

# jardines inmutables immutable gardens

« [...] el valor artístico de los jardines es proporcional al grado de sencillez conseguida.»

"The artistic value of gardens is proportional to the conceived grade of simplicity"

Mirei Shigemori

texto: alessandro villari (arquitecto paisajista)



Un tumulto de turistas me precede en el interior del templo Ryoan-ji. El rumor de los pasos es apenas perceptible. Nada más llegar al pórtico del templo (engawa), la mirada se detiene sobre un pequeño parterre de arena punteado por piedras singulares dispuestas en un orden aparentemente indescifrable. Mis pensamientos viajan entre la multitud de dibujos y fotografías que tantas veces he observado en los libros, como resultado de una fugaz confrontación entre la realidad que tengo delante y la idea previamente imaginada.

Me encuentro delante del "jardín zen" (jardín seco) más conocido de Japón. El Ryoan-ji surge en un pequeño espacio rectangular (24x10) entre el edificio del templo y un pequeño muro perimetral. El alboroto inicial de los turistas, tal vez a causa del estupor, se apacigua: me siento en los jardines fijando la mirada sobre la composición abstracta y me encuentro inmer-

so en un mundo imaginario. Construido en época Muromachi (1499) se trata del jardín de rocas por excelencia del Japón. Está cerrado por tres de sus lados con un muro tras el cual hay un fondo de arces rojos que lo aisla del mundo externo y contiene quince piedras de formas y dimensiones variadas, dispuestas en grupos y apoyadas sobre un "mar" de arena blanca. Ante la visión del jardín se experimenta la sensación de "vacío" «con mayor intensidad que en otros jardines, aquí en el Ryoan-ji, la composición del espacio, más que proponernos entrar en el jardín, nos invita a vaciarnos para que sea el jardín el que entre en nuestra mente». Liberada del mundo exterior, la mente vaga entre imágenes de micro y macro cosmos, en una secuencia de paisajes, de océanos con islas o de cimas de montañas más allá de las nubes, en el intento de interpretar el equilibrio dinámico que anima la composición. El jardín es rico en revelaciones compositivas: nada más entrar el ojo percibe el primer grupo de cinco piedras, las más numerosas, y, a medida que la mirada abarca toda la superficie, siguiendo una trayectoria curvilínea, emergen los otros grupos y por fin se adquiere la capacidad de percibir toda la superficie de arena, cuyas dimensiones parecen mucho más amplias de lo que son en realidad. Pero las quince piedras no pueden ser percibidas contemporáneamente: por una suerte de artificio, una siempre queda oculta a la mirada, independientemente desde donde se contemple el jardín.

Los jardines japoneses son la máxima expresión de la naturaleza y de la relación armoniosa entre el hombre y los elementos naturales, en correspondencia con el pensamiento "filosófico" de la doctrina Zen, en el cual los hombres son parte integrante de la naturaleza junto con las montañas, los ríos y las aguas. Los prin-



A tumultuous crowd of tourists precedes me in the interior of the Ryoan-ji temple. Nevertheless, the sound of steps is barely perceptible. Arriving at the portico of the temple (en-gawa), my gaze is caught by a small area of sand punctured by singular rocks arranged in an apparently indecipherable order. My thoughts wander among the number of pictures and photographs that I have seen in books so often, a result of the fleeting confrontation between the reality before me and the previously imagined concept. I find myself standing in front of the best known "Zen garden" (dry garden) of Japan. The Ryoan-ji is located in a small rectangular (24x10m) between the temple building and a small perimeter wall. The initial din by the tourists is hushed, probably they are overwhelmed: I sit down at the edge and gaze fixedly at the abstract composition and find myself immersed in an imaginary world. Built in the Muromachi era (1499), this garden is the rock garden per excellence of Japan. On three of its sides it is closed in by a wall behind which grows a row of red acorns isolating it from the outside world and it contains 15 rocks of varying shapes and sizes, arranged in groups and supported by a "sea" of white sand. Against this view of the garden one experiences the sensation of "emptiness" «more intense

than in other gardens, here in Ryoan-ji, the composition of the space, more than making us want to enter it, invites us to empty ourselves in order to let the garden enter our mind». Liberated from the outside world, the mind wanders among images of micro and macro cosmos, a sequence of landscapes, oceans with islands or mountaintops above the clouds, trying to interpret the dynamic equilibrium animating the composition. The garden is rich in compositional revelations: on entering, the eye perceives the first group of 5 stones, the most numerous one, then, while the gaze takes in the whole surface, following a curved trajectory, the other groups emerge and finally the capacity for perceiving the entire sand surface is reached, the dimensions of which seem a lot more ample than they really are. Still, the 15 stones cannot all be perceived at the same time: by luck of artifice, one always remains hidden from view, independently from where the garden is contemplated.

Japanese gardens are the maximum expression of nature and the harmonious relation between man and natural elements, corresponding to the "philosophical" notion of Zen doctrine, in which man is an integral part of nature together with mountains, rivers and

water. The philosophical and religious principles of Japanese culture are often combined with aesthetic concepts connected to precise iconographic sketches representing the essence of nature rather than its shapes. In gardens we find compositions that evoke familiar landscapes: the cone as analogy of the Fujiyama, the lakes commemorate infinite seas in which float islands like constellations, a multitude of hills, rivers, waters, bays and forests, which, in an abstract way, are arranged in real or purely imaginary scenarios in a state of mummification of the natural landscape. The garden is transformed into a bonsai of the landscape arranged to be contemplated and sometimes traversed. Building a garden corresponds to a Zen practice, to this end the monk gardener Musa Soseki wrote: «Of him who distinguishes between the garden and ascension, it cannot be said that he has found the way». In other words: man, just one more additional component of nature, does not modify the landscape out of pure aesthetic satisfaction or out of prepotence, but in order to reach the sublime.

The history of the Japanese garden is linked to the holy manual of garden composition: the Sakutei-ki. Written in the second half of the XI century (Heian period), it does not contain illustrations but nevertheless has been the indisputable source of information about the approach that has to be considered in dealing with nature and garden design. The book opens with an introduction to general principles, followed by the design of gardens and proceeding with the description of the 5 basic models of composition. During centuries, following the principles of the Sakutei-ki with minimal variations, Japanese garden practice has focused on three basic techniques defining the organization and per-



cipios filosóficos y religiosos de la cultura japonesa a menudo se combinan con cánones estéticos ligados a precisos esquemas iconográficos que representan la esencia de la naturaleza más que sus formas. En los jardines encontramos composiciones que evocan paisajes familiares: el cono como analogía del Fujiyama, los lagos rememoran infinitos mares donde las islas flotan como constelaciones, multitudes de montes, de ríos, de aguas, de bahías y de bosques que, de manera abstracta, se disponen en escenarios reales o puramente imaginarios en una suerte de momificación del paisaje natural. El jardín se convierte en un bonsái del paisaje dispuesto para ser contemplado y, a veces, atravesado. Construir un jardín equivale a una práctica Zen, con tal propósito el monje jardinero Mus\_Soseki escribió: «De quien hace distinción entre el jardín y la ascensión, no se puede decir que haya encontrado el camino». En otras palabras: el hombre, un componente más de la naturaleza, no modifica el paisaje por pura satisfacción estética o por prepotencia, sino por alcanzar lo sublime.

La historia del jardín en Japón se asocia a la extensión del manual sacro de la composición de jardines: el Sakutei-ki. Escrito en la segunda mitad del siglo XI (periodo Heian), no contiene ilustraciones pero ha sido durante siglos la fuente indiscutible de información sobre los comportamientos a tener en cuenta respecto a la naturaleza y al diseño del jardín. El libro se abre con una introducción a los principios generales, seguido del diseño de los jardines y procede, posteriormente, con la descripción de los cinco modelos base de composición. Durante siglos, siguiendo los principios del Sakutei-ki con mínimas variaciones, la práctica japonesa de los jardines se ha fijado sobre tres técnicas de base que definen la organización y la percepción del jardín: el shak-kei (el paisaje tomado en préstamo), el shuk-kei (la representación en miniatura del paisaje) y el kare-sansui (el paisaje seco de contemplación).

En el amplio panorama de los "signos" del Japón, los Kare-sansui, por su anomalía y distancia con el estereotipo común de jardín, repre-

sentan una de las imágenes que mejor evocan la diferencia cultural entre oriente y occidente. Roland Bathes anotó sobre una foto de un jardín zen «*Nulle fleur, nul pas: Où est l'homme? Dans le transport des roches, dans la trace du râteau, dans le travail de l'écriture*», en un intento por plasmar tal diferencia. Bajo nuestra mirada, los "jardines zen" por un lado, son el arquetipo del jardín japonés, por otro, al transformar los elementos minerales en protagonistas absolutos de la escena, retoman el valor "zen" de la inmutabilidad a través de la exclusión de todos los componentes vegetales.

Durante el periodo Heian (794-1185), con el traspaso de la capital a Kyoto y la interrupción de las relaciones con China, fue cuando se desarrollaron los primeros caracteres de un arte japonés autónomo y nacieron los primeros kare-sansui -de las palabras kore (pobre, seco) y sansui (montaña-agua). El jardín Sahio-ji de Mus\_Soseki es el primer ejemplo de jardín seco japonés creado en esta fase de transición cultural que alcanzó su máximo esplendor en el periodo Muromachi (1333-1573). En esta época el simbolismo de la naturaleza y del universo se representaba con una visión fuertemente abstraída del paisaje.

En los kare-sansui como el Royan-ji (1499), el Ginkaku-ji (1480) y el Daisen-in (1509), todos en Kyoto, el enrarecimiento del paisaje y la imagen simbólica de la naturaleza se convirtieron en los conceptos inspiradores de la composición de los jardines. Si en el Ryoan-ji se manifiesta el enrarecimiento como tema dominante con sorprendente intensidad, a través del discurso de los materiales vegetales y del agua y con la exclusión de las formas figurativas, en el Daisen-in tal enrarecimiento se eleva al máximo nivel compositivo. Así, la arena peinada dispuesta en



el plano horizontal, único elemento del jardín, alberga dos cúmulos, siempre de arena, en forma de conos. Con no poca dificultad el visitante tiende a entrever los dos conos que, con su presencia, deforman el plano. Dado que no se puede acceder ni recorrer el jardín, la mirada es el único medio del que disponemos para explorar la multitud de significaciones. Esta plurisignificación emana de la infinita gama de tonos grises que se revelan con la variación de la luz del día.

El jardín japonés se repitió durante siglos sin cambios. Fue en el siglo XX cuando Mirei Shigemori manifestó en su obra los primeros cambios en el arte de los jardines clásicos en un eficaz intento de acercamiento a la modernización. El T-fuku-ji (1939) fue el primer paso hacia esta renovación: está constituido por cuatro jardines, dispuestos entorno al templo, que describen en clave de innovación el paisaje del monte Horai. En cambio, en el castillo de Kishiwada, Mirei Shigemori ejecutó un jardín inmóvil, una preciosa abstracción obtenida con un progresivo enrarecimiento de los elementos. El dibujo mediante geometrías despiezadas de muro de roca y grandes

ception of the garden: the shak-kei (the borrowed landscape), the shuk-kei (the miniature landscape version) and the ka-re-sansui (the dry garden for contemplation).

In the ample panorama of Japanese "signs", the kare-sansui, because of their anomaly and distance to the common garden stereotype, represent one of those images that best visualize the cultural difference between east and west. Roland Bathes scribbled on a photograph of a Zen garden «Nulle fleur, nul pas: Où est l'homme? Dans le transport des roches, dans la trace du râteau, dans le travail de l'écriture» trying to mark out the difference. To our gaze, the «Zen gardens» are, on the one hand, the archetype of the Japanese garden, on the other, by transforming the mineral elements into absolute protagonists of the scene, they reassume the "Zen" value of immutability through exclusion of every component of vegetation.

During the Heian period (794-1185), with the capital's relocation to Tokyo and the interruption of relations with China, the development of the first independent Japanese art character took place and the first kare-

sansui -composed of the words kare (poor, dry) and sansui (water-mountain) - were born. The Sahio-ji garden by Muso Soseki is the first example of a Japanese dry garden created in this phase of cultural transition that reached its maximum splendour in the Muromachi period (1333-1573). In this era the symbolism of nature and of the universe was represented in a highly abstract version of the landscape. In the kare-sansui like Ryoan-ji (1499), Ginakaku-ji (1480) and Daisen-in (1509), all of them in Kyoto, the rarefaction of the landscape and the symbolic image of nature transformed into inspirational concepts of garden composition. While in Ryoan-ji the rarefaction manifests itself as the dominant theme with surprising intensity, through the reduction of plant material and water and through the exclusion of figurative shapes, in Daisen-in this rarefaction is elevated to the maximum level of composition. Thus the raked sand of the horizontal plane, the only element of the garden, accommodates two accumulations, always of sand, cone shaped. Not without difficulty does the visitor tend to perceive these two cones, which with their presence deform the plane. Given that it is not possible either to enter nor to traverse the garden, the gaze is the only medium which we dispose of in order to explore the numerous significances. This multi-signification emanates from the infinite range of grey hues revealed by the varying daylight.

The Japanese garden was repeated through the centuries without changes. It was in the XX century when Mirei Shigemori manifested in his work the first changes in the art of classic garden design in an efficient intent to approach modernization. The Tofuku-ji (1939) was the first step in this direction: it consists of four gardens, arranged around the temple,

describing in an innovative manner the landscape of the Horai Mountain. On the other hand, in the Kishiwada castle, Mirei Shigemori developed an immobile garden, a precious abstraction obtained by a progressive rarefaction of elements. The picture created by geometries of fragmented rock walls and large gravel fields was intended to be seen from afar, from the tower of the castle, just as the eight rock groupings on the floor that form an island archipelago on the uniform groundwork of gravel. Furthermore, it was he who elaborated for the first time, in the volume Art in Kyoto (Garden Edition 1933) after having visited hundreds of gardens, the list of the 120 most important kare-sansui of Japan. The volume deals with a fundamental stage of critical analysis of the most profound values of the art of gardens and initiated a new search for shapes and materials which in the XX century found many actors prepared to follow the principles of tradition.

Contemporary Japanese gardens are based upon the narrow relation between "tradition" and "innovation". To the concept of repetition and stability of the symbols obtained from the classic garden repertoire, a continuous expressive search is added which has long since acquired characteristics and shapes of the vast occidental repertoire. This new vision of the garden can be discovered in the work of the Buddhist monk Shunmyo Masuno who creates spiritual gardens that «celebrate nature», as he himself puts it, and create «special places for the pauses of the mind». The three private gardens for the Kohjimachi Kaikan Hotel in Tokyo, called Seizan-Ryokusui No-Niwa (the garden of blue mountains, of green and of water), are the opportunity for the creation of an oasis of quietude as counterpoint to the



campos de grava fue realizado para que fuera visto desde lejos, desde la torre del castillo y ocho grupos de piedras en el suelo forman un archipiélago de islas sobre el soporte uniforme de la grava. Además, fue él quien en el volumen *Art in Kyoto* (Garden Edition, 1933) elaboró por

chaotic landscape of the metropolis. They speak of mountains, forests and water in a representation of the cosmos in which the sense of absence (yohaku) is the artifice with which an aesthetic space is created in which man encounters nature.

Japan's complexity, next to the geographic and cultural distance that separates it from occidental culture, presents a variety of sketches, codes and nuances of conduct which we, with difficulty, try to decipher. The garden is one of the symbols of this dis-

primera vez, tras haber visitado centenares de jardines, la lista de los 120 kare-sansui más importantes del Japón. El volumen trata una etapa fundamental en el análisis crítico de los valores más profundos del arte de los jardines e inició una nueva búsqueda de formas y materiales

tance. For the vanguard culture of the XX century and even nowadays it was the central element of reflection on the relation between "the real" and "the abstract" and the essential components of the complexity of contemporary culture.

que en el siglo XX ha encontrado muchos actores preparados para seguir los principios de la tradición.

Los jardines japoneses contemporáneos se asienta sobre la estrecha relación que existe entre "tradición" e "innovación". A la idea de repetición y estabilidad de los símbolos obtenidos del repertorio del jardín clásico se suma una continua búsqueda expresiva que, desde hace ya tiempo, ha adquirido actitudes y formas del vasto repertorio occidental. Esta nueva visión del jardín se descubre en el trabajo del monje budista Shunmyo Masuno que crea espacios espirituales que «celebran la naturaleza» - como él mismo escribió- y crean «lugares especiales para las pausas de la mente». Los tres jardines privados para el Hotel Kohjimachi Kaikan, en Tokio, llamados Seizan-Ryokusui No-Niwa (el jardín de las montañas azules, del verde y del agua) son el pretexto para la creación de un oasis de quietud en contrapunto al paisaje caótico de la metrópolis. Los tres hablan de montes, bosques y agua en una representación del cosmos en la cual el sentimiento de la ausencia (yohaku) es el artificio para realizar un espacio ascético en el que los hombres encuentren la naturaleza.

La complejidad del Japón, a parte de la distancia geográfica y cultural que lo separa de occidente, presenta una variedad de esquemas, códigos y gradaciones de comportamientos que, desde una realidad poco precisa y articulada, intentamos, con dificultad, descifrar. El jardín es uno de los símbolos de esta distancia. Para la cultura de las vanguardias del siglo XX, e incluso en la actualidad, fue el elemento central de reflexión de la relación entre "lo real" y "lo abstracto" y de los componentes esenciales de la complejidad de la cultura contemporánea.