Notas de viaje

(Sobre el viejo y nuevo Japón)

Por Kazuya SAKAI

ZEN, LA PINTURA Y LOS JARDINES

En su libro *El significado del arte,* Herberd Read sostiene que para la mayoría de los occidentales Oriente sigue siendo aún una tierra del misterio, especialmente cuando se enfrentan a una religión como el budismo o a una filosofía como el taoismo; el occidental se ubica, dice, en su periferia y permanece esencialmente como espectador pasivo de una forma de pensamiento y de vida que está más allá de su comprensión. Pero cuando se enfrenta a las obras de arte de Oriente no conserva la misma humildad, porque considera que siendo el arte un lenguaje universal que apela directamente a los sentidos, siente que le bastaría la seguridad con que emprende la apreciación del arte occidental. Pero advirte que existe el peligro de dejarse llevar por ciertas modas basadas en comprensiones completamente erróneas, como ha venido sucediendo desde el siglo XVII.

En lo referente a Read, pienso no obstante, que no debemos dejarnos satisfacer por una vaga especulación sobre la universalidad del arte, ni confiar en el juicio inferido de ciertos puntos de vista válidos en el arte occidental. Worringer decía que el hecho de que los europeos conocieran el arte japonés a fines del siglo XIX, había constituido uno de los mayores acontecimientos para la recuperación del verdadero sentido de la historia del arte, ya que el occidental no había podido emanciparse del criterio estilístico de la clásica concepción europea, ni liberarse del concepto del auto-goce objetivado del arte. En suma, ambos pensadores coinciden en que es necesario admitir que, al cambiar los supuestos del arte, automáticamente ha de cambiar la función anínima que se expresa a través de ese arte. En este sentido, Michel Courtois se ha mostrado más radical: en última instancia, dice, el secreto de la pintura chino-japonesa jamás será revelado a Occidente, a menos que éste modifique su aptitud de modo que concuerde con los supuestos que condicionaron la creación de esa pintura. Pero entre los variados caminos de acercamiento al arte oriental que proponen los filósofos y estetas, el más difícil quizá sea el de la metafísica, ya que a una técnica muy personal y distinta de la de Occidente, los artistas orientales vinieron a sumar un contenido extremadamente impersonal y abstracto. No obstante, a esta altura del siglo XX, se encuentra muy difundida la vaga idea de que los artistas chinos y japoneses intentaron expresar en sus obras la armonía del universo. Pero la descripción de dichos propósitos requiere invariablemente el concurso de cierta fraseología cósmica, que nada tiene en común con los objetivos habituales del arte occidental, que, dicho en forma muy general, se empeña en representar las particularidades de las apariencias naturales. Desde luego, la representación significa, citando a Coomaraswamy, la transformación en un lenguaje visual de lo que ve el ojo humano, pero he aquí que, por ejemplo, los pintores Sung o de la época Muromachi concibieron a la naturaleza como algo animado por fuerzas inmanentes, y el objeto de estos artistas en particular (fuertemente influidos por la oscura y a veces desconcertante filosofía Zen) era lograr la comunión directa con dicha fuerza —el *ch'i*— y de esta manera transmitir esa cualidad —el Tao— al espectador.

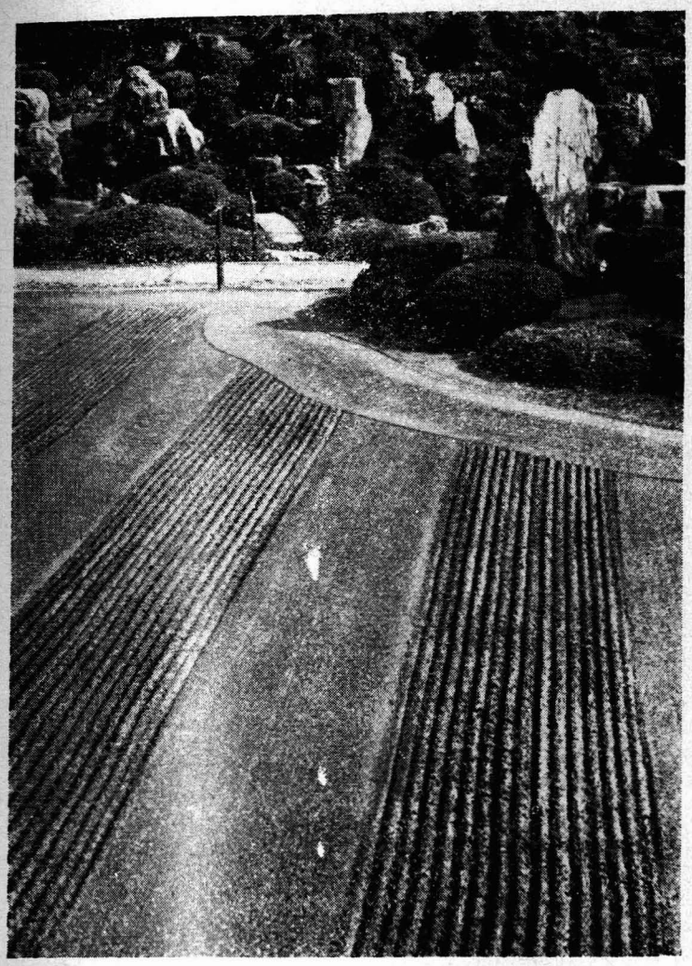
La idea de estos artistas se proyectó en dos direcciones, aunque en definitiva llegaron a un mismo resultado: primero al convertirse —en posesión del *ch'i*— en un mero instrumento de las fuerzas cósmicas, o sea, siendo *tzu-jan*, lo que significa la anulación del yo, de la identidad del individuo, y segundo, por la aprehensión del universo en movimiento mediante la transformación de la naturaleza y la elaboración fragmentaria de su esencia — en definitiva: *ars imitatur naturam in sua operatione*. Desde luego tanto los chinos como más tarde los japoneses expresaron visualmente los fenómenos naturales —que vemos en las pinturas paisajistas de Sung del Sur y en los *suiboku-ga* japoneses— como productos de una constante y cuidadosa observación del mundo circundante. Pero como dicen Read y Sherman Lee, esas pinturas no fueron *nunca* un paisaje particular: más allá de lo particular había lo general, el Tao. Esto se convierte, a la vez, en el principio de fragmentaridad del arte pajonés, expresado en la técnica simbólica de la representación de la inmensidad espacial del universo en una roca, una rama, en una cascada, en una fragil flor a punto de desvanecerse con el viento primaveral.

Partiendo de este punto de vista, fueron muchos los occidentales que analizaron particularmente la pintura medieval, japonesa, la escultura, el *cha-no-yu*, la caligrafía, el *ikebana* o la arquitectura. Pero desde que Kakuzo Okakura publicó *El libro del te* en 1906, y desde que Wright y Gropius pusieron de relieve la importancia del concepto espacial y de diseño en la arquitectura y la decoración japonesas, fueron evidentemente las artes llamadas "zen" las que más atención recibieron de Occidente, digamos, en estos últimos veinte años. Y si pensamos que pocas disciplinas como la arquitectura ha dado tema para tantas publicaciones ilustrativas e incluso analíticas —como dice Gillo Dorfles— hasta el punto de haberse convertido en el arte privilegiado de nuestro siglo, no nos extraña que el Palacio Katsura o el Imperial, de Kyoto, o los pabellones de té y los templos shintoístas hayan atraído tanto la atención y la curiosidad de los especialistas y de los "amantes del arte". Al mismo tiempo, podemos comprender que este tipo de arquitectura está más próximo a nuestra sensibilidad del siglo XX que de cualquier arquitectura del siglo pasado. ¿Comprender? Diríamos, por lo menos intuir la diferencia que existe, por ejemplo, entre la arquitectura japonesa y la monolítica y cerrada arquitectura de los templos egipcios — que en definitiva (prescindiendo en este momento de toda consideración fenomenológica o aun fisiológica) representa el *horror vacui*. La arquitectura japonesa nos ha enseñado a ampliar esa visión atrofiada que teníamos del espacio interno y externo, del espacio positivo y negativo, presentándonos un espacio que no delimita lo interior de lo exterior, sino que lo abarca todo, y no solamente lo abarca sino que *extiende* o *prolonga* el espacio "habitable" al espacio infinito del universo mediante una peculiar y hábil técnica en el uso del jardín. El jardín como elemento intermedio, de comunicación entre ese espacio limitado por las cuatro paredes de contener al hombre y la abierta naturaleza en la cual vivimos.

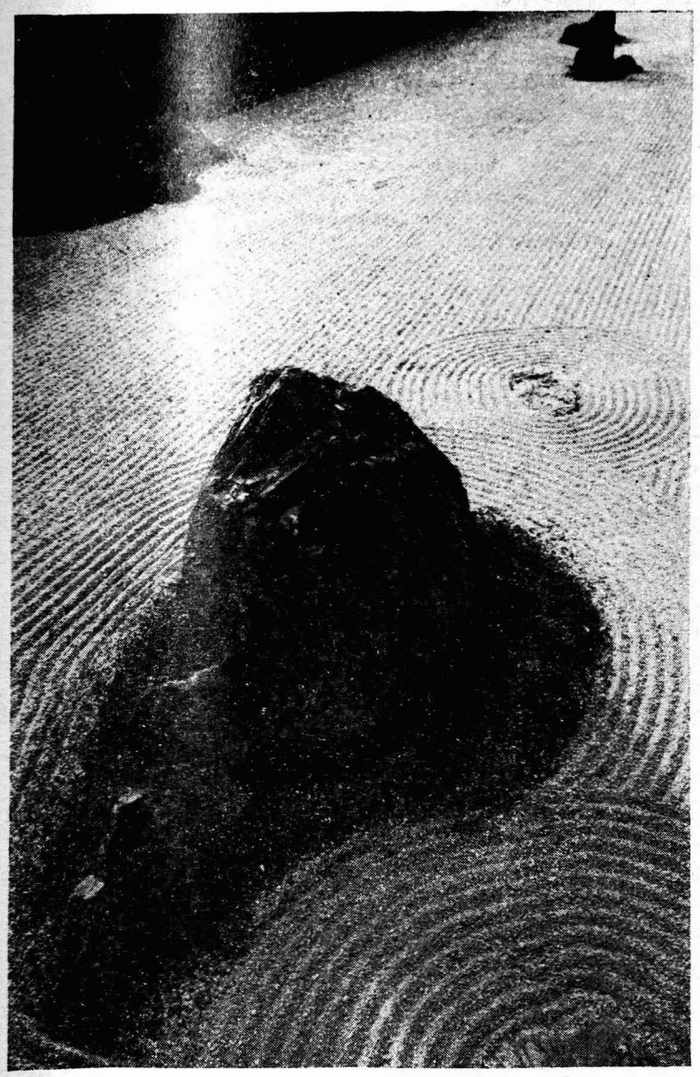
Pero aun cuando el jardín japonés recibió una atención paralela, siempre figuró como una expresión subordinada a la arquitectura y *casi* nunca como un arte independiente. Y aunque actualmente se insista en decir que la arquitectura no es como algunos pretenden, el "arte de la habitación", sino también el de los jardines, de los obeliscos, los monumentos, estadios, salas de exposiciones, etcétera, persiste, por lo menos en Occidente, la opinión de que el jardín, o el arte del jardín, para no decir jardinería, es un derivado de la arquitectura.

Si encontramos diferencias entre el arte oriental y el occidental en su concepción estética y en el empleo de la técnica, también las encontramos en la clasificación de sus géneros artísticos: la caligrafía, por ejemplo, o dentro de la artesanía, la forja de espadas. En Occidente, ni la caligrafía ni la forjadura de espadas, debemos decir, se constituyeron en géneros artísticos independientes; recordemos incluso, que el grabado nunca llegó a tener tanta importancia dentro de la pintura como en Japón, siendo así que las estampas *ukiyo-e*, pertenecen por derecho propio a la categoría más elevada de la pintura, tanto que sería imposible hablar de pintura japonesa prescindiendo de estos grabados de los siglos XVII a XIX.

El punto fundamental de los jardines japoneses y en menor grado, chinos, está indicada por el hecho de que, en una determinada época, fue considerado como el vehículo apropiado para expresar las verdades más elevadas de la religión y la filosofía, de la misma manera que otras civilizaciones utilizaron la literatura, la pintura, o la danza y la música ritual. La dificultad básica para comprender el jardín japonés como "arte", deriva de la concepción notablemente distinta que se tiene en Japón, en primer lugar debido a la estructura religiosa y socio-económica de la vida japonesa, por lo cual Japón careció por com-



Jardín del templo Tofuku-ji, Kyoto, s. xiii



Jardín del templo Ryoan-ji, Kyoto, s. xv

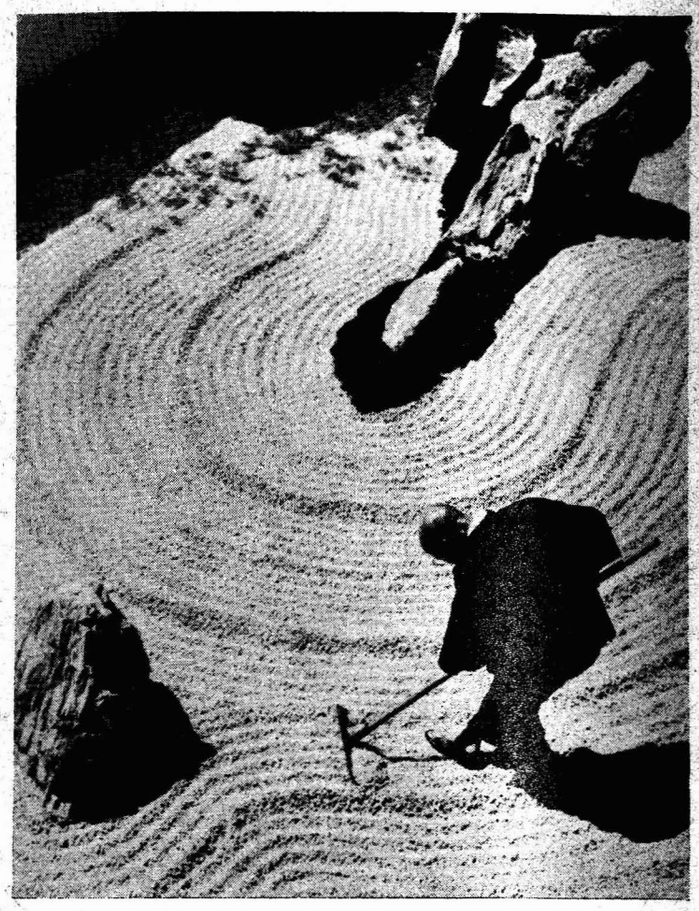
pleto —física y conceptualmente— de lo que denominamos *plaza*. De esta manera, si bien en las sociedades primitivas japonesas, encontramos vestigios de la existencia de ciertos centros de congregación de la comunidad para celebrar asuntos relacionados con la caza, la pesca, la agricultura o la religión y magia, poco a poco, al entrar en la aristocrática época Heian, los espacios abiertos de la comunidad —exceptuando los grandes templos budistas — se convierten en lugares de reunión exclusivos (incluyendo el deporte) de una clase determinada y minoritaria. Los jardines de la época Heian, nos muestran —por lo menos en los documentos— no sólo una complicada técnica de jardinería sino también una concepción del jardín sumamente evolucionada en lo referente a su función espacial, debido quizá a la tendencia, cada vez más marcada, hacia la eliminación de las paredes lo que posibilitaba una comunicación más natural con el ambiente exterior. Pero la "exclusividad" del uso del espacio tendió al encerramiento de ese mismo espacio vital, que, sociológicamente hablando, significó un proceso de división profunda de las clases sociales. En ese sentido los jardines perdieron gradualmente su función original y su confinamiento a un espacio cada vez más reducido, y llegó al punto de que los jardines desaparecieron virtualmente de la vida pública, o de la vista pública.

Pero es en esta época, alrededor del siglo XIII, cuando surgen los templos Zen (que más tarde habrían de revolucionar la arquitectura civil) y paradójicamente los jardines adquieren su verdadero sentido filosófico y religioso. O para explicarlo de otra manera, al desaparecer aparentemente el sentido de lo sacro en el budismo con la aparición de la revolucionaria secta Zen, el jardín, convertido —como ya dijimos— en vehículo de expresión de lo sublime religioso, logra despojarse incluso de este carácter para adquirir únicamente un sentido plástico, impregnado, desde luego, de una mística concepción filosófica del universo.

Como en el caso de la pintura monocroma, los filósofos Zen trataron de aprehender la realidad cósmica en un minúsculo jardín, expresando un simbolismo espiritual mediante el uso casi exclusivo de blancas arenas, piedras y rocas cuidadosamente seleccionadas, incluyendo ocasionalmente, ciertos tipos de plantas y árboles, pero casi nunca flores. Se trataba además de expresar la poesía o la pintura y reducir la naturaleza a un conjunto abstracto de rocas dispersadas plásticamente en un espacio liso, puro, con una artificiosidad casi natural. Pero este arte del jardín, que en la mayoría de los templos Zen se concentraba casi siempre en un espacio cuadrangular de reducidas dimensiones, se extendía también a los pequeños espacios que rodeaban los diversos edificios del templo, desde el portón de entrada hasta los más diversos y estrechos senderos. Al llegar a su auge el *cha-no-yu* (convencionalmente traducido como *ceremonia del te*), estrechamente asociado a los templos y a la misma disciplina espiritual Zen, el arte del jardín cobró aún más importancia y la técnica se amplió, pero se volvió compleja y abstrusa.

El mismo occidental se siente en general atraído por la belleza de los jardines japoneses, pero sólo vagamente percibe el contenido filosófico y emblemático de los mismos. Es preciso confesar que la ignorancia del occidental medio sobre este tema es considerable, y lo lleva a la práctica de una apreciación sentimental, ya que no logra distinguir las diversas formas y categorías, y menos los estilos históricos. Pero lamentablemente debemos dejar de lado, por razones de espacio, la referencia a cada una de las formas, a las variadas técnicas de colocar las rocas, al diseño abstracto de la arena, a la ubicación de las plantas, y del simbolismo de cada uno o del conjunto de esos elementos — desde la simbología cosmológica del *yin-yang*, de los animales mitológicos como el dragón, a los paisajes de lugares famosos, reales o imaginarios tan caros a la poesía china y japonesa, etcétera. No obstante, mencionemos en primer lugar, que estos jardines Zen fueron concebidos como objetos de meditación, y desde este punto de vista, difieren radicalmente de los de Occidente, ya que aquéllos están destinados a ser vistos "desde afuera", tal como si se tratara de contemplar una pintura, mientras que los últimos están hechos para situarnos "dentro", caminar, disfrutar de la brisa, del aroma de las flores, admirar las estatuas y las fuentes que lo adornan. En segundo lugar, debemos decir que aun siendo una obra estática e inmóvil, es posible percibir en él una especie de escansión rítmico-temporal muy peculiar, de modo tal que al ir

Palacio Katsura; siglo xvii



Jardín de rocas en el templo Zuihoin

cambiando de ubicación, cambia no sólo la perspectiva, sino también la forma y su contenido a la manera de un *makimono*. El ejemplo más perfecto de esta inclusión de lo temporal, lo encontramos en el jardín del monasterio Daisen-in. En este sentido, como bien lo señala Taro Okamoto (uno de los más lúcidos artistas japoneses actuales), los jardines Zen que en los cuales no es posible "incursionar" (como el conocido jardín de arena del templo Ryoan-ji), presentan extrañamente, una imagen plástica plana, una frontalidad, una fachada en donde las relaciones espaciales de los elementos se reducen a una bidimensionalidad pictórica, no bien uno trata "irreverentemente" de ver el jardín desde un ángulo "no permitido". Uno de los pocos jardines que "resisten" tan escrupuloso análisis desde diversos ángulos, y que llega a sacudir poderosamente una retina adormecida por los serenos y misteriosos trazos del tipo Ryoan-ji, (simbolización máxima del concepto de la nada, del *sunyata* Zen), es el jardín del Pabellón de Plata (Ginkaku-ji), construido por orden del Shogun Yoshimasa en 1465. De acuerdo a los especialistas, el jardín actual, especialmente la parte de arena llamada *Ginsadan* (elevado a unos 50 cm. del suelo) y el montículo en forma de cono truncado conocido como *Kogetsudai* (de unos 170 cms. de alto) sufrieron modificaciones a través del tiempo. Aunque no podemos detenernos en un análisis más cuidadoso, el jardín del Pabellón de Plata simboliza el agua como espacio negativo, en el cual se refleja la montaña-montículo (de arena), pero con intención de réplica del jardín (con lago) que los rodea, y de la verdadera montaña que aparece como un gigantesco telón de fondo de todo el templo. Pero a la vez, ese jardín (con rocas, piedras, lago, puentes, plantas, árboles y musgos) que rodea la superficie elevada de arena (*Ginsadan*), es también la representación artificial de la naturaleza, aunque menos abstracta. De esta manera, se produce una extraña transposición en doble sentido, ya que el *Ginsadan* y el montículo *Kogetsudai*, se "extiende" a la infinidad del universo a través de los elementos "mediadores", como son el jardín y la montaña (real) y que representan los espacios positivos. Tal vez por eso, entrando al templo, inmediatamente se tiene la sensación de que algo violento, inarmónico e inesperado nos llega en lo inusitado de sus formas, diseños y combinaciones y en la blancura hierente de la arena, rodeada de un verde profundo aun en pleno invierno. Desde luego, detrás de esa transparente atmósfera filtrada en el refinamiento de los siglos, se llega también a percibir la ironía y la crueldad de la historia. Cuando Yoshimasa hizo construir este refugio "artístico" en los suburbios de Kyoto y se convirtió en uno de los centros culturales más importantes, el país se hallaba envuelto en una sangrienta guerra interna, y en un solo año murieron, solamente en Kyoto, la capital, unas 82,000 personas víctimas de calamidades de todo tipo.

Con el transcurrir de los años, el arte del jardín se fue extendiendo hasta las residencias privadas con el surgimiento de una *élite* burguesa (*chonin*), pero también, simultáneamente, fue perdiendo su espiritualidad, su espontaneidad (aunque muchas veces estudiada) y su razón de ser. No obstante y a pesar de todo, aún hoy, en pleno siglo xx, en un Japón modernizado y altamente industrializado, el arte del jardín como expresión y necesidad popular, invade los reducidos y mezquinos espacios de un Tokyo de 11 millones de habitantes, no sólo en las casas privadas, sino en los cafés, restaurantes, tiendas, hoteles y edifiicos públicos, como obedeciendo a una necesidad casi fisiológica: una manía nacional, ya que la mayoría de los japoneses no podrían concebir la idea de vivir sin ese espacio verde o de arena con algunas rocas o piedras y quizá con una que otra planta raquítica, así tuvieran que reducir el espacio de su vivienda. ¿Espacio vital? Tal vez ese minúsculo jardín sea (paradójicamente) el espacio vital del japonés, como lo fue, en otra dimensión física y espiritual, para el japonés del medioevo.

Desde los antiguos Kobori Ensbu o Rikyu, hasta los actuales Isamu Noguchi (jardín de la UNESCO, París) o Masayuki Nagare, escultores ambos, artistas refinados con una noción precisa del espacio abierto, se dedicaron a crear jardines como una actividad que nunca fue ni es secundaria.

El arte del jardín, con su larga y compleja tradición, no es un arte de minorías en el Japón de hoy, y es quizá el único que (con el *ikebana*) sigue existiendo adaptado a nuevos conceptos, materiales y necesidades como un arte vivo, actual, inmediato, vital y necesario.

Caminando por las estrechas calles de Tokyo o visitando los famosos jardines de Kyoto —aplastado literalmente por los turistas "japoneses"— pensaba en la presencia continua de este maravilloso mundo del jardín, parte ineludible de la vida cotidiana que integra, en cierta forma, la simbiosis de la vida cultural japonesa. Es posible que contando con una nueva concepción espacial que dependerá de la polidimensionalidad propia de una *Weltanschauung* más amplia y polifacética —como dice Dorfles—, el tradicional arte del jardín, paralelamente a la arquitectura, se convierta, por lo menos en Japón, en un arte del devenir.