

## Un jardín rocoso. *Cinco estampas de Ryōan-ji*

### *A Rocky garden. Five (Woodblock) Prints of Ryōan-ji*

**José Vela Castillo**   
IE University. [jvela@faculty.ie.edu](mailto:jvela@faculty.ie.edu)

Received 2018.10.29  
Accepted 2020.04.03



**To cite this article:** Vela Castillo, José. "A Rocky garden. Five (Woodblock) Prints of Ryōan-ji." *VLC arquitectura* 7, no. 1 (April 2020): 33-63. ISSN: 2341-3050.  
<https://doi.org/10.4995/vlc.2020.10901>



**Resumen:** Cinco estampas de Ryōan-ji son cinco aproximaciones al famoso jardín seco emplazado en el templo del mismo nombre en Kioto. Se ha buscado a través de ellas explorar distintas particularidades de este jardín y, por extensión, de los jardines secos japoneses de inspiración Zen desde distintos medios: la narrativa (Kawabata), la música (Cage y Takemitsu), el cine (Ozu, Imamura), la arquitectura (Isozaki y Mies, tangencialmente). No se ha pretendido ofrecer una visión unitaria de Ryōan-ji, antes bien, como el deslumbramiento en el verso final de un haiku, se ha querido construir un mecanismo de iluminaciones parciales que muestre, al menos, parte de su compleja esencia; pero que también ilumine simultáneamente la narrativa, las músicas o la arquitectura que se presenta. El protagonista real del texto es la muy particular espacialidad que pone en marcha este jardín (y la temporalidad que lo acompaña), así como el constante reenvío en el juego de huellas de sus (posibles) significados, que se diseminan en los distintos medios.

**Palabras clave:** Ryōan-ji; Jardines secos; Espacialidad; Temporalidad; Huella.

**Abstract:** *Five (woodblock) prints of Ryōan-ji presents five approaches to the famous dry garden located in the homonymous temple in Kyoto. The aim has been to explore through them different peculiarities of this garden, and by extension, of Japanese dry gardens of Zen inspiration. The fields explored include narrative (Kawabata), music (Cage and Takemitsu), cinema (Ozu, Imamura) and architecture (Isozaki and Mies, in passing). The main intention has not been to give a unitary vision of Ryōan-ji. Instead, like the dazzle at the end of a haiku, I tried to build a mechanism of partial enlightenments, to show, at least partially, its complex essence. A mechanism which, simultaneously, sheds light on the narrative, the music and the architecture presented. The real protagonist of the text is the particular spatiality that this garden brings to life and the temporality that goes along with it; but also the constant correspondences of the play of traces and possible meanings disseminated across the different media.*

**Keywords:** *Ryōan-ji; Dry Gardens; Spatiality; Temporality; Trace.*

## UN JARDÍN ROCOSO

El quinto capítulo de la novela *Lo bello y lo triste* del escritor japonés Yasunari Kawabata se titula "Un jardín rocoso," y comienza de esta manera: "Entre los célebres jardines rocosos de Kioto están los del Templo del Musgo, los del Pabellón de la Plata y el de Ryōan-ji, este último tal vez exageradamente famoso, si bien puede decirse que materializa la esencia misma de la estética zen."<sup>1</sup>

Otoko, una prestigiosa pintora en los finales de la treintena, hace una visita a los jardines secos de Kioto con la joven aprendiz (y amante) Keiko. El paseo se ve pautado por instantes de contemplación, otros de dibujo, otros de diálogo entre ambas mujeres. Este último oscila entre unos elevados pensamientos estéticos y los desgarrados sentimientos de la vida íntima de las mujeres. Otoko mantuvo muchos años atrás, cuando era una adolescente, una tortuosa relación con Oki, ahora escritor de prestigio. Fruto de la misma había tenido una niña, muerta al nacer; su vida había peligrado. Oki, un hombre casado, a pesar de acompañarla en el trance del nacimiento, finalmente se había apartado; Otoko estuvo al borde la locura, abandonada por su amor y a su amor. Muchos años más tarde, Oki, llevado por la nostalgia, decide acudir a Kioto en año nuevo para escuchar las campanas de los templos. Otoko reside en la ciudad y contacta con ella. Convertida en excepcional pintora, vive retirada en el recinto de un templo junto a Keiko. A pesar de los acontecimientos y el tiempo transcurrido, la pureza del amor se ha mantenido en Otoko; pero Keiko, que ha percibido que este amor aún se mantiene, decide vengarla por lo ocurrido tantos años antes. Durante el paseo Keiko precisamente anuncia este propósito a Otoko, y esta dramática tensión se traslada a la contemplación de los jardines, que así adquieren un significado nuevo, en el que se entremezclan los fundamentos de la apreciación

## A ROCKY GARDEN

*The fifth chapter of the novel Beauty and Sadness by Japanese writer Yasunari Kawabata is titled "A Rocky Garden," and starts this way: "Among the many famous old stone gardens in Kyoto are those of the Moss Temple, the Silver Pavilion, and Ryoanji; indeed, the latter is almost too famous, though it may be said to embody the very essence of Zen aesthetics."*<sup>1</sup>

*Otoko, a prestigious painter at the end of her thirties, pays a visit to the dry gardens of Kyoto with her young apprentice (and lover) Keiko. The walk is marked by instants of contemplation, others of drawing, and others of dialogue between both women. The latter oscillates between high aesthetic thoughts and the tattered feelings of their intimate lives. Otoko had, many years ago when she was an adolescent, a tortuous relationship with Oki, now a prestigious writer. From it she had a child, who died at birth; her own life had been in danger. Oki, a married man, despite having accompanied her during the difficulty of the birth, had finally distanced himself. Otoko had been on the brink of madness, abandoned by her love and to her love. Many years later, Oki, carried away by nostalgia, decides to visit Kyoto in the new year to listen to the temple's bells. Otoko lives in the city, and he gets in contact with her. Having become an exceptional painter, she lives in retirement in a temple's enclosure with Keiko. Despite the events and the passing of time, the purity of love has endured in Otoko; but Keiko, who has perceived that this love is still alive, decides to take revenge for what took place years ago. During the walk Keiko announces this intention to Otoko, and the ensuing dramatic tension is transferred to the contemplation of the gardens, which thus acquire a new meaning, in which the painter's fundamentals of aesthetic appreciation intertwine with her more*

estética de la pintora con sus sentimientos más íntimos. Lo que, en sí, es en cierta manera su teoría estética:

–¿Y esto qué es?

–¡No seas cruel! El jardín rocoso, ¿qué otra cosa iba a ser? Míralo con detenimiento. He hecho algo que no creía posible.

Otoko observó el dibujo y su expresión cambió. Era difícil interpretar el rápido boceto en tinta; pero el trazo parecía vibrar con una misteriosa vida. Tenía una calidad hasta entonces ausente en las obras de Keiko

–¡De modo que ha habido algo entre Oki y tú en ese hotel!<sup>2</sup>

La escritura es por momentos violenta, entrecortada, elíptica, y parece duplicar los sentimientos de la pintora y su ayudante. O más bien los desenmascara. Como la pintura de Keiko. Como el jardín de rocas, abstracto, pero tan humano. Hay una cierta duplicación entre la contemplación de los jardines, la propia estructura de estos, y los sentimientos de los protagonistas. De alguna manera unos a otros se van mimando, o reflejando. Y esto es una característica fundamental del jardín japonés, que se construye como un cierto intermediario entre los estados anímicos de los protagonistas y la naturaleza, y que Kawabata refleja a la perfección en sus novelas. Una estructura que también sería extensible, o que incluso deriva, de la pintura japonesa y de los modelos chinos importados desde época Tang. Los sentimientos de los protagonistas de la narración pueden así expresarse en función de la mayor o menor identificación con distintos aspectos de la espacialidad y temporalidad de los jardines que contemplan.

*intimate feelings. This, in itself, is in a certain way her own aesthetic theory:*

*“And what is this?”*

*“Don't be mean! The stone garden, of course. Look closely. I've done something I thought I couldn't.”*

*As Otoko studied it, her expression changed. A rough ink sketch was hard to interpret, but it seemed to vibrate with a mysterious life. The sketch had a quality hitherto lacking in Keiko's work.*

*“So there was something between you and Mr. Oki at that hotel!”<sup>2</sup>*

*The writing is at times violent, abrupt, elliptical, and it seems to duplicate the painter and her assistant's feelings. Or rather, it exposes them. Like Keiko's paintings. Like the garden of rocks, abstract, but so human. There is a certain doubling between the contemplation of the gardens, their own structure, and the protagonist's feelings. Somehow, one mimics the other, reflects the other. And this is a fundamental characteristic of the Japanese garden, that it is built like an in-between of the character's moods and nature; something which Kawabata perfectly reflects in his novels. This structure could also be extended to, or even derive from Japanese paintings and the Chinese models imported since the Tang times. The feelings of the narration's protagonists can thus be expressed according to their level of identification with the various aspects of the spatiality and temporality present in the gardens they observe.*

Otoko y Keiko contemplan el jardín rocoso del Templo del Musgo: “¿Acaso no era aquel uno de los jardines de piedra más robustos y antiguos?”<sup>3</sup> Diseñado por el monje Musō Kokushi (Soseki) en 1339, el templo en realidad recibe el nombre de Saihō-ji (Templo de las fragancias del oeste), pero es conocido como Templo del Musgo (Koke-dera) por la constante presencia de este, que cubre grandes partes con una densa y luminosa capa verde. Se trata al parecer del primer jardín seco (*karesansui*) en la historia de los jardines japoneses, y su influencia sobre los jardines secos posteriores y sobre Ryōan-ji resulta evidente.<sup>4</sup> Dividido en dos partes, en la superior se disponen tres conjuntos pétreos diferenciados: una delicada cascada de piedras, un conjunto conocido como ‘isla de las tortugas’ navegando un mar de musgo y una tercera piedra plana para meditar.<sup>5</sup> Más ornamental que Ryōan-ji, menos adusto, marca el comienzo de un proceso de poderosa abstracción (Figura 1). Sin embargo “Otoko solo visitaba aquel jardín de rocas para contemplarlo y tal vez dibujarlo; no tenía interés en los datos históricos.”<sup>6</sup>

–¿Qué ocurre? ¿Te ha hipnotizado ese jardín rocoso?

–No. Pero me gustaría instalarme aquí y contemplarlo durante días y días.

–No son más que piedras, ¿no? –comentó Keiko, con la expresión radiante y juvenil de siempre-. Por la forma en que las miras, juraría que ves irradiar de ellas una especie de belleza poderosa y añeja. Pero una piedra es una piedra... Recuerdo el ensayo de un poeta haiku, según el cual, si se observa el mar día tras día y luego se observa un jardín rocoso de Kioto, se comprenderá el significado real de estos jardines.

*Otoko and Keiko contemplate the rocky garden of the Moss Temple (Kokedera): “Wasn't it one of the most robust and old rocky gardens?”<sup>3</sup> Designed by the monk Musō Kokushi (Soseki) in 1339, the temple's real name is Saihō-ji (Temple of the fragrances of the west), but it is commonly known as the Moss Temple, due to the constant presence of moss, which covers large parts of the garden with a dense and luminous layer. It is the first dry garden in the history of Japanese gardens, and its influence on later dry gardens and Ryōan-ji is evident.<sup>4</sup> Divided in two parts, the upper one is composed of three distinct stone groups: a delicate stone waterfall, a group known as 'the turtle island' swimming in a sea of moss; and, the third, a flat rock to meditate.<sup>5</sup> More ornamental than Ryōan-ji, and less sullen too, it marks the start of a powerful process of abstraction (Figure 1). However, “Otoko only visited that rock garden to contemplate it and maybe draw it; she had no interest in historical facts.”<sup>6</sup>*

*“Have you been hypnotized by that stone garden?”*

*“No, but I'd like to come here and do nothing but look at it for days and days.”*

*“They're just stones, aren't they?” Her face was as bright and youthful as ever. “I'm sure you see a kind of power and mossy beauty radiating out of them, the way you look at them. But stones are stones... I remember an essay by a haiku poet, something about looking at the sea day after day, and then moving to Kyoto and understanding what a stone garden really means.”*



**Figura 1.** Cascada de piedras en el jardín seco del templo Saijō-ji, Kioto.

**Figure 1.** Cascade of stones in the dry garden in the Saijō-ji temple, Kioto.

—¿El mar en un jardín de piedras? Por supuesto, si uno piensa en el océano o en los grandes peñascos y acantilados, un arreglo de piedras en un jardín no pasa de ser la obra de un hombre.<sup>7</sup>

*“The sea in a stone garden? Of course, if you think of the ocean, or great crags and cliffs, a stone arrangement in a garden is only man-made.”<sup>7</sup>*

Las 15 rocas del jardín del templo Ryōan-ji, agrupadas en cinco grupos (uno de cinco, dos de tres, dos de dos), se asientan sobre un terso mar de fina grava blanquecina, cuidadosamente rastrillada cada mañana por los monjes. Es sabido que no se pueden contemplar las 15 rocas desde ningún único punto de vista singular simultáneamente (o solo desde

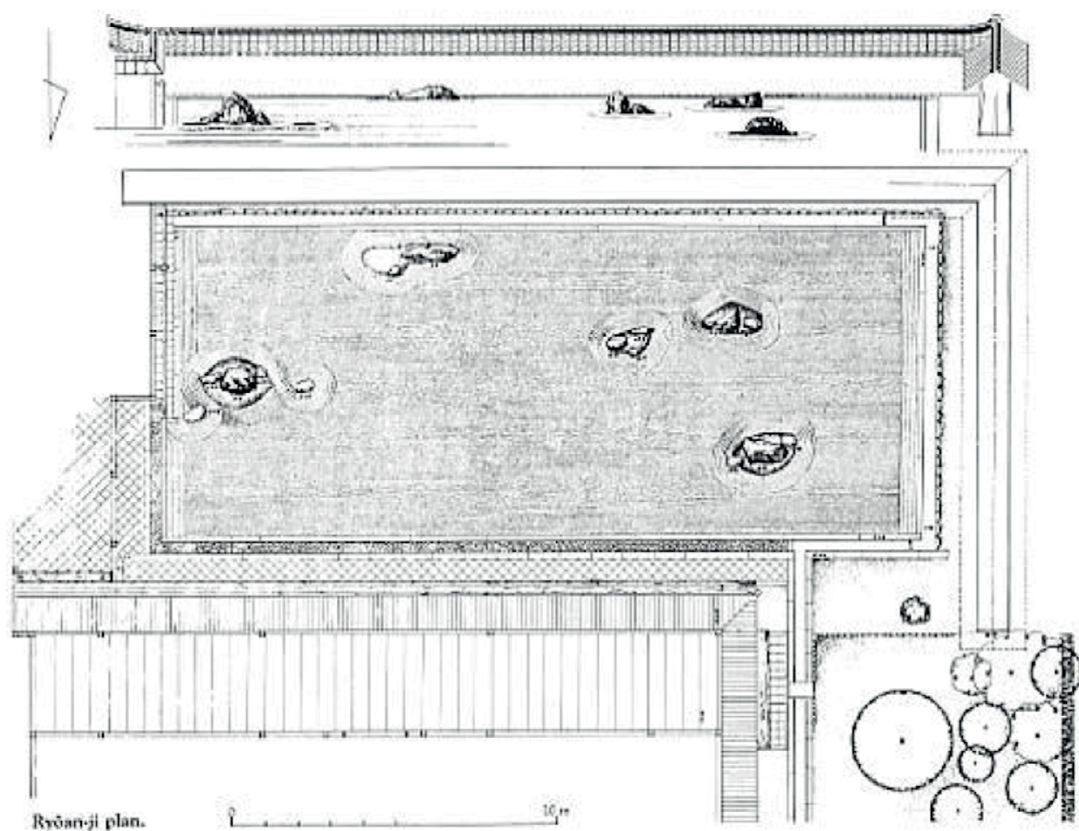
*The fifteen rocks in Ryōan-ji temple's garden, arranged in five groups (one of five rocks, two of three and two of two), sit in a smooth sea of fine whitish gravel, carefully raked by the monks every morning. They cannot be observed simultaneously, except from the zenith point. One's gaze can observe daily the changes in the gravel's surface;*

uno: el cenital). La mirada puede comprobar cada día que la superficie de grava ha cambiado, que las ondas creadas por el rastrillo alrededor de cada piedra son ligeramente distintas de modo que la propia ondulación sugiere un necesario movimiento. El espacio, en principio estático, se temporaliza; o bien el tiempo interrumpe el espacio para ofrecer un sentido (cambiante). El tiempo se repite (el ciclo natural del día y de la noche, la continuidad de las estaciones, tan marcadas en el clima japonés) pero no es nunca el mismo. Este procedimiento del rastrillado reordena el espacio entre las rocas, lo transforma en una matriz activa, que no es mero remanente abstracto, y que dispara, también, su carácter metafórico y simbólico: el vacío de la superficie se hace presente tanto como vacío como soporte material (y conceptual). El rastrillado imprime una direccionalidad, que crea a su vez una cierta narratividad en la apreciación de las propias piedras y las relaciones que se establecen entre ellas y la grava. Pero además la propia mirada, seguida por el cuerpo, crea un segundo movimiento, que debe ser igualmente narrativo, al tratar de ver la totalidad de las piedras. Se trata, en todo caso, de un jardín de meditación, no uno de imitación, en el sentido de que la mimesis representativa (grava=mar, rocas=islas) pronto queda abandonada para disparar la abstracción a que lleva la meditación sobre el vacío. Un muro, no muy alto, rodea el jardín por tres de sus lados, encerrando el conjunto hasta cierta altura; el cuarto es una veranda en dos niveles que conecta con el templo: el paseo por la arena está descartado (aunque no siempre fue así). El jardín solo puede contemplarse, servir a la meditación zen, no es una distracción o un mero pasatiempo, y por ello es capaz de incluir aquello que se encuentra más allá de su estricto límite físico y su soporte (Figuras 2 y 3).<sup>8</sup>

La novela de Kawabata se articula en varios capítulos semi-independientes, que encierran tanto un significado en sí mismos como otro más amplio al

*the waves created by the rake around each rock are slightly different, suggesting a necessary movement around each undulation. Space, being initially static, becomes temporal, or rather, space is interrupted to offer a (changing) meaning. Time repeats itself (the natural cycle of night and day, the continuity of the seasons, so marked in the Japanese climate) but it is never the same. The process of raking rearranges the space among rocks, transforming it into an active matrix, not only in a metaphorical sense. It also contributes to its symbolic character: the emptiness of the surface becomes present, not only as emptiness, but as a material (and conceptual) foundation. Raking gives a directionality, which in turn creates a narrative quality in the appreciation of the stones themselves and the relations established between them and the gravel. Moreover, the gaze, followed by the body, creates a second movement when trying to appreciate the totality of the rocks, which must be equally narrative. It is a garden of meditation, not one of imitation, in the sense that the representative mimesis (gravel=sea, rocks=islands) is soon abandoned to the abstraction that the meditation about the blank space sparks. A not too tall wall surrounds the garden on three of its sides, enclosing the space up to a height; the fourth is a two-levelled veranda connected to the temple. Walking through the sand is out of place (although it was not always this way). The garden is meant to be contemplated (template, c.f. templum), to serve the Zen meditation, it is not a mere distraction or pastime. This enables the garden to incorporate that which is beyond its strict physical limit and support (Figures 2 and 3).<sup>8</sup>*

*Kawabata's novel is made up of various semi-independent chapters, which offer both a meaning in themselves and a broader one in the context of*



**Figura 2.** Planta del jardín seco del templo Ryōan-ji, Kioto. Dibujo de Shigemori Mirei.

**Figure 2.** Plan. Ryōan-ji dry garden, Kioto. Drawing by Shigemori Mirei.

leerse en el marco de la novela, pero que no llegan a constituir una totalidad, o solamente la de un archipiélago (ver nota 7). Esto es habitual en Kawabata, sus narraciones acostumbran a dejar tantos cabos sueltos como sendas abren.<sup>9</sup> Es ahora que comprendemos la analogía de la estructura de la novela con la disposición de los grupos de piedras en el jardín seco. Hemos de alternar nuestros puntos de vista de lector y escritor, y construir una de las posibles ficciones, desde nuestro punto de vista, desde el que no podemos ver la totalidad. ¿Se trata quizás un

*the novel as a whole, but without constituting a totality, or only that of the archipelago (see note 7). This is usual in Kawabata; whose narrations often leave as many loose ends as they clear new paths.<sup>9</sup> It is now that we can grasp the analogy between the novel's structure and the groups of stones. We must alternate our viewpoints of reader and writer, and build one of the possible fictions, from our viewpoint, from this point where we cannot see the entirety of the garden or of the novel. Is it maybe a Western prejudice, rooted in Brunelleschi, that only*



**Figura 3.** Rocas en el jardín seco del templo Ryōan-ji, Kioto.  
*Ryoan-ji – Zen Garden.*

**Figure 3.** Stones in Ryōan-ji, Kioto. Ryoan-ji – Zen Garden.

prejuicio occidental, arraigado en la perspectiva de Brunelleschi, que no concibe sino un centro privilegiado (un solo ojo) desde el que construir el mundo? No parece ser así en Oriente, donde precisamente la ocultación es condición de posibilidad de la visión –antes que su negación.

### **RYOANJI**

John Cage comenzó la composición de *Ryoanji* en 1983 (Figura 4). Se trata de una pieza de gestación larga y compleja, basada en una serie de dibujos que

*conceives one privileged centre, a single eye, from which the whole world is built? This does not seem to be the case in the far East, where concealment is a condition of vision's possibility, rather than its negation.*

### **RYOANJI**

*John Cage began the composition of Ryoanji in 1983 (Figure 4). It is a piece, which involved a long and complex development, based on a series of*



**Figura 4.** John Cage, jardín del templo Hôjô Nanzen-ji, Kyoto, Japón (1962). Courtesy of the John Cage Trust.

**Figure 4.** John Cage, Hôjô garden at Nanzen-ji temple, Kyoto, Japan (1962). Courtesy of the John Cage Trust.

miman, sin copiar, las famosas 15 piedras del jardín. No es una ilustración sonora, es decir, un intento de recrear, al modo de una copia, el jardín en otro medio. A pesar de que la partitura (no la música) se basa en una serie de dibujos que simulan la disposición de las piedras en el plano horizontal, esta disposición se ha obtenido por medios aleatorios y no reproduce el plano real del jardín ni las formas de las rocas existentes. Por tanto, tiene poco que ver con la tradición de la música programática occidental (de Banchieri a Saint-Saëns), aunque tampoco pretende

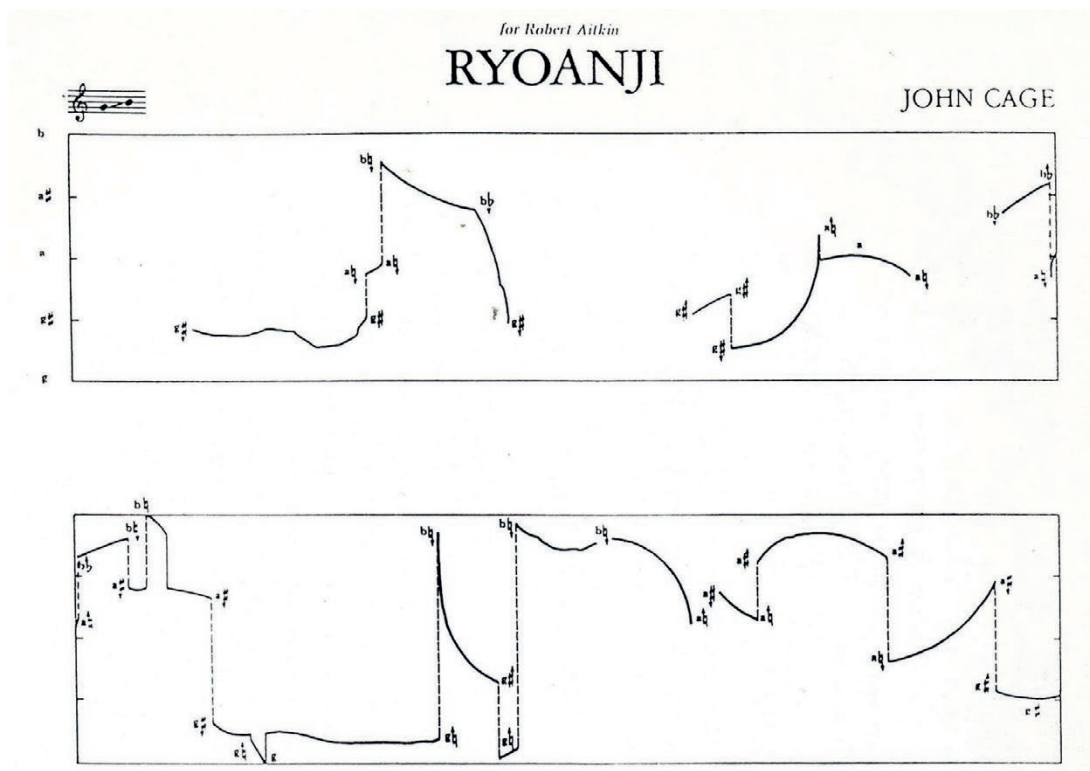
*drawings that imitate without copying the famous fifteen stones of the garden. It is not a musical illustration, that is, an attempt to recreate, as it were a copy, the garden in a different medium. Despite the score (not the music) being based on a series of drawings, which simulate the disposition of the rocks in the horizontal level, this disposition has been obtained randomly, and does not reproduce the real layout of the garden or of the existing rocks. Therefore, it has little to do with the programmatic Western music tradition (from*

ser una muestra de orientalismo. Antes bien, busca establecer una analogía al nivel de lo inmanente y de las reglas de juego que permiten la composición. Se trata así de una *composition-in-progress* de origen semialeatorio basado en el *I-Ching* (y en un procedimiento formal que ya había intuido Duchamp al realizar *3 stoppages étalon* en 1913).<sup>10</sup> Con al menos cinco partituras escritas, su interpretación deja un amplio grado de libertad al intérprete, de igual manera que las 15 piedras del jardín permiten una libertad absoluta a su contemplador respecto a su significado, de la misma manera que queda abierta a la interpretación la novela de Kawabata.<sup>11</sup> Ciertamente una base de percusión parece tejer un entramado análogo a la grava rastrillada y una serie de “canciones” encomendadas al solista flotan como mostrando las formas de las rocas, pero esto en el fondo no es sino circunstancial.<sup>12</sup> La percusión debe ser interpretada por dos instrumentos de timbre distinto –metal y madera– tocando al unísono, y podía sustituirse por hasta 20 instrumentos de la orquesta pero tocando estos como percusión.<sup>13</sup> Esto hace que la variedad de interpretaciones de la pieza sea enorme, pues se parte de una primera decisión sobre qué instrumentos usar que transformará la composición en su totalidad. En realidad, la pieza no existe. O solo lo hace en sus variaciones (Figura 5).

Esta técnica también inscribe una dualidad fundamental, una distancia, que no es constante, entre dos instantes. Si la percusión marcara solo el pulso, el latido de la persona que contempla el jardín, estaría identificando precisamente esa singularidad irreducible de lo que cada uno percibe. Pero el espacio entre los golpes de la percusión también puede expresar la distancia que existe entre cada grupo de piedras entre sí, o entre las piedras y el observador, o la transformación en su contrario. Es decir, aparece un espacio como un intervalo, en japonés *ma*, entendiendo este intervalo como interrupción, como corte que une tanto como separa y

*Banchieri to Saint-Saëns), although it does not intend to be a showcase of Orientalism either. Instead, it seeks to establish an analogy at the level of the immanent and of the compositional rules. The result is a composition-in-progress of semi-random origin, based on the I-Ching (and in a formal procedure that Duchamp had already employed in the making of 3 stoppages étalon in 1913).<sup>10</sup> With at least five different written scores, its interpretation gives the performer plenty of freedom, in the same way that the fifteen rocks of the garden allow for an absolute freedom of meaning to the observer; and in the same manner that Kawabata's novel is open to interpretations.<sup>11</sup> Certainly, the percussion base seems to weave a similar web to the raked gravel, and a series of “songs” for the soloist seem to float around, like the rocks; but deep down this is only circumstantial.<sup>12</sup> The percussion must be interpreted by two instruments of different colour, metal and wood, playing simultaneously; and it could be substituted by up to 20 instruments of the orchestra being played as percussion.<sup>13</sup> This allows for an enormous variety of interpretations, as the choice of instruments will completely transform the composition. In reality, the piece does not exist. Or rather, it does, but only in its variations (Figure 5).*

*This technique also inscribes a fundamental duality, an irregular distance between two instants. If percussion marked only the pulse, the heartbeat of the person observing the garden, it would be precisely identifying the irreducible singularity of what one perceives. Yet, the space between the percussion beats could also express the distance among the groups of rocks, or between the groups and the observer, or the transformation in its opposite. The space acts as an interval, ma in Japanese, understood as an interruption, as a cut that joins together as much as it separates, and that, as Menene Gras points out, “invokes the*



**Figura 5.** Extracto de *Ryoanji* de John Cage. © Copyright by Henmar Press, Inc., New York. Reproduced by kind permission of Peters Edition Limited, London.

**Figure 5.** Extract from *Ryoanji* by John Cage. © Copyright by Henmar Press, Inc., New York. Reproduced by kind permission of Peters Edition Limited, London.

que por tanto, como apunta Menene Gras, “invoca la dualidad entre vacío y lleno y la interacción o el equilibrio que se genera entre opuestos.”<sup>14</sup> Dos sonidos al unísono marcarían los dos extremos de este intervalo, que adquiere así la consistencia de un “entre.” Claro que también pueden identificarse con el sonido del mundo, es decir, con el fondo vacío (el mar) entre el que las formas de los objetos destacarían (las islas), siempre teniendo en cuenta que ese vacío no es tal, sino que está lleno, tanto

*duality between full and empty and the interaction or equilibrium generated between opposites.*<sup>14</sup> *Two sounds in unison would mark the two ends of this interval, which acquires the consistence of an “in-between.” Of course, they could also be identified with the sound of the world: the empty seabed where the objects would stand out (the islands). But this emptiness would not be such, since it is filled both by rhythm (the pulses); and by the space between pulses, which is populated by the still*

por el ritmo –es decir, las pulsaciones– como por el espacio entre pulsaciones, que, entre otras cosas, está poblado por los armónicos que aún no se han extinguido. Muchas cosas en ese vacío.

La analogía con el jardín físico parecería hacerse más directa en las partes solistas. En la partitura, que no es un papel pautado convencional sino una serie de rectángulos de la proporción del jardín, una serie de líneas orgánicas (en vez de notas) parecen danzar en la superficie e indican aquello que debe tocar el solista. Estas formas provienen de una serie de dibujos anteriores, la obra *Where R=Ryoanji*, que reproducía una serie de contornos cerrados semejante a las piedras del jardín (pero obtenidos, como se ha sugerido, semialeatoriamente).<sup>15</sup> Estos contornos (abiertos, de otro modo no podrían interpretarse) se traducen en una serie de *glissandi*.<sup>16</sup>

La partitura es básicamente homofónica (como corresponde a Japón), pero breves periodos de polifonía aparecen aquí y allá.<sup>17</sup> Como apunta Michael Fowler en "Finding Cage at Ryōan-ji," estos momentos parecen hacer oscilar la percepción desde las rocas individuales a las rocas como grupos discretos, o lo que es lo mismo, hay una superposición de puntos de vista (no un diálogo), donde cada uno es tan importante como el otro (no otra cosa es, después de todo, la polifonía).<sup>18</sup> El unísono de la percusión también puede provocar esta impresión polifónica, como hemos visto. Es otra manera de entender el intervalo como *ma*, el que se alcanza *entre* las distintas voces. Pues hay espacio entre ellas, distancia (mirar una partitura es el más seguro método de comprobarlo). Sin embargo, esta de Cage nos engaña, pues en vez de notas separadas entre sí ubicadas sobre un pentagrama hay líneas continuas, que solo a veces están hechas de puntos. Son caminos sobre la grava del soporte, pero esa distancia se anula en la percepción del oyente/espectador a favor de la simultaneidad.

*unextinguished harmonics, among other things. Many things in this emptiness.*

*The analogy with the physical garden would be made more explicit in the soloist parts. The score, instead of being a conventional lined paper, consists of a series of rectangles of the garden's proportions. A series of organic lines, instead of notes, seem to float in the surface, and they signal what the soloist must play. These shapes come from a series of older drawings, Where R=Ryoanji, which reproduced a series of closed contours similar to the garden's rocks, but obtained, as suggested, semi-randomly.<sup>15</sup> These open contours translate into a series of glissandi, as otherwise they could not be played.<sup>16</sup>*

*The score is basically homophonic, as it is usual in Japan, but brief moments of polyphony appear here and there.<sup>17</sup> As Michael Fowler points out in "Finding Cage at Ryōan-ji," these moments seem to make perception swing from the individual rocks to rocks as discreet groups. In other words, there is a superposition of points of view (not a dialogue), whereby each one is as important as the next. And this seems, after all, polyphony.<sup>18</sup> This is another way to understand the interval as *ma*, here achieved through different voices. There is indeed a distance between these voices, and looking at a music score is the safest way to check this, yet Cage's score deceives us, as instead of separate notes in a pentagram there are continuous lines, which are only sometimes made of points. They are paths over the supporting gravel, only that, in perception, the distance disappears in favour of simultaneity.*

## UN JARDÍN PENTAGONAL

Toru Takemitsu no tiene en su catálogo ninguna pieza titulada Ryōan-ji (o inspirada directamente por ese jardín), pero sí varias en las que aparecen jardines (*Garden Rain, In an Autumn Garden, Spirit Garden, A Flock Descends Into the Pentagonal Garden*). Si bien la música de Takemitsu tampoco es estrictamente descriptiva, y ello a pesar de lo que los títulos dan a entender, la metáfora del jardín tiene en sus composiciones una cierta dimensión estructural, asociada desde luego a los jardines japoneses, tanto a los de paseo como a los secos, pero quizás especialmente a estos últimos (como Ryōan-ji). Takemitsu acostumbra disponer su material sonoro sobre un espacio vacío (que nunca es en todo caso un vacío abstracto), como formas que se van contemplando desde distintos puntos de vista, a la manera de, por ejemplo, las piedras en un jardín seco, pero también como los distintos puntos de atención en un jardín de paseo. La estructura de las piezas es frecuentemente circular, en forma de un recorrido que se inicia y termina, tras haber transformado al oyente, en el mismo punto (como *en rondeau*). Que ahora es otro punto. Peter Burt explica cómo tanto el intérprete de la música como el oyente experimentan este movimiento: “[E]s como si el solista, y vicariamente el oyente, estuviera deambulando a través de una serie de ‘objetos musicales’ fijos, algunos de los cuales pudieran percibirse de manera distinta, y otros revisitarse.”<sup>19</sup> Y el propio Takemitsu, en detalle: “Ves un jardín japonés así, circulando a través de él. No es una experiencia lineal en absoluto. Es circular... uno siempre regresa. Escribo música colocando objetos en mi jardín musical, tal y como se colocan en un jardín japonés... de los jardines aprendí el sentido japonés del tiempo y el color.”<sup>20</sup>

Queda claro que la dimensión visual, como en el caso de Cage, es fundamental en la música de

## A PENTAGONAL GARDEN

*Toru Takemitsu does not have in his catalogue a single piece named Ryōan-ji, or directly inspired by this garden, but he does have a few featuring gardens: Garden Rain, In an Autumn Garden, Spirit Garden, A Flock Descends Into the Pentagonal Garden. Takemitsu’s music is not strictly descriptive, despite what the titles may suggest. The garden metaphor has a structural dimension in his compositions, associated to the Japanese gardens, both the walking and the dry ones, but with a special preference for the later (such as Ryōan-ji). Takemitsu usually lays out his musical material in an empty space (which is never abstract emptiness), like shapes contemplated from different points of view, like the stones in a dry garden, but also like the different focal points in a walking garden. The structure of the pieces is often circular, forming a circuit that, as a *rondeau*, starts and finishes in the same point, transforming the listener along the way. Hence, the end point is now a different one. Peter Burt explains how both the interpreter and the listener experiment this movement: “[I]t is as if the soloist, and vicariously the listener, were wandering through a series of fixed musical ‘objects,’ some of which may be viewed in a different light, and some which may be revisited.”<sup>19</sup> Takemitsu himself explains: “You view a Japanese garden this way, circulating through it. It’s not a linear experience at all. It is circular... one always comes back. I write music by placing objects in my musical garden, just the way objects are placed in a Japanese garden... from gardens I’ve learnt the Japanese sense of timing and color.”<sup>20</sup>*

*It is clear that the visual dimension, as in Cage, is fundamental for Takemitsu’s music. Composed*

Takemitsu, que se compone mediante objetos sonoros plásticos que pueden ser contemplados en el espacio tanto como en el tiempo desde distintas posiciones, y que llaman el uno al otro como en un aria *en eco*.<sup>21</sup> Lo deja claro el autor: "Pero cuando escucho el sonido, tal vez porque soy una persona visual, siempre tengo visiones. Y cuando veo, siempre escucho. Estas no son experiencias aisladas sino siempre simultáneas, y activan la imaginación." Para a continuación añadir esta sorprendente cita del poeta Francis Ponge: "El mundo y todo existe en este pequeño espacio entre ojos y oídos."<sup>22</sup> Esto resulta fundamental en la experiencia del jardín, sobre todo del jardín seco: la percepción simultánea mediante distintos sentidos, la visión, el oído y también el tacto. Por ejemplo, la vista de una cascada de rocas hace "oír" el resonar tanto del agua ausente como de las rocas, sin embargo estáticas, y parece que sentimos tanto el tacto de la grava rastrillada en la mano como el del agua que representan al contemplarlo.

El mundo existe, por tanto, es (un) intervalo

Consecuente con su pensamiento visual, en *A Flock Descends into the Pentagonal Garden* Takemitsu toma la inspiración de un sueño en el que una bandada de pájaros se posaba en el pentágono del título, lo que a su vez venía inspirado por una sorprendente fotografía de Man Ray a Marcel Duchamp, que el compositor había visto recientemente, *Tonsure de 1919-Paris Marcel Duchamp* (Figura 6). En la imagen se puede ver en primer plano la cabeza de Duchamp, en escorzo desde atrás, luciendo una estrella de cinco puntas afeitada a la altura de la coronilla.<sup>23</sup> La imagen es, como no podía ser menos dados los implicados, inquietante. Duchamp parece estar sentado en una silla alta, y dada la posición de su cabeza llegamos a ver su perfil y que está fumando en pipa. Aparte de la estrella una banda lineal de pelo más corto (¿teñido?), atraviesa la parte

*through plastic musical objects that can be observed both through space and time in different positions, they call each other as in an aria in eco.*<sup>21</sup> The author makes it clear: "But when I hear sound, maybe because I am a visual person, I always have visions. And when I see, I always hear. These are not isolated experiences but always simultaneous, activating imagination," only to then add this surprising quote by poet Francis Ponge: "[T]he world and all exists in this small space between eyes and ears."<sup>22</sup> This proves fundamental in the garden experience, especially in that of the dry garden one: the simultaneous perception among different senses, vision, hearing and also touch. For example, the view of a waterfall of rocks makes us hear both the missing water and the rocks, although static; and it seems as though we could feel the touch of both the hand-racked gravel as the water it represents.

The world exists, therefore, is (an) interval

In consequence with his visual thinking, in *A Flock Descends into the Pentagonal Garden*, Takemitsu draws inspiration from a dream in which a flock of birds alighted in the title's pentagon. This in turn was inspired by a surprising Man Ray picture of Marcel Duchamp, which the composer had recently seen, *Tonsure de 1919-Paris Marcel Duchamp* (Figure 6). In the image, Duchamp's head is in the foreground, foreshortening from behind, and displaying a five-pointed star shaven on the top of his head.<sup>23</sup> The image is unsettling, given the characters involved. Duchamp seems to be sitting in a high chair, and given his head posture, we can see his profile and that he is smoking a pipe. Apart from the star, there is a line of (dyed?) shorter hair, which crosses the central part of the head, until reaching the star, as if it was its tail.



**Figura 6.** Man Ray, *Tonsure de 1919-Paris Marcel Duchamp*, 1921.  
© Man Ray Trust, VEGAP, Valencia, 2019.

**Figure 6.** Man Ray, *Tonsure de 1919-Paris Marcel Duchamp*, 1921.  
© Man Ray Trust, VEGAP, Valencia, 2019.

central de la cabeza hasta la estrella, como su cola. Takemitsu explica que había visto una mañana esa fotografía en una exposición sobre el artista francés en el Centro Pompidou y se le apareció en sueños, transformada, por la noche.<sup>24</sup> A la mañana siguiente el compositor dibujó la figura, que recordaba con nitidez, en su cuaderno de notas. Una bandada de pájaros se dirige, siguiendo la línea aproximada de la tonsura, hacia un pentágono situado en la parte inferior derecha de la hoja, como la estrella afeitada. Una cruz o una flecha se inscriben al interior, como si fuese un blanco. En el centro aproximado de la bandada un pájaro negro parece tomar otra dirección (¿Duchamp? ¿el propio Takemitsu?). Las siguientes palabras se encuentran anotadas: “Rangé Sauvage” (esta segunda parece que tachada) y más

*Takemitsu explains that he had seen that picture one morning in a show about the French artist in the Pompidou centre, and that it had appeared transformed in his dreams at night.<sup>24</sup> The next morning, the composer drew the image, which he neatly remembered, in his notepad. A flock of birds flies, following the approximate line of the tonsure, towards a pentagon placed in the lower right corner of the page, like the shaven star. A cross or an arrow is inscribed in the inside, as if it was a target. Approximately in the centre of the flock, a black bird seems to take a different direction (Duchamp? Takemitsu himself?). We find the following words jotted down: “Rangé Sauvage” (this second one seems to be crossed out) and further down: “Movement Heterogeneous” and, underlined and*

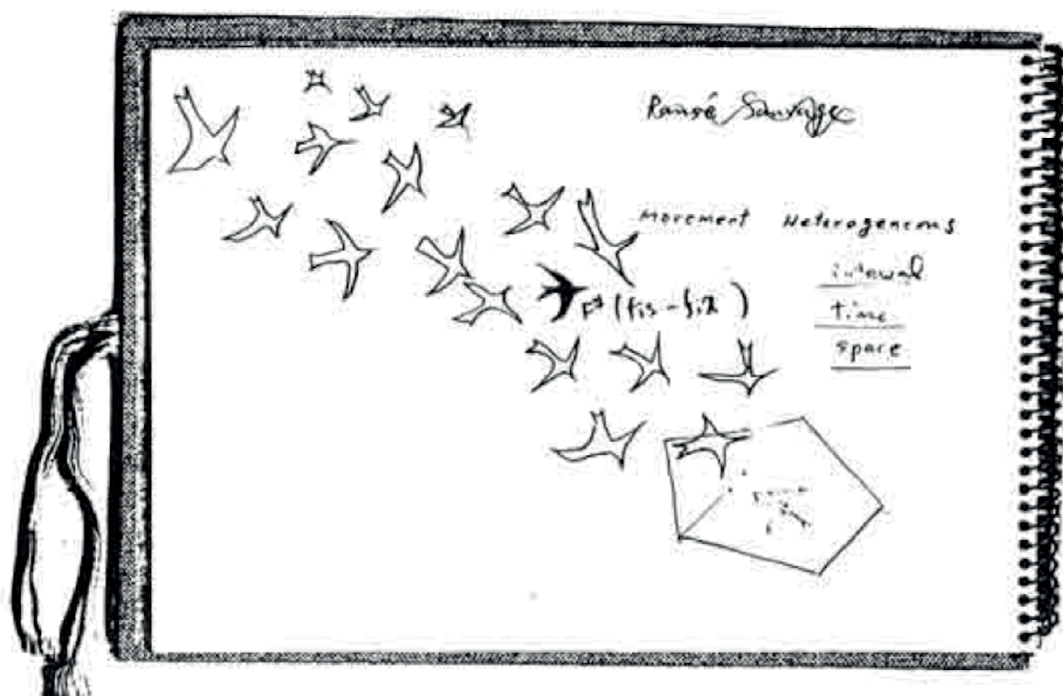


Figura 7. Página del cuaderno de notas de Toru Takemitsu.

Figure 7. Page from Toru Takemitsu's notebook.

abajo: "Movement Heterogeneous" y, subrayadas y en distintos renglones: "Interval / Time / Space." Al despertar, el título de la composición le había resultado claro (Figura 7).

in different lines: "Interval / Time / Space." Upon waking up, the title of the composition resulted clear to him (Figure 7).

## MA

Yasuhiro Ozu filma *Primavera tardía* en 1949. Ocurre hacia el minuto ciento ocho. Noriko (la fascinante Setsuko Hara, en su primer papel para Ozu), acostada a punto de dormirse sobre un futón, deja la vista fija en una bella porcelana, que destaca sobre una ventana circular de papel de arroz, a contraluz.

## MA

Yasuhiro Ozu films *Late Spring in 1949*. It happens towards minute one hundred and eight. Noriko (fascinating Setsuko Hara, in her first role for Ozu), laying down and about to fall asleep in a futon, stares at a beautiful chinaware which stands out, backlit, over a rice paper window. Middle shot,



### The famous vase

**Figura 8.** Fotograma de *Primavera tardía* dirigida por Yasujiro Ozu en 1949.

**Figure 8.** Still from the film *Late Spring*, directed by Yasujiro Ozu in 1949.

Plano medio, tomado desde casi el suelo. Es de noche, la imagen es oscura, pero al fondo vemos las tenues sombras de un jardín. Su padre se ha dormido. La toma cambia y se centra en la cara de Noriko brevemente para retornar a la porcelana durante diez largos segundos (Figura 8). El siguiente fotograma nos ciega, deslumbramiento del *haiku*, deslumbramiento del *satori*. Una vista en plano medio del jardín de arena y piedras de Ryōan-ji inunda la pantalla. Es al día siguiente, y el sol cae con fuerza sobre la grava, cuya blancura deslumbra (un resplandor –intenso o pálido– que brilla a través de una puerta o un umbral es *ma*). Corte a una segunda imagen que se centra, en un plano más

*taken almost from the ground. It is night-time, the image is dark, but in the background we see the faint shadows of a garden. Her father has fallen asleep. The camera moves and now focuses briefly on Noriko's face, only to return to the chinaware for ten long seconds (Figure 8). The following shot blinds us, dazzling of the haiku, dazzling of the satori. A middle shot of the brilliantly lit sand and rock garden of Ryōan-ji floods the screen. It is now the following day, and the sun blazes over the gravel, its whiteness is blinding (a brightness, intense or pale, which shines through a door is known as ma). Cut to a second image focusing, in a shorter shot, on a group of rocks. New cut, and the*

corto, sobre un grupo de piedras. Corte de nuevo y la cámara nos muestra, desde dentro del jardín seco (una visión imposible pues el acceso está vedado), a Somiya (el padre de Noriko) y su amigo Onodera sentados en la veranda. Vuelve a cambiar el plano y ahora les vemos desde del interior de la veranda, ligeramente desde atrás; la cámara, como era de esperar, baja a la altura de los ojos. Dialogan sobre lo que significa tener hijas en vez de hijos, sobre el matrimonio, sobre el paso del tiempo. Contraplano y la cámara se demora sobre un grupo de piedras. Vuelve a enfocar a los dos ancianos, pétreos también ellos (Figura 9). Vuelve sobre otro grupo de piedras. Otro más, siempre en plano fijo. La cámara no ha hecho ningún movimiento, solamente un cuidado juego de plano-contraplano siguiendo el diálogo, pero no entre los personajes, sino otro mudo entre estos y el jardín. El tiempo se ha creado simplemente mediante la superposición de los distintos planos y los intervalos infinitesimales que separan los cortes de plano, el espacio ha quedado así interrumpido. El bello vaso de porcelana, las rocas reposando tozudas entre la arena, no son símbolos ni metáforas; simplemente están ahí, *al mismo tiempo*, separados y unidos por ser, ambos, "la obra de un hombre."<sup>25</sup>

En 1989 Takahiko Imura filma en 16 mm la película "MA: Space/Time in the Garden of Ryōan-ji," de unos 15 minutos de duración. Arata Isozaki escribe para el guion una serie de cuatro textos, en estilo aforístico, que se intercalan entre las partes del film. La música es de Takehisa Kosugi, el músico que sustituyó a John Cage en la compañía de Merce Cunningham. La música de Kosugi usa un patrón de percusión similar a la de Cage, y similar, también, al usado en el teatro Nō. Sincronizada con precisión a la imagen, marca el ritmo entre vacío y vacío que a estas alturas esperamos. A diferencia de Ozu, que solo usa planos medios fijos, Imura utiliza para su película una combinación de tres técnicas en

*camera now shows, from inside the dry garden (an impossible vision, as access is forbidden), Noriko's dad, Somiya, and his friend Onodera, both seated in the veranda. The frame changes once more, and we now see them from the opposite side of the veranda, slightly from the back; the camera, as expected, descends to eye-level. They discuss about what it means to have daughters as opposed to sons, about marriage, about the passing of time. Reverse shot, and the camera slows down over a group of rocks. It focuses on the two old men, who are rock-like too, to then go back to another group of rocks. And another one, always in steady frames. The camera has not moved at all. It has only performed a careful game of shot-reverse shot following the dialogue. Only that this dialogue is not the dialogue of the characters, but rather, the silent one between them and the garden. Time has been created simply through the super-position of different frames and the infinitesimal intervals that separate the shot cuts, thus interrupting space. The beautiful china vase, the stubborn rocks laying in the sand, are neither symbols nor metaphors, they simply are there, simultaneously, separated and united for being both "the work of a man."<sup>25</sup>*

*In 1989 Takahiko Imura shoots the movie "MA: Space/Time in the Garden of Ryōan-ji" in 16 mm, lasting some fifteen minutes. Architect Arata Isozaki writes a series of four texts for the script, in aphoristic style, which are interspersed in key parts of the film. Music is by Takehisa Kosugi, the musician who substituted John Cage in Merce Cunningham company. Kosugi's music uses a similar percussion pattern to that of Cage's, similar also to the one used in Nō theatre. Accurately synchronised with the image, it marks the rhythm between void and void that we expect at this point. Contrary to Ozu, who only uses middle frames,*



**Figura 9.** Fotograma de *Primavera tardía*, dirigida por Yasujiro Ozu en 1949.

**Figure 9.** Still from the film *Late Spring*, directed by Yasujiro Ozu in 1949.

la filmación: fotogramas fijos, *travellings* (desde la veranda) y zooms.<sup>26</sup>

La intención de *limura* no es, y el título lo deja claro, hacer un documental sobre Ryōan-ji, sino usar el jardín para investigar sobre *ma* mediante la propia estructura formal del medio cinematográfico. La película, entonces, se convierte en un doble del jardín, que es a la vez lo mismo y otra cosa. Un fantasma (del griego *phantázō*, hacer visible). Al igual

*limura* combines three filming techniques in his work: still frames, camera travelling (from the veranda), and zooms.<sup>26</sup>

*limura's* intention is not, as he made clear in the title, to make a documentary about Ryōan-ji. Instead, he intends to use the garden in order to investigate about *ma* through the formal structure of the cinematographic medium. The film, then, turns into a double of the garden, which is the same thing and

que la obra de Cage, el corto se construye sobre una medida reflexión acerca de qué significa *ma*, apoyándose en los textos de Isozaki. *Ma* debía mostrarse como espacio-tiempo indivisible, pero a su vez como intervalo y como alternancia, pulsante, entre vacío y contenido, y la película sabe mostrar esto. Reza uno de los textos de Isozaki, una orden y también una letanía (la disposición tipográfica mima la del texto que aparece en pantalla, tipos helvética en blanco sobre fondo negro):

Perceive not the object  
but the distance  
between them  
not the sounds  
but the p a u s e s  
they leave unfilled<sup>27</sup>

Los fotogramas fijos abarcan, desde los dos extremos de la veranda, la casi totalidad del jardín. Es quizás una concesión al público occidental y a su sentido de la narratividad como algo que comienza y tiene un final, un cierre. Son imágenes explicativas, que muestran lo que se ve (pero no lo que no se ve, aunque resulte obvio: ya sabemos que es imposible ver desde ningún punto del jardín las 15 rocas simultáneamente). Los tres *travellings* ocuparán el grueso del film, y se ocupan fundamentalmente de hacer sensible el espacio *ma* para el espectador. Los tres recorrerán de izquierda a derecha el jardín, paralelamente a su lado largo. Cada uno se filma con un teleobjetivo distinto, abriendo de uno a otro ligeramente la apertura del campo visual, a la vez que la velocidad del *travelling*, en los tres casos muy lenta, se va no obstante acelerando: a más cantidad de imagen captada por la cámara, más velocidad. De este modo el espacio entre cada grupo de piedras se va haciendo menor en cada toma. Es una forma de mostrar cómo el mismo espacio puede, no obstante, ser mayor o menor dependiendo de las condiciones perceptivas, puro *ma*. Pero también que el espacio

*something else at the same time. A phantom (from greek phantázō, to make visible). As in Cage's work, the short film is built upon a conscious reflection on what ma means, relying on Isozaki's texts for support. Ma had to be shown as indivisible space-time, but also as interval and as alternance, throbbing, between emptiness and content; and the film aptly conveys this. One of Isozaki's texts states, as an order, but also as a litany (the typographical disposition is as appears below, in white Helvetica characters over a black background):*

*Perceive not the object  
but the distance  
between them  
not the sounds  
but the p a u s e s  
they leave unfilled<sup>27</sup>*

*The still frames encompass, from the two corners of the veranda, almost the whole garden. This may be a concession to the Western audience and their sense of narrativity as something that begins and has an ending, a closing. They are explanatory images, that show what is seen, although not what is not seen. This may sound obvious: we already know that the fifteen rocks cannot be observed simultaneously from a single point. The bulk of the film is occupied by the three camera travelling, which fundamentally try to make the ma space perceptible to the spectator. The three of them will cover the garden left to right, parallel to all its length. Each travelling employs a slightly wider telephoto lens, and is also faster in speed, although the three of them are always very slow. The bigger the amount of space captured in the film, the faster it goes. Thus, the space between rocks becomes smaller with each take. This is a way to show how the same space becomes bigger or narrower depending on the conditions of perception, which in itself is pure ma. And a way*

entre piedras no está vacío, sino que lo ocupan la grava rastrillada y el muro, y el aire, que en la imagen muy cercana (zoom extremo) adquieren así la consistencia de un "objeto": lo que era fondo se revela como contenido también, que coexiste en el mismo plano sensible. Este sistema hace también que el primer *travelling*, el de menor apertura de objetivo, provoque un aplanamiento casi total de la perspectiva, que va cogiendo profundidad en los siguientes; así en el primer pase solamente vemos, dado lo estrecho de la toma, un grupo de piedras en el plano que se recorta sobre el muro del fondo, para luego en el segundo poder observar las piedras en su totalidad con el musgo que crece a sus pies. En el último vemos ya la parte superior del muro y por tanto la vegetación que se extiende más allá de éste, así como simultáneamente grupos de piedras en la parte superior de la imagen y en la inferior (la "perspectiva" oriental y el paisaje prestado, *shakkei*). La profundidad queda así convertida en bidimensionalidad, en la superposición de planos paralelos separados por intervalos que hay que ir atravesando (bien con el movimiento del cuerpo, bien visualmente con el movimiento de los ojos).

Los discretos zooms finales se centran en las piedras, individualizándolas como puros objetos y exponiendo ahora no la distancia entre ellas, sino la que existe con el espectador, que centra su mirada y la ajusta para percibir un espacio propio, sólido, que vuelve a ser distinto una vez más. Si los *travellings* tienen la misión de mostrar un *ma* "objetivo," que expone las distintas distancias entre los objetos tanto en profundidad como en latitud, los zooms mostrarían un *ma* "subjetivo," que centra su atención ahora en los objetos como eventos.

Todo el film parece desplegarse como las pinturas en rollo japonesas (*emakimono*), hechas para ser desenrolladas en el mismo momento de contemplarlas, de modo que en realidad el efecto es el de

*also to show that the space between rocks is not empty, but filled with the raked gravel and the wall and the air, all of which acquire the consistency of an "object": all that was "background" reveals itself now as "content," and coexists in the same perceptible space. This system makes the first travelling, shot with the narrower lens, to provoke an almost total flattening of the perspective, which gains depth in the following ones. Thus, in the first shot we only see, due to its narrowness, a group of stones outlined over the background wall; in the second we observe the stones in their fullness with moss growing below them; and in the last one we are able to see already the top part of the wall, the growing vegetation beyond and simultaneous groups of stones in the top and lower part of the image (Eastern "perspective" and lent landscape, shakkei). Depth is thus transformed in two-dimensionality through the overlapping parallel frames, separated by intervals, that we must go through, be it with the movement of the body, be it visually with the movement of the eyes.*

*The unapparent final zooms focus on the stones, individualizing them as pure objects, and exposing now not the distance between them, but the one existing with the spectator, who now focus and adjusts his own gaze to perceive a solid space of his own, which becomes different once more. If the travelling aim is to show a more "objective" ma, which exposes the different distances among objects both in depth and latitude, the zooms will show a more "subjective" ma, which focalizes both in objects and events.*

*The whole film seems to unfold like a Japanese picture scroll (emakimono). These are meant to be un-scrolled while looking at them, so the effect*



**Figura 10.** Escena de las *Leyendas ilustradas del templo Jin'ōji* (*Jin'ōji engi emaki*), periodo Nanbokuchō (1336–92).

**Figure 10.** Scene from *Illustrated Legends of the Jin'ōji Temple* (*Jin'ōji engi emaki*), *Nanbokuchō* period (1336–92).

que vamos moviendo el espacio convirtiéndolo así en tiempo (Figura 10). Pero al mismo tiempo que se desenrolla un extremo se enrolla el opuesto, de modo que nunca se tiene la visión completa. Los rollos suelen ser de unos 30 cm de alto, pudiendo llegar a medir 12 metros o más, y se despliegan de derecha a izquierda (al contrario que los planos de limura). En cada momento solo vemos un fragmento del rollo, y así se crean visiones fragmentarias de la escena que se narra, que se van encadenando según el ritmo de visionado del observador que puede dedicar en cada caso más o menos tiempo a lo que ve, y que solo al final parecen cobrar sentido. Aunque este queda, en general, irremediabilmente, abierto, puesto que, como en las novelas de Kawabata –como en *Ryōan-ji*– los distintos episodios siempre parecen ser parte de un mundo más amplio que se nos hurta.

## CODA

Entre el 27 de septiembre y el 21 de octubre de 2018 el artista Spencer Finch realiza una instalación en la reconstrucción de 1986 del Pabellón representativo que Mies van der Rohe y Lilly Reich levantaron en Barcelona para la Exposición Universal de 1929: “Fifteen stones (Ryōan-ji).” 15 piedras son ubicadas en el estanque grande, siguiendo la necesaria condición de que no puedan verse las quince simultáneamente desde ningún punto de vista (Figura 11). Las dimensiones del rectángulo de grava blanca de Ryōan-ji, 25 por 10 metros aproximadamente (según Finch) se acercan a las del estanque del Pabellón, unos 22 por 10 metros (20 por 9 módulos de travertino de 1,10 m); si bien la diferencia de proporción no es grande, es perceptible.<sup>28</sup> Lo es, también, la configuración de los muros y la veranda que cierran el jardín del templo japonés respecto a la estructura de muros del Pabellón. Ciertamente, diferentes paralelismos pueden trazarse entre uno

*achieved is that of moving space, thus turning it into time (Figure 10). Yet, as one end unfolds, the opposite one rolls itself, so we never get a full vision of the work. The rolls are usually 30 cm high, but their length can be of 12 metres or more, and opposite to limura's shots, they unroll from right to left. We only see a fragment of the roll at a time, which creates fragmentary visions of the narrated scene. Indeed, the viewer can choose the amount of time spent watching each element. The different fragments seem to cohere in a meaningful narrative as a whole only in the end. But its ending is, however, necessarily open, because, as in Kawata's novels and in Ryōan-ji, the episodes always seem to belong to a wider world that escapes our grasp.*

## CODA

*Between September 27<sup>th</sup> and October 21<sup>st</sup> of 2018, the American artist Spencer Finch produced an art installation in the 1986 reconstruction of the Representative Pavilion that Mies van der Rohe and Lilly Reich designed in Barcelona for the 1929 Universal Exhibition: “Fifteen stones (Ryōan-ji).” It consisted of fifteen stones arranged in the big outdoor pond, following the necessary condition that they could not be seen simultaneously from a single point (Figure 11). The dimensions of Ryōan-ji's white gravel rectangle, approximately 25 by 10 metres (according to Finch) are close to the ones of the Pavilion pond, some 22 by 10 metres (twenty by nine travertine 1.10 m modules), and while the difference in proportion is not disproportionate, it is still perceptible.<sup>28</sup> So is the configuration of the walls and veranda that enclose the Japanese temple garden in comparison with the Barcelona's.*



**Figura 11.** Spencer Finch, instalación *Fifteen stones (Ryōan-ji)*, 2018, en el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe y Lilly Reich, reconstruido en 1986. © Anna Mas – Fundació Mies van der Rohe-Barcelona.

**Figure 11.** Spencer Finch, *Fifteen stones (Ryōan-ji)*, 2018. Installation in Mies van der Rohe's and Lilly Reich's Barcelona Pavilion, as reconstructed in 1986. © Anna Mas – Fundació Mies van der Rohe-Barcelona.

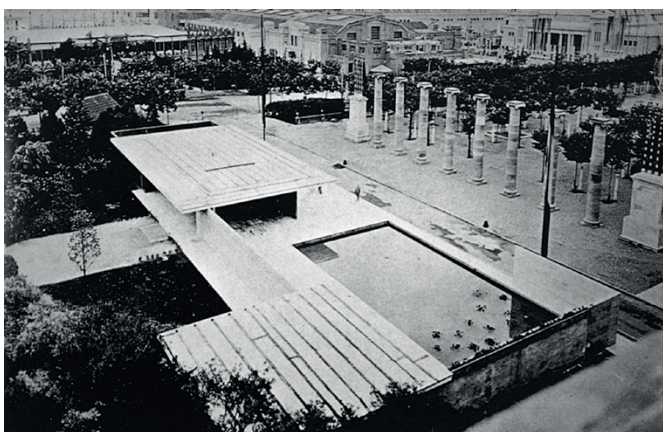
y otro, precisamente tantos como divergencias. Un Pabellón “japonés” no sería una novedad. En todo caso la instalación como tal no hace sino hablar de la condición tanto fugaz como abstracta de la propia intervención, que es intrínseca a la percepción estética del jardín seco japonés.

A diferencia de la grava rastrillada del jardín seco japonés (que remite al mar), el estanque barcelonés se cubre con agua real (dulce pero clorada), por lo que dependiendo del punto de vista y las condiciones climáticas, resulta ser un espejo, un plano

*Certainly, different parallelisms could be drawn between one and the other, as well as many divergences. A “Japanese” Pavilion would not be a novelty. If anything, the installation itself does no more than to speak of the fleeting and abstract condition of the intervention itself, which is intrinsic to the aesthetic perception of the dry Japanese garden.*

*Unlike the raked gravel of the dry Japanese garden, which invokes the sea, the Barcelona pond is covered with real water (fresh but chlorinated); thus,*

**Figura 12.** Fotografía aérea del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe y Lilly Reich (1929).



**Figure 12.** Mies van der Rohe's and Lilly Reich's Barcelona Pavilion (1929).

opaco o un cristal (en cuyo caso vemos el canto rodado que cubre el fondo. Las fotografías son reveladoras, más que el ojo). En el ya conocido juego de sustituciones que desencadena el jardín seco la grava que representaba el agua vuelve a su vez a ser sustituida por agua que representa la grava que representa... desvío infinito de la huella. Quizás sea este el elemento más intrigante de la instalación, pues incorpora un elemento temporal, instantáneo, que remite al mundo del *koan*. Anclado en la temporalidad del tiempo atmosférico, apenas un soplo de aire determinará el grado de transparencia o reflexión de la superficie de agua, abriendo el sentido a infinitos universos distintos (que, como en el Zen, quedan sin embargo contenidos unos en otros). Claro que el fondo del estanque no tuvo canto rodado en 1929, y así surge otra pregunta: ¿con qué Pabellón está dialogando Finch, con el actualmente existente, el de 1929, el imaginado, soñado, culturalmente construido? Y asimismo, ¿qué Ryōan-ji dialoga con qué Pabellón?

En algunas de las fotografías aéreas del año veintinueve que se conservan se aprecian unas manchas oscuras, moteadas, sobre o en el agua

*depending on the point of view and the weather conditions, it becomes a mirror, an opaque layer or a glass (in which case we can see the pebbles that cover the bottom). Photographs are more revealing than the eye. In the well-known play of substitutions that the dry garden unfolds, the gravel that represented water is substituted by water that represented the gravel which represented... infinite detour of the trace. This may be the most intriguing element of the installation as it incorporates a temporary, instant element, which reminds us of the world of koan. Anchored in the world of atmospheric weather, just a breeze will determine the degree of transparency or reflection in the water surface, opening the sense to endless different universes (although, as in Zen, all are contained in one another). Now, there were no pebbles in the bottom of the pond in 1929, so another question arises: which Pavilion is Finch conversing with, the actual existing one, the one from 1929, or maybe one imagined, dreamt or just culturally (collectively) constructed? Which Ryōan-ji converses with which Pavilion?*

*In some of the 1929's roof pictures uneven dark spots*

del estanque, que podrían semejar rocas cubiertas de musgo (Figura 12). Son en cambio nenúfares. Por otro lado, si fuesen en realidad una referencia japonesa, sería más adecuado que fueran lotos. ¿Son quince?<sup>29</sup> Yo los cuento, pero poco importa. Formaron parte del programa vegetal del Pabellón, tan relevante. La cuestión sería, ¿hubo “15 rocas vegetales” en el Pabellón del veintinueve? ¿Acaso Mies y Reich supervisaron su ubicación? ¿Podrían verse todas simultáneamente?<sup>30</sup>

can be seen on top of (or inside) the reflecting water of the pond, which could resemble moss-covered rocks (Figure 12). They are, however, water lilies. Yet, if they were an actual Japanese reference, it would be more adequate that they were lotuses. Are there fifteen?<sup>29</sup> I count them, but little does it matter. They were part of the relevant gardening program of the Pavilion. In any case, the questions would be: were there fifteen plant-stones in the 1929 Pavilion? Did Mies and Reich supervise their location? Could they all be observed simultaneously?<sup>30</sup>

## Notas y Referencias

<sup>1</sup> Yasunari Kawabata, *Lo bello y lo triste* (Buenos Aires: Emecé, 2001), 93. Como bien analiza Menene Gras Balaguer, en la estética japonesa los términos de bello y triste no funcionan como antagonistas, sino como complementarios. La tristeza, que tiene más bien que ver con la melancolía, lo es por el momento, fugaz, que, dado en presente, no puede sino pertenecer al pasado, y por tanto recordarse. Aquello bello lo sería en tanto merece ser recordado, y esto irremediamente ocurre en un tiempo que ya ha pasado. Ver Menene Gras Balaguer, “Escenarios de lo bello y lo triste: el jardín japonés y el sentimiento paisaje,” en *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, ed. Menene Gras Balaguer (Madrid: Tecnos, 2015), 45.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 97.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 93.

<sup>4</sup> Como es sabido la palabra *karesansui* (traducida habitualmente como jardín seco) se construye mediante la unión de dos ideogramas, que remiten respectivamente al uso de piedras y grava y la ausencia de agua (lo seco, *kare*) y a la contracción de *san* y *sui* que corresponden a los conceptos de montaña y de agua, dando lugar a un tipo de paisaje o jardín en el que los elementos naturales fundamentales, el agua y la propia topografía, quedan sustituidos por sus abstracciones. En el límite incluso la vegetación queda eliminada totalmente, como es el caso del jardín que se encuentra en la zona sur el templo Daisen-in en Kyoto. El jardín seco nace en el contexto de los templos del budismo Zen, y sirve como ayuda a la meditación. Por otra parte, al ser jardines que se ubican al interior de los templos, su dimensión debe ser contenida, por lo que tampoco eran posibles las grandes extensiones naturales de los jardines tradicionales. El uso de grava rastrillada, sin embargo, se debe trazar mucho más atrás, y ya estaba presente al interior de los antiguos santuarios sintoístas. Igualmente la veneración ritual de las piedras como marcadores de la aparición de un espíritu, el *kami*, debe llevarse a los tiempos de la primera espiritualidad animista del Japón.

## Notes and References

<sup>1</sup> Yasunari Kawabata, *Beauty and Sadness* (translated by Howard Scott Hibbett, ebook published by Penguin books, 2011). All translations in this text taken from this edition. As Menene Gras Balaguer analyses, in Japanese aesthetics the terms “beautiful” and “sad” work as complementaries rather than opposites. Sadness, which has more to do with melancholy, is only such for a fleeting moment, as it must necessarily belong to the past, and thus be remembered. That which is beautiful, is beautiful because it deserves to be remembered, and that necessarily implies that it must be over already. See Menene Gras Balaguer, “Escenarios de lo bello y lo triste: el jardín japonés y el sentimiento paisaje,” in *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, ed. Menene Gras Balaguer (Madrid: Tecnos, 2015), 45.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 97.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 93.

<sup>4</sup> The word *karesansui* (usually translated as dry garden) is made up of the union of two ideograms, that respectively direct us to the use of stones and gravel and the lack of water (what is dry, *kare*); and to the contradiction of *san* and *sui* which correspond to the concepts of mountain and water. All these gave birth to a kind of landscape or garden in which the fundamental natural elements, the water and the topography itself are substituted by abstractions. In its extreme form, even vegetation is completely erased, as it is the case in the southern garden in the Daisen-in temple in Kyoto. The dry garden was born in Zen Buddhist temples, as an aid to meditation. Being located within the temples precinct, their dimensions must be limited. The use of raked gravel, nevertheless, must be traced further back, as it was already present inside old Shinto shrines. So is the ritual veneration of rocks, as markers of the appearance of a spirit, the *kami*, associated with the first animistic spirituality of Japan.

- <sup>5</sup> Musō Kokushi, también conocido como Musō Soseki (1275-1351) era un maestro zen de la escuela Rinzai, calígrafo y poeta además de diseñador de este jardín. Fue el primero en efectuar la sustitución conceptual del agua por piedra, dando lugar a esta impactante piqueta estética. La disposición calculada de una serie de piedras simulando el movimiento de una cascada de agua adquiere una fuerza mucho más allá del simbolismo visual, y de la imitación o representación del movimiento mediante un conjunto de piezas estáticas. Apunta a la raíz del budismo Zen y a la pareja ausencia/presencia que lo sostiene, pues no es entendible una sin la otra simultáneamente. De otra parte, la propia idea de sustitución estaría emparentada con el uso del término huella (y su complejo semántico) en la filosofía de Jacques Derrida. Huella es siempre remisión, desvió a un algo más original que, sin embargo, nunca se da (o se dio en el pasado) como presencia. Derrida encuentra en esta estructura de la huella la propia condición del sentido, el continuo desplazamiento de los significados y los significantes, que, en el caso del jardín, abrirían toda una cadena que lleva, en infinitos espejos, de la naturaleza (natural) a la misma naturaleza (humana) como parte de un todo que no constituye sin embargo una totalidad. Ver Ovidi Carbonell Cortés, "Paraísos occidentales, espacios universales: simbología y representación del jardín japonés," en *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, ed. Menene Gras Balaguer (Madrid: Tecnos, 2015), 199 y Gunther Nitschke, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural* (Colonia: Taschen, 1993), 68. Para Derrida y la huella ver por ejemplo, Jacques Derrida, *De la grammatología* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008).
- <sup>6</sup> Kawabata, *Lo bello y lo triste*, 94.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, 98. La cuestión de la relación entre jardín e isla en el jardín japonés es fundamental. De una parte el jardín japonés representaría el cosmos sintoísta entendido como un gran vacío (el mar) en el que surgirían las islas como lugares habitados; por otra parte hay también conexiones simbólicas con las islas de los bienaventurados en el taoísmo, y finalmente se establecería igualmente una relación con la Tierra Pura del paraíso budista. El vacío sería el agua representada por la grava en los jardines secos, las rocas obviamente serían las islas. Ver Gras Balaguer, "Escenarios de lo bello y lo triste," 39. Incluso más interesante parece jugar con la noción de archipiélago, pues es precisamente lo que separa, el mar, lo que a su vez es capaz de dotar de un cierto sentido al conjunto, entendido como conjunto más allá de la mera suma de las diversas islas y como territorio coherente, al igual que lo sería el propio país. Es decir, que, y en referencia al budismo Zen pero también a la deconstrucción, el espacio vacío no puede considerarse como una mera matriz neutra sino como aquello que es necesario, como interrupción o separación, para hacer aparecer el sentido, sin presuponer su prelación lógica ni ontológica.
- <sup>8</sup> El muro que lo cerca pone un límite físico a la espacialidad, pero a la vez abre una cierta infinitud. Los límites, los marcos, abren a la experiencia (la etimología griega precisamente tiene que ver con el *ex/peri*, el traspasar los bordes o límites) por definición. Como también sabemos desde Derrida, la situación de aquello que limita simultáneamente como dentro y fuera de aquello limitado hace que opere una indecibilidad radical. Es por tanto a la vez al interior de la cerca y en su desbordamiento al exterior que el jardín se hace infinito, no a pesar de estar limitado sino por estar limitado. Desde el punto de vista del budismo Zen es justamente esta doble direccionalidad la que abre al ser: todo está contenido en todo. Por otra parte, el jardín hace uso, como tantos otros, de la conocida técnica del *shakkei*. Esta técnica hace referencia a la inclusión como parte integrante en la composición de un jardín de elementos que se encuentran más allá del propio jardín, como el perfil lejano de una montaña. Su origen se encuentra en los jardines chinos, y se emplea profusamente en los jardines japoneses, no solamente en los secos. A pesar de su simplicidad es profundamente desconcertante, al crear un intervalo espacial que no se corresponde con el temporal.
- <sup>9</sup> Aunque no podemos descartar que las traducciones jueguen su papel, la técnica se observa ya en su original japonés.
- <sup>5</sup> *Musō Kokushi, also known as Musō Soseki (1275-1351) was a Zen master of the Rinza school, calligrapher and poet, apart from the designer of this garden. He was the first one to make the conceptual switch of stone in place of water, giving place to a shocking aesthetic stunt. The calculated disposition of a series of stones simulating the movement of a waterfall acquires a strength that goes beyond visual symbolism and the imitation or representation of movement through a set of static objects. It points out to the root of Zen Buddhism and to the pair presence/absence that sustains it, as one cannot be understood without the other. The concept of substitution is linked with the term trace and its semantic field in Derrida's philosophy. Trace means always referral, detour to something more original yet never present in itself. Derrida finds in this structure of the trace the very structure of meaning, in the undecidability of the continuous play between signified and signifier. This structure, in gardens, would open up a chain leading, in an infinite interplay of mirrors, from nature (the natural) to the same nature (the human) as part of completeness, which is nevertheless never complete. See Ovidi Carbonell Cortés, "Paraísos occidentales, espacios universales: simbología y representación del jardín japonés," in *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, ed. Menene Gras Balaguer (Madrid: Tecnos, 2015), 199 and Gunther Nitschke, *Japanese Gardens (Cologne: Taschen, 1993)*, 68. For Derrida and the trace see, for example, Jacques Derrida, *On Grammatology (Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1974)*.*
- <sup>6</sup> *Kawabata, Beauty and Sadness. Op. Cit.*
- <sup>7</sup> *Ibid.* The question of the connection between garden and island in the Japanese garden is fundamental. On the one hand, the Japanese garden would represent the Shinto cosmos, understood as a great emptiness, the sea, from which islands would emerge as inhabited places. On the other, there are symbolic connections with the Taoist islands of the blissed. Finally, there is also a connection with the Pure Land of Buddhism. The empty space would be the water represented by the gravel in the dry gardens, the rocks would obviously be the islands. See Gras Balaguer, "Escenarios de lo bello y lo triste," 39. Playing with the notion of archipelago seems even more interesting, because it is precisely what separates, the sea, what is able to give some meaning to the set. This set would be understood as more than just an addition of islands, but as a coherent territory, just as a country in itself. Thus, in reference to Zen Buddhism and also to deconstruction, the (empty) space is necessary, not just a neutral matrix, but that which operates as an interruption or separation, what gives place to meaning, without presupposing its logical or ontological preference.
- <sup>8</sup> The wall that encloses it puts a physical barrier to spatiality, but also opens a certain infinity. Limits, frames, open up the experience (the Greek etymology has to do with *ex/peri*, the crossing of edges or limits) by definition. As we also know since Derrida, the situation of that which limits both inside and outside limitations operates as a radical ambiguity. Therefore, it is both in being inside the wall and in its overcoming that the garden becomes infinite; not despite being limited, but because its limitation. From the point of view of Zen Buddhism, this double bind is what opens to being: everything is contained within everything. Moreover, this garden, as many others, makes use of the well-known *shakkei* technique. *Shakkei* makes reference to the incorporation as an integral part of the garden design of elements located further away than the garden itself, like the distant profile of a mountain. It has its origin in Chinese gardens, and it is lavishly employed in the Japanese gardens, not only the dry ones. Despite its simplicity, it is bewildering, as it generates a spatial interval with no correspondence with the time frame.
- <sup>9</sup> Although we cannot dismiss the effect of translations, the technique can be already observed in the Japanese original.

- <sup>10</sup> Ver la página web [johncage.org](http://johncage.org), que mantiene el John Cage Trust, [http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=165](http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=165), consultada el 20 de agosto de 2017. En el famoso libro oracular chino del *I Ching* el universo se rige por el cambio constante y la continua relación entre opuestos (no necesariamente dialéctica). Como libro adivinatorio y aleatorio, Cage empleará los hexagramas como sistema como fuente directa de trabajo. Admitir el azar es no solo admitir el cambio, sino la imposibilidad de lo completo, de lo finalizado, pues siempre hay una posibilidad de que lo distinto, el azar, irrumpa y transforme, quizás definitivamente, lo hasta el momento cerrado; de ahí que estas obras de Cage sean abiertas, dejando al intérprete o a la circunstancia del momento parte de su desarrollo; de ahí que las interpretaciones de *Ryoanji* nunca puedan darse por cerradas. Por otra parte, el fundamento del taoísmo tal y como se encuentra en el *Tao Te Ching*, atribuido a Lao Tse, tiene como clave esta misma constante transición entre opuestos (Ying y Yang). La traducción habitual de Tao como camino trata de expresar este movimiento constante (que no necesariamente tiene un carácter narrativo), y que supondría la perenne transformación de lo existente por medio de su opuesto y por tanto la oscilación entre distintos polos, pero también el necesario proceso de descubrimiento que todo camino impone. En fin, tanto en estas músicas de Cage como en los propios jardines, este camino que mimaría el de la naturaleza en movimiento trata de expresarse en modo abstracto, siguiendo los ritmos naturales. Ello lleva a un especial énfasis en la afección a la percepción de los movimientos naturales, sea el ciclo de veinticuatro horas, sea el de las cuatro estaciones, que, en el caso del jardín, crean un ritmo aparentemente uniforme y sin embargo necesariamente diferenciado, ya que el tiempo no se repite idéntico, sino siempre mutado. El espacio del jardín (la grava que cambia, el musgo que crece, el viento que sopla, la sombra que transforma) es tan mutable como el tiempo de la música de Cage.
- <sup>11</sup> Oboe, voz, flauta, contrabajo y trombón (siempre junto a percusión obligada).
- <sup>12</sup> Por otra parte debemos recordar que la obra de Cage guarda similitudes también con la música que acompaña el teatro Nô. Esta se compone igualmente de una base de percusión sobre la que una flauta de bambú (*nohkan*) elabora la melodía, y tiene un carácter semi-improvisado.
- <sup>13</sup> El resultado es fascinante, opulento, pero pierde parte de su efectiva sobriedad. Esto se puede comprobar en la grabación de la pieza por la New England Conservatory Philharmonia dirigida por Stephen Drury, en el volumen 11 de "The Complete John Cage Edition" publicado por el sello Mode. La distinción entre la base rítmica y la pulsación percusiva se difumina en esta versión. *Ryoanji* parece aquí emerger de una densa niebla. El resultado, además, suena menos "japonés," pero esto es irrelevante. No deja de tener interés que la obra se llame *Ryoanji*, todo junto, frente a lo que sería la transliteración más adecuada *Ryōan-ji*, separado.
- <sup>14</sup> Gras Balaguer, "Escenarios de lo bello y lo triste," 41.
- <sup>15</sup> Ángel Martínez García-Posada, "Entre piedras y lugares. Translaciones, cartografías, figuraciones y abstracciones," *REIA*, no. 9 (2017): 65-81. Ángel Martínez ofrece un adecuado estudio formal de este proceso de transferencia desde el dibujo a la música en esta obra de John Cage.
- <sup>16</sup> A veces, dado que se superponen o se cortan varios contornos, el solista ha de grabar previamente uno de ellos para reproducirlo en diálogo durante la interpretación en vivo.
- <sup>17</sup> ¿Sería esto una cierta traición por parte de Cage o más bien un intento de actualización?
- <sup>18</sup> Michael Fowler, "Finding Cage at Ryoanji," *Perspectives of New Music* 47, no. 1 (2009): 6-7.
- <sup>19</sup> "[I]t is as if the soloist, and vicariously the listener, were wandering through a series of fixed musical 'objects,' some of which may be viewed in a different light, and some which may be revisited." Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 168. Traducción del autor.
- <sup>20</sup> "You view a Japanese garden this way, circulating through it. It's not a linear experience at all. It is circular... one always comes back. I write music by placing objects in my musical garden, just the way objects are placed in a Japanese garden... from gardens I've learnt the Japanese sense of timing and colour." Charlotte Zwerin, *Music for the Movies: Toru Takemitsu* (DVD), West Long Branch, N.J., 1994. Traducción del autor.
- <sup>10</sup> See the webpage [johncage.org](http://johncage.org), kept by the John Cage Trust, [http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=165](http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=165), retrieved August 20<sup>th</sup>, 2017. In the famous Chinese oracular book of *I Ching*, the universe is governed by constant change and the continuous relation between opposites (not necessarily a dialectic one). As divinatory (and random) book, Cage will use systematically the hexagrams as a direct source for his work. To acknowledge chance is not only to admit change, but also the impossibility of completeness, of what is finished, as there is always a chance that something different, chance itself, would burst in and transform, even permanently, what was thought to be closed. This is why Cage's works are always open, leaving part of their development to the hands of the performer or the circumstances of the moment; and it is also the reason why Ryoanji's performances can never be closed. Moreover, the fundament of Taoism, as recorded in the *Tao Te Ching*, attributed to Lao Tse, has its key in this constant movement between opposites (Ying and Yang). The usual translation of Tao as path tries to express this constant movement, which does not necessarily have a narrative character. It implies the perennial transformation of what already exists by means of its contrary, and thus the oscillation between poles, but also the necessary process of discovery that every path imposes. In all, both in Cage's music and in the gardens themselves, this path, which mimics nature in movement, tries to express itself in an abstract fashion, following the natural rhythms. This carries along a special emphasis on the affection to the perception of natural movements, be it the twenty-four-hour cycle or the four seasons one, which, in the case of the garden, generate an apparently uniform rhythm, and yet distinct, as time is never identically repeated, always muted. Space in the garden (the changing gravel, the growing moss, the wind blowing, the transforming shadow) is as mutable as Cage's music.
- <sup>11</sup> Oboe, voice, flute, double bass, trombone (always along with compulsory percussion).
- <sup>12</sup> On the other hand, we should have in mind that Cage's work also bears resemblances with the music that accompanies Nô theatre. This is equally composed by a layer of percussion, over which a bamboo flute (*nohkan*) elaborates the melody, which is of semi-improvised nature.
- <sup>13</sup> The result is fascinating, opulent, but loses part of its sobriety. This can be verified in the recording of the piece by the New England Conservatory Philharmonic, directed by Stephen Drury, in the 11<sup>th</sup> volume of "The Complete John Cage Edition," published by the record label Mode. The distinction between the rhythmic base and the percussive pulsation blurs in this version. *Ryoanji* here seems to emerge from a deep fog. Moreover, the result sounds less "Japanese," although this is irrelevant. The name of the work, *Ryoanji*, written all together is also interesting, as the most correct transliteration would be *Ryōan-ji*.
- <sup>14</sup> Gras Balaguer, "Escenarios de lo bello y lo triste," 41.
- <sup>15</sup> Ángel Martínez García-Posada, "Entre piedras y lugares. Translaciones, cartografías, figuraciones y abstracciones," *REIA*, no. 9 (2017): 65-81. Ángel Martínez offers an adequate formal study of the transference process from drawing to music in this work by John Cage.
- <sup>16</sup> Sometimes, due to the overlapping or cut between contours, the soloist has to previously record one of them in order to reproduce it as a dialogue during the live interpretation.
- <sup>17</sup> Would this be a betrayal by Cage, or rather, an attempt of updating?
- <sup>18</sup> Michael Fowler, "Finding Cage at Ryoanji," *Perspectives of New Music* 47, no. 1 (2009): 6-7.
- <sup>19</sup> Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 168.
- <sup>20</sup> Charlotte Zwerin, *Music for the Movies: Toru Takemitsu* (DVD), West Long Branch, N.J., 1994.

- <sup>21</sup> Aunque se escriba de una forma más convencional –occidental–, y no como una serie de líneas orgánicas en un papel blanco, como en Cage.
- <sup>22</sup> “But when I hear sound, maybe because I am a visual person, I always have visions. And when I see, I always hear. These are not isolated experiences but always simultaneous, activating imagination” y “[T]he world and all exists in this small space between eyes and ears.” Toru Takemitsu, *Confronting Silence. Selected Writings* (Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995), 236. Traducción del autor.
- <sup>23</sup> Hay al menos otra fotografía de Duchamp y su “tonsura,” mostrando el otro perfil, sin la silla. Las fotos parecen ser de 1919 (o de 1921), y el autor, identificado con Man Ray, podría haber sido también Georges de Zayas (más probable si la fecha es 1921), aunque la identificación más fiable es la de Man Ray. La foto está, desde luego, rodeada de un inquietante halo de misterio. Y ha ocupado, también, un papel extraño en la historia del arte contemporánea como precursora del *body-art*. Giovanna Zapperi, “Marcel Duchamp’s Tonsure: Towards an Alternate Masculinity,” *Oxford Art Journal* 30, no. 2 (Junio 2007): 289-303.
- <sup>24</sup> Se trataba de la primera gran retrospectiva de Duchamp, en 1977. Ver Toru Takemitsu, *Confronting Silence. Selected Writings*, 228.
- <sup>25</sup> Kawabata, *Lo bello y lo triste*, 98.
- <sup>26</sup> Takahiko Iimura, “A Note for ‘MA: Space/Time in the Garden of Ryōan-ji.’” <http://www.takaiimura.com/review/noteforma.html>, consultado el 26 de agosto de 2017.
- <sup>27</sup> “No percibir el objeto / sino la distancia / entre ellos / no los sonidos / sino los intervalos / que dejan sin llenar.” Texto de Arata Isozaki en Takahiko Iimura, “MA: Space/Time in the Garden of Ryōan-ji,” 16 mm film, 1989. Traducción del autor.
- <sup>28</sup> De la información aparecida en la página web de la Fundació Mies van der Rohe, <http://miesbcn.com/es/calendario/fifteen-stones-ryoan-ji-spencer-finch/>, consultado el 13 de octubre de 2018.
- <sup>29</sup> “A dozen or so” dice Spiros Papapetros. Spiros Papapetros, “In tangent with the structure of plant growth.’ The resilient margins of the Barcelona Pavilion,” in *Mies Van der Rohe. Barcelona 1929*, ed. Joana Teixidor y Llorenç Bonet (Barcelona: Tenov, 2017), 141.
- <sup>30</sup> Lotos (género *Nelumbo*) y nenúfares (*Nymphaea*) suelen confundirse, aunque para los ojos atentos (pero no para los míos) las diferencias son claras. La más aparente estriba en que las hojas del nenúfar flotan o se apoyan sobre el agua, y las del loto acostumbra a crecer por encima de la superficie del agua. Aunque de familias distintas, ambas crecen de bulbos rizomáticos parecidos a tubérculos, algunos de ellos comestibles. Monet, a cuyo mural *Nymphéas* Spiros Papapetros alude en este contexto, pintó nenúfares, pero parece que en su famoso jardín de Giverny también plantó lotos, según se desprende del listado de plantas que ordenó a los viveros de Latour-Marliac en 1894. Solo que estos no debieron prosperar adecuadamente, a pesar de los consejos de plantación que le habían proporcionado. Ver la página web de los viveros, que todavía existen: <http://latourmarliac.com/fr/content/category/4histoire?idielanguage=0#Ce%20que%20Monet%20nous%20a%20command%C3%A9>, consultada el 12 de octubre de 2018.
- <sup>21</sup> *Although it is written in a more conventional (or Western) way, and not as a series of organic lines in a white sheet, like in Cage.*
- <sup>22</sup> Toru Takemitsu, *Confronting Silence. Selected Writings* (Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995), 236.
- <sup>23</sup> *There is at least another picture of Duchamp and his tonsure, showing the other profile and without the chair. The pictures seem to have been taken in 1919 (or 1921), and the author, identified as Man Ray, could have also been Georges de Zayas (more likely if the date is 1921), although Man Ray is the most reliable identification. The picture is indeed surrounded by mystery. It has also played a weird role in contemporary art history as the forerunner of body art. See Giovanna Zapperi, “Marcel Duchamp’s Tonsure: Towards an Alternate Masculinity,” *Oxford Art Journal* 30, no. 2 (June 2007): 289-303.*
- <sup>24</sup> *It was the first great Duchamp retrospective, in 1977. See Toru Takemitsu, Confronting Silence. Selected Writings, 228.*
- <sup>25</sup> Kawabata, *Beauty and Sadness*.
- <sup>26</sup> Takahiko Iimura, “A Note for ‘MA: Space/Time in the Garden of Ryōan-ji.’” <http://www.takaiimura.com/review/noteforma.html>, retrieved August 26<sup>th</sup>, 2017.
- <sup>27</sup> *Text by Arata Isozaki in Takahiko Iimura, “MA: Space/Time in the Garden of Ryōan-ji,” 16 mm film, 1989.*
- <sup>28</sup> *Information from Fundació Mies van der Rohe’s webpage, http://miesbcn.com/es/calendario/fifteen-stones-ryoan-ji-spencer-finch/, retrieved October 18<sup>th</sup>, 2018.*
- <sup>29</sup> *“A dozen or so” says Spiros Papapetros. Spiros Papapetros, “In tangent with the structure of plant growth.’ The resilient margins of the Barcelona Pavilion,” in Mies Van der Rohe. Barcelona 1929, ed. Joana Teixidor and Llorenç Bonet (Barcelona: Tenov, 2017), 141.*
- <sup>30</sup> *Lotuses (Nelumbo genus) and water lilies (Nymphaea) are often mixed up, although for the attentive observer (though not for me) the differences are clear. The most apparent one is that water lilies leaves float or lay in the water, and the ones of the lotus grow over the water surface. Although from different families, they both grow from rhizomes similar to tubers, some of them edible. Monet, whose wall-painting Nymphéas is made reference to by Spiros Papapetros in this context, painted water lilies, but he apparently also had lotuses in his famous garden of Giverny, as we can see from the list of plants that he ordered to the Latour-Marliac plant nursery in 1894. However, these must have not adequately thrived, despite the indications that he had been given. See the webpage of the plant nursery, which is still running: http://latourmarliac.com/fr/content/category/4histoire?idielanguage=0#Ce%20que%20Monet%20nous%20a%20command%C3%A9, retrieved October 12th, 2018.*

## BIBLIOGRAPHY

- Burt, Peter. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511518331>
- Cage, John. “Ryoanji.” [http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=165](http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=165), retrieved August 20th, 2017.
- Charles, Daniel. “Bringing The Ryōan-ji To The Screen.” <http://www.takaiimura.com/review/DC.html>, retrieved August 20th, 2017.
- Coaldrake, William H. *Architecture and Authority in Japan*. London and New York: Routledge, 1996.

- Derrida, Jacques. *On Grammatology*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1974.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Gras Balaguer, Menene, ed. *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*. Madrid: Tecnos, 2015.
- Gye, Henry. "Analysis of Takemitsu's, A Flock Descends into the Pentagonal Garden." <https://rhagye.com/2013/11/03/analysis-of-takemitsu-s-a-flock-descends-into-the-pentagonal-garden/>, retrieved August 20th, 2017.
- Imamura, Takahiko. "MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-ji," film 16 mm, 1989.
- Imamura, Takahiko. "A Note for 'MA: Space/Time in the Garden of Ryōan-ji.'" <http://www.takaiimura.com/review/noteforma.html>, retrieved August 26th, 2017.
- Iliescu, Miha. "Glissandi and Traces. A Study of the Relationship Between Musical and Extra-Musical Fields." In *Definitive Proceedings of the "International Symposium Iannis Xenakis"*, edited by Makis Solomos, Anastasia Georgaki and Giorgos Zervos. Athens, 2005. <https://www.iannis-xenakis.org/Articles/Iliescu.pdf>, retrieved August 26th, 2017.
- Isozaki, Arata. *Ma, Space-Time in Japan*. New York: Cooper-Hewitt Museum, 1979.
- Isozaki, Arata. *Japan-ness in Architecture*. Cambridge, Mass and London: MIT Press, 2006.
- Kawabata, Yasunari. *Lo bello y lo triste*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Kawabata, Yasunari. *Beauty and Sadness*. London: Penguin, 2011.
- Keene, Donald. *Five Modern Japanese Novelists*. New York and Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2003.
- Komparu, Kunio. *The Nō Theatre: Principles and Perspectives*. Tokyo and New York: Weatherhill/Tankosha, 1983.
- Martínez García-Posada, Ángel. "Entre piedras y lugares. Traslaciones, cartografías, figuraciones y abstracciones." *REIA*, no. 9 (2017): 65-81.
- Mostow, Joshua S., ed. *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*. New York and Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2003. <https://doi.org/10.7312/most11314>
- Nitschke, Gunther. *From Shinto to Ando. Studies in Architectural Anthropology in Japan*. London: Academy Editions, 1993.
- Nitschke, Gunther. *Japanese Gardens*. Cologne: Taschen, 1993.
- Papapetros, Spiros. "'In tangent with the structure of plant growth.' The resilient margins of the Barcelona Pavilion." In *Mies Van der Rohe. Barcelona 1929*, edited by Joana Teixidor and Llorenç Bonet, 125-159. Barcelona: Tenov, 2017.
- Pilgrim, Richard B. "Intervals ("Ma") in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan." *History of Religions* 25, no. 3 (February 1986): 255-277. <https://doi.org/10.1086/463043>
- Takemitsu, Toru. *Confronting Silence. Selected Writings*. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995.
- Vela Castillo, José. "Escribir la arquitectura – Kawabata Yasunari." *REIA*, no. 10 (2018): 105-212.
- Washburn, Dennis. *Translating Mount Fuji. Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity*. New York: Columbia University Press, 2007.
- Zapperi, Giovanna. "Marcel Duchamp's 'Tonsure': Towards an Alternate Masculinity." *Oxford Art Journal* 30, no. 2 (June 2007): 289-303. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcm009>
- Zwerin, Charlotte. *Music for the Movies: Toru Takemitsu* (DVD). West Long Branch, NJ: 1994.

**IMAGE SOURCES**

1. <http://www.japanesegardening.org/site/the-dry-landscape-garden/>.
2. Shigemori Mirei, Shigemori Kanto, Ohashi Haruzo. *Nihon teienshi taikai*. Tokyo: Syakasisyuppansya, 1971-76.
3. Christopher Eden (CC BY 2.0).
4. Courtesy of the John Cage Trust.
5. © Copyright by Henmar Press, Inc., New York. Reproduced by kind permission of Peters Edition Limited, London.
6. © Man Ray Trust, VEGAP, Valencia, 2019.
7. Toru Takemitsu, *Confronting Silence: Selected Writings by Toru Takemitsu*. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995, p. 98.
8. Takeshi Yamamoto (producer), Yasuhiro Ozu (director). (1949). *Late Spring*. Japan: Shochiku.
9. Takeshi Yamamoto (producer), Yasuhiro Ozu (director). (1949). *Late Spring*. Japan: Shochiku.
10. The Metropolitan Museum of Art (CC0 1.0 Universal (CC0 1.0) Public Domain Dedication).
11. © Anna Mas – Fundació Mies van der Rohe-Barcelona.
12. LMvdR Arch. MoMA / Ludwig Mies van der Rohe, VEGAP, Barcelona, 2020.