

Paper

Paisajes visuales implícitos. Notas sobre la espacialidad en Oriente

Guterman, Geraldine Lara

geraldineguterman@gmail.com

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo". Grupo PIA MyC 23-005: "Posimagen. Crítica radical de la semiurgia contemporánea". Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Línea temática 3. Escalas, realizaciones, productos y obras

Palabras clave

"Paisaje", "Implícito", "Oriente", "Recuerdo", "Ser mundo"

Resumen

Se desarrollarán las distintas escalas que asume el paisaje en Oriente. El abordaje de la investigación se realizará bajo el marco teórico de Byung Chul Han y Gilles Deleuze. Según Han, la espacialidad es un medio de la indiferenciación y se concibe como el ser-mundo en contraposición con la óptica occidental de ser-en-el-mundo. El ser-mundo toma la forma de lo otro para develarse y utiliza la inversión de la relación de dimensiones como recurso. A su vez, la investigación del paisaje lo entenderá, de acuerdo a Deleuze, como espacio pre-hodológico. El mismo se presenta como anterior a la acción y se vuelve objeto; posibilidad inhabilitada en el espacio hodológico donde el obstáculo determina la imagen-acción. En el espacio pre-hodológico es posible pensar en distintas maneras de estar presente-en-el-mundo, no obstante existe la separación entre sujeto y

objeto, cuerpo y obstáculo. A partir de la problematización de la escala en el paisaje, se dará cuenta de las tensiones entre lo explícito e implícito; lo lejano y lo próximo; lo fijo y lo móvil; la naturaleza y el artefacto; la magnificación y el empequeñecimiento; la separación y la indiferenciación; y, la presencia y la ausencia. El corpus de materiales a indagar incluirá el jardín *rōji*, la película "Nuestra hermana pequeña" de Hirokazu Koreeda y la obra de Hiroshige y Yayoi Kusama. La aproximación al paisaje a través de diferentes escalas permitiría cruzar de una dimensión a otra dando lugar a múltiples puntos de vista en simultáneo.

Ser (en el) mundo

De acuerdo a Frank Ching, la escala alude al tamaño de un objeto comparado con un estándar de referencia o con el de otro objeto. Es posible repensar el estándar y qué cualidades posee el objeto de referencia así como los vínculos que éste establece con el sujeto.

Deleuze plantea que el espacio puede entenderse como hódológico o pre-hodológico dando por resultado la imagen-acción y la imagen-tiempo respectivamente. Ambas están determinadas por el tipo de vínculo que se genera entre sujeto y objeto. El espacio hódológico obedece a un esquema sensorio-motriz que se presenta como un encadenamiento de actuales del tipo excitación-respuesta, es decir, que está estructurado en función de metas y obstáculos. A su vez, el espacio pre-hodológico contempla situaciones que no son sensorio-motrices debido a que se encuentran cortadas de su prolongamiento motor. Las mismas son actuales, como sucede en el espacio hódológico, pero no existe encadenamiento. Esto da lugar a los "obstáculos difusos" y el "vagabundeo". Al no haber prolongación en la acción, el sujeto no hace circuito con una imagen actual sino con una imagen virtual del recuerdo. Por esta razón, el espacio no llega a constituirse y resulta en un espacio de estancamiento.

Para Han, no existe diferencia entre sujeto y objeto, el ser es mundo. Al no ser objeto, el mundo tampoco representa un obstáculo. De esta manera, "no hay esfuerzo porque no se opone nada al mundo, porque hay una unión total con él"¹. La unión desdibuja el límite entre sujeto y objeto, así como entre comienzo y final. La eliminación del límite también anula la noción de "original", puesto que la misma supone un inicio u origen. Por esta razón, el pensamiento oriental se estructura bajo constelaciones cambiantes las cuales responden a una posición móvil que varía en función de la situación. Ser mundo y sujeto alternadamente implica modificar el estándar de referencia. Esta variación da lugar a la representación de paisajes visuales con múltiples puntos de vista.

¹ Han, (2019): 89.

Dos paisajes, un río

El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina (Figura 1) es un grabado realizado por el artista japonés Hiroshige que forma parte de la serie *Cien famosas vistas de Edo* (actual Tokio). El mismo fue reproducido por el artista neerlandés Van Gogh resultando un ejemplo de las diferencias entre Occidente y Oriente al momento de abordar un paisaje visual.

Occidente recibe una imagen de Oriente, una imagen alterada:

Las numerosas reimpresiones (*atozuri*) que llegaron a Europa se elaboraron con menos planchas de color por lo que no presentaban las ricas gradaciones de color típicas de las primeras tiradas (*shozuri*): eran sencillamente copias baratas de las obras maestras originarias.

Trede, (2015): 37.

A partir de estas copias se elabora una nueva copia (Figura 2), la realizada por Van Gogh, en la que el agua se diferencia de su antecesora. Los bloques de color presentes en la estampa, son sustituidos por la pincelada. El movimiento del río recuerda al Ródano en *La Noche estrellada*, una obra realizada el mismo año y un sitio conocido por el autor donde la observación del vivo es traducida en las pinceladas. El tratamiento del agua asume una nueva escala y por lo tanto brinda una nueva imagen del mundo donde el ser, aunque extranjero en tierras lejanas, se apropia del río.

En Oriente, la reproducción exacta del original tiene el mismo valor que el original² por lo que una mirada activa hace al sujeto parte del paisaje. En *Recuerdos ilustrados de Edo*, Hiroshige evidencia la proximidad que mantiene con el espacio: “Sobre todo, quise producir con exactitud (*shashin*) las famosas regiones de Edo (...) y pintar paisajes tal y como los puede ver el observador con sus propios ojos”. El río en Hiroshige está calmo. Se vislumbra un hombre navegando a la distancia. Transeúntes caminan sin prisa acostumbrados a lo que parece ser una lluvia propia de la estación. El trazo sugiere que garúa con ritmo constante; parece no haber viento. Las piernas desnudas denotan un clima cálido. Avejentada por la humedad que recibe hace años, una estructura robusta se eleva en primer plano. Los reflejos de la madera en contacto con el agua son sutiles. El ancho de la circulación con respecto a la magnitud de la estructura denotan la importancia de esta conexión; el río es extenso. El tamaño de las barandas en contraposición con el de la estructura, evidencian la escala peatonal. Los transeúntes se desplazan encorvados en lo que aparenta ser el final de una jornada laboral. A diferencia de Hiroshige, el río en Van Gogh está agitado. En este paisaje se desata una tormenta y los transeúntes parecen querer escapar de ella. El tratamiento de luces y sombras delimita cada elemento que compone los apoyos del puente. La utilización de un valor más alto da por resultado una estructura esbelta y de menor antigüedad que la antecesora. La diferenciación de las partes que lo componen hacen del artificio “puente”, un objeto independiente. El paisaje no es próximo para el sujeto sino lejano.

² Han, (2011): 62.

Recuerdos

El paisaje en el que se supone que está cimentada la identidad no es un territorio sólido: está hecho de recuerdos y de deseos no de tierra y piedra, igual que las canciones.

Solnit, (2021): 105-106.

¿Qué integra la perspectiva poética³ próxima para un sujeto-artista? aquello que subyace implícito y resulta inmanente a la idiosincrasia de cada ser. El paisaje, de esta manera, se presenta como una manifestación de la realidad propia compuesta por “recuerdos y deseos”. Han sostiene que “los recuerdos no son copias que se mantienen iguales a sí mismas, sino huellas que se cruzan y se superponen”⁴. Las alteraciones agregadas por Van Gogh yuxtaponen pinceladas que evocan un nuevo recuerdo del río y se suman a la idea de una “creación continuada”⁵. La misma desestima la entidad de “copia” y las incorpora como parte de su identidad.

En este sentido, no existe la idea del original, puesto que la originalidad presupone un comienzo en sentido estricto. El pensamiento chino no se caracteriza por concebir la creación a partir de un principio absoluto, sino por el proceso continuo sin comienzo ni final, sin nacimiento ni muerte.

Han, (2011): 13.

Las *Cien famosas vistas de Edo* pueden ser interpretadas de acuerdo a diversas y simultáneas categorías (estación, región, etc.) permitiendo cambiar el sentido de la lectura y experimentar distintas combinaciones. Al igual que el cubismo se muestran diversos puntos de vista de una totalidad, Edo. Tanto la composición como el conjunto de la serie presentan una dimensión constelativa, entendiéndola, a su vez, como parte de una constelación mayor, es decir, la misma representa un fragmento de la totalidad. Hiroshige captura un fragmento del puente. El cielo que se confunde con la bahía en último plano se vuelve sobre el observador en primer plano generando un efecto que simula envolver a aquel que lo mira, aquello que está por detrás también está por delante. Los pasajes en degradé, *bokashi*, se encargan de proporcionar límites difusos a un sujeto que observa desde las alturas. El *bokashi* es río, cielo y bruma, es dual. Dualidad que envuelve al sujeto en un espacio intermedio sin principio ni fin. Los pasajes en la creación continuada se dan mediante transiciones progresivas. El *bokashi*, en este caso, enfatiza la indiferenciación de los límites.

³ Paisaje. Cuadro que reproduce un exterior natural o inspirado en la naturaleza. A veces se llama paisaje ideal (Ideale Landschaft, en alemán; paysage composé, en francés) a aquel en que el artista no reproduce un escenario real sino una composición en la que expresa sus concepciones personales sobre la belleza de lo natural, desde una perspectiva poética. Borrás, Fatás, (1993): 181-182.

⁴ Han, (2011): 20.

⁵ Han, (2011): 39.

Han dice que la creación continuada sólo es concebible en una cultura atravesada por la continuidad y las transformaciones silenciosas, el proceso y el cambio⁶. Jullien describe las transformaciones silenciosas:

Es discreto por su lentitud al mismo tiempo que demasiado quieto para que lo distingamos. No produce un deslumbramiento súbito que cegaría la mirada si surgiera; sino, por el contrario, algo más banal: se ofrece a la vista en todos los lugares y todo el tiempo, y por eso mismo nunca lo percibimos. No constatamos más que el resultado. (...) Ahora bien, como es todo lo que se modifica y nada es aislable, la manifestación de ese proceso, aunque ocurre ante nuestros ojos, no lo vemos.

Jullien, (2010): 11-12.

El lenguaje silencioso es implícito e independiente de la palabra. Por esta razón, deberá ocuparse de satisfacer a los sentidos. En la vista, el punto de fuga está ausente; es posible imaginar por medio del recuerdo cómo la escena se extendería por fuera del cuadro. Tampoco existe un punto fijo que determine el centro de la composición, tanto transeúntes y navegante se desplazan en distintas direcciones sin un sentido dónde converger. La vista es un fragmento, es decir, un momento de un ir y venir continuo. En japonés *ba no kūki wo yomu* significa comprender la situación sin palabras, su traducción literal es “leer el aire”. Un rasgo cultural como es el lenguaje no verbal que subyace en la cultura japonesa se convierte en recurso creativo para la cura de la imagen.

¿Qué compongo al tomar una foto? ¿Qué paisaje construyo en ella?
¿Qué me llama la atención? ¿Qué capturo en el aire? Al igual que una red de pesca extendida sobre el mar, se graban sobre la madera islas formales que con trazo caligráfico capturan el aire.

Donde cae el rocío

El arte chino no mantiene una relación mimética con la naturaleza, sino funcional. No se trata de retratar la naturaleza del modo más realista posible, sino de operar de la misma manera que la naturaleza.

Han, (2011): 69.

El jardín *rōji* (Figura 3) es un jardín de té. En japonés, *rōji* significa “senda” o “lugar donde cae el rocío” y jardín, “trozo de tierra separada de la naturaleza salvaje”⁷. El jardín no sólo cumple la función de ser contemplado sino que acompaña el camino hasta llegar al *so-an*, espacio destinado a la ceremonia del té, y objeto más lejano. El énfasis está puesto en el proceso que se desarrolla al recorrer la senda. Señalar la senda donde descansará el rocío representa una operación menor en comparación a la “naturaleza salvaje”. Un camino de rocas oscuras se diferencia del entorno circundante por el brillo de la humedad que reposa sobre ellas. Se magnifica la singularidad del reflejo produciéndose una inversión en la relación de dimensiones⁸. De esta manera, lo singular no se escinde del entorno sino que se indiferencia

⁶ Han, (2011): 39.

⁷ Nitschke, (1999): 18.

⁸ Han, (2019): 85

engrandeciéndose. El reflejo contrasta con el musgo que se evita pisar, y guía. Se camina con cautela y la atención está puesta en los pies. La relación con lo próximo es constante y continua. La senda toma la forma de la naturaleza.

El diseño del jardín también puede entenderse como un espacio hodológico⁹, es decir como un encadenamiento de actuales pautados que producen respuestas. Los elementos son dispuestos con una intencionalidad que apela a una reacción y el diseño obedece a escritos que detallan su confección (*Sakuteiki*). La organización espacial implica, anticipadamente, una visión resolutiva de las tensiones generadas entre metas y obstáculos. A su vez, el mismo presenta un sentido y una dirección, un inicio y un fin. Algunos ejemplos del encadenamiento de actuales perteneciente al esquema estímulo-respuesta son la colocación de la *naka-kuguri* y la *nijiri-guchi*, puertas que obligan al sujeto a arrodillarse y gatear para pasar al otro lado; o el *tsukubai*, una composición de piedras que contiene agua, donde los usuarios deben purificarse y lavarse antes de ingresar al *so-an*. A pesar de generar respuestas predecibles, la interacción que se genera colabora a la sensación de proximidad y estimula los sentidos.

A diferencia del jardín oriental, el occidental tiende a la simetría y los límites definidos; los *jardines de Versalles* pueden resultar un ejemplo claro de la naturaleza controlada por medio de la geometría. En ellos la naturaleza no es cambiante sino que se halla detenida. Los jardines de Versalles fueron proyectados para ser observados desde una perspectiva aérea, lejana, en la que prima el sentido de la vista. El punto de vista es fijo y por lo tanto, el espacio también es hodológico. Se crea una imagen-acción donde la espacialidad es predecible e inmutable, y es determinada por un único punto de vista. En ella, “el mundo se anuncia como una resistencia que hay que romper mediante el accionar”¹⁰. Un mundo que no responde a la cualidad de lo fijo, debido a su naturaleza cambiante, se adoctrina mediante la acción. La geometrización es aplicada como una plantilla así como lo fue la cuadrícula en damero en los campamentos militares romanos o las colonias españolas. Esta forma no opera “de la misma manera que la naturaleza” sino que se separa de ella y territorializa. Bajo esta mirada antropocéntrica el ser se diferencia del mundo. Éste habita “en él” y por lo tanto entiende al artificio como ajeno a la naturaleza. De este modo, el artificio es delimitable y explícito, ya que es abarcable desde un punto fijo: el del sujeto frente al objeto. Artaud define al objeto como “puesta en escena” siendo ésta “accesoria, efímera y exterior”¹¹. Bajo esta lógica el sujeto es *ser en el mundo*. El ser se impone al mundo estableciéndose jerárquicamente superior a éste y su acción doma lo salvaje.

El sintoísmo, creencia a la que responden los jardines *rōji*, adora aquello que es único en la naturaleza. Lo único también se halla a diversas escalas. En japonés, *shakkei* significa “paisaje prestado” y hace referencia a la incorporación de elementos próximos o distantes al diseño del jardín. El brillo del rocío compone una constelación junto con la elección de las rocas

⁹ Deleuze,

¹⁰ Han, (2019): 81.

¹¹ Artaud, (1978): 120.

conformando un paisaje visual implícito donde no existe lo propio y lo ajeno ya que los componentes que lo integran se indiferencian. A su vez, el rocío se hará presente a través de una configuración, es decir, una constelación determinada que le facilitará una identidad. Entonces, si la imagen, a pesar de ser artificio, también es mundo, la misma operará como la naturaleza. La naturaleza se vuelve parte del sujeto implícitamente. El sujeto es parte de un paisaje con el que convive cotidianamente.

Umbrales

La película *Nuestra hermana pequeña* de Hirokazu Koreeda narra la vida de tres hermanas que al fallecer su padre, viajan al entierro y conocen a su hermana menor. La película comienza en un interior y en una situación de intimidad donde lo primero que se observan son los pies de Yoshino.

Cuando los pueblos occidentales colonizaron el mundo, sintieron una obligación de enseñar a los nativos de otros lugares el alfabeto y el uso del calzado. Portar zapatos, como también aprender la literatura y la lengua occidentales, era -según creían los colonizadores con profunda, aunque tal vez inconsciente convicción- la base misma de la civilización.

Tada, (2019): 318.

Así como Tada expone las diferencias culturales entre Oriente y Occidente, Koreeda genera un diálogo constante entre la tradición y la actualidad globalizada, lo propio y lo ajeno. De este modo, comenzar con primeros planos de los pies no resulta menor en una cultura en la que los mismos son una parte del cuerpo íntima que tradicionalmente se oculta al sentarse en el piso. La escena inicia “puertas adentro” y procede con el cierre de una puerta de abrir occidental que genera un corte. De inmediato, Yoshino atraviesa las puertas corredizas vidriadas del recibidor que se abren automáticamente. La transición hacia el siguiente espacio, el exterior, es continua y se desplaza horizontalmente. Antiguamente, los *emaki* eran rollos de papel ilustrados que narraban historias y se leían desenrollándolos de derecha a izquierda. El sentido de la lectura era horizontal. Koreeda lo rescata. Una vez cruzado el umbral, que combina antiguas formas y tecnologías nuevas, Yoshino recorre la costa que se prolonga hasta lo que podría considerarse el gran umbral exterior que conecta su casa con el mundo. Aquel umbral es el entorno inmediato al hogar, es el paisaje que a lo largo de toda la película se reconocerá como el camino de vuelta a casa. Es el paisaje visual implícito que es parte de las protagonistas y representa un lugar conocido, es decir, un espacio hodológico, una referencia para ellas y los espectadores. Yoshino atraviesa el portal de acceso; la casa está lejana. Como si las distancias se hubieran acortado, la escena siguiente se ubica en un interior con un punto de vista cercano al suelo y orientado hacia el exterior. Yoshino accede al segundo espacio intermedio de la casa, el recibidor, donde abre y cierra una tradicional puerta corrediza japonesa, *shōji*. Aunque ingresa sigilosamente, la casa gradualmente la ve entrar y la juzga. La confesión, de haber pasado la noche afuera, sucede bajo condiciones espaciales que denotan una jerarquía: la tradición bajo la figura de una hermana mayor ubicada en el punto más interior

y a un nivel elevado, y la actualidad representada en Yoshino ubicada en el espacio cercano al exterior.

El inicio transcurre en un monoambiente donde la intimidad de la escena contrasta con la falta de privacidad que experimentan en la casa familiar. Allí “todo cruje” y “ninguna puerta tiene llave”. La casa en su interior no admite intimidad, sólo existe intimidad para el extraño que la observa desde afuera. Entre ambos espacios se genera una inversión en la relación de dimensiones. El monoambiente en el que cada objeto es próximo y los usos se indiferencian se magnifica respecto a la casa tradicional. La ausencia de privacidad enaltece la “densidad del aire”.

Las hermanas viajan al pueblo donde vivía su padre para asistir a su funeral. Al anunciar que sus hermanas han llegado Suzu, la hermana menor, se ubica en el interior, y las hermanas en el exterior. Se establece una distancia. Las hermanas dialogan en el hall de acceso de un hotel con una fachada que simula la arquitectura tradicional. Suzu les avisa que su madrastra las verá más tarde, las puertas corredizas se cierran automáticamente; no hay objeción. Cuando Suzu está a punto de marcharse, las hermanas le agradecen por recibir las en la estación; ella se encuentra entre las puertas exactamente en el umbral. La confesión nuevamente sucede en un espacio intermedio. Asimismo se diferencia la jerarquía espacial entre el interior y el umbral de cualidad dual. Esta situación se invierte al final de la visita donde las tres hermanas se encuentran en el interior del tren, y Suzu, en el andén. Sachi, la hermana mayor, le propone a Suzu mudarse con ellas. Una vez más la propuesta sucede en un espacio intermedio, el umbral del tren, donde una puerta traslúcida se desplaza horizontalmente sellando el pacto.

Las situaciones en espacios intermedios se repiten a lo largo de la película ya sea en espacios de la casa como el acceso, el recibidor, los pasillos o la galería, o en espacios exteriores como el andén del tren o el ascensor del hospital. En todos los casos estos representan espacios de transición y, por lo tanto, de dualidad. A su vez, los sujetos que se alejan de la tradición suelen situarse en exteriores o próximos a ellos. El acceso a la casa se da atravesando una sucesión de umbrales que acercan lo lejano hasta volverlo próximo, lo extraño se vuelve conocido así como el vínculo de Suzu con sus hermanas. Su llegada a la casa comienza con una configuración similar a la experimentada por Yoshino al principio. Suzu y Chika, las hermanas menores, se ubican en el recibidor y Sachi y Yoshino, las hermanas mayores, la reciben un peldaño más arriba. Se desplazan por el pasillo y bajo el umbral Suzu ofrece ayuda a Sachi, quien también se asoma por el umbral; comienza a modificarse la dinámica de la casa. Al subir a su nuevo dormitorio, el punto de vista se ubica fuera de éste. La casa parece espiar la llegada de su nueva integrante. Suzu, una vez más bajo el umbral, observa el exterior. Un *fūrin*, campana que evoca al viento, cuelga del dintel de la ventana. La novedad llega con el viento, el exterior se percibe por su sonido y su movimiento. El *fūrin* anuncia el comienzo del verano, y se cree que ahuyenta el mal y trae tranquilidad. El umbral cobra entidad con el sonido del viento, lo lejano ingresa y se vuelve próximo. El paisaje ofrece un mensaje implícito.

Nuestro teatro puramente verbal ignora todo cuanto existe en el aire de la escena, todo cuanto ese aire mide y circunscribe y tiene densidad en el espacio: movimientos, formas, colores, vibraciones, actitudes, gritos...

Artaud, (1978): 62.

La costa a la que originalmente hace referencia el título de la película, “Diario de una ciudad costera”, sólo se vislumbra en momentos aislados. El paisaje exterior se enmarca entre una sucesión de espacios interiores precedidos por espacios intermedios. En japonés la palabra “ventana”, *mado*, significa espacio entre las columnas. De igual manera, los interiores trabajan como columnas, y los espacios intermedios abriéndose o cerrándose al exterior. Koreeda realiza una inversión en la relación de dimensiones invirtiendo exteriores por interiores e interiores por exteriores. Los espacios interiores responden a la lógica del espacio hodológico y los exteriores a la del espacio pre-hodológico. La fusión entre el sujeto y el objeto, las hermanas y el mar que no opone resistencia. Así como el mar, inicialmente, se ubica distante, también lo es la figura del padre. El mar tan sólo se vislumbra: al inicio de la película cuando Yoshino se marcha del departamento de su novio; al cenar con él en un bar frente al mar; cuando Suzu aprende a hacer chanquetes con sus amigos y, finalmente, cuando las cuatro hermanas van a la playa después de arreglar el *shōji*. El mar deviene mundo progresivamente. En primera instancia opera como puesta en escena y la distancia entre el sujeto y el objeto es lejana. Al desenvolverse la historia, Suzu, la hermana pequeña, recuerda que su padre le cocinaba chanquetes, plato típico de la región. El mar parece acercarse. Finalmente, el tradicional *shōji* se enmienda, así como el recuerdo de su padre. Los pies descalzos de las hermanas tocan el mar o el mar las acaricia a ellas. Durante toda la película, la cámara oscila horizontalmente de izquierda a derecha y de derecha a izquierda como la lectura de los emaki o el movimiento del mar y el viento, llevando y trayendo recuerdos.

La narración ofrece un camino, que al igual que la senda en el jardín *rōji*, transforma al sujeto a medida que atraviesa umbrales y avanza en la profundidad del interior.

Ser mundo

Donde no hay distinción entre sujeto y objeto, los cuerpos se vuelven lienzo. En *Self-obliteration*, video arte de Yayoi Kusama (Figura 4), los reflejos se confunden con los puntos. Las ondas del agua se expanden en círculos. El ser es mundo ya que toma la forma del paisaje para develarse; el ser se des-sustancializa.

Durante los días oscuros de la guerra, el paisaje del lecho del río detrás de nuestra casa -donde pasé buena parte de mi desconsolada infancia- se convirtió en el milagroso manantial del que surgía una visión: los cientos de millones de piedrecillas blancas <<existían>> allí realmente, eran verificables una por una, todas y cada una de ellas, remojadas en sol en la plenitud del verano.

Kusama, (2022): 38.

Aquel paisaje de la infancia se reproduce en cada una de sus obras, Kusama devino paisaje. La artista habita el umbral, en sus palabras: “quiero vivir oculta en el mundo que se halla a medio camino entre el misterio y el símbolo”. En ese espacio intermedio no existen sujeto y objeto porque ambos son uno y el otro, produciéndose una fusión.

Un día, después de quedarme mirando el estampado de flores rojas en el mantel, levanté los ojos y vi que el techo, las ventanas y las columnas parecían embadurnadas del mismo estampado floral. Vi la habitación entera, mi cuerpo entero y el universo entero cubiertos de flores rojas, y en ese instante se obliteró mi alma y yo me vi restaurada: había regresado al infinito, al tiempo eterno y al espacio absoluto.

Kusama, (2022): 80.

En *Self-obliteration*, el punto de vista se aproxima y se aleja de los círculos que a su vez contienen círculos. Se posan sobre animales, personas y objetos; entre ellos no existen jerarquías. Al aplicar los puntos, lo uno se une *Self-obliteration* con lo otro. Kusama y el caballo se vuelven una misma entidad y su unión se desdibuja con el entorno donde los puntos resultan síntesis de los espacios vacíos entre las hojas de los árboles o los reflejos en su superficie. Los lunares pueden ser lo que se desea que sea.

Los lunares eran el sello de identidad de los Happenings Kusama. Los puntos rojos, verdes y amarillos pueden representar el círculo de la tierra, o el del sol o la luna o lo que tú quieras. No era importante definirlos. Lo que yo estaba afirmando era que pintar lunares en un cuerpo humano provocaba que el yo de esa persona quedara obliterado y que ese hombre o esa mujer retornaran al universo natural.

Kusama, (2022): 119.

La espacialidad en Kusama resulta impredecible respondiendo a la lógica del vagabundeo del espacio pre-hodológico. Sobre esta espacialidad pre-hodológica, la acción se superpone generando una superficie a lunares infinita que altera el estándar de referencia de la escala y expone el paisaje implícito de la artista.

Conclusiones

La espacialidad en Oriente está compuesta por espacios intermedios que acentúan la dualidad. Esta condición se traslada a la construcción de paisajes visuales que operan a diferentes escalas. Disponer de espacios intermedios para generar transiciones graduales permite alejar o aproximar el punto de vista. Al ser inabarcable, el paisaje es recortado, como sucede en La vista de Edo, y así determina una “densidad del aire”. La lectura del aire puede ir al encuentro o ser simplemente una puesta en escena.

El paisaje puede ser un puente o una senda que conduzca el movimiento por el que se desplaza la historia. La senda no es una recta sino un camino zigzagueante con curvas más o menos pronunciadas que se perciben a distintas velocidades y exigen diversos grados de atención que implican

despertar sentidos adormecidos. El sujeto experimenta distintos matices de realidad, pero la creación siempre es continuada.

El paisaje que integra la perspectiva poética del ser se construye por medio del recuerdo y subyace implícito. Las rocas de la infancia de Kusama o los lunares blancos se asemejan a los reflejos sobre las rocas en el jardín *rōji*. El paisaje, como propone Solnit, está construido de recuerdos que se activan creando realidad mediante lo que Artaud llama metafísica del lenguaje. De este modo, el recuerdo se vuelve el estándar de referencia de la escala.

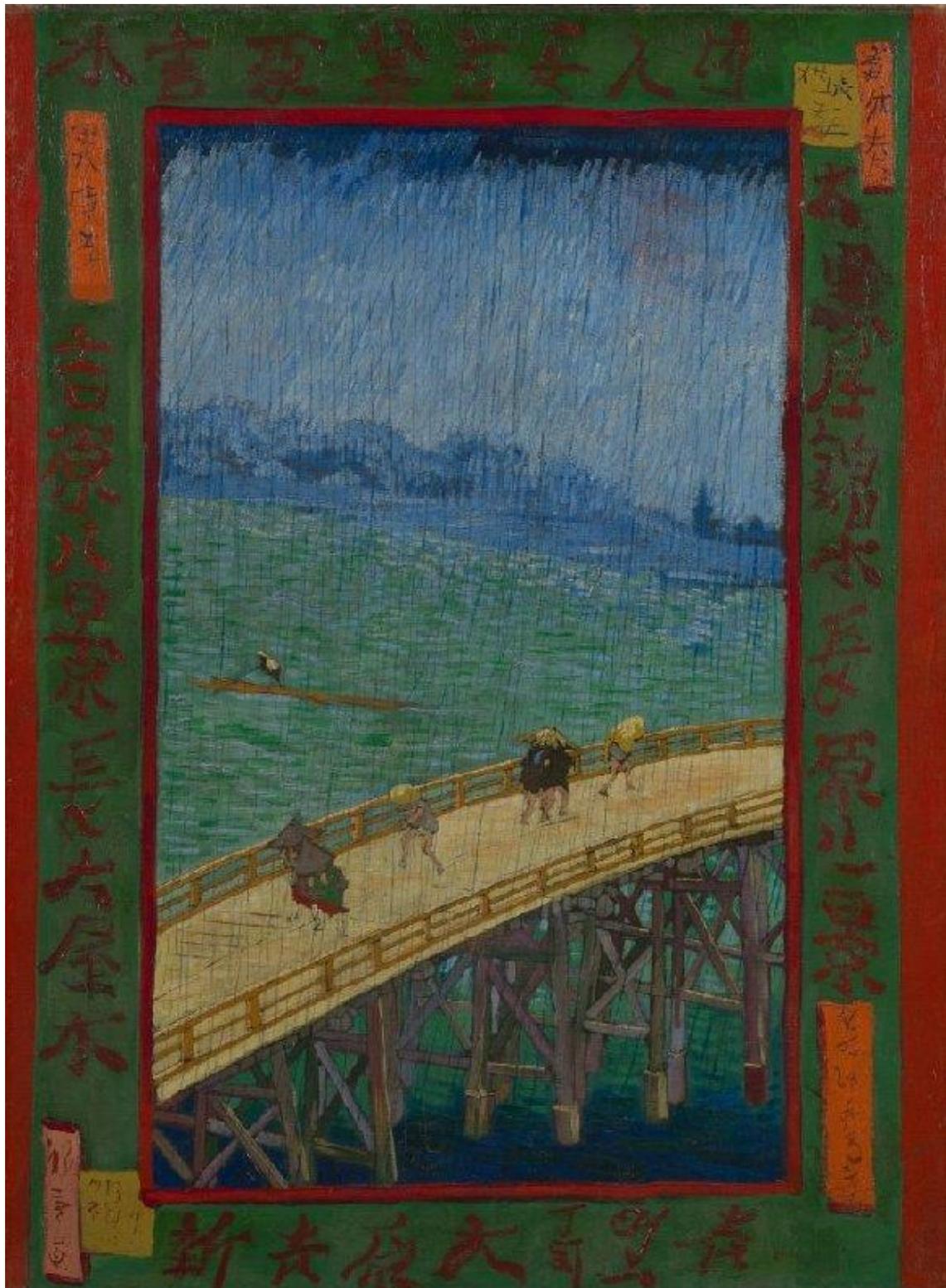
El paisaje visual implícito resulta una impresión sensorial donde el ser mundo habita umbrales con diversas escalas del recuerdo. Al habitar el recuerdo ¿qué llama la atención? ¿qué se suaviza? ¿qué se resalta si el lenguaje verbal enmudece? ¿qué ocupa tiempo? ¿cómo se ocupa el tiempo?

Figura 1: El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina



Hiroshige, U. (1857) El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina.
Brooklyn Museum. Recuperado el 01/01/2006 de:
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121666>

Figura 2: Japonaierie: Puente bajo la lluvia



Van Gogh, V. (1887) Japonaiserie: Puente bajo la lluvia. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation). Recuperado el 31/07/2023 de: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0114V1962>

Figura 3: Jardín rōji



Urasenke. (2011) Jardín rōji. NHK. Recuperado el 01/01/2011 de: https://www2.nhk.or.jp/archives/movies/?id=D0004990010_00000

Figura 4: Self-Obliteration

Kusama, Y. (1967) Self-Obliteration. Smithsonian. Recuperado el 26/02/2017 de: <https://hirshhorn.si.edu/explore/film-screening-performance-body-yayoi-kusama/>

Bibliografía

- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Deleuze, G. (2018). Cap. Clase 18. La imagen virtual y las situaciones ópticas y sonoras puras. El recuerdo y el sueño. En: *Cine III. Verdad y tiempo, Potencias de lo falso*. (pp. 641-676). Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Deleuze, G. (2016). Cap. Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento. En: *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2. - 1° ed.* (pp. 251-270). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Fatás, G. (1993). *Diccionario de términos de arte. El vocabulario específico de la escultura, la arquitectura y las artes decorativas*. (pp. 181-182). Madrid: Alianza Editorial.
- Han, B.C. (2019). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente - 1° ed.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Kusama, Y. (2022). *La red infinita - 1° ed.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones B.
- Han, B.C. (2011). *Shanzai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Jullien, F. (2010). *Las transformaciones silenciosas*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Nitschke, G. (1999). Cap. Senda y destino. El jardín del regreso. En: *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural* (pp. 114-167). Köln: Ediciones Benedikt Taschen.
- Solnit, R. (2021). *Una guía sobre el arte de perderse - 4° ed.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fiordo.
- Trede, M. (2015). *Hiroshige. Cien famosas vistas de Edo*. Köln: Taschen.