Gainza on Fabián Bercic-artforum.com/inprint.
- GARRAUD, C., *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris (Flammarion) 1993.
- GIBSON, J.J., *The Perception of the Visual World*, Boston, Mass. (Houghton Mifflin Company), 1950.
- GOLDSWORTHY, A., *STONE*, London (Thames & Hudson), 2011.
- GRACIA, C., *La tierra pura, el fin del dharma y la mirada al paisaje: una introducción a los orígenes del jardín japonés*, Saitabi, núm. 57, 2007, pp. 127 y ss.
- GRAS, M. (Coord.) *El Jardín Japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, Madrid (Tecnos), 2015.
- GROVE, N., *Isamu Noguchi, Shaper of Space*, 59 Arts Magazine 1984, pp. 111 y ss.
- HALL, J.W./
MASS, J.P., *Terms and Concepts in Japanese Medieval History: An Inquiry into the Problems of Translation*, en *The Journal of Japanese Studies*, Washington, vol. 9, núm.1, 1983, pp. 1 y ss.
- HALLBAUM, F., *Der Landschaftsgarten: Sein Entstehen und seinen Einführung in Deutschland durch Friedrich Ludwig von Sckell 1750-1823*, München (Schmidt) 1927.
- HAMMITZSCH, H., *Zum Begriff "Weg" im Rahmen der japanischen Künste*, NOAG (Nachrichten der deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, Hamburg), n° 82 (1957), pp. 5 y ss.
- Zu den Begriffen "wabi" and "sabi" im Rahmen der japanischen Künste*, NOAG 85/86 (1959), pp. 36 y ss.
- HAMMITZSCH, H./
BRÜLL, L., *Shinkokinwakashu-Japanische Gedichte*, Stuttgart (Reclam) 1964.
- HARADA, J., *The Gardens of Japan*, London (The Studio), 1928, reeditado por Routledge-New York (Tuttle) 2009.

- HAUSSY, M./
ARISAWA, M. *Le Sakuteiki Illustré-Ou la Composition des Jardins Japonais*, Osaka (Ichiyosa) 1980.
- HAY, J., *Kernels of Energy, Bones of Earth: The Rock in Chinese Art*, New York (China House Gallery/China Institute in America) 1986.
- HAYAKAWA, M., *The Garden Art of Japan*, New York-Tokyo (Weatherhill/Heibonsha) 1973.
- HENNIG, K., *Japanische Gartenkunst: Form, Geschichte, Geisteswelt*, Köln (Verlag M. Dumont Schauberg) 1980.
- Der Karesansui-Garten als Ausdruck der Kultur der Muromachi-Zeit*, Hamburg (Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V., Hamburg Mitteilungen Band 92) 1982.
- HERRERA, H., *Listening to Stone. The Art and Life of ISAMU NOGUCHI*, New York (Farrar Straus and Giroux) 2015.
- HEYD, TH., *La restauración de la naturaleza en relación a las obras de la tierra (earthworks) y el arte de los jardines japoneses*, Estudios Filosóficos, vol. 53 (2004), pp. 77 y ss.
- HIGUCHI, T., *The Visual and Spatial Structure of Landscapes*, Cambridge, Massachusets (MIT Press) 1983.
- HISAMATSU, S., *Zen to Bijutsu*, Kyoto (Bokubi-sha)1958.
- Zen and the Fine Arts*, Tokyo (Kodansha International) 1971.
- HOLME, C., *Artistic Gardens in Japan*, en *Studio*, vol. I, 1893, pp. 128 y ss.
- HOLT, N., ed., *The Writings of Robert Smithson*, New York (New York University Press) 1979.
- HORIGUCHI, S./
KOJIRO, Y., *Tradition of Japanese Garden*, Tokyo (The Kokusai Bunka Shinkokai) 1962.

- ISOZAKI, A./
SATO, O., *KATSURA. Ermitage et jardins-Un moment de perfection*, Paris (Office du Livre) 1983.
- ITOH, T., *Karesansui*, Kyoto (Tankosha) 1970.
- Nihon no niwa-An Approach to Nature*, Tokyo (Chuo Koronsha) 1971.
- Space and Illusion in the Japanese Garden*, New York-Tokyo-Kyoto (Weatherhill/Tankosha) 1973.
- Imperial Gardens of Japan, Sento Goshō, Katsura, Shugaku-in*, New York-Tokyo-Kyoto (Weatherhill/Tankosha) 1970.
- The Gardens of Japan*, Tokyo-New York-London (Kodansha International) 1998.
- JEPPESEN, T., *Olafur Eliasson. Louisiana Museum of Modern Art*, [www.artforum.com/inprint/issue=201501&id=49539-Travis Jeppesen on Olafur Eliasson-artforum.com/inprint](http://www.artforum.com/inprint/issue=201501&id=49539-Travis%20Jeppesen%20on%20Olafur%20Eliasson-artforum.com/inprint).
- JOHNSON, N.B., *TENRYŪ-JI. Life and Spirit of a Kyōto Garden*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2012.
- JUNG, C.G., *La Interpretación de la Naturaleza y la Psique. La sincronicidad como un principio de conexión causal*, Barcelona-Buenos Aires-México (Paidós) 1979.
- JUNG LEE, Y., *Inquiry into and Seccession to traditional Japanese Zen Gardens*, Tesis Doctoral, 2005, University of Athens, Georgia.
- KANAZAWA, I., *Japanese Ink Paintings. Early Zen Masterpieces*, Tokyo-New York-San Francisco (Kodansha International/Shibundo) 1935.
- KASTNER, J./
WALLIS, B., *Land and environmental art*, London (Phaidon) 1998.
- KAWABATA, Y., *Japón, lo Bello y Yo*. Conferencia pronunciada con ocasión de la recepción del Premio Nóbel de Literatura el 10 de diciembre de 1968. Puede consultarse en la página web oficial de la organización: Yasunari Kawabata-Nobel Lecture: Japan, the Beautiful and Myself. Nobelprize.org. AB 2014. Web 22 Sep 2015.

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html.

- KAWASE, K., *Muso Kokushi-Zen to teien*, Tokyo (Kodansha) 1968.
- KEANE, M.P., *The Art of Setting Stones & Other Writings from the Japanese Garden*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2002.
- Japanese Garden Design*, Tokyo (Tuttle) 1996.
- The Japanese Tea Garden*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2009.
- Songs in the Garden. Poetry in the Gardens of Ancient Japan*, San Bernardino, California (MPK Books) 2012.
- KERNAL, S./GASKELL, I. (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge (Cambridge University Press) 1993.
- KIRKWOOD, K.P., *Renaissance in Japan. A Cultural Survey of the Seventeenth Century, Japan's Literary Giants: Basho Saikaku, Chikamatsu*, Rutland, Vermont, Tokyo (Tuttle) 1970.
- KOREN, L., *Gardens of Gravel and Sand*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2000.
- Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Barcelona (Sd Edicions) 2010.
- KUBO, T., *A Compilation of the Sakuteiki for Japanese Gardens*, en Bulletin of the University of Osaka Prefecture, Ser.B. (Osaka) 1956, vol. 6, pp. 17-31.
- KUO, M., *Everything Goes. An interview with Robert Breer*, en Artforum noviembre 2010, en [www.artforum.com/inprint/issue=201009&id=26653-EVERYTHING GOES: AN INTERVIEW WITH ROBERT BREER BY MICHELLE KUO-artforum.com/in print](http://www.artforum.com/inprint/issue=201009&id=26653-EVERYTHING-GOES:AN-INTERVIEW-WITH-ROBERT-BREER-BY-MICHELLE-KUO-artforum.com/in-print).
- KUCK, L., *One hundred Kyoto Gardens*, London-Kobe (Kegan Paul, Trench, Trubner&Co.) 1935.
- The Art of Japanese Gardens*, New York (The John Day Co.) 1940.
- The World of Japanese Garden. From Chinese Origins to Modern Landscape Art*, New York-Tokyo (Walker/Weatherhill) 1968.

- KUITERT, W., *Themes, Scenes and Taste in the History of Japanese Garden Art*, Amsterdam (J.C.Gieben) 1988.
- Themes in the History of Japanese Garden Art*, Honolulu (University of Hawai'i) 2002.
- LAILACH, M., *Land Art*, Hong Kong-Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo (Taschen) 2007.
- LEATHERBARROW, D., *Topographical Stories. Studies in Landscape and Architecture*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 2004.
- LEE, Y.J., *Inquiry into and secession to Traditional Japanese Zen Gardens*, Tesis Doctoral dirigida por William Ramsey, para la obtención del título de Master of Landscape Architecture, Athens, Georgia, 2005.
- LILLO, J., *Ecología perceptiva y procesamiento de la información: una integración necesaria*, Revista Cognitiva, 1991, pp. 1 y ss.
- LOIDL, H./BERNARD, S., *Opening Spaces. Design as Landscape Architecture*, Basel (Birkhäuser) 2014.
- LONG, R., *Walking the Line*, London (Thames & Hudson) 2002.
- MADERUELO, J., *Nuevas visiones de lo pintoresco en el paisaje como arte*, Lanzarote (Fundación César Manrique) 1996.
- El paisaje: génesis de un concepto*, Madrid (Abada) 2002.
- MANSFIELD, S., *Japanese Stone Gardens. Origins, Meaning. Form*, Tokyo-Rutland, Vermont-Singapore (Tuttle) 2009.
- MCFADDEN, D.L., *Oriental Gardens in America: A Visitors' Guide*, Los Angeles (Douglas-West) 1976.
- MCGUILL, D.G./
HEIZER M., *Effigy Tumuli*, New York (Abrams) 1990.
- MCGUIRE, L., *Isamu Noguchi's Playground Designs*, en www.landscapeonline.com/research/article 115.
- MEINIG, D.V., *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*, New York (Oxford University Press) 1979.

- MEYER, J., *No more scale. The experience of size in contemporary sculpture*, Artforum, Summer 2004, consultable online en [www.artforum.com/inprint/issue=200406&id=6960-No More Scale:The experience of size in contemporary sculpture by James Meyer-artforum.com/in print](http://www.artforum.com/inprint/issue=200406&id=6960-No%20More%20Scale:The%20experience%20of%20size%20in%20contemporary%20sculpture%20by%20James%20Meyer-artforum.com/in%20print).
- MEYER-HERMANN, E., *Carl Andre. Place Matters/La Importancia del Lugar*, Papel presentado el 9 de octubre de 2010 en la Chinati Foundation, publicado por Marfa TX del mismo año, pp. 30 y ss.
- MIZUO, H., *Zen Art*, en *Japan Quarterly* XVII (1970), núm. 2, pp. 161 y ss.
- MIZUNO, K./ WRIGHT, T., *Samadhi on Zen Gardens. Dynamism and Tranquility*, Japan (Mitsumara Suiko Shoin) 2010.
- MORRIS, R., *Notes on Sculpture*, Artforum, 1966, pp. 222 y ss.
- MULLER, R.S.&G., *...The Earth, Subject to Cataclysms, Is a Cruel Master*, Arts Magazine, Vol. 46, Nov. 1971, pp. 40 y ss.
- MUNSTERBERG, H., *Zen-Kunst*, Köln (DuMont) 1978.
- MURASAKI, S., *La Historia de Genji*, Dos Volúmenes, Gerona (Atalanta) 2005.
- NAIR, K., "Shōka". *Emile Halpern solo exhibition Pepin Moore*, crítica de arte publicada en Artforum el 24.10.2013, [www.artforum.com/inprint/archive/id=43507-Emile Halpern](http://www.artforum.com/inprint/archive/id=43507-Emile%20Halpern)
- NAKAGAWARA, C., *The Japanese Garden for the Mind: The 'Bliss' of Paradise Transcended*, Stanford Journal of East Asian Affairs, vol. 4, núm. 2, 2004, pp. 83 y ss.
- NAKAMURA, M., *The Twofold Beauties of the Japanese Garden*, en Proceedings of the XXIII IFLA (International Federation of Landscape Architects) World Congress Japan, Mayo-Junio 1985, ed. Japanese Institute of Landscape Architects, Tokyo, IFLA Yearbook 1986/87, en pp. 195-197.
- NAKANE, K., *Kyoto Gardens*, Osaka (Hoikushā) 1979, 16ª ed.
- NAKATA, L., *The Art of Japanese Calligraphy*, New York-Tokyo (Weatherhill) 1973.
- NASH, D./LYNTON, N., *DAVID NASH. An introduction by Norbert Lynton*, London (Thames & Hudson) 2007.

- NEVES, J.M., *Sobre la metáfora operante de los “claros del bosque” en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano*, Aurora, nº 13, 2012, pp. 40 y ss.
- NEWSON, S., *A thousand years of Japanese Gardens*, Tokyo (Tokyo News Service Ltd.) 1937.
- NICKAS, B., *Sam Durant*, Artforum septiembre 2002, www.artforum.com/inprint/issue=200207&id=3268-Bob Nickas on Sam Durant-artforum.com/inprint.
- NITSCHKE, G., *El Jardín Japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Köln (Benedikt Taschen) 1993.
- From Shinto to Ando: Studies in Architectural Anthropology in Japan*, London (Academy Editions) 1993.
- OHASHI, H., *Japanese Garden*, Tokyo (Graphic-sha) 1986.
- Japanese Garden II*, Tokyo (Graphic-sha) 1986.
- OKIISHI, K., *Wordly Goods. Ken Okiishi on the work of Carlo Scarpa*: en www.artforum.com/inprint/issue=201309&id=43530-Ken Okiishi-artforum.com/inprint.
- ONO, K./
EDWARDS, W., *Bilingual (English and Japanese) Dictionary of Japanese Garden Terms*, Nara (Kansai Process) 2001.
- PENDERS, A.F., *En chemin, Le Land Art*, Tome I: *Partir*, Tome II: *Revenir*, Bruxelles (La Lettre Volée) 1999.
- PETRUCCI, R., *La Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême Orient. Illustré d'après les originaux des maîtres du paysage des VIII e au XVIIe siècles de quatre gravures sur bois de K. Egawa et S. Izumi, etc.*, Paris (Laurence) 1910.
- PIGOT, F.T./
EAST, A., *The Gardens of Japan. A years Diary of its Flowers. 4 Pictures by A.East and many illustrations in the text*, London, 1896, reeditado por Lenox, Mass.-Henderson NV (Hardpress Publishing) 2013.
- PLANAS, M., *El Paisatge com a procés. Bloc de notes*, Catálogo de la exposición realizada en el Palau de Marquessos de Llió, Mallorca, en agosto de 2011.

- PORGES, M., *John Cage, California Palace of the Legion of Honor*, en [www.artforum.com/in print/issue=200106&id48548](http://www.artforum.com/in_print/issue=200106&id48548)-Maria Porges on John Cage-[artforum.com/in print](http://artforum.com/in_print)
- QIAN YUN, ED., *Classical Chinese Gardens*, Hong Kong-Beijing (Joint Publishing Co.) 1982.
- RAMBACH, P. & S., *Le Livre Secret des Jardins Japonais. Version intégrale d'un MANUSCRIT INÉDIT DE LA FIN DU XX^e SIÈCLE. Commentaires et digressions autor d'un recueil de secrets à l'usage des Maîtres de Jardins par PIERRE et SUSANNE RAMBACH d'après une traduction orale de TOMOYA MASUDA*, Genève (Albert Skira) 1973.
- Sakuteiki ou Le Livre Secret des Jardins Japonais*, Genève (Albert Skira) 1973.
- Gardens of Longevity*, Genève-New York (Rizzoli/Skira) 1987.
- RAQUEJO, T., *Land Art*, San Sebastián (Nerea) 1998.
- RICHIE, D., *A Tractate on Japanese Aesthetics*, Berkeley (Stone Bridge Press) 2007.
- RINEBOLD, M., *Le Confort Modern*, 18.7.2012 en Artforum, consultable online bajo el id=31385.
- ROELSTRAETE, D., *Richard Long. A Line Made by Walking*, London (Afterall books) 2010.
- ROSS, S., *Gardens, Earthworks and Environmental Art*, en KERNAL, S./GASKEL, I. (eds.), *Natural Beauty and the Arts*, Cambridge (Cambridge University Press) 1993, pp. 158 y ss.
- ROWLEY, G., *Principles of Chinese Painting*, Princeton (Princeton University Press) 1947.
- SAITO, Y., *Meien wo aruku: Muromachi Jidai (The Japanese Gardens: Muromachi Period, vol. 2)*, Tokyo (Mainichi Shimbunsha) 1988.
- The Japanese Appreciation of Nature*, British Journal of Aesthetics, vol. 25(3), summer 1985, pp. 239 y ss.
- The Japanese Love of Nature: a Paradox*, Landscape, vol. 31, 1992, pp. 1 y ss.

- Japanese Gardens: The Art of Improving Nature*, Chanoyu Quarterly: Tea and the Arts of Japan, n° 83, 1996, pp. 41 y ss.
- SAKAI, K., *HANIWA. Escultura antigua japonesa*, Buenos Aires (Ediciones Mundonuevo, Colección Amida) 1976.
- SCHAARSCHMIDT-
RICHTER, I., *Der Japanische Garten-ein Kunstwerk. Mit einem Aufsatz zur Gartenforschung von Osamu Mori*, Fribourg-Würzburg (Edition Popp) 1979.
- SCHAFER, E.H., *Tu Wan's Stone Catalogue of Cloudy Forest*, Berkeley-Los Angeles (University of California Press) 1961.
- SCHNEIDER, R., *Kowaka-mai. Sprache und Stil einer Mittel-alterlichen Japanischen Rezitationskunst*, MOAG (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens) LI, Hamburg, 1968.
- SCHURHAMMER, G., *Shinto-Der Weg der Götter in Japan*, Bonn-Leipzig (K. Schroeder) 1923.
- SECKEL, D., *Buddistische Kunst Ostasiens-34 Interpretationen*, Stuttgart (Kohlhammer) 1957.
- SHIGEMORI, K., *Gardens of Japan*, Kyoto (Nisha) 1949.
- Japanese Gardens-Islands of Serenity*, Tokyo (Japan Publications) 1971.
- The Japanese Courtyard Garden. Landscape for Small Spaces*, New York-Tokyo (Weatherhill) 1981.
- SHIGEMORI, M., *Karesansui*, Kyoto (Kawara Shoten) 1965.
- Teien no bit o kansho-ho (The Beauty of Gardens and the way to appreciate it)* Tokyo (Hobunkan) 1967.
- SHIMIZU, S., *Seasons and Places in Yamato Landscape and Poetry*, en *Ars Orientalis*, Vol. XII, N°2, 1981, pp. 1-14.
- SHIMOYAMA, S., *Sakuteiki. The Book of Garden, attributed to the writ by Shigemaru Tachibana-no-Toshitsuna (Being a full translation of the Japanese eleventh century manuscript: Memoranda on garden making)*, Tokyo (Plann & City Planners) 1976.
- SIRUELA, J., *Mensajero de la Naturaleza*, El Pais Semanal, 13.9.2015, pp. 20 y ss.

- SLAWSON, D.A., *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens. Design Principles. Aesthetic Values*, Tokyo-New York-London (Kodansha International) 1987.
- SMITHSON, R., *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, ArtForum 1968, pp. 82 y ss.
- Entropy Made Visible*, entrevista realizada por Allison SKY (1973): www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm.
- Frederik Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, Artforum, vol. 11, nº6, Feb. 1973, pp. 65 y ss.
- SONFIST, A., (ed.), *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*, New York (Dutton) 1983.
- SUGIMOTO, H. *Visions in my Mind. A film by Ana Tappeiner Ufer!* Art Documentary 2007.
- SUZUKI, D., *Essays in Zen Buddhism (Third Series)*, London (Luzac and Company) 1934.
- Zen and Japanese Buddhism*, Tokyo (Japan Travel Bureau) 1958.
- Zen and Japanese Culture*, London (Routledge and Kegan Paul) 1959.
- SUZUKI, SH., *Zen Mind, Beginner's Mind. Informal Talks on Zen Meditation and Practice*, Boston-London (Shambala) 2011.
- TAKAHASHI, K., *High Tide Wane Moon*, Portland (Nazraeli Press) 2007.
- TAKEL, J./KEANE, M.P. *Sakuteiki. Visions of the Japanese Garden. A modern translation of Japan's Gardening Classic*, Tokyo-Rutland, Vermont-Singapore (Tuttle) 2008.
- TAMURA, T., *Art of the Landscape Garden in Japan*, Tokyo (Kokusai Bunka Shinkokai/The Society for International Cultural Relations) 1935.
- Jardins Japonais: Ses Origins et Caractères. Dessins et Plans*, Tokyo (Kokusai Bunka Shinkokai/The Society for International Cultural Relations) 1937.
- Sakuteiki*, Tokyo (Sagami Shobo) 1964.

- TANIKAWA, T., *The Classic Japanese Garden*, en *Japan Quarterly*, vol. XII, 1965, núm. 3, pp. 325 y ss.
- TANIZAKI, J., *El Elogio de la Sombra*, Madrid (Siruela) 2008.
- TÀPIES, A., *La pintura y el vacío*, en MACBA/ACTAR, *TÀPIES En perspectiva*, Barcelona (MACBA) 2004, pp. 324 y ss.
- TATSUI, M., *Gardens of Japan*, Tokyo (Japan Travel Bureau) 1934.
- TAUT, B., *Ich liebe die Japanische Kultur*, Berlin (Gebr. Mann Verlag), 2ª ed., 2004.
- Ex Oriente Lux. Die Wirklichkeit einer Idee*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2007.
- NIPPON mit europäischen Augen gesehen*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2009.
- Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2ª ed., 2009.
- Das japanische Haus und sein Leben. Houses and People of Japan*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 5ª ed., 2010.
- Bruno Taut in Japan. Das Tagebuch. Erster Band. 1933*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2013.
- Bruno Taut in Japan. Das Tagebuch. Zweiter Band. 1934*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2015.
- TAYLOR, B., *Japanese Gardens*, London (Methuen) 1912.
- TAYLOR, CH./
GILBERT, B., *Land Arts of the American West*, Austin (University of Texas Press) 2009.
- TERAO, E., *El Jardín Japonés como microcosmos. Lo invisible en el jardín japonés*, en Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente, IX Encuentros Internacionais de filosofía no Camiño de Santiago, 2008, pp. 229 y ss., en <http://hdl.handle.net/2183.12904>.
- TERAYAMA, K., *Zen und die Künste (Ausstellungskatalog)*, Köln (Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln) 1979.

- TIBERGHEN, G.A., *Land Art*, Paris (Carré) 1993.
- TONDER, G.J.V., *Distilling an image of nature from Japanese Zen Gardens*, SAJAJ (South African Journal of Art History), vol. 23(3), 2008, pp. 85 y ss.
- TONDER, G.J./LYONS, M. J., *Visual Perception in Japanese Rock Garden Design*, Axiomathes, 2005, vol. 15, pp. 353 y ss.
- TOSHIRO, I./VIRGILIO, P., *The Garden as Architecture: Form and Spirit in the Gardens of Japan, China and Korea*, Tokyo (Kodansha International) 1998.
- TREIB, M./HERMAN, R., *A Guide to the Gardens of Kyoto*, Tokyo (Shufunomoto Co.) 1980.
- TREIB, M., *Noguchi in Paris: The Unesco Garden*, San Francisco-Paris (William Stout Publishers/UNESCO) 2003.
- TREIB, M., (Ed.) *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*, Cambridge, Mass.-London (MIT Press) 1992.
- Meaning in Landscape Architecture&Gardens. Four Essays. Four Commentaries*, London-New York-Routledge (Tuttle) 2011.
- TSCHUMI, Ch., *A Study of a New Type of Karesansui Garden*, LRJ (publicación de la Universidad de Kyoto, Laboratory of Landscape Architecture) 2003, vol. 66 (5), pp. 413 y ss.
- Mirei Shigemori. Modernizing the Japanese Garden*, Berkeley, California (Stone Bridge Press) 2005.
- Mirei Shigemori-Rebel in the Garden: Modern Japanese Landscape Architecture*, Basel-Boston-Berlin (Birkhäuser) 2007.
- TSUNODA, R./
BARRY, W.T.DE/
KEENE, D. *Sources of Japanese Tradition*, New York (Columbia University Press) 1958.
- TUFNELL, B., *Land Art*, London (Tate) 2006.
- VARLEY, H.P., *Zen in Medieval Japan*, en MN (Monumenta Nipponica) Vol. XXXVI núm. 4, 1980, pp. 463 y ss.
- VV.AA., *Art&Place. Site-Specific Art of the Americas*, New York-London (Phaidon) 2013.

- VV.AA., *Variaciones sobre el jardín japonés*, Madrid (La Casa Encendida) 2014.
- VV.AA., *KYOTO the forest within the gate*, Kyoto-New York (Heian-Kyo Media/White Pine Press) 2014.
- WAI-BUN, I.B., *The Expression of Nature in Traditional Su Zhou Gardens*, Journal of Garden History, vol. 6, núm. 2, 1986, pp. y ss.
- WALEY, A., *Zen Buddhism and its relation to Art*, London (Luzac) 1922.
- WATTS, A.W., *The Spirit of Zen*, Mandala (London) 1991.
- The Way of Zen*, Mandala New York (Random House) 1985, 2ª ed.
- WEISS, A.S., *Zen Landscapes. Perspectives on Japanese Gardens and Ceramics*, London (Reaktion Books) 2013.
- WERKNER, P., *Land Art USA*, München (Prestel Verlag) 1992.
- WULLSCHLAGER, J., *Barbara Hepworth: forms and hollows*, Financial Times, Visual Arts, 26 de junio de 2015.
- YOKOYAMA, K., *The Gardens of Kyoto, Karesansui*, Kyoto (Seigensha Art Publishing) 2008.
- The Spirit of Japanese Art*, en Cultural Nippon, Vol. VI, N° 3 (1938.11).
- YOKOI, Y., *Zen Master Dogen: an introduction with selected writings*, New York-Tokyo (Weatherhill/Japonica Neerlandica) 1976.
- YOSHIDA, T., *Der japanische Garten*, Tübingen (Verlag Ernstwasmuth) 1957.
- YOUNG, D. & M., *The Art of the Japanese Garden*, Singapore (Tuttle) 2005.
- ZAJONC, A., *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente*, Girona (Atalanta) 2015.
- ZAMBRANO, M., *Claros del Bosque*, Barcelona (Seix Barral) 1993.
- ZUMTHOR, P., *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*, Basel-Boston-Berlin (Birkhäuser) 2006.