

Reinterpretación del jardín japonés en el paisaje occidental del Siglo XX a través de tres paisajistas: James Rose, Isamu Noguchi y Peter Walker

Margarita Kwon *

Resumen: En el presente artículo, se analizará el modo en que las diversas epistemologías influyen el paisaje occidental del siglo XX. En efecto se analizará puntualmente cómo los conceptos del jardín japonés influyeron en el paisaje occidental, rompiendo con los lineamientos axiales impuestos por la academia clasicista europea. Para ello se profundizará en las obras de tres paisajistas: James Rose, Isamu Noguchi y Peter Walker. El primer, James Rose, adepto al budismo zen, fue pionero en el paisaje moderno americano. Su aproximación a la cultura y filosofía japonesa le permitió interactuar de forma directa y espontánea con la naturaleza. Por su parte, Isamu Noguchi, con un amplio bagaje cultural, trasgredió los criterios de los jardines de sus ancestros y desarrolló un micropaisaje escultórico en pleno centro urbano. Finalmente, Peter Walker, estuvo influenciado por el minimal art como así también por los jardines geométricos de Japón. Se observa la geometría yuxtapuesta con lo natural. En efecto, es en el jardín japonés, y en la epistemología oriental en donde estos paisajistas exploran y extraer ideas con las que logran dar un vuelco novedoso y casi espiritual al paisaje occidental.

Palabras clave: jardín japonés - continuidad espacial - abstracción - ortogonalidad - minimalismo - contemplación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 188]

(*) Arquitecta (UBA), especializada en planificación urbana, Diseño del espacio público y en arquitectura del paisaje (UTDT). Ayudante en Taller I y II en el Programa en Arquitectura del Paisaje UTDT) entre el 2014-2015. Docente en materia Arquitectura 1 (2007-2010) y en Arquitectura 3 (2012) en la FADU-UBA. Desde 2003 trabaja en Oficina Urbana, estudio de urbanismo.

Introducción

Uno de los conceptos que influyó en la evolución del paisaje moderno del siglo XX en occidente fue la inspiración japonesa. Según Kenneth Frampton (1998), varios arquitectos paisajistas tomaron rasgos de experiencias culturales diferentes como es la japonesa para desarrollar nuevos escenarios paisajísticos. Esto implica que la concepción epistemológica de paisaje o más puntualmente la de jardín japonés comenzaba a nutrir y a su vez

a desnaturalizar la concepción occidental de paisaje occidental de aquel entonces. De la mano de estas transformaciones, comenzaba a vislumbrarse la necesidad de una ruptura epistemológica con las concepciones del clasicismo y con la tradición del *Beaux-arts* con respecto al paisaje.

Los principios epistemológicos sobre los que estaba construida la concepción el jardín japonés se basaban en la unidad de materia y obra, la relación entre necesidad y belleza y la aceptación de una cualidad espiritual en los objetos inanimados. Asimismo la concepción oriental asumía un respeto mutuo entre el hombre y la naturaleza, la síntesis de arte y lo natural. Es en esta manera de concebir el paisaje donde radicaba la belleza. Para dar cuenta del modo en que las diversas concepciones epistemológicas acerca del jardín oriental han influido en paisaje occidental en el presente artículo se analizarán las obras de James Rose (Residencia Ridgewood), Isamu Noguchi (Patio-jardín del Chase Manhattan Bank) y Peter Walker (Parque Burnett), permitirán adentrarnos en las ideas y conceptos que se interpretaron del jardín japonés para transformar el paisaje occidental.

Principios del jardín japonés

A lo largo de los siglos el jardín japonés sufrió varios cambios en su concepción epistemológica. Si en un principio el artista trataba de imitar las manifestaciones externas de la naturaleza, a medida que se introdujo en el conocimiento de las reglas que regían la naturaleza, se trasladó la imitación de las manifestaciones externas a la imitación de su esencia interna.

A pesar del desarrollo de numerosas variantes de jardín japonés, se puede "...reconocer la lógica común del Diseño que se relaciona íntimamente con el *genius loci* del paisaje japonés, es decir, con aquello que la imaginación del hombre identifica con el país en sí" (Nitschke, 2007, p. 2). También se mantuvo el sentido japonés de la belleza. Ésta se podía percibir tanto como una casualidad natural o como una forma perfeccionada por el hombre. Incluso el cultivo simultáneo y la superposición consciente de ambas es lo que caracterizó la estética tradicional japonesa tanto en los jardines como en otras facetas epistemológicas del Diseño. La superposición constante de lo casual y de lo racional, de la forma natural y el ángulo recto, eran análogos a la figura china del Ying y el Yang. En este sentido Nitschke (2007, p. 3) afirma; "Por eso el jardín en Japón no se puede estudiar al margen de la arquitectura. El contraste con el orden casual de la naturaleza refuerza el orden racional del ángulo recto y viceversa".

De este modo el autor pone en relieve cómo a partir de tener en cuenta la concepción epistemológica del mundo por la cultura japonesa, se puede proyectar y poner en relieve a cabalidad la concepción del jardín en Japón. En efecto, el proceso de reinterpretación del lenguaje formal de los arquetipos de jardín estaba ligado estrechamente a los cambios de concepción de la naturaleza, los procesos socioeconómicos, las corrientes religiosas y filosóficas tales como el sintoísmo y el budismo zen.

Puntualmente se pueden establecer dos categorías de jardín japonés: los descriptivos y los secos. Los primeros, tenían como objetivo primordial la imitación de la naturaleza en su estado espontáneo, sin ningún tipo de artificialidad, pero con una compenetración

creativa, selectiva y compositiva; y los esenciales que buscan imitar la esencia interna de la naturaleza y no sus manifestaciones externas, generando una naturaleza muy austera y al mismo tiempo abstracta.

Los jardines descriptivos también llamados jardines de paseo, estaban atravesados por el sintoísmo, la religión nativa de Japón. En efecto, la concepción del sintoísmo está basada en el disfrute de la belleza natural y la veneración de deidades del cielo y la tierra. Se suele adorar aquello que es único en la naturaleza, tal como una roca con una forma extraña, un árbol cutido por las condiciones ambientales a lo largo de los siglos o una montaña escarpada de un modo particular. Es decir, cualquier elemento notable era objeto de adoración y el cual poseía divinidad.

Por su parte, los jardines esenciales o jardines secos, estaban impregnados del budismo zen. El budismo zen evoca a la meditación, a la contemplación y a la austeridad. En este sentido, los monjes zen tuvieron una participación muy activa en la conformación de este arquetipo de jardín. Estos jardines secos se pueden interpretar desde el punto de vista epistemológico altamente influenciado por la concepción existencial, dado que todo el conjunto, piedras, arena, muro, debían de servir para la meditación. De hecho, tal como sostiene Nischke (2007):

El zen siempre tuvo el carácter de una ciencia en su relación con la meditación y, en este sentido, es muy distinta a nuestra filosofía occidental con sus juegos intelectuales (...). El zen parte siempre de los hechos. Y el primer hecho con el que se enfrenta el hombre es su propio cuerpo (p. 3).

Cabe destacar que las técnicas de meditación orientales sirven para guiar la energía del hombre, de afuera hacia adentro, hacia el centro de la conciencia. La experiencia de la vuelta espontánea a la propia conciencia se llama experiencia de la “nada” o del “vacío”. De ahí que, en otras palabras, el jardín zen expresa parte de la epistemología de la concepción japonesa, caracterizado por un alto grado de abstracción y sin riqueza material. Este jardín en coincidencia con la concepción filosófica está compuesto por elementos simples y austeros que mediante su perfecta composición, hacen del jardín una obra de meditación. Si hasta aquí se dio cuenta de la concepción epistemológica oriental, en el siguiente apartado se analizará la concepción de jardín desde la epistemología occidental para luego analizar el caso de los tres paisajistas mencionados anteriormente.

El jardín en occidente

La transformación del concepto jardín a principio de siglo XX, estaba dada por el “...agotamiento del modelo paisajista, la magnitud de las necesidades sociales y la metamorfosis de la ciudad contemporánea, que obligaron a una nueva alianza con la arquitectura y las artes plásticas...” (Anibarro, 2000, p. 6).

Las vanguardias artísticas y las corrientes arquitectónicas del Movimiento Moderno comenzaron a entrecruzarse con las premisas conceptuales del jardín. Incluso, en la Exposición de Artes Decorativas (1925) ya se pudo observar cómo los conceptos de las van-

guardias plásticas se visualizaban en el jardín y empezaba a circular el denominado “arte primitivo” por la abstracción que tenían.

En este sentido, Gabriel Guévrékian fue considerado el más claro exponente de las teorías cubistas en el ámbito arquitectónico al presentar en la Exposición el jardín del agua y de la luz. Especialmente porque pudo desarrollar la multiplicidad de visión representada en el plano de la pintura a través de la disposición geométrica de espejos, agua, reflejos, movimiento, muros de colores. Es decir, existía una búsqueda de redimensionar conceptual y epistemológicamente el concepto de jardín, conjuntamente con el pensamiento de vanguardia. En este marco, nuevos vocabularios y nuevos materiales comenzaban a ser los elementos desde los que se empezaba a pensar el paisaje en relación a la arquitectura y arte del momento. De este modo se iniciaba una ruptura epistemológica y por consiguiente conceptual con el clasicismo y con la tradición de *Beaux-arts*.

Más aún, luego de la Segunda Guerra mundial, algunos arquitectos paisajistas comenzaron a explorar otros lenguajes y formas de repensar el jardín. Unos de los conceptos que se reflejó a mediados del siglo XX en el paisaje occidental, más precisamente en el norteamericano, fue la inspiración japonesa.

Varios arquitectos paisajistas tomaron rasgos de experiencias culturales diferentes como es la japonesa para desarrollar nuevos escenarios paisajísticos. Por ejemplo, Christopher Tunnard (1910-1979) propondría uno de los aspectos principales a tener en cuenta en el nuevo paisaje: La organización asimétrica (empático), es decir, realizar un equilibrio asimétrico en una composición regular. Es precisamente en el jardín japonés en donde Tunnard encuentra un paralelismo con el pensamiento contemporáneo. El jardín japonés estaba referenciado epistemológicamente, entre otras filosofías y religiones, en el concepto de números impares. La tríada era un principio estético en donde las horizontales, verticales y diagonales simbolizaban la relación cielo-tierra-hombre.

Otro de los principios en el que se basaba el jardín japonés era la unidad de materia y obra, la relación entre necesidad y belleza y la aceptación de una cualidad espiritual en los objetos inanimados. Hay un respeto mutuo entre el hombre y la naturaleza, tal como se puede observar en el sintoísmo.

En la obra Bentley Wood (1935) de Tunnard, se observa un delicado balance asimétrico del espacio entre la pantalla reticular de cierre, la plataforma recta y los árboles, que permiten una apertura a la contemplación del paisaje exterior.

Otro ejemplo es el de la obra de Richard Neutra quien utiliza en la casa Kaufmann, la técnica shakkei japonés. Esta técnica antigua, utilizada tanto en los jardines descriptivos como en los jardines secos, consistía en “tomar prestados” los elementos del paisaje para integrarlos a la composición del jardín.

En el jardín de la casa Kaufmann se observa la captura del paisaje, separándose netamente del jardín y apropiándose su vista por encima del límite. Por lo tanto, el resultado es una amplificación del jardín más allá de su frontera real. Las montañas se conjugan con las rocas del jardín por la superposición de sus perfiles generando un escalonamiento de los planos horizontales de la casa y amplificando la escena.

En síntesis, en occidente comienza una transformación epistemológica de la concepción de jardín occidental y su referencialidad en el jardín japonés en particular y en la filosofía oriental en términos más generales. A continuación se explorarán las obras de 3 paisajistas: James Rose, Isamu Noguchi y Peter Walker.



Figura 1. Residence Ridgewood, planta de conjunto (1953).

James Rose (1913-1991)

Uno de los pioneros del paisaje moderno americano fue James Rose quien junto a Garrett Eckbo y Dan Kiley, se rebelaron contra los estereotipos epistemológicos del Diseño axial que eran impuestos por la academia europea clasicista.

Rose fue un escultor del espacio y explorador del significado de los jardines privados a través de su incursión en los principios del budismo zen y los reinterpretó en el paisaje occidental, dejando un legado más que inquietante. Todo comenzó con su estadía en Okinawa, durante la segunda Guerra Mundial, la cual contribuyó a la formación de nuevos fundamentos del Diseño del jardín a través del estilo japonés.

Su obra más destacada fue la Residencia Ridgewood (Ver Figura 1), hoy convertida en el Centro James Rose en donde se observa la puesta en práctica de sus principios proyectuales. Esta residencia estaba conformada por la casa principal para su madre, una casa de huéspedes para su hermana y un estudio para él. Estas habitaciones estaban vinculadas a través de patios ajardinados y conectados por pérgolas de madera.

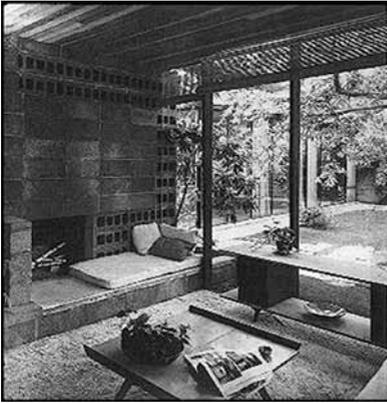


Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.



Figura 5.



Figura 6.

Figura 2. Continuidad entre interior y exterior Residence Ridgewood.

Figura 3. Continuidad a través de ubicación de mobiliario en el exterior, Templo Shokin-tei.

Figura 4. Residence Ridgewood. Interacción entre lo natural y artificial.

Figura 5. Templo Shokin-tei, Katsura. Interacción entre lo natural y artificial.

Figura 6. Patio con pantalla de bambúes que tamizan la luz.

La fusión entre el espacio interior y exterior era uno de los temas que le interesó expresar en esta obra. Para él diseñar el interior era tan importante como diseñar el exterior. No le quitaba peso a ninguno de los dos. Necesitaba de ambos para crear un todo.

La continuidad que lograba con bancos interiores que se prolongaban al exterior así como con el mural de mosaico eran claros ejemplos de continuidad del espacio (Ver Figuras 2 y 4). Es decir, generar un diálogo, una interacción entre lo natural y lo artificial, lo cual era uno de los principios del jardín tradicional japonés que respondía a su concepción epistemológica cifrada en el sentido de integración y en la búsqueda de una unidad perfecta a partir de la antítesis (Ver Figuras 3 y 5). Rose describiría este concepto como “neither landscape nor architecture, but both; neither indoors, nor outdoors, but both” [ni paisaje ni arquitectura sino ambos, ni adentro ni afuera, sino los dos] (traducción propia) (James Rose Center; s/n).

Más aún, parte de la concepción epistemológica de Rose se basaba en que el Diseño moderno debía ser lo suficientemente flexible para permitir cambios en el entorno, así como en la vida de los usuarios. Estaba convencido en generar un espacio que sufra una metamorfosis, crezca, madure y se renueve como lo hacen todos los seres vivos. Él concebía epistemológicamente a un buen Diseño como a aquel que se encontraba en constante cambio de una etapa a la siguiente. Por eso Rose nunca consideró a la Residencia Ridgewood una obra terminada.

Esta idea estaba ligada directamente con la concepción epistemológica del paso de las estaciones en Japón. Debido al clima del país, las cuatro estaciones siempre se pudieron distinguir muy claramente una de otra. Para los japoneses los cambios de estaciones fueron altas fuentes de inspiración para el jardín, la pintura, la poesía y hasta para las comidas. Los elementos vegetales eran cuidadosamente estudiados (color, especie) para obtener una disposición armoniosa dentro del jardín que, a su vez, le otorgaría al observador el concepto de lo efímero y del transcurso del tiempo.

Rose adopta el concepto del cambio estacional a través de unas pantallas de bambú que representaban la caída de hojas. En el patio que se encuentra entre la casa principal y el estudio, se observa unas pantallas de bambú en forma de espiral que imitan el dibujo en la que caen girando las hojas en el otoño (Ver Figura 6). El concepto de hojas en el suelo es tomado por este diseñador como reflejo del paso del tiempo, de la belleza que produce y no como un concepto de lo sucio que solía tener el discurso academicista. Incluso se contraponen con la concepción epistemológica y con la imagen de los jardines occidentales del siglo XVI en donde la naturaleza estaba totalmente controlada por el hombre con el aspiracional de lograr la perfección. A tal punto que no se podía percibir el paso del tiempo. Coincidentemente con el pensamiento de Gilles Clément, Rose consideraba un jardín con mutaciones y transformaciones, como la vida misma. Rompía con el concepto epistemológico occidental de jardines impolutos, rastrillados, perfectos.

Habida cuenta de lo sostenido hasta aquí, si bien Rose tomó algunos conceptos y concepciones del jardín de paseo japonés, no se centró en replicar el Diseño del detalle. Esto le permitió improvisar e interactuar de forma directa y espontánea con la naturaleza.

Rose también sostenía que el Diseño espacial debía responder específicamente y con características únicas a la particularidad del entorno. Esto tenía un correlato con un término japonés *fuzei*, “genius loci”, cuya expresión comprendía entender la atmósfera del lugar

pero a su vez incluía el gusto del artista del jardín. Se ensamblaba algo objetivo y natural, el carácter de un lugar, y algo subjetivo, el gusto del creador.

Rose pudo responder a las exigencias de la cultura moderna del siglo XX y también a los hechos de la naturaleza. La Residencia Ridgewood, fue creada con conceptos modernos pero con la intención de fusionar tanto la arquitectura, el paisaje y la escultura en un único lugar para vivir, permitiendo el encuentro con uno mismo a través de la contemplación de la naturaleza propia de la concepción oriental. Hasta aquí se dio cuenta de uno de los exponentes de estas transformaciones de las propias concepciones epistemológicas acerca de lo que es un jardín para occidente. A continuación se trabajará con el segundo exponente.

Isamu Noguchi (1904-1988)

Otro referente del siglo XX fue el escultor, diseñador y paisajista Isamu Noguchi (1904-1988). Nacido en Los Ángeles (California) de padre japonés y madre americana, creció conjugando las dos culturas. El aporte decisivo a su carrera artística fue haber trabajado durante dos años (1927-1929) en el taller de Constantin Brancusi en París. Brancusi había comenzado a trabajar con formas geométricas inspiradas en el arte escultórico prehistórico y africano, eliminando todo tipo de detalle. Esta perspectiva lo condujo a indagar acerca del arte abstracto dejando de lado el realismo escultórico del siglo XIX. Se trataba de una época en la cual los artistas de vanguardia estaban descubriendo el arte no occidental, también llamado “arte primitivo” muy referenciado en tótems y máscaras de Oceanía lo que influyó al vuelco hacia las formas características del sintetismo plástico no occidental. Incluso estas incursiones artísticas se pudieron observar en la Exposición de Artes Decorativas de 1925. Gracias a la inspiración de las formas reduccionistas del viejo artista, Noguchi se inclinó hacia el modernismo y hacia una especie de abstracción infundiendo a sus piezas escultóricas una expresión lírica y emocional hasta con un aura de misterio. Como parte destacable de la formación de Noguchi, este paisajista también trabajó con artistas plásticos y de la danza que estaban explorando y debatiendo los conceptos del arte de ese momento, de modo tal que se embebió en discusiones que cuestionaban de una u otra manera las epistemologías en tanto doctrinas estancas para abrir paso a su cuestionamiento y deconstrucción. En efecto, colaboró extensamente con la coreógrafa y bailarina Martha Graham quien creó un nuevo lenguaje de danza que expresaba las emociones humanas, muy diferente al ballet clásico y al de sus antecesores. Esta incursión en los lenguajes artísticos y sus nuevas experimentaciones daban cuenta de nuevos modos de concebir el espacio. Tal es así que esta concepción epistemológica de Noguchi dio lugar no sólo a la creación de escenografías, sino que forjó una unidad entre los decorados, los elementos tridimensionales, la luz, el espacio y el movimiento del bailarín que al desplazarse creaba una nueva relación espacial con el entorno. Esta concepción posteriormente se verá volcada en las obras de espacio público.

Por todo este bagaje artístico, su experiencia de haber vivido en Japón, sus numerosos viajes por el mundo, forjaron una concepción epistemológica compleja y poco convencional acerca del espacio. En tal sentido, este paisajista fue un artista complejo con una inagotable búsqueda de nuevos materiales y técnicas través de los cuales plasmar esta novedosa concepción.

Parte de su ruptura epistemológica con respecto a la concepción del jardín occidental radica en el acercamiento a los principios del jardín zen, y se materializa en sus jardines pero no de manera literal, sino que Noguchi reinterpretó el jardín japonés incorporándole su propia epistemología y visión artística.

En el subsuelo de la plaza frente al edificio del Chase Manhattan Bank, en el distrito financiero de Nueva York, Noguchi desarrolló el concepto de paisaje escultural y simbólico a través del jardín hundido, en el *Sunken Garden* (Ver Figuras 7 y 8). Este jardín circular era visible desde arriba y a través del cristal que lo rodeaba en la planta inferior. Esta visión panorámica era una novedad tanto para los principios del jardín occidental cuanto a los principios tradicionales del jardín japonés. Este paisajista, de esta manera, rompe con el simbolismo zen cuanto con el modelo de jardín occidental para reforzar su simbología personal.

Noguchi demostró su clara intención de que la contemplación del jardín fuese completa y desde un punto en altura debido a que su concepción de ese lugar, el jardín, era asumido como un espacio de integración. Para Noguchi el "...jardín es un paisaje abstracto que resulta de una configuración escultórica del espacio, muy próxima al jardín zen" (The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, s/n).

Tal como se puede observar en las Figuras 7 y 8, se resemantizó en el jardín del Chase Manhattan Bank, el sentido de meditación del jardín zen. Se asumió como pura y exclusivamente de contemplación, pero no sólo del jardín sino de la ciudad cosmopolita de New York. Para llevar a cabo el mismo, Noguchi se inspiró en el templo Ryoan-Ji, en Kyoto (Ver Figura 9) del cual toma sus elementos creativos centrales: rocas naturales dentro de una composición general caracterizadas por motivos geométricos.

El jardín de Ryoan-Ji no presentaba ningún elemento vegetal ni acuático. Solo quince rocas colocadas sobre una superficie vacía cubierta con arena rastrillada. Günter (2007) en su análisis de este jardín de piedras, lo interpreta desde el punto de vista existencial. Es decir, todo el conjunto debía servir para la meditación que llevaría al individuo a concentrarse en la auténtica esencia del hombre.

No obstante en el jardín de Noguchi no sucede lo mismo. Se registra un reemplazo de sus elementos compositivos que da cuenta de una concepción epistemológica que no obstante sostiene las variables de la concepción oriental del jardín asumidas desde una propuesta personal. En efecto, el jardín que se analiza, la arena es remplazada por agua. En este punto el artista toma literalmente la simbolización abstracta que tenía los monjes zen de la arena como el mar. La superficie plana pasa a ser ondulada. Esta configuración entre el suelo y el agua estaría en relación a "...las variaciones de nivel de los estanques japoneses –en marea alta o en marea baja–, como las que se producen en el de la Villa Imperial de Katsura" (Álvarez, 2007). La planta rectangular pasa a ser circular. En este punto, Noguchi prescinde del ángulo recto para plantear otra forma geométrica, el círculo, como recurso para que el jardín sea recorrible desde cualquier punto, sin principio y sin final. Los límites de muros que son reemplazados por cristales. El muro que hacía distinguir el jardín del resto de la naturaleza, en esta obra desaparece, se desmaterializa. El jardín puede ser visto desde múltiples ángulos y es atravesado por las miradas de los empleados del edificio.

Este jardín no pretendió imitar la naturaleza, ni su esencia, sino expresar la voluntad de Noguchi y su individualidad en la obra.



Figura 7.



Figura 8.



Figura 9.

Figuras 7 y 8. Patio-jardín del Chase Manhattan Bank
Figura 9. Jardín seco del templo Ryoan-ji, Kyoto.

Se puede dilucidar que este jardín representa una síntesis entre las concepciones epistemológicas entre oriente y occidente, entre las tradiciones históricas y el espíritu de la época, entre el pasado y el futuro. Noguchi no se limitó a las tradiciones japonesas, la composición abstracta del jardín llevó a que se convirtiera en una escultura a la cual se la puede recorrer detrás del cristal.

Este paisajista deseaba imponer a la naturaleza la voluntad supuestamente autónoma del hombre. Antes de morir Noguchi declaró:

Un jardín surge siempre en colaboración con la naturaleza. Las huellas de la mano modeladora del hombre van desapareciendo con el tiempo. La naturaleza hace que desaparezcan, hace crecer el musgo o cualquier otra cosa por encima. Y de repente te encuentras con que has desaparecido. Yo quiero mostrarme. Por eso soy moderno.

A diferencia de James Rose a quien le interesaba desarrollar el jardín privado a través del concepto de introspección, a Noguchi lo que lo motivaba era la recuperación de la idea del ritual social, creando espacios en los que la gente se moviera y se relacionara. Pero ambos concebirían al jardín como escultura. Rose expresó que encontraba muy útil pensar el jardín como una escultura. No la escultura en el sentido ordinario del objeto para ser visto. Sino una escultura lo suficientemente larga y perforada como para ser recorrida. Lo suficientemente abierta y quebrada para guiar la experiencia que es esencialmente la comunión con el cielo. Esa era la concepción epistemológica del jardín.

Peter Walker (1932)

El tercer exponente que se analizará es Peter Walker, arquitecto y paisajista que contribuyó con una visión desnaturalizadora del jardín del siglo XX. Formado en la escuela pragmática de los años 50, comenzó a incursionar en la poética minimalista de artistas que surgieron en la década de los 60 y que adoptaron la escultura como medio de expresión. Tales expositores, a modo de ejemplo son Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt y Carl Andre. El minimalismo fue en cierto punto una reacción hacia la subjetividad gestual del expresionismo abstracto, que se manifestó a través de objetos con "... pureza geométrica, precisión técnica, depuración ornamental y abstracción..." (Rodríguez Marcos y Zabalbeascoa, 2000). Las obras del minimal art remitían a las relaciones del espacio circundante que se resaltaban ya sea por el efecto específico de la luz sobre el material, como por la expansión del volumen. Estas esculturas se alejaban de cualquier interés en la narrativa o en lo simbólico, eliminando cualquier vestigio de la mano del artista y de su subjetividad. Solo se pretendía una percepción inmediata de la obra, imperando el orden, la simpleza y la claridad, a través de materiales industriales con ausencia de significados.

Se eliminó también el uso de pedestales para que las obras ocuparan el mismo espacio que el espectador. Esta última característica se registra en la obra de los dos paisajistas analizados antes, Morris y Noguchi, que dada su concepción epistemológica del espacio y del jardín, sus creaciones estaban centradas en una experiencia corporal y sensorial.

El minimalismo no era necesariamente ni esencialmente reduccionista. “Como ha subrayado Donald Judd, el minimalismo es, sobre todo y ante todo, una aproximación objetiva, un enfoque sobre el objeto en sí mismo” (Meyer-Hermann, s/n). El escultor minimalista Carl André, que influenció, y a quien Walker estudió en profundidad, conceptualizó a la escultura en tanto lugar. El significado de las obras de André estaba arraigado en el hecho de que compartían el mismo espacio físico que uno mismo, de ahí la eliminación de pedestales ya mencionada, entre otras cosas. Sus esculturas se formaban a partir de unidades geométricas eliminando todo tipo de figuración autorreferencial. Este artista, a su vez, aplicó estos principios a la producción de placas metálicas puestas en el suelo de cobre, magnesio, zinc, acero y mármol. Estas esculturas eran algo realmente diferente: “... no para mirarse sino para pisarse, algo que aclara el hecho de que la concepción intelectual de uno se separa de la experiencia corporal real” (Meyer-Hermann, s/n). Su obra estaba relacionada en algún punto con las de Constantin Brancusi. Posteriormente Andre diría que estaba colocando la Columna del Infinito en el suelo en vez de en el cielo. En la Columna del Infinito ya aparecía la idea de repetición como expresión del concepto de infinito. La postura del artista era claramente la horizontalidad. Para comprender la obra había que desplazarse a lo largo de la misma para entender sus dimensiones y su relación con el espacio.

Peter Walker explorará este concepto de la horizontalidad para llevarlo a cabo en sus jardines por medio de la seriación. El minimalismo le permitirá objetivar los árboles, canales, rocas y mantener las tensiones cargadas de significado en espacios abstractos.

Una de las obras más representativas del minimalismo riguroso de Walker es el Parque Burnett, Fort Worth, Texas, 1983 (Ver Figura 10). También se trata de un jardín institucional, como el del ejemplo de Noguchi, ya que se encuentra en el espacio delantero de la torre del First Republican Bank, al cual se tendrá en cuenta a la hora de proyectar el parque. En este jardín, Walker utilizó la superposición de varios estratos geométricos (Ver Figura 11). La base se trataba de una cuadrícula perfecta de caminos que generaba 24 cuadrados verdes (6x4), y que continuaba la geometría axial del edificio. A ella se superpondría un sistema secundario de caminos en diagonal que dejaba algunos cuadros intactos, lo que subrayaría la simetría de la composición.

En esta configuración de parque se puede visualizar varios conceptos de Carl Andre: tales como la forma, dado que el arreglo de los elementos está dispuesto en forma de cuadrado; la estructura, cuya cuadrícula base tiene una configuración regular y el lugar como concepto en sí mismo y parte del jardín, situado frente al First Republican Bank. A Walker le interesó indagar acerca de la extensión de la forma edilicia para crear un medio circundante, en este caso el parque, y al mismo tiempo, estudiar la transición entre este paisaje y el medio circundante existente. Es decir, encontrar el sitio del paisaje minimalista en el amplio contexto urbano.

Cabe destacar que no solo fueron los principios del minimalismo que inspiraron a Walter sino que también los elementos geométricos de los jardines de André Le Nôtre, como las líneas rectas, retículas perfectas y repetición de las formas, tal como se reflejaron en el parque analizado. En efecto, se pueden visualizar puntos en común, como los mecanismos de seriación, gestualidad y repetición, entre las esculturas de Carl Andre y los jardines de Le Nôtre del siglo XVII.



Figura 10.

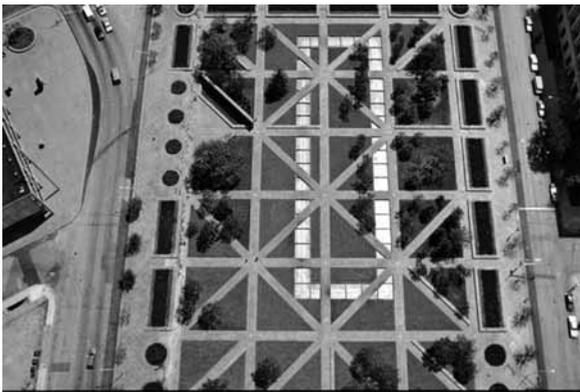


Figura 11.

Figura 10. Implantación del Parque Burnett
Figura 11. Superposición de tramas geométricas-Parque Burnett

La combinación de plaza pavimentada y plaza ajardinada configurada por la malla ortogonal y otra diagonal, remiten de algún modo a los jardines secos japoneses del siglo XX, los cuales no se limitan solo a las tradiciones japonesas sino que sus composiciones comienzan a ser abstractas al punto de parecerse a esculturas que pueden recorrerse.



Figura 12.

Figura 12. Composición del ángulo recto y forma natural
Jardín seco, en el templo
Tofuku-ji, Kioto, 1940.

Figura 13. Steel-Magnesium
Plain de Carl Andre, 1969.



Figura 13.

En el jardín seco del templo Tofuku-ji (Ver Figura 12), se puede observar la utilización de piedras cuadradas enterradas en el suelo intercaladas con cuadrados de iguales superficies de musgo. Esta imagen nos remite inmediatamente a los dameros de Carl Andre, los cuales fueron posteriores a este jardín japonés (Ver Figura 13).

Cabe destacar que la incursión de Walker en el jardín zen, lo condujo a reinterpretar en su obra la contraposición del ángulo recto y la forma natural, uno de los temas fundamentales de la concepción epistemológica de casi todos los artistas japoneses acerca de la jardinería.

Conclusión

A modo de conclusión, los tres paisajistas estudiados sostenían la importancia del lugar al momento de diseñar el jardín y presentaron propuestas concebidas desde concepciones epistemológicas que no respondían a las concepciones occidentales en boga.

Por un lado, Rose diseñó su jardín privado en adonde aplicaba unas de las formas de percepción del Diseño del jardín japonés como es la admiración y el descubrimiento de la forma natural y casual de la naturaleza. Por el otro, Noguchi y Walker, en el Diseño de jardines públicos, entendían que el contexto conjugaba la obra del paisaje como un todo y parte del entorno. Aplicaban para ello una concepción fundante del Diseño japonés que consiste en reconocer la belleza en las formas perfeccionadas creadas por el hombre.

En todos los casos, estos dos lineamientos, casual-racional, forma natural-ángulo recto, se superponen y trabajan en forma simultánea. El contraste de ambos principios normativos refuerzan las características de cada uno. La forma ortogonal de lo arquitectónico permite apreciar la belleza de lo natural y viceversa.

La influencia de los conceptos de los jardines japoneses en occidente, tres de cuyos representantes se analizaron en este artículo, permitió modificar epistemológicamente el concepto de jardín y cambiar el foco de la imposición del ideal de la belleza del hombre por sobre el paisaje a sintetizar. Esta transformación dio como resultado, jardines contextualizados en donde se fusionan ambos mundos y se reflejaron la historia del hombre en su búsqueda de su propia conciencia en y con la naturaleza.

Lista de Referencias Bibliográficas

- ABC Cultural, 19-05-2001. Web: http://www.atarchitectsny.com/ARTICLES/noguchi_ABC.pdf, Consultado el 20-02-2014
- Aliata, F. y Silvestri, G. (2001). *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Alvarez, D. (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo X: naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté
- Anibarro, M. Á. (2000). "Los jardines del siglo XX". En: Fariello, F. *Arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*. Madrid: Ed. Maieria Celeste.
- Cardasis, D. *Maverick Impossible-James Rose and the Modern American Garden*. web: <http://cardasis.rutgers.edu/content/publications/maverick.pdf>, Consultado el 27-02-2014.
- Davis, F. *Cap. 3: Isamu Noguchi*. Revista 90+10 #25. Web: http://90mas10.com/iconos/cap3-isamu-noguchi_1174.html Consultado el 01-03-2014
- James Rose Center *For landscape architectural research and design*. <http://www.jamesrosecenter.org/> Consultado el 22-02-2014.
- Nitschke, G. (2007). *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*. Madrid: Editorial Taschen.
- Frampton, K. (1998). "En busca del paisaje moderno". En: *Revista Block* N° 2, "Naturaleza". Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella.
- Meyer-Hermann, E. *Carl Andre: La importancia del lugar*. Web: http://www.cakesmeyer.de/PDF/andre_place_matters.pdf Consultado el 05-03-2014.

Wilson, A. (2006). *Paisajistas que han creado escuela*. Barcelona: Editorial Blume.
Clement, G. (2012). *El jardín en movimiento*. España: Editorial Gustavo Gili.
Rodríguez Marcos, J. y Zabalbeascoa, A. (2000). *Minimalismos*. España: Editorial Gili.
The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum. <http://www.noguchi.org/noguchi/biography>, Consultado el 01-02-2014.

Abstract: The present report analyzes the influence of Japanese garden concepts in the 20th century's landscape which breaks with the axial guidelines imposed by the European classicist academy. For this, the works of three landscapers will be studied in depth: James Rose, adept at Zen Buddhism, pioneered the modern American landscape. His approach to Japanese culture and philosophy allowed him to interact directly and spontaneously with nature. Isamu Noguchi, with his cultural baggage, allowed himself to change the criteria of the gardens of his ancestors and developed a sculptural micro-landscape in the middle of the urban center. Peter Walker, was influenced by minimal art as well as the Japanese geometrical gardens. It can be seen the juxtaposed geometry with nature. It is the Japanese garden where these landscapers can explore and extract ideas with which they manage to give a new and almost spiritual turn to the western landscape.

Key words: Japanese gardens - spatial continuity - abstraction - orthogonality - minimalism - contemplation.

Resumo: Neste relatório, a influência dos conceitos do jardim japonês na paisagem ocidental do século XX será desenvolvida, rompendo com as diretrizes axiais impostas pela academia classicista europeia. Para isso, os trabalhos de três paisagistas serão estudados em profundidade: James Rose, adepto do Zen Budismo, foi pioneiro na paisagem moderna americana. Sua abordagem da cultura e filosofia japonesa permitiu que ele interagisse direta e espontaneamente com a natureza. Isamu Noguchi, com ampla experiência cultural, transgrediu os critérios dos jardins de seus ancestrais e desenvolveu uma micro-paisagem escultural no centro urbano. Peter Walker, foi influenciado pela arte minimalista e pelos jardins geométricos do Japão. A geometria justaposta ao natural é observada. É o jardim japonês onde esses paisagistas podem explorar e extrair ideias com as quais conseguem dar uma nova e quase espiritual virada para a paisagem ocidental.

Palavras chave: jardim japonês - continuidade da fala - abstração - ortogonalidade - minimalismo - contemplação.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
