



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento Artes Visuales

JARDÍN INTERIOR SECO

Proyecto para optar al título de Artista Visual
Mención Pintor

MARTÍN LA ROCHE CONTRERAS

Profesor Guía: Arturo Cariceo

Santiago, Chile
2013

a la memoria de la tía Bruna y toda la extensa familia que nos precede

Agradecimientos por su apoyo incondicional a:

Amílcar Guzmán

Beatriz Contreras T.

Philip La Roche O.

Daniel y Sofía La Roche

Miyuki Kawai

Xulp Benavides

A las mañanas de los Jueves con Miguel Etchepare

A mi profesora de cerámica Ruth Krauskopf y al taller Huara Huara
donde se realizaron todas las cerámicas que forman parte de este proyecto.

A todos los que han pasado por el Taller Santa Victoria

Especialmente por este período a

Matilde Benmayor e Ignacio Gatica / Bloks

A mi profesor guía

Arturo Cariceo

Y a mis compañeros de la Facultad de Artes, por estos años de formación,
que con todos sus desvíos e inconvenientes se transformaron en una
importante etapa de mi vida.

RESUMEN

Esta memoria de título desarrolla un territorio de reflexión denominado Jardín Interior Seco. A través de un recuento metodológico del paso por la carrera de Artes, centrado en las prácticas del Laboratorio de Arte y los sucesivos Brainwalkings, este proyecto se abre camino por una serie de paseos y viajes a la realización concreta de este Jardín. Éste tiene lugar en una sala del Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2013. Con una actitud antidisciplinaria, centrado en el quehacer cotidiano de un estudiante de arte, esta iniciativa busca ser una apropiación amateur, sencilla e imaginativa de la antigua tradición de jardinería japonesa a la cual tenemos acceso en la actualidad. Más que una actitud formal, desde el terreno del arte se exponen diferentes cuestionamientos en torno a qué hacer con el tiempo presente.

TABLA DE CONTENIDO

| | Página |
|--|--------|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| CAPÍTULO I | |
| SOBRE EL LABORATORIO DE ARTE Y LOS BRAINWALKING | 3 |
| CAPÍTULO II | |
| UN SUEÑO ANTROPOMÉTRICO LLAMADO MICROARTE | 14 |
| CAPÍTULO III | |
| EL JARDÍN | 16 |
| 3.1. El Origen | 16 |
| 3.2. Origen de la Jardinería Japonesa | 21 |
| 3.3. Manuales | 25 |
| 3.4. Jardín Paisaje Seco y Jardín de paseo con Lago y Fuente | 26 |
| 3.5. Intertextualidad | 28 |
| 3.6. Dos fotografías de Jardines ejemplares | 30 |
| CAPÍTULO IV | |
| ÉCFRASIS DE UN JARDÍN INTERIOR SECO | 32 |

| | |
|------------------------------------|----|
| CAPÍTULO V | |
| UN PUENTE A OTRA CULTURA | 39 |
| | |
| CAPÍTULO VI | |
| EL JARDÍN COMO SUSTITUTO DEL VIAJE | 46 |
| | |
| CONCLUSIÓN | |
| LA FRAGILIDAD DEL DISCURSO | 50 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA | 53 |
| | |
| ANEXOS | 55 |

INTRODUCCIÓN

Esta memoria de título tiene por objetivo ahondar en el proyecto Jardín Interior Seco.

Como antecedentes directos de su reflexión están las prácticas del Laboratorio de arte y Brainwalking. Ambos actos nacieron al alero del tiempo libre; una actitud temporal a la deriva sin metas específicas.

La primera corresponde a la antimetodología de un espacio imaginario de trabajo que se gestó en el año 2010. La segunda, a una mirada estética del acto de caminar que surgió improvisadamente el año 2011. Las dos dan cuenta de las direcciones que ha tomado mi proceso creativo en el paso por la universidad. Se adjunta un dossier de imágenes que registran lo realizado en este período.

Estos procesos de investigación combinados con la experiencia de visitar muchos jardines (botánicos y japoneses principalmente), dieron paso al proyecto del Jardín Interior Seco.

Este consiste en la intervención de una sala del MAVI (Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile). El territorio del museo es ocupado con un piso de planchas de madera aglomerada, pintadas y cortadas, cruzada por unos puentes que sirven de senderos a los visitantes, además de un kiosco que

cumple la función de eje orientador y una serie de objetos desperdigados por el espacio.

Toda esta disposición constituye una reinterpretación de ciertos conceptos asociados a los jardines japoneses, más específicamente a los jardines Kare-Sansui o de paisaje seco y Chisen Kaiyu Teien o jardín de paseo con lago y fuente. Esta reinterpretación y su condición interior le dan su nombre. A través de los distintos mares e islas se construye en el museo el montaje de este proyecto; un lugar que da pie a múltiples recorridos.

Pero más que una estructura acabada, en concordancia con la filosofía que dio vida a esta tradición nipona, el Jardín Interior Seco es un espacio de sentido abierto que está haciéndose con los múltiples desvíos del azar. Estas ideas centrales serán desarrolladas en los capítulos posteriores.

CAPÍTULO I

SOBRE EL LABORATORIO DE ARTE Y LOS BRAINWALKINGS

*“A todos los hombres les ha sido otorgado conocerse a sí mismos y poner a saber el
conocer entrañable”*

Fragmento atribuido a Heráclito

Quiero explicar brevemente en qué consisten el Laboratorio de Arte y el Brainwalking, formas de investigación estética que se siguen haciendo en mi trabajo y que permiten acercarse al proyecto de esta memoria.

Una idea inicial que sustenta estas dos prácticas es la noción de tiempo libre. Éste se comprende como un tiempo que no tiene una dirección clara. Es un estar a la deriva. El trabajo que se realiza en un tiempo libre da importancia al presente; es un quehacer no mecánico ni enajenante. Es un proceso ocioso que no tiene metas productivas, tan solo se guía por un goce en sí mismo.

El Laboratorio de Arte fue diseñado en el año 2010, al interior de un proyecto del curso de dibujo, que luego se extendió a los otros talleres de la Universidad de Chile. Era un lugar de investigación, planificación y construcción de posibles experiencias de arte. Intentaba generar un espacio

propicio para desarrollar la pregunta de qué hacer. Podía ser dibujado en un mapa conceptual, ser una divagación material en un taller, tomar forma en un montaje al interior de lugares de exposición, convertirse en una colección de retratos en acuarela, permanecer inserto en una frase, una enunciación de algo posible, etc.

Su premisa inicial era que nada se consideraba un error, todo era posibilidad. Se utilizaba el método del antimétodo. No sé sabía bien en que consistía el trabajo. Era una pregunta abierta por el sentido del arte. El goce era un factor determinante al momento de decidir qué hacer, y luego cómo mostrar aquello que se había hecho. En la eventualidad de no saber a dónde ir, se podía tomar cualquier rumbo que se quisiese.

Tenía pretensiones erráticas y ociosas. Se sustentaba en desarrollar varias propuestas, paralelas o transversales, las cuales se unían o encontraban al momento de mostrar un estado del laboratorio. Desarrollaba un trabajo positivo, es decir, producía situaciones, dejaba rastros materiales y ocupaba el espacio. Lo que más construyó fueron montajes interdisciplinarios, que incluían la instalación, la animación y el dibujo. Se asociaba al uso de un espacio, como un taller. Utilizaba la acumulación para hacerse de un repertorio del cual después disponer. Los materiales usados eran todos los que estaban al alcance de la mano, es decir, objetos encontrados, reciclados, comprados o de circulación cotidiana.

En él se desarrollaron distintos proyectos y subproyectos. Por mencionar algunos, estaba “Dibujaré 125 personajes y 300 escenarios para ver si se me ocurre una obra de teatro”, el cual confeccionaba un conjunto potencial interminable, de acuarelas, maquetas y fotografías.

De este se desprende el “Plan G” que consistía en tomar un personaje y un escenario de una ciudad y realizar varias secuencias animadas, basadas en esta idea en la cual se jugaba con la escala del personaje, que era equivalente a la del lagarto postatómico Godzilla.

La animación se promocionaba con los códigos del cine, realizando *posters*, sinopsis y afiches, para finalmente presentarla en una instalación, la cual contenía el video en una televisión en medio de la maqueta original, además de los múltiples dibujos y escenarios que la constituyeron.

“Laboratorio de Arte en Física” fue otro proyecto que tomaba prestada una sala del laboratorio de física de la Universidad de Chile. Se retiraban sus muebles e instrumentos, para luego llenarla con los equivalentes del Laboratorio de Arte, solo dejando la pizarra con sus fórmulas y signos, que fueron complementados con las ideas *divagatorias* propias del proyecto.

Mirando retrospectivamente, había en esta práctica inicial una necesidad de construir objetos y llenar espacios.

Aunque no hubiera una norma de cómo hacerlo, ni de cuánto hacer, finalmente muchas de las acciones estaban ligadas a hacer algo.

El brainwalking en cambio tuvo su origen en otro tipo de acciones. Su nombre hace referencia a un taller que se impartió el día de la ciencia, en la

facultad de física de la Universidad Técnica de Berlín, el año 2011. El taller proponía enseñar este método revolucionario del conocimiento, en un par de horas. Ese día buscando la facultad me perdí y fue imposible participar de esta instancia. Me quedé divagando por las calles de esa ciudad, con un idioma ajeno, sin saber dónde ir, caminando todo el día...

En ese momento nació la idea de reconstruir con la propia práctica esta acción y utilizarla como procedimiento de investigación. Inventarla sin saber bien a qué atenerse. Plantear la pregunta ¿Qué es un brainwalking?, pero comprendiendo éste como una metodología espontánea que se me presentó ese día en búsqueda de la Universidad Técnica de Berlín.

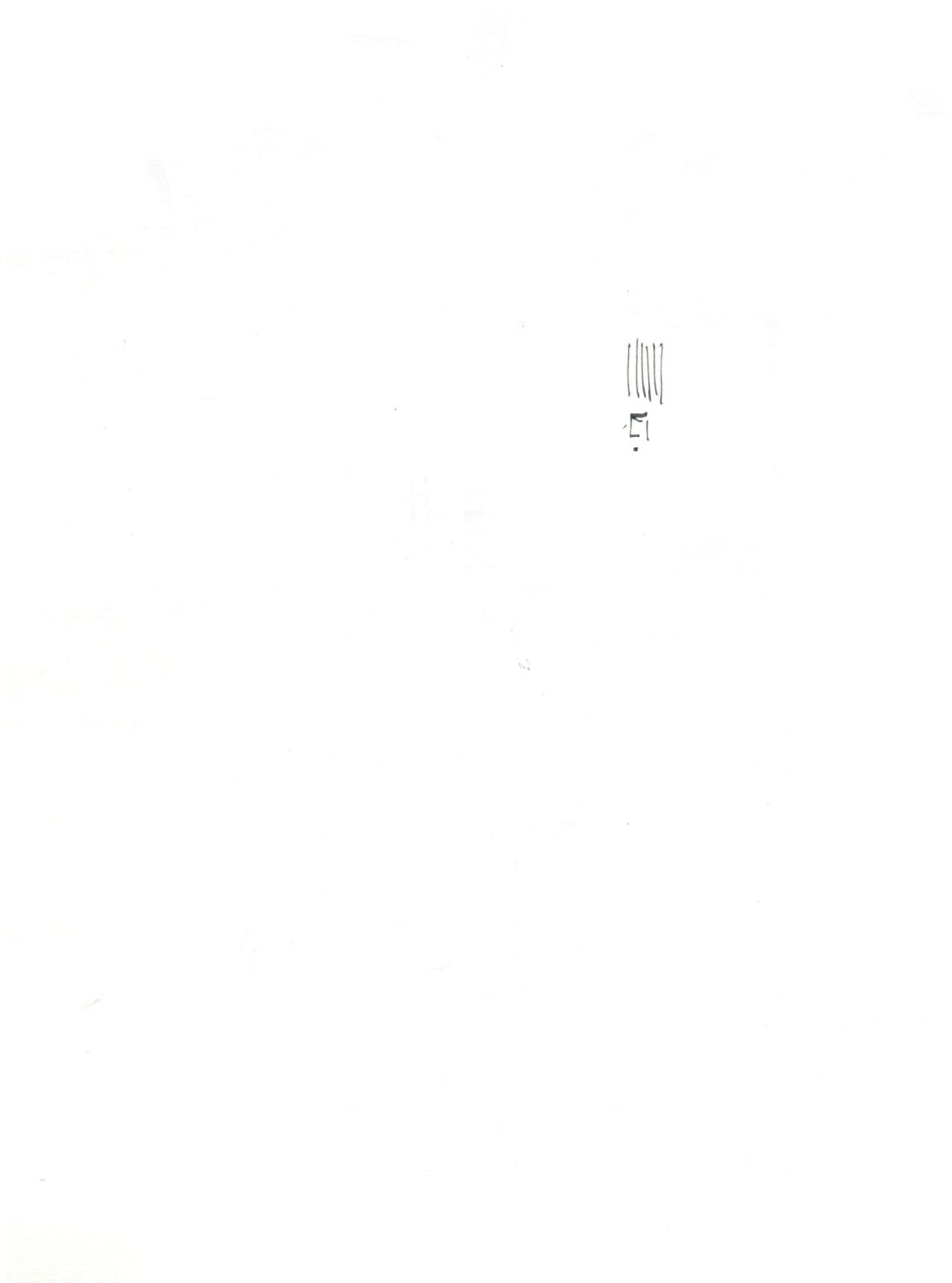
El brainwalking puede tomar múltiples facetas y es guiado por el devenir, poniendo el énfasis en el movimiento de los caminantes.

Así comenzó una sucesión de caminatas a través de ciudades, suburbios, bosques, callejuelas, cerros, pueblos, jardines y todo tipo de territorios por los que se pudiera ir a pie. Eran lugares intervenidos de mayor o menor forma por el ser humano.

Esta acción improvisada aprovechaba las experiencias de estos múltiples viajes, como espacio para reinterpretar el paisaje. Era una forma de habitar la ciudad y las zonas intermedias entre ciudades, descubrir sus espacios llenos y vacíos.

Desde el principio surgió la pregunta por el sentido. Nunca tenían una orientación muy clara o definida de antemano. No entendía del todo a dónde iba con cada paseo. Muchas veces salir a pasear era perderse.

Nº2 Mapa brainwalking



Dibujo realizado en una caminata del 2011 para reencontrar un lugar específico de la ciudad de Santiago, solamente por su forma. Algo así como un mapa. Por lo complejo de su confección y por circunstancias del ambiente, el proyecto fue rápidamente abandonado.

Quizás por eso esta práctica se desarrolló en un inicio mientras recorría una ciudad ajena; porque la desconocía del todo.

A diferencia del laboratorio, esta práctica nómada es en sí una práctica negativa. Rechaza el trabajo y la consiguiente obra que este produce. Se abre a la posibilidad de que no ocurra nada.

Muchas veces solo podía transportar lo necesario, y tuve que sintetizar mi deseo de tener cosas. Un objeto es un punto en medio de todo el recorrido, que sirve para recordarlo, nada más. Los lugares que he ido atravesando han sido explorados de una forma particular que va cambiando con el tiempo. Esta práctica está viva, y por lo tanto tratar de controlarla es desconocerla. Lo más cercano a dejar una huella en el tiempo es tomar fotografías, hacer tentativas de dibujos que registren los mapas de las caminatas o el rastro material que deja el acto de caminar.

Con el paso del tiempo, estas experiencias me conectaron con acciones realizadas por distintos artistas, poetas, escritores a lo largo del siglo XX. Dada, los surrealistas, los letristas/situacionistas, fluxus, artistas como Richard Long, Francis Alÿs, por mencionar algunos, habían desarrollado ampliamente otros tipos de caminatas.

No es mi interés hacer una genealogía de los distintos movimientos que han ocupado las caminatas como expresión estética, porque además de ser un ámbito muy extenso y que se escapa a las ambiciones de esta memoria, mi aproximación a este mundo fue amateur.

Aún así, considero importante transmitir mi interés por la forma en que ciertos artistas relacionados con el dAda, organizaron en 1921 una excursión a un lugar banal de la ciudad de París. Lo que devino luego en caminatas a lugares inexplorados para ellos, desde donde se practicaban una serie de acciones.

Otros hitos que consideré importantes, son experiencias contemporáneas de caminatas, como Francis Alÿs en muchas de sus acciones. Por ejemplo “Fairy Tales” (1995-8), acción que consistió en recorrer, en distintas oportunidades, espacios urbanos deshilachando su sweater. Así mismo, en “The Leak” cuando en el año 2002 recorre la ciudad de París con un tarro de pintura agujereado, que va chorreando y deja una línea de color blanco por donde pasa. El centro de estas prácticas conecta la interpretación del paisaje urbano con el hecho de atravesarlo y perderse en él.

Todas estas actitudes delimitaron una especie de sentido sincrónico con el juego que había sido para mi recorrer espacios a pie. Conocer de ellas me iba retroalimentando a la vez que impulsando a nuevas caminatas.

El estado de asombro, o si se quiere de experiencia cruda que se alcanza al estar a la deriva sin control del entorno, es el denominador común que encuentro en este tipo de actividades errabundas. Si bien esto se puede vivir en la caminata, al regreso del viajero, hay algo que cambia con él.

Estos recorridos pueden ser tomados como una metáfora, la cual describe un estado que vale para cualquier ámbito de la experiencia.

Nº3 Lista pegada en una esquina del taller de Francis Àlys.

AS LONG AS I'M WALKING, I'M NOT CHOOSING
" " " " " , I'M NOT SMOKING
" " " " " , I'M NOT LOSING
" " " " " , I'M NOT MAKING
" " " " " , I'M NOT KNOWING
" " " " " , I'M NOT FALLING
" " " " " , I'M NOT PAINTING
" " " " " , I'M NOT HIDING
" " " " " , I'M NOT COUNTING
" " " " " , I'M NOT ADDING
" " " " " , I'M NOT CRYING
" " " " " , I'M NOT ASKING
" " " " " , I'M NOT BELIEVING
" " " " " , I'M NOT FREAKING
" " " " " , I'M NOT DRINKING
" " " " " , I'M NOT CLOSING
" " " " " , I'M NOT STEALING
" " " " " , I'M NOT MOCKING
" " " " " , I'M NOT FACING
" " " " " , I'M NOT CROSSING
" " " " " , I'M NOT CHANGING
" " " " " , I'M NOT CHEATING
" " " " " , I'M NOT FREAKINGG
" " " " " , I'M NOT REACHING
" " " " " ,
" " " " " ,
" " " " " ,
" " " " " , I WILL NOT REPEAT
" " " " " , I WILL NOT REMEMBER

En esta lista, Francis Àlys enumera todas las acciones que deja de hacer al caminar.

Brainwalking es un término apropiado, en el sentido que cualquier forma de realidad puede tener las características de un camino, el cual se puede recorrer e interpretar.

La idea de perderse resultó muy importante en estas investigaciones.

Esta cita describe bien esta transformación:

“Perderse significa que entre nosotros y el espacio no existe solamente una relación de dominio, de control por parte del sujeto, sino también la posibilidad de que el espacio nos domine a nosotros. Son momentos de la vida en los cuales empezamos a aprender del espacio que nos rodea...

...Ya no somos capaces de otorgar un valor o un significado a la posibilidad de perdernos. Cambiar de lugares, confrontarnos con mundos diversos, vernos obligados a recrear con una continuidad los puntos de referencia, todo ello resulta regenerador a un nivel psíquico, aunque en la actualidad nadie aconsejaría una experiencia de este tipo. En las culturas primitivas, por el contrario, si alguien no se pierde no se vuelve mayor. Y este recorrido tiene lugar en el desierto, en el campo. Los lugares se convierten en una especie de máquina a través de la cual se adquieren nuevos estados de conciencia”.¹

Si contraponemos el Laboratorio de arte y el Brainwalking, parecieran quehaceres diferentes. Aún así, no hay del todo un quiebre entre estos dos formatos de investigación. Al contrario, el viaje que se realiza en el segundo

¹ LA CECLA F. 1988. *Perdersi, l'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari.

enriquece al primero. Las presentaciones frágiles y momentáneas del laboratorio responden a lo vivido en las caminatas inacabadas y cambiantes. Como dije anteriormente, ambas comparten una temporalidad libre, que no está sujeta a cumplir ningún fin otro.

Perdiéndome dentro de estas dos prácticas se fueron modelando las reflexiones del Jardín Interior Seco. Una desde el interior del arte y la pregunta por qué hacer y la otra desde las caminatas y los paseos a pie.

CAPÍTULO II

UN SUEÑO ANTROPOMÉTRICO LLAMADO MICROARTE

Pequeñas aclaraciones

En las zonas intermedias que dejaban los procesos del Laboratorio de Arte, se iban acumulando en el taller un montón de pedazos de cosas, en algunos casos pedazos muy pequeños.

Un día, y como forma de hacer un monumento a lo insignificante (en términos de escala e importancia que se le da a esta), invité a los integrantes de las otras piezas del taller que compartimos, a la primera “pequeña muestra de microarte”. Tuvo en total cinco visitantes y la actividad duró alrededor de diez minutos.

Algunos de nosotros habíamos esbozado el término *microarte* para referirnos a dibujos muy pequeños realizados en ciertas ocasiones. Esta era una práctica de puro goce, que no tomábamos del todo en cuenta.

Influenciado por uno de los amigos del taller que se desempeñaba como teórico, envié todo el conjunto presentado en esa oportunidad al concurso de arte joven (Más vale ser cabeza de ratón que cola de león) del Museo de Artes Visuales.

En palabras de Miyuki Kawai, una amiga japonesa, periodista y crítica de arte, el microarte estaba comprendido así:

“Estos pequeños dispositivos (se) traman/arman (¿mantra?) en sincronía (sin Cronos) con lo minoritario y la minuta de la cotidianidad en su inscripción actual, desechable –irónica-, minúscula maniobra que fluye y contextualiza la fragilidad de las correlaciones reticuladas.

Fichaje, reconfiguraciones, re-configuraciones, con figuraciones (micro/fono), (sub)versión del hegemónico tamaño que dicta la normalización de las dimensiones, (des)vinculación: Microarte.”²

Paradójicamente este proyecto que ponía el acento en lo pequeño, obtuvo el primer lugar en el concurso. De esta instancia salió la posibilidad de ocupar la sala del museo, además de parte de los recursos que permitieron realizar el viaje que se describe en esta memoria.

Nº3 Microarte



Imagen de una lupa que permite ver una acuarela en miniatura. Parte de la instalación “Pequeña muestra de Microarte”, MAVI, 2011.

² KAWAI M. Septiembre 2011. Microarte. Art2day. Volumen 23. Pag 37.

CAPÍTULO III

EL JARDÍN

“Se cerró el sol, se cerró el sentido del sol, se iluminó el sentido de cerrarse.”

Alejandra Pizarnick

3.1. El Origen

De cómo llegó la idea del jardín, posiblemente fue con la experiencia de recorrer muchos de ellos.

En los últimos dos años en Santiago y en un viaje de tres meses por Europa, en otros viajes a Buenos Aires y Montevideo, paseé por múltiples jardines al interior de once ciudades. Principalmente botánicos y japoneses, además de otros jardines de distintas épocas mantenidos hasta hoy.

Algo que me asombraba de los jardines botánicos, era la inacabable colección y clasificación de plantas y ecosistemas. Para mí, que no era un entendido en la materia, las clasificaciones eran anécdotas en medio de miles de ramas, flores, hojas, colores, olores, etc. Eran lugares muy sensoriales para un visitante común ignorante de los ordenamientos científicos. Con el tiempo comencé a reconocer algunas de las divisiones, como por ejemplo la zona de las cactáceas, y a entender ciertas subdivisiones por clima, territorio, etc. Aún así, se me escapaba el todo de

su sentido enciclopédico y disfrutaba más perdiéndome entre esos árboles y plantas. Experimentaba la temporalidad que llamé previamente tiempo libre. No tenía un fin claro con estos paseos, más que recorrer.

Lo mismo ocurría con los jardines japoneses. Me atraían por su forma particular y por la disposición de sus elementos. Mi aproximación *amateur* y superficial a estos jardines, se traducían en mi fascinación por la forma.

A diferencia de la experiencia de ir a un museo, la cual vivía con mucha expectativa, a estos lugares iba sin saber exactamente qué encontrar.

En el transcurso de estos paseos, un día leí esta transcripción de una conferencia de Borges:

“...Si uno piensa en los jardines como un lugar donde uno se pierde (hay jardines en Inglaterra como laberintos), piensa en el jardín como lugar donde errar; en cambio, si no me equivoco, los jardines japoneses están hechos más bien como espectáculos, están hechos sobre todo para la vista, y hay uno, cuyo nombre he olvidado, en el cual no se entra, se lo ve desde afuera; creo que hay cinco piedras. En el jardín japonés la piedra es un elemento constante, de igual modo que el agua y las plantas. Creo que son cinco piedras pero uno sólo puede ver cuatro a un tiempo. El jardín como espectáculo o como una serie de espectáculos. El hecho es que uno no abarca nunca la totalidad del jardín, uno ve hasta cierto punto; cuando uno

llega a ese punto hay un *desvío*³, aparece algo *imprevisto*⁴, puede ser un arroyo, un puente, un pabellón, otro desvío; y así el jardín es una serie de espectáculos. Pero puedo equivocarme en esto.”⁵

La idea de un desvío en el camino, se presentó como una fuente inagotable de asombro. En la medida que estos desvíos rompen con nuestra ansiosa expectativa, que espera encontrar lo mismo de siempre en todo, esta actitud inesperada abre a la experiencia presente.

Así, la pregunta central de este proyecto se refiere a lo que ocurre aquí y ahora. ¿Cómo hacer del arte un desvío, o una experiencia de múltiples desvíos? ¿Cómo experimentar el tiempo libre?

El texto de Borges plantea un espectador con una mirada inacabada. Exige a quien recorre este jardín una actitud de apertura, de estar continuamente haciéndose en el devenir. De ahí lo inabarcable de este espacio.

Ese carácter de estarse haciendo tiende un puente entre estas obras de arte con la vida, en la medida que su creación es un proceso abierto. Y esto vale tanto para el artista, como para el espectador, que recrea a su vez la obra de arte, volviéndola a hacer con su experiencia e interpretación.

Me da la impresión que en el jardín japonés esto tenía que ver con la intención del que recorría el jardín. La disposición de los elementos ayudaba a que esto ocurriera, pero no eran en si los elementos los que promovían

3 La cursiva es interpretación mía.

4 Idem.

5 BORGES J.L. Conferencia “Mi experiencia con el Japón”: 8 de julio de 1985. Buenos Aires, Argentina. Sala Promúsica.

esta forma de habitarlos. Era un continuo entre los elementos y el espectador.

La misma semana que escribí estos párrafos fui a un corral de la municipalidad de Santiago en búsqueda de un kiosco para la exposición. Nos llevaron en un auto municipal con un chofer y un inspector, vi lo que tenían arrumbado en un peladero gigante y volvimos al centro de la ciudad. Me fui caminando a mi taller y al pasar por un librería decidí entrar y tomar el primer libro que encontrara. Se llamaba “John Cage en conversación con Joan Retallack”. Decidí comprarlo. Ahí encontré el siguiente fragmento en que John Cage dice lo siguiente:

“La idea oriental es llegar a asumir el goce de la vida *en el presente*, mientras aún estás vivo.”⁶

En el libro también se hablaba de la filosofía de Epicuro, el cual se juntaba con sus discípulos y otros pensadores en un jardín a reflexionar. De hecho si Platón tenía la Academia, los epicúreos tenían el jardín.

Por la coincidencia del nombre jardín con mi proyecto le puse particular atención. Un concepto que ellos desarrollaban era el *clínamen*. Este no solo había sido rescatado por John Cage sino por muchos otros pensadores. Se refería al acto de desviarse de su trayectoria que realizaba un átomo, y que le permitía chocar con otro. De esta forma se creaba la materia según los

⁶ RETALACK J. 2011. Visual Art, John Cage en conversación con Joan Retalack. Santiago, Chile. Ediciones Metales Pesados. Pag.65.

epicúreos. Sin esta chance del azar, los átomos no podrían haber abandonado sus trayectorias paralelas y producir otra cosa.

Esta idea comenzó a influir fuertemente en esta investigación. Recobraba mucho de las caminatas anteriormente mencionadas, que todo el tiempo se veían afectadas por múltiples desvíos propios del divagar.

En este proyecto concreto, que en si pretendía construir un jardín basado en los jardines japoneses, el *clínamen* se convirtió en algo así como un principio regidor, en la medida que estos eran espacios dedicados a los múltiples desvíos.

En el momento que se me dio la oportunidad de realizar una exposición en un museo, pensé en cómo hacer convivir las distintas acciones que me acompañaban cotidianamente. Cómo incluir el desvío en un lugar de tales características, edificios dedicados a priori a la contemplación del arte.

Hay una equivalencia, heredada de la tradición occidental, entre un templo y un museo. Quizás unos son lugares dedicados al culto religioso y los otros al culto laico del arte moderno, pero ambos comparten el aura sagrada.

Son lugares donde esperamos encontrar algo que nos de un sentido.

Una actitud en busca de dirección, y por lo mismo muy alejada en ocasiones del tiempo libre.

La conferencia de Borges había despertado en mi el interés de construir un jardín, como el jardín japonés que él describía. Al interiorizarme de los jardines japoneses, comencé a darme cuenta que estos eran emplazados junto a palacios y templos, incluso algunos al interior de éstos, como el caso

de los jardines interiores secos. Entonces mi lógica fue: si el museo es un templo, ¿por qué no adjuntarle un jardín interior?

3.2. Origen de la Jardinería Japonesa

Decidí investigar entonces los principios de estos jardines nipones. Conocer aunque superficialmente, un poco más sobre su origen.

Me di cuenta que habían ciertas relaciones y sincronías con los descubrimientos de Borges, las ideas que John Cage transmitía de Epicuro y las experiencias de mis brainwalkings y paseos. Por ejemplo, encontré varias fuentes que indican su nacimiento en núcleos urbanos y palacios, en momentos en que se experimentaba un triunfo de la civilización y esto se traducía en tiempo libre.

Algunos interpretan que la presencia de muros con ángulos rectos en los palacios japoneses dio paso a ciertos espacios vacíos. Estos permitieron darle lugar a los posteriores jardines. En otras culturas habría ocurrido algo similar. Por ejemplo el término griego *paradeisos*, que se refería a un parque o jardín zoológico, dio paso al *paraíso*. En él ya estaba la idea de un lugar contenido. Los persas ocupaban *pairi-daeza* para referirse a un lugar cercado que cumplía con características similares. En estos espacios delimitados, el ser humano se permitía crear su propia naturaleza.

En la perspectiva de Shigemori Mirei (1896-1975), arquitecto e historiador de los jardines japoneses:

“...determinadas formaciones rocosas ya se consideraban sagradas desde un principio; a lo largo de la historia el hombre habría ido añadiendo otras piedras a estas formaciones naturales y así se crearon lugares sagrados que, por lo menos en parte, habían sido remodelados por la mano del hombre. Al final todas las rocas fueron ordenadas por el hombre en un lugar sagrado. Aquí es donde habría que fijar el comienzo de la jardinería japonesa.”⁷

Quizás la palabra japonesa *shima*, que quiere decir jardín, puede abrir el diálogo al respecto. De *shima* (del verbo *shiremu* traducido por *atar*, *manipular*, *mutilar*) proviene la palabra *shime* que quiere decir en su origen artefacto atado. *Shime* también se comprende, producto de las prácticas culturales antiguas de atar los territorios, como tierra tomada en posesión. Hay una relación entre el jardín japonés y tomar posesión de un territorio. La posesión en estos jardines, se transformó en apartar la naturaleza salvaje, para darle un orden creado por los humanos.

En el lenguaje japonés existe el término *shizen*, es decir el ser que se ha creado a si mismo. La autoconciencia es fundamental en la cosmología tradicional nipona. Se entiende, por ejemplo, que las piedras son portadoras

⁷ SHIGEMORI M. Conferencia “Teien no bi to kansho-ho (The beauty of gardens and way to appreciate it): 1967. Tokio, Japón. Hobunkan.

de conciencia. Toda esta mitología que se traspasaba también en su filosofía, era muy importante a la hora de construir los jardines. En estos las piedras ocupaban un lugar primordial. El *Go-shintai*, una roca que era la morada de una divinidad, manifiesta hasta qué punto estas piedras se tornaban sagradas. De esta forma el jardinero debía dar curso al deseo de la piedra y no al suyo propio. Había un diálogo entre la disposición del ser humano y las disposiciones ajenas a él. Así, por ejemplo la historia de *Genji*, según la tradición clásica, fue el relato en el cual se basaron los jardineros antiguos para organizar los espacios. Muchos otros jardines estaban dedicados a una de las cuatro estaciones del año. La poesía era un continuo en estos espacios. Como por ejemplo *Kyokusui No* o fiesta del arroyo sinuoso, una festividad que se celebraba en estos mismos lugares:

“...se reunían con motivo de esta fiesta a orillas del arroyo del jardín para componer versos. Dejaban que la corriente arrastrara un cuenco con vino de arroz hasta un punto determinado. Antes que el cuenco llegara al punto fijado, cada uno tenía que haber terminado su poema”⁸

El acto de construir este tipo de jardines y las nociones que lo acompañan, lo heredaron los japoneses de otras culturas. La religión budista proveniente de la cosmología hindú, infiltró en sus creencias una serie de imágenes. Por ejemplo el *shumi-sen* o isla del universo, que plantea que todo estaría formado por nueve montañas que flotan entre ocho océanos. De aquí

⁸ NITSCHKE G. 2007. El jardín japonés. Köln, Taschen. Pag. 37.

provendría la base estructural de todos los jardines japoneses de todos los tiempos; el mar (o mares) y las islas.

En términos formales y culturales, desde un principio y hasta por lo menos alrededor de los años 1200 d.C., los jardines japoneses estaban basados en sus vecinos chinos. Toda la tradición mítica en torno a las piedras, las lagunas, las construcciones de las pagodas, entre otras cosas, la recibieron de la antigua China. La cultura japonesa fue en esos tiempos algo así como la hermana menor de ésta, anhelaban desentrañar sus misterios y copiaban sus prácticas. Pero sucedió algo muy interesante, como dice Teiji Itoh, las formas en que los japoneses adaptaron la cultura china fueron “espléndidas interpretaciones erróneas”.

Aquí volvemos al desvío. La asimilación cultural de cientos de años, dio paso a otra cultura. En el momento del traspaso un cambio de trayectoria generó nuevos mundos. Incluso dentro de la misma jardinería japonesa, los cambios estilísticos a lo largo del tiempo eran reinterpretaciones de su propia tradición. Como dice Günter Nitschke refiriéndose a este fenómeno:

“...La creación de un nuevo prototipo debe entenderse más bien como un proceso de reinterpretación de un modelo anterior, en el cual lo antiguo recibe la impronta de lo nuevo o, dicho de otro modo, en el que lo antiguo y lo nuevo se unen en una nueva combinación.”⁹

9 NITSCHKE G. 2007. El jardín japonés. Köln, Taschen. Pag. 27.

El proyecto Jardín Interior Seco de esta memoria partió de la misma premisa; interpretar lo mismo de siempre de otra forma. Así, se fue gestando la idea de construir un espacio que tomara posesión de la sala del museo y que fuera una reinterpretación del espacio arquitectónico de uno de estos jardines, así como habían hecho a lo largo de la historia los mismos japoneses.

3.3 Manuales

Me dejé influir en la construcción de este proyecto, siguiendo el consejo de Miyuki Kawai, por un antiguo manual clásico de jardinería llamado *Sakuteiki*. Éste ha sido atribuido a Tachibana No Toshitsuna y reúne las normas básicas para la construcción de un jardín. Tomé de allí las siguientes instrucciones:

“Estas son las reglas básicas para erigir las piedras:

-Traza el contorno del lago con sensibilidad para apreciar su posición en el entorno. Al hacerlo, sigue sus deseos. Ten en cuenta la atmósfera de los lugares que se ofrecen para la instalación del jardín. Contempla cómo la naturaleza configura las escenas de la montaña y el agua y reflexiona sobre estas escenas naturales.

-Cuando imites los jardines de los antiguos maestros famosos, no olvides que su función era otra y proyecta tu imitación de acuerdo a tu propio gusto.

-Cuando quieras inspirarte en las famosas bellezas naturales de otros países para construir tu jardín, procura captar su hermosura y deja que su impresión general se manifieste en tu jardín sin aferrarte servilmente a los detalles.

Así se deberían erigir y armonizar las piedras.”¹⁰

3.4. Jardín Paisaje Seco y Jardín de paseo con Lago y Fuente

En aquel tratado de antigua data, que entrelazaba la tradición del período *Heian* y el *Kamakura*, ya se podía distinguir entre dos tipos de jardín. Estaban el *Chisen Kaiyu Teien*, traducido por “jardín de paseo con lago y fuente” y el *Kare-Sansui*, que con el tiempo se transformó en el jardín de paisaje seco. El primero preserva los valores más antiguos de los jardines con lagunas y agua. El segundo, influido por la tradición zen, reemplaza el agua por arenilla y piedras, ubicándose en la vanguardia de la vieja tradición japonesa. De estas dos premisas no hay ninguna certeza, son mera especulación. Por un lado, la tradición de los jardines de paseo, se continúa en jardinería japonesa hasta nuestros días, con nuevas e importantes reinterpretaciones, prescindiendo con el tiempo de las embarcaciones, que la alejan de su prototipo original. Por otra parte, no se sabe exactamente si fueron los monjes zen los que iniciaron la práctica del *Kare-Sansui*, a pesar de que hay documentación de un monje antiguo que construyó uno. Hay

¹⁰ NITSCHKE G. 2007. El jardín japonés. Köln, Taschen. Pag. 57 y 60.

autores japoneses que plantean que nombrarlos “jardines zen” fue una deformación de autores occidentales del siglo XX. Se desconoce si era algo generalizado o simplemente la afición particular de ciertos monjes por la jardinería. Según algunos historiadores, hasta la época Kamakura los Kare-Sansui eran combinados con lagos. No se sabe exactamente donde termina uno y comienza el otro. Solo se pueden proponer esquemas posibles para comprenderlos.

Es por eso, que a la hora de planificar y erigir las piedras de mi jardín no me encerré en conceptos cerrados sobre estos jardines. Al contrario, opté por tomar un camino intermedio que plantea un continuo complejo en la jardinería japonesa.

Con todo, sí hay un cambio filosófico en el traspaso de un jardín al otro. La antigua tradición budista Amida, concebía los jardines como lugares para lograr la iluminación. El budismo zen en cambio, pensaba todo lo contrario. La meditación (que generalmente se hacía en habitaciones cerradas o en cualquier lugar), permitía al jardinero un estado de abandono, que luego influiría sobre el jardín. En este sentido, los visitantes eran autónomos en su proceso de contemplación. Se pensaba que una persona con una capacidad de abandono, lograda por la meditación, iba a generar un equilibrio y armonía mayor en su jardín.

3.5. Intertextualidad

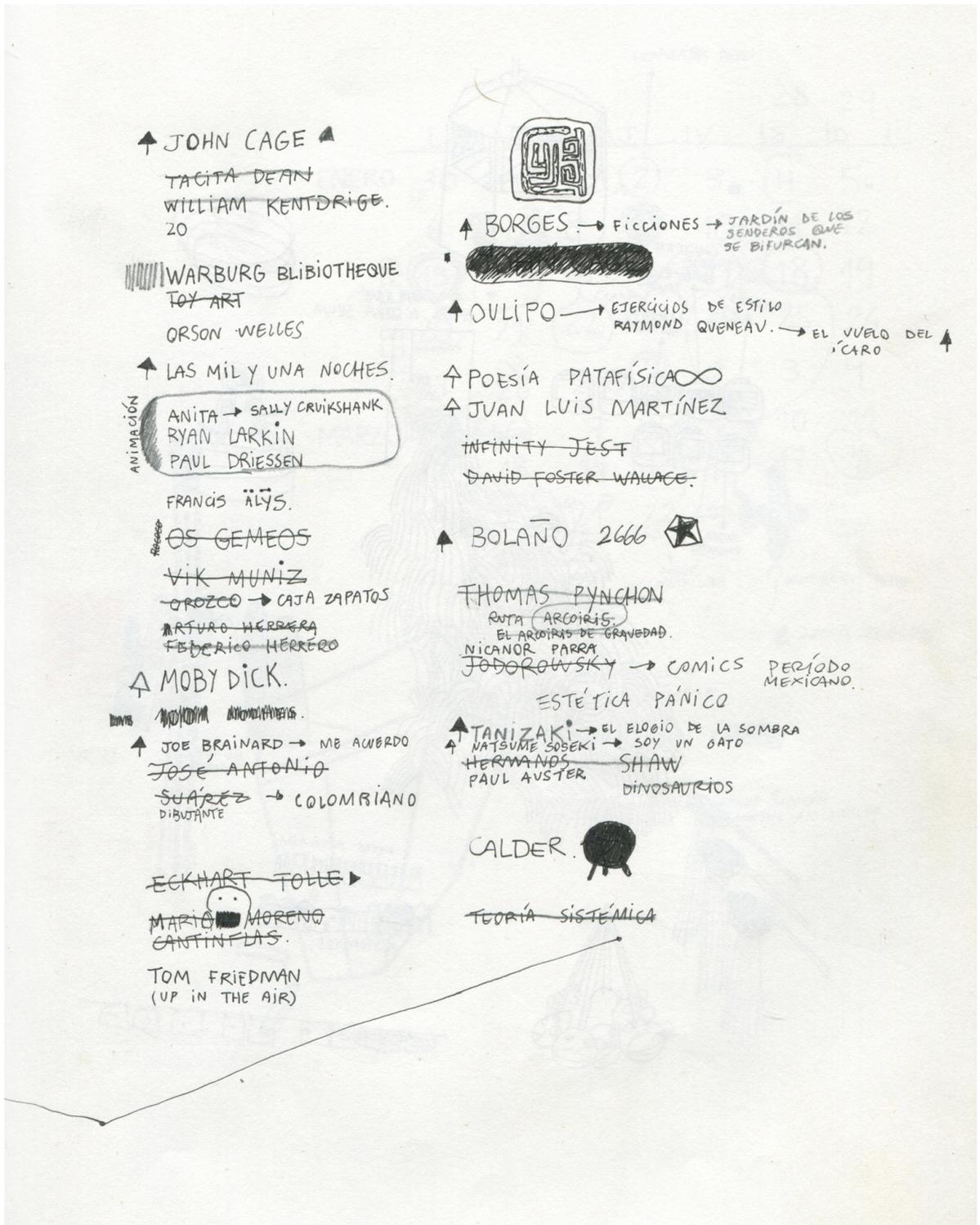
Arquitectos como Shigemori, plantean que en la adoración sintoísta de ciertas piedras, estaba el antepasado de los jardines secos. Lo cierto es que la tradición de jardinería es amplia y complejísima. Lo que nos queda de ella, además de fuentes literarias, no es mucho, porque la mayoría de los jardines fueron destruidos por las guerras o el paso del tiempo.

Muchos jardines fueron erigidos reinterpretando relatos míticos. Hay toda una tradición narrativa y literaria que está conectada con la imaginación y el recuerdo de estos espacios arquitectónicos. En algunos casos tenemos una noticia bastante difusa de su origen, en otros, las ficciones permiten que estos jardines vivan en nuestra memoria.

En un espíritu similar, la construcción del proyecto Jardín Interior Seco, también se gestó en el divagar de múltiples interpretaciones históricas y ficticias. Estableciéndose un puente con la literatura.

Así como la historia de *Genji*, múltiples relatos influyeron en mi actitud al momento de construir el Jardín Interior Seco. Estos no fueron solamente referencias de la cultura japonesa, sino más bien libros de autores en español, además de traducciones clásicas de ciertos libros en otros idiomas. Más que una referencia formal, estos contribuyeron con imágenes literarias. Dicho de otra forma, se puede plantear que los viajes precursores de este jardín no fueron solo físicos sino también literarios.

Nº4 Lista de relatos.



Lista que desarrollamos en conjunto con el profesor guía en el inicio de la investigación, más otros nombres que se fueron sumando. Los paraguas negros indican algunos libros que fueron leídos e influyeron durante el proceso.

3.6. Dos fotografías de Jardines ejemplares

Hay dos fotografías de jardines particulares que me sirvieron de herramienta para la imaginación. Una es del *Ryoan-Ji*, de la era *Muromachi* (1338-1573), un ejemplar característico de los jardines de paisaje seco, influidos por la austeridad y exactitud de la filosofía zen. Me interesa particularmente el que esté emplazado al interior de un recinto con muros.

Nº5 *Ryon-Ji*



Con el tiempo llegué a pensar que Borges se refería a este jardín en su conferencia. Dicen que nunca es posible abarcar todas sus piedras desde una perspectiva.

La otra es del jardín del palacio *Katsura* y su casa del té *Shokin-Tei* , de la era Edo (1615-1867). Éste es una síntesis entre los jardines antiguos con lagunas y paseos, con ciertas nociones arquitectónicas-paisajísticas atribuidas a la filosofía del budismo zen. Tiene un jardín en miniatura junto a la casa del té, el cual toma piedras y plantas pequeñas, para que el paseante sienta estar en medio de la montaña. No es un jardín apegado a una tradición estricta. Se permite tomar un poco de una y de otra.

Nº6 Jardín Palacio Katsura



CAPÍTULO IV

ÉCFRASIS DE UN JARDÍN INTERIOR SECO

El proyecto del que se ocupa esta memoria tiene lugar en la sala N°2 del Museo de Artes Visuales, en Santiago de Chile. La sala cuenta con una superficie de 207,77 m². Su forma desde un punto de vista cenital es un trapecio, casi un paralelepípedo. Las murallas miden 4 metros de altura, son de concreto y están pintadas blancas. El suelo está cubierto con una capa de piso flotante. Tiene una escalera de acceso y otra escalera que la conecta con la sala N°1. También se puede acceder a ella por un ascensor en la esquina sur oriente.

El Jardín Interior Seco consiste en unas series de objetos que residen en la sala e intervienen el lugar. Éstos están concentrados en el espacio del suelo. Las murallas y el techo son secundarias en cuanto a ocupación.

Digo Jardín Interior Seco, porque hay ciertas nociones estructurales de un jardín japonés, particularmente de un jardín *Kare Sansui* (a veces llamados zen) que son utilizadas para disponer los elementos en este lugar del museo.

Hay tres elementos que dan un eje estructural. El resto de los objetos se distribuyen en torno a estos.

Hay un sector delimitado en el piso, que está conformado por unas planchas de aglomerado de fibras de madera (también conocido como trupán), con

forma de una gran mancha líquida, pintada de *araçá azul*. El *araçá azul* o azul arándano es el color, que da nombre a un disco experimental de Caetano Veloso. La portada del vinilo de este disco tiene una imagen con unos arándanos, que es el color exacto con el cual se pintan estas planchas.

Nº7 “Araçá Azul”

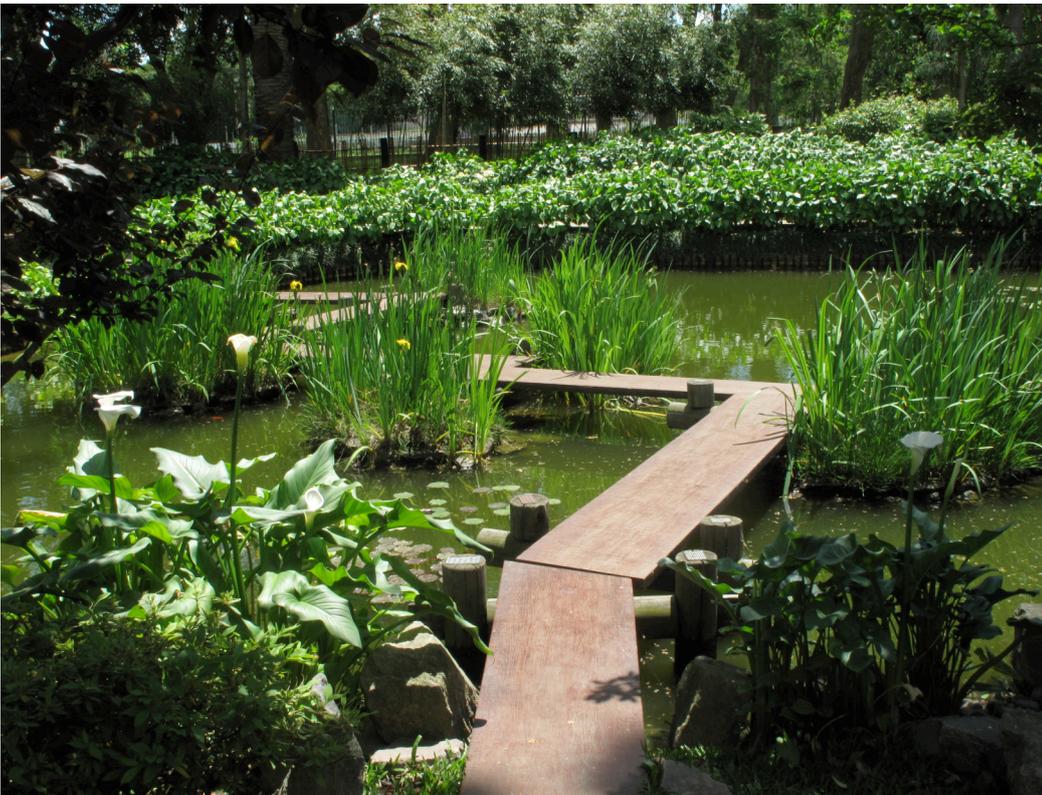


Portada del vinilo “Araçá Azul” de Caetano Veloso, 1973, Polygram.

Otro elemento estructural es un conjunto de rampas de madera que sirven de puentes y construyen un recorrido por la sala. Estas son de pino Oregón, barnizadas en sus cubiertas y con 20 centímetros de altura, componen un grupo de plataformas que cruzan el conjunto de tablas en el suelo. Tienen

un ordenamiento tal, que trazan un recorrido a través de las planchas de trupán. Es similar a ciertos pequeños puentes que utilizan algunos jardines, que tienen caminos, los cuales atraviesan lagunas de agua y vegetación.

Nº8 Jardín Japonés Montevideo

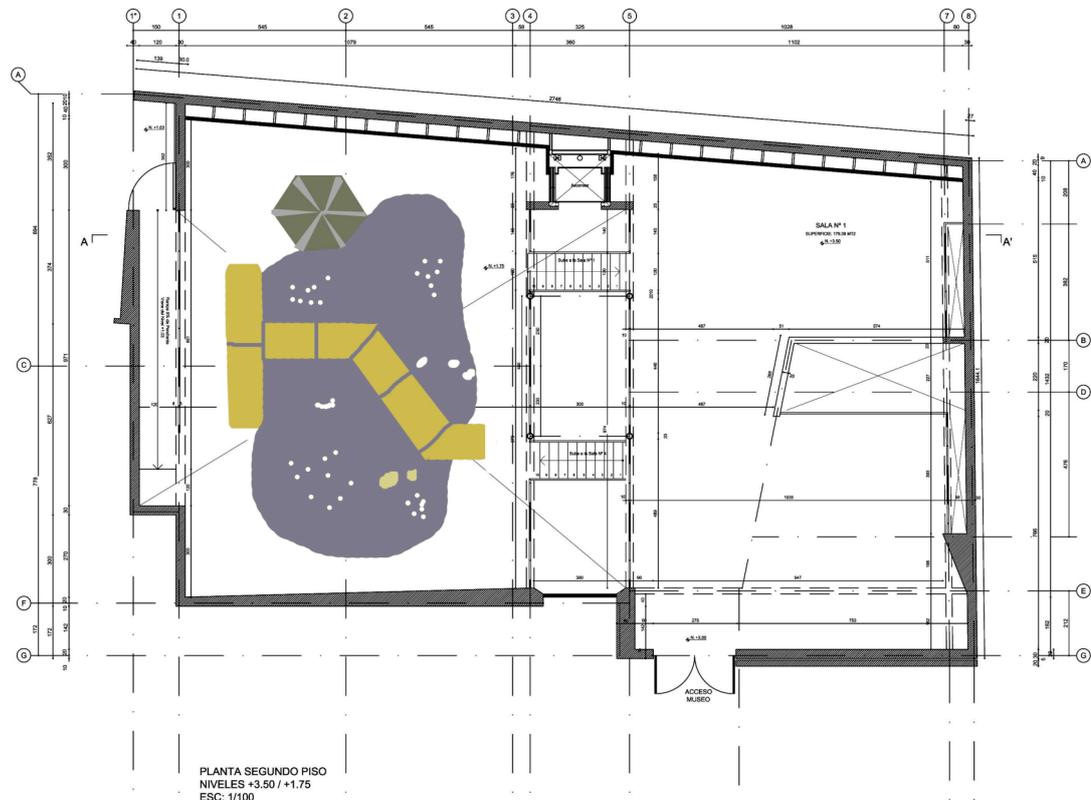


Fotografía de los puentes tomada en una visita el año 2012.

En el sector norponiente de la sala, está instalado el kiosco metálico, que fue recuperado, desarmado y vuelto a construir a un costado del sector de las planchas. Éste sirvió antiguamente como local de ventas de diarios y otros productos. Repintado en ciertas partes del techo, está dispuesto con una orientación tal, que la puerta da a la esquina de esta parte del museo. Todas sus ventanas menos una, además de la puerta están cerradas. La restante

que está abierta, permite ver sobre una plataforma una serie de pequeñas butacas de maqueta que dan a una pantalla de papel diamante.

Nº9 Plano Jardín Interior Seco



Plano provisorio de la instalación, Diciembre 2012.

Desde atrás, un proyector pequeño ilumina el papel dando la imagen de una secuencia invertida por el otro lado. En la pantalla transcurre una animación compuesta por distintas partes con sus respectivos interludios. Comienza con una escena de créditos y presentaciones. La sigue una serie de acuarelas, que cuadro a cuadro esbozan la caminata de una mujer. Luego vienen un grupo de fotografías de nubes pasando por Santiago, que editadas unas junto a otras permiten ver el movimiento de las nubes.

Después viene un interludio similar al primero hecho de acuarelas . Continúa una secuencia de imágenes tomadas durante el montaje de la instalación. Reunidas con la técnica del *stopmotion* componen un *time lapse* del proceso de montaje. Finalmente se esbozan unos créditos.

Del techo del kiosco cuelgan dos carteles. Estos fueron hechos a pedido por un pintor de letras de la calle; Robert Lineros. En uno le pedí que escribiera MNEMOSYNE, y que al lado pintara un elefante junto a un guacamayo. En el otro que interpretara una estampa de un libro japonés para niños y que al centro dibujara la hoja de un Ginkgo biloba.

A un costado del kiosco, en el lugar que parecía contener una antigua caja de luz, hay una colección de pelusas obtenidas de distintos lavados y secados de ropa a máquina.

Los objetos que comprenden las *zonas intermedias* o *terreno acuoso* de la ocupación de este territorio se enumeran en el siguiente listado:

- i. Piedras de distintas procedencias y eras geológicas.
- ii. Pequeñas cerámicas torneadas con forma de jarrones, teteras, vasos, tazas, vasijas, cántaros, entre otros. Con diferentes espacios entre ellas arman algo que en este universo del piso podría considerarse un continente.
- iii. Una serie de fósforos, quemados y sin usar, se organizan de tal forma que sus cabezas se convierten en el centro de diferentes círculos, los cuales se extienden indeterminadamente dependiendo de la condición de los fósforos.
- iv. Motas de pelos, extraídas periódicamente de una trenza.

- v. Lápices de madera de colores que conforman un círculo con sus partes traseras, los cuales se organizan de acuerdo a una escala cromática.
- vi. Calcetines rellenos de diarios, que delimitan ciertos espacios.
- vii. Construcciones de palitos de maqueta, con formas piramidales orgánicas, que en su punta tienen unas pequeñas figuras de papel con la forma de hojas de un Gingko biloba. Están pintadas con distintos matices de verdes.
- viii. Una serie de envoltorios de bombones y una serie de filtros de cigarrillos cortados.
- ix. Un pedazo de cartón, que contiene en su superficie un modelo de jardín, con pedazos molidos de porcelana y dos árboles para maquetas, además de una pequeña piedra y un pedazo de cerámica.
- x. Una serie de fotografías de distintos artistas, cortadas de un libro Taschen sobre el impresionismo, y luego plegadas con formas de pequeños volúmenes piramidales. Están dispuestas una tras otra, hasta conformar una elipse.
- xi. Siete esculturas construidas con cartón y recubiertas con muestras de cartón de pintura industrial, que reinterpretan el diseño de una polera que tiene figuras de patos.
- xii. Muchos hilos, delgados y gruesos, algunos en sus respectivos carretes y otros enrollados en sí mismos, cuelgan de una pita que cae del techo y conforman un círculo al llegar al suelo.

Hay otros objetos que arman situaciones fuera del terreno acuoso, cerca de los muros y en las esquinas que son los siguientes:

- xiii. Un conjunto de chicles de distintos colores (desaparecidos después de la inauguración. Los pocos recuperados fueron resguardados en la recepción del museo).
- xiv. Un escobillón de madera y cerdas. Sobre él, otro escobillón similar, pero en miniatura.

- xv. Tres postales con imágenes de pinturas de Rothko, *souvenirs* del museo de arte moderno de Washington.
- xvi. Una maqueta en miniatura, pintada con spray blanco. Tiene múltiples hoyos en su superficie y un árbol de maqueta. Se ubica en el lugar que ocupaba el extintor.

A grandes rasgos en eso consiste el proyecto del jardín interior seco.

También éste cuenta con un folleto psicogeográfico.

CAPÍTULO V

UN PUENTE A OTRA CULTURA

En Febrero del presente año recibí un mail que decía lo siguiente:

“De: Miyuki Kawai <miyukikawaieb@goo.ne.jp>

Para: Martín La Roche <quilloo@gmail.com>

Asunto: Re: Jardín Interior Seco

Estimado Martín:

Miré las fotos que me enviaste. Después de nuestra llamada pienso muchas ideas. Me acuerdo de la embajada Japonesa en París. Hace un tiempo esta dispuso un servicio psicológica, por teléfono todo el día para viajeros japoneses. Esto porque muchos sufren shock al llegar a la ciudad. Tienen una idea muy diferente de todo por las películas. De acá sueñan con el Sena y la tour Eiffel. Cuando enfrentan al París real, con vagabundos y malos olores, se ponen nerviosos como sus habitantes. Muchos entran en pánico y tienen ataques que los llevan al hospital. Por esta razón el embajador ha creado esta medida.

Tengo miedo que vengas a Tokio y te pase lo mismo.

Hahahaha Es una burla.

Acá todavía existen muchos jardines antiguos y nuevos. Te encantaría visitarlos. Algún día tienes que hacerlo.

El proyecto avanza rápido. Que bien que encuentraste el kiosco, tiene ocho lados como algunas pagodas antiguas.

No dejes de leer el *Sakutei-ki* de Tachibana No Toshitsuna. Está citado en diferentes libros, debería haber alguna traducción al español. Yo buscaré por mi parte. El título del primer papel se llama *Senzay Hisho*. Eso es como “escritos secretos sobre los jardines”. Te va a servir mucho. Al final dice “Escrito por un viejo loco. Este valioso tesoro debería mantenerse en estricto secreto”. Es curioso no? Creo que John Cage lo tiene que haber conocido. Es muy importante para que comprendas los jardines antiguos de la época *Heian* y el paso a la época *Kamakura*.

Los jardines japoneses tiene una tradición larga. A los historiadores les es difícil llegar acuerdo en cómo ocurrió todo. Muchos jardines antiguos ya no están. Algunas tradiciones mezclan y confunden. Como sentido solo te puedo decir que investigues los dos grandes clases de jardines; los *Kare-Sansui* y *Chisen Kaiyu Teien*. Pienso que tu jardín es una mezcla de ambos. Tiene un lago y a la vez está seco. Al estar al interior del museo me recuerda a los primeros. Pero tú te entregas al azar. Eres también el segundo.

Me quedó en el recuerdo la conversación que tuvimos la otra vez. Te adjunto imágenes que busqué en estas tardes de ocio. Sé que algunos son tus referentes, y pienso que por lo mismo otros te pueden interesar. Dime por favor qué te parecen.

N°10 Misaki Kawai



N°11 Gabriel Orozco "Cats and Watermelons" 1992



Nº12 Hélio Oiticica, Tropicalia 1969. Cortesía Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Madrid.



Nº13 Yin Xiuzhen "Portable City Groningen" 2012. Cortesía de la Pace Gallery Beijing.



N°14 Francis Älys "The Collector" 1991



N°15 Takahiro Iwasaki "Phenotypic Remodeling" 2010. Cortesía de Arataniurano, Tokyo.



La imagen número 10, es una instalación de la japonesa que te había hablado. Tiene mi mismo apellido. Vive en NY, y realiza unas instalaciones que parecen salidas de sus pinturas. Me recuerda eso que te comenté que decía Loraine Kuck, en un libro llamado *The World of Japanese Garden*. Ella planteaba que hay un continuo entre la jardinería y la pintura de paisajes en la historia Japonesa. “Se cierra el círculo que une los jardines y la pintura paisajística, ya que la pincelada del pintor capta la esencia de las rocas y viceversa, las composiciones rocosas del jardín evocan las pinceladas del pintor”¹¹

Intercalé en la imagen número 11 a Gabriel Orozco, ese artista mexicano que expuso el año pasado en el *Deutsche Guggenheim*, en Berlín. Elegí el registro de esa acción en un supermercado llamada “*Cats and watermelons*” de 1992. Me recordó el arte cotidiano que tú planteas.

La número 12 es una de mis favoritas, del brasileño Hélio Oiticica. Creo que deberías averiguar más sobre sus obras. Es muy interesante toda su propuesta, como del arte neoconcreto pasa a realizar una serie de investigaciones que lo ligan con la realidad social. Pienso que los recorridos de ellas pueden colaborar con tu jardín. La obra de la cual hemos hablado antes, se llama Tropicalia (como el disco) y es del año 1969 (la tienen en el Museo de Arte Reina Sofía).

La número 13 es de una artista china (intercalé un artista oriental y uno de otra parte) llamada Yin Xiuzhen. La obra se llama “*Portable City Groningen*” (2012). En ese proyecto recolecta ropas de las ciudades que visita y

¹¹ KUCK L. 1968. *The World of Japanese Garden*. Nueva York, Tokio. Walker/Weatherhill. Pag. 153

construye esas maletas. Esta es en Groningen, Holanda, Qué te parece? Pienso que se relaciona con las recolecciones de materiales que has realizado el último tiempo.

La 14 es de Francis Älys, yo la conocí por ti. Te la adjunto porque la encontré en un sitio web y me recordó mucho nuestras conversaciones. La acción se llama "*The Collector*" es de 1991. En ella paseaba por ciudad de México con un carrito construido con él, el cual tenía imanes. A su paso iba recolectando todos los metales sueltos de la ciudad.

Finalmente la imagen número 15, es la vista de una Instalación de Takahiro Iwasaki. Se llama "*Phenotypic Remodeling*", 2010. Recién lo vengo conociendo más. Me recordó tu ciudad de cartón. No había tenido la oportunidad de ver su trabajo. Hace con materiales cotidianos y de pequeñas dimensiones, todo un mundo. Rememoré lo que hablábamos de la guerra y de los Ginkgos biloba. Él es de Hiroshima. Me conmueve pensar en eso.

Un placer escribirnos

R.Domo arigatou Godaimazu no Yuko.

どうもありがとうございますの 友好.

:D

Miyuki K."¹²

¹² KAWAI M. 13 de Febrero, 2013. Re: Jardín Interior Seco. miyukikawaiieb@goo.ne.jp

CAPÍTULO VI

EL JARDÍN COMO SUSTITUTO DEL VIAJE¹³

“El viaje: un partir de mi, un infinito de distancias infinitas y un arribar a mi”

Antonio Porchia

Leyendo *haikus*, hace tiempo que no escribía poesía.

Navegamos en el baylón II y casi naufragamos.

Un día soñé algo muy enigmático. Unos viejos rabinos me decían que ya podía leer el Talmud. Leía una frase, tan solo una frase. Esta decía:

-Si, soy feliz ¿Soy feliz? Eso era todo.

En la semana del 3 de Agosto saqué tres galletas chinas de la fortuna.

En orden de aparición decían lo siguiente:

“coma más marisco”

“Sea más realista”

“Coma más sopa de verdura”

Ayer aprendí a jugar a las máquinas tragamonedas.

Japanese Silk y Queen of Sheebalba.

¹³ NITSCHKE G. 2007. El jardín japonés. Köln, Taschen. Pag. 169.

Hoy es Sábado 11 de Junio. El Viernes soñé con un prado a la orilla del mar que contenía una piedra en el medio. Fin del sueño.

Le comenté que estaba leyendo Ficciones, y particularmente el “Jardín de los Senderos que se bifurcan”. Para mi perplejidad él me respondió que esa mañana había leído el mismo cuento.

“...Viendo Shehrezad que se aproximaba la aurora, suspendió el relato. A la noche siguió contando que en la pérgola de entrada había poemas escritos alabando las delicias del lugar. Anidaban en ese jardín varias clases de pájaros y fluía un curso de agua en cuyas orillas crecían flores y frutas. Había manzanas muy dulces, de sabor almizclado, que asombraban al que las veía, y duraznos almendrados de Yilán y de Antab...”¹⁴

Con mucho esfuerzo, al llegar a la Documenta 13, la primera sala tenía una carta sobre una mesa. En ella un artista se disculpaba por no haber hecho nada.

“...se compone de dos *Penetráveis* (PN2, *Pureza è um mito*, y PN3, *Imagético*) además de plantas, arena, aves silvestres, poemas-objeto, capas de *Parangolé* y un aparato de televisión.”¹⁵

¹⁴ ANÓNIMO. 2009. “Las mil y una noches”. Buenos Aires, Colihue. pag. 276.

¹⁵ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. [s.a.] Hélio Oiticica Tropicália 1967. [Texto cajetín 104.05].

Abajo la playa Luna. Alrededor los acantilados de Quiriyuca. Vuelan yecos, piqueros, gaviotas, jotes y pilpilenes.

De paseo por el zoológico en la jaula de los pájaros al borde del cerro un pavo real movió sus alas haciéndolas vibrar largamente.

“Art. 620. Las abejas que huyen de la colmena y posan en árbol que no sea del dueño de ésta, vuelven a su libertad natural, y cualquiera puede apoderarse de ellas, y de los panales fabricados por ellas, con tal que no lo hagan sin permiso del dueño en tierras ajenas, cercadas o cultivadas, o contra la prohibición del mismo en las otras; pero al dueño de la colmena no podrá prohibirse que persiga a las abejas fugitivas en tierras que no estén cercadas ni cultivadas.”¹⁶

En una de las visiones del ayahuasca en medio de la selva, los monitos me advirtieron que iríamos a un lugar donde eso (indicando el sector de mi cabeza) no iría. Al volver no me acordaba de nada. Súbitamente comprendí que aquello que construía cualquier entendimiento posible, era la memoria.

“No hay nada de malo en gastar
el tiempo tratando de saltar
el río a dos patas chapoteando”¹⁷

¹⁶ Chile, Congreso Nacional, 1 de Enero de 1857, Código Civil, Página 2, libro segundo, artículo 620.

¹⁷ BLOK. Abril 2013.

Al salir a tahminolonge
Me encontré con tres grandes seres que me miraban
Eran de un color extraño medio gris rosado
La gente no los habría notado.
Al darme la mano de las llaves
Se pusieron a correr por el cobre

Alguien pronunció 10 sílabas internas
Las reunió
Las deshizo
Se las comió a golpes

Y ellos no hicieron más que mirar
Tranquilos, sin moverse
Se quedaron completamente en silencio.

“En la mitología griega, Mnemósine o Mnemosina (en griego antiguo Μνημοσύνη *Mnēmosýnē*, de μνήμη *mnēmē*, ‘memoria’), a menudo confundida con Mneme, era la personificación de la memoria.”¹⁸

“Fue un fecundo colmenar
Que al huir las abejas quedó descolmado.”¹⁹

¹⁸ WIKIPEDIA. Mnemósine: [s.a.] 2013. [en línea] <<http://es.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne>> [consulta : 22 Marzo 2013]

CONCLUSIÓN

LA FRAGILIDAD DEL DISCURSO

“por el arroyo corre

tras su reflejo

una libélula”

Chiyo-ni (Kaga no Chiyo)²⁰

El año pasado, paseando por el jardín botánico de Lisboa, encontré un Ginkgo biloba. Siempre me había atraído este árbol por la forma de sus hojas. Había un pequeño cartel que contaba una historia. Esta transmitía ciertas particularidades del árbol. Por ejemplo, que era la especie más antigua de su familia, de millones de años, aún viva sobre la tierra. Se le considera un árbol fósil. En medicina se le ha ocupado popularmente como un remedio para la memoria.

El letrero también contaba, la suerte de seis Ginkgo biloba en la ciudad de Hiroshima. Tras el bombardeo nuclear en el año 1945 fueron casi los únicos sobrevivientes en el centro de la ciudad. Se piensa que resistieron debido a su adaptación en épocas remotas a la oxidación que producía la atmósfera terrestre.

Hoy se les considera un monumento a la paz.

¹⁹ ANÓNIMO. 2009. “Las mil y una noches”. Buenos Aires, Colihue. pag. 497.

²⁰ Traducción José María Berdejo.

A pesar de la gran capacidad de destrucción que se desplegó en ese momento, esos seis árboles resisten hasta nuestros días. Son una prueba viviente de nuestra compleja historia del siglo XX, y de todos los tiempos que lleva su familia en este planeta.

Este pequeño cartel, abrió en mí una serie de preguntas.

El hecho histórico del bombardeo en una ciudad como Hiroshima, interrumpió el devenir humano de toda una ciudad, abruptamente en un instante. Ante un eventual destino inapelable ¿cómo puede uno participar de su presente?

Hacer una memoria de título, en el año 2013 del calendario gregoriano, en la ciudad de Santiago de Chile, no puede pasar por alto la fragilidad de cualquier discurso. El habitar de una persona, de un grupo humano, de una ciudad, de una cultura entera, no puede ser leído como una línea recta que conecta el pasado con el futuro. Esto, más aún debido a la posibilidad de que todo pueda desaparecer, como le ocurrió a los habitantes de Hiroshima. El sentido que podamos esbozar en cualquier ámbito, pende de unos frágiles hilos.

Aún así, se siguen tejiendo. Hay sucesos, como lo que ocurre con los Ginkgo biloba, que dan luces de una conexión que nos permiten seguir una pista, trazar un relato en nuestra memoria.

Este tejido se realiza con la presencia de otros.

Después de meses de desvíos y *errabundeos* (como proponen ciertos historiadores que fueron los inicios de la arquitectura y las primeras formas de habitar el paisaje), la experiencia de perderme decantó en esta memoria. El querer construir un jardín fue una respuesta provisoria a la pregunta de qué hacer ante la realidad del presente, que nos exige hacer algo con nuestro espacio y tiempo. Tomar una estructura tradicional de la arquitectura japonesa y reinterpretarla a mi antojo, fue la excusa perfecta para darme un tiempo de reflexión. La memoria de las experiencias pasadas me impulsaron a aprovechar el presente, construir un mundo íntimo con mi manualidad, que me permite seguir este hilo de preguntas, recuerdos y olvidos. Una resistencia a una forma mecánica e instrumentalizada del pensar.

El trabajo que aquí se reúne nació en un espacio experimental y abierto. No tenía un fin específico *a priori*.

Finalmente, como dijo Marcel Duchamp en una conferencia sobre el proceso creativo:

“En suma, el acto creativo no es desempañado por el artista solamente; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas y así agrega su contribución al acto creativo.”²¹

²¹ DUCHAMP M. Conferencia “El proceso creativo”: 1957. Houston, Texas. Conferencia de la Federación Americana de Artes.

BIBLIOGRAFÍA

1. ANÓNIMO 2009. Las Mil y una Noches. Buenos Aires. Ediciones Colihue.
2. BELLATIN M. 2012. The Hundred Thousand Books of Bellatin. Kassel. Hatje Cantz Verlag.
3. BOLAÑO R. 2004. 2666. Séptima edición. Barcelona. Editorial Anagrama.
4. BORGES J.L.
 - a. 2011. Ficciones. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
 - b. 2011. Historia de la eternidad. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
 - c. Conferencia "Mi experiencia con el Japón": 8 de julio de 1985. Buenos Aires, Argentina. Sala Promúsica.
5. BRAINARD J. 2009. Me acuerdo. México D.F. Editorial Sexto Piso.
6. BRETON A. 1986. Nadja. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.
7. CASTILLO M. 1991. Kavafis íntegro. Santiago de Chile. Tajamar Editores.
8. DUCHAMP M. Conferencia "El proceso creativo": 1957. Houston, Texas. Conferencia de la Federación Americana de Artes.
9. ESCOHOTADO A. 1998. Historia General de las Drogas completada por el apéndice Fenomenología de las Drogas. Octava edición. Madrid. Editorial Espasa Calpe.
10. FLAUBERT G. 2004. Madame Bovary. Barcelona. RBA Coleccionables.
11. FOSTER H. 2001. El Retorno de lo Real Las vanguardias a finales de siglo. Madrid. Ediciones Akal.
12. FROMM E. y SUZUKI D.T. 1960. Budismo Zen y Psicoanálisis. Cuarta edición en español. México. Fondo de Cultura Económica.
13. GOETHE J.W. 1961. Fausto. Barcelona. Editorial Iberia.
14. HEIDEGGER M. 1958. Arte y Poesía. Cuarta edición. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
15. ITOH, T. 1984. Gardens of Japan. Tokio. Kodansha International.
16. NIETZSCHE F. 1998. Así Habló Zaratustra. Buenos Aires. Editorial Edaf.

- 17.NITSCHKE G. 2007. El jardín japonés. Köln, Taschen.
- 18.PARRA N. 2006. Discursos de sobremesa. Tercera edición. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Diego Portales.
- 19.PIZARNIK A. a 2002. Alejandra Pizarnik Prosa completa. Quinta edición. Buenos Aires. Editorial Lumen.
- b 2000. Alejandra Pizarnik Poesía completa. Novena Edición. Buenos Aires. Editorial Lumen.
- 20.PORCHIA A. 2006. Voces Reunidas. Córdoba. Argentina. Alción Editora.
- 21.QUENEAU R. 2007. El Vuelo del Ícaro. Barcelona. Marbot Ediciones.
- 22.RETALLACK J. 2011. Visual art John Cage en conversación con Joan Retallack. Santiago de Chile. Ediciones Metales Pesados.
- 23.RILKE R.M. 2004. Cartas a un joven poeta Poemas. Buenos Aires. Editorial Losada.
- 24.RULFO J. 1989. Pedro Páramo El llano en llamas y otros textos. Segunda edición. Barcelona. Editorial Planeta
- 25.SARTRE J.P. 1973. La Imaginación. Tercera edición. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- 26.SHIGEMORI M. a Conferencia “Teien no bi to kansho-ho (The beauty of gardens and way to appreciate it): 1967. Tokio, Japón. Hobunkan.
- b 2005. Modernizing the Japanese Garden. Singapore. Stone Bridge Press.
- 27.SETTIS S. 2010. Warburg Continuatus Descripción de una biblioteca. Barcelona. Ediciones La Central.
- 28.TANIZAKI 1994. El elogio de la sombra. Madrid. Ediciones Siruela.
- 29.TERRY C. 1956. Masterworks of Japanese Art. Octava edición. Vermont y Tokyo. Charles E. Tuttle Company.