

La ingeniería que conforma el paisaje. La obra de Iwasaki Takahiro en el Pabellón Japonés en la 57 Bienal de Venecia

The Engineering that Shapes the Landscape. The Work of Iwasaki Takahiro in the Japanese Pavilion at the 57th Venice Biennale

Artículo recibido el 1 de enero de 2023; devuelto para revisión el 22 de junio de 2023; aceptado el 15 de enero de 2024, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2024.124.2858>

Pilar Cabañas Moreno Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, Madrid, España, pcabanas@ucm.es, <https://orcid.org/0000-0001-9786-040X>

Líneas de investigación Interculturalidad entre Japón y Occidente; colecciones y coleccionistas del arte japonés en España.

Lines of research Interculturality between Japan and the West; Japanese Art Collections and Collectors in Spain.

Publicación más relevante En coautoría con Matilde Rosa Arias Estévez, *Zen, tao y ukiyoe. Horizontes de inspiración artística contemporánea* (Gijón: Satori, 2020).

Resumen El objetivo de esta investigación es estudiar la obra del artista japonés Iwasaki Takahiro, por medio del análisis de su participación en el Pabellón Japonés de la Bienal de Venecia en 2017. He podido descubrir en una de sus obras una interiorización del paisaje muy personal. Nacido en Hiroshima, incorpora en ésta la perspectiva de una ciudad cuyo momento presente partió de las cenizas radiactivas. En su trabajo se advierte cómo la cultura japonesa ha desarrollado modos de actuación para convivir con los fenómenos más agresivos de la naturaleza, como son los tifones, los terremotos y también la extracción por parte del ser humano de sus materiales y energías. El objetivo principal de este estudio es analizar de qué modo la obra de Iwasaki actualiza y retoma las perspectivas culturales tradicionales, procurando integrar la perspectiva de los tiempos y sus obras de ingeniería. Metodológicamente he utilizado un análisis fenomenológico adaptado al estudio del fenómeno artístico en el que, siguiendo a autores como Juan O. Cofré-Lagos, pasaremos del estrato óptico del objeto artístico al estrato fenomenológico del objeto estético, utilizando en todo momento la contextualización adecuada.

Palabras clave Naturaleza; paisaje; miniaturización; maqueta; contaminación.

Abstract The aim of this research is to study the work of the Japanese artist Iwasaki Takahiro, through an analysis of his participation in the Japanese Pavilion at the Venice Biennale in 2017. The author reveals in his works a very personal interiorization of the landscape. Born in Hiroshima, he incorporates in these projects the perspectives of a city whose present existence emerged from the radioactive ashes. His works show how Japanese culture has developed ways of acting to facilitate coexistence with the most aggressive phenomena of nature, such as typhoons, earthquakes, along with human extraction of its materials and energies. The main objective was to analyze the way in which Iwasaki's work updates and draws on traditional cultural perspectives, attempting to integrate the perspective of the times and his engineering works in the landscape. Methodologically, we have used a phenomenological analysis adapted to the study of the artistic phenomenon in which, following authors such as Juan O. Cofré-Lagos, I move from the ontic stratum of the artistic object to its phenomenological stratum, using the appropriate contextualization at all times.

Keywords Nature; landscape; miniaturization; model; contamination.

PILAR CABAÑAS MORENO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

*La ingeniería
que conforma el paisaje*
*La obra de Iwasaki Takahiro en el Pabellón Japonés
en la 57 Bienal de Venecia*

Introducción

La Bienal de Arte de Venecia se fundó en 1895 y en los 227 años transcurridos desde entonces su importancia y extensión no ha hecho sino crecer. En origen, cada nación que participaba disponía de su propio pabellón, del cual era propietario, y en el que cada dos años —según lo señalaba la propia organización en 1940— exhibía “la mejor producción de sus artistas más célebres. De este modo, todos los artistas que lo merezcan podrán ser conocidos y comparados con sus colegas de todos los demás países. Esta característica y estos principios han hecho que todos los grandes países hayan deseado progresivamente participar en la Bienal y tener su propio pabellón en ella”.¹ Ese año, ante el interés mostrado por Japón y las buenas relaciones que el país mantenía con Italia, se le ofreció utilizar el ex pabellón austriaco, cedido por el gobierno alemán² y situado en los jardines de Santa Elena.

1. “la migliore produzione dei suoi più celebrati artista. In tal modo tutti gli artista meritevoli possono essere conosciuti e messi a confronto con i colleghi di tutti gli altri Paesi. Questa caratteristica e questi principi hanno fatto sì che tutte le principali Nazioni hanno a poco a poco desiderato di partecipare alla Biennale e di possederne il proprio padiglione”, en Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Dossier *Giappone*, 1940 (traducción de la autora).

2. El 12 de marzo de 1938 Austria quedó incorporada a Alemania como una provincia más del

El director del Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con L'Estero, Luciano de Feo, en una carta fechada el 23 de noviembre de 1942, invitaba oficialmente a Japón a participar de modo permanente en la Bienal de 1944, “una vez acabara la guerra”,³ y resaltaba la notoriedad y el beneficio económico que esto conllevaba.

En esas fechas, a finales de 1942, ya existía un proyecto arquitectónico para la construcción de su propio pabellón en la Bienal, si bien se consideró también una posibilidad más económica, la de comprar al gobierno alemán el ex pabellón austriaco (fig. 1).

Por fin, el Pabellón japonés se construyó en 1956 en el área conocida como los Giardini di la Biennale, siguiendo los planos del arquitecto Yoshizaka Takamasa (1917-1980), precursor de la arquitectura moderna en el Japón de la posguerra. En 2018, un año después de la exposición de Iwasaki Takahiro que nos ocupa, éste fue restaurado por Itō Toyo (1941) en colaboración con el estudio de arquitectura milanés ZITOMORI.

En la actualidad, la Fundación Japón es la entidad cultural responsable de la gestión del pabellón, y fue la que apoyó la elección de Iwasaki Takahiro como representante del país en la 57 Bienal de Arte de Venecia.

En el texto institucional del catálogo de la exposición de Iwasaki se subrayan dos aspectos determinantes en la decisión de la Fundación Japón en su selección. El primero es que Iwasaki proporcionaría a los espectadores de todo el mundo que acudieran a la Bienal “una oportunidad para sentir y experimentar la visión única de Japón hacia el mundo natural que se centra en una simbiosis con la naturaleza”,⁴ el segundo, que evidenciaba “los valores y la sensibilidad japoneses que se observan en las técnicas artesanales”.⁵ Por tanto, ofrecer su visión de la relación simbiótica con la naturaleza y destacar la tradicional habilidad técnica, parece una definición de rasgos nacionales. Sin embargo, algo que

III Reich. Esta situación se prolongó hasta el 5 de mayo de 1945, cuando los Aliados ocuparon la provincia alemana de Ostmark. Tras la intervención del gobierno militar aliado, que finalizó en 1955, Austria asumió su propio gobierno como Estado y su pabellón en la Bienal quedó bajo su cuidado.

3. ASAC, Carta del Dossier *Padiglione Giapponese*, 1942.

4. “an opportunity to sense and experience Japan’s unique view towards the natural world that centres on a symbiosis with nature”, en Meruro Washida, *Takahiro Iwasaki. Turned Upside Down, It’s a Forest* (Milán: Skira, 2017), 81 (traducción de la autora).

5. “the Japanese values and sensitivity that can be observed through craft-like techniques”, en Washida, *Takahiro Iwasaki*, 81 (traducción de la autora).



1. Yoshizaka Takamasa, Pabellón japonés en los Giardini di la Biennale, 1956, Venecia. Foto: © Pilar Cabañas Moreno.

puede resultar un tema nacional estandarizado, se cumple de una forma natural con la propuesta de Iwasaki, gracias a unos renovados planteamientos y una formalización tremendamente personal.

Las palabras institucionales de la Fundación Japón advierten también cómo aquellos primeros parámetros y los planteamientos oficiales de los organizadores de la Bienal, de mostrar a los mejores artistas, las mejores obras, han sido desplazados por la exhibición de ideas y el empleo del arte a modo de *softpower*.⁶ Resulta pues muy revelador descubrir qué hay detrás de lo exhibido en cada pabellón, pues en la trastienda podemos perfilar las preocupaciones de cada país y cómo se posiciona frente a éstas su gobierno y su sociedad.

6. Pilar Cabañas Moreno, “La Bienal de Arte de Venecia y la participación japonesa en su última década (2011-2019): un ejemplo de interacción y diplomacia internacional”, *Comillas Journal of International Relations*, núm. 17 (2020): 81-102.

La naturaleza, con sus deleites y sus fuerzas desatadas, aparece de forma recurrente entre los temas seleccionados, independientemente del asunto de la convocatoria de la exposición general.

Iwasaki Takahiro (1975)

Iwasaki se licenció en la Facultad de Bellas Artes de la Hiroshima City University en 1998, pero antes de decidir realizar estos estudios comenzó su formación universitaria en arquitectura. De lo que deducimos la existencia de un poso remanente que ha orientado parte de su obra hacia la realización de maquetas que estudian la arquitectura del pasado y del presente. La crítica de algunos de sus profesores hacia el excesivo realismo y detalle de éstas le hizo caer en cuenta de que era ahí donde estaba su potencial creativo, por lo cual decidió cambiar el rumbo de sus estudios.⁷ Inteligente e interesado en la formación teórica prolongó sus estudios y se doctoró en 2003 en la misma universidad. En esta última institución, Iwasaki destaca el magisterio de Yanagi Yukinori (1959) un artista nacido en la prefectura de Fukuoka y que participó también en la Bienal, en 1993. Pero antes de recibir esta formación, el hecho de que desde niño viera trabajar a su padre en la pastelería de la que era dueño le permitió observar cómo era capaz de crear todo tipo de objetos: flores y animales con crema, chocolate o azúcar.⁸ Su familiaridad con este tipo de trabajo tan artesanal, junto con la necesidad de fabricar sus propios juguetes a partir de cartones, tiene una gran relación con los trabajos de miniaturización y la concentración que requieren tanto por parte del creador como del espectador.

Si la miniaturización es una de las características de su obra, el uso de todo tipo de materiales, que ya han tenido un uso y que se pueden reciclar es otra de sus particularidades. En una entrevista para Bloomberg, Iwasaki hilvana este recurso con la necesidad de crear, a pesar de la escasez de recursos durante su periodo de formación. En 2005 tuvo una estancia posdoctoral en el Edinburgh College of Art en la University of Edinburgh donde se interesó por la pintura de paisaje. Con apuros incluso para alimentarse apreció la posibilidad de trabajar

7. Bloomberg, "Takahiro Iwasaki", *Brilliant Ideas*, Episode 68, 12 de diciembre de 2017, video, min. 5:13-5:59, <https://www.bloomberg.com/news/videos/2017-12-12/takahiro-iwasaki-on-brilliant-ideas-video> (consultado el 23 de enero de 2013).

8. Bloomberg, "Takahiro Iwasaki", min. 4:27-5:10.



2. Iwasaki Takahiro, proyecto AfterGold, *Potatoes* (papas), 2012. Calke Abbey, en Loughborough, Derbyshire. © Takahiro Iwasaki. Foto: Keizo Kioku. Cortesía de la Japan Foundation.

con materiales de descarte, tales como las cajetillas vacías de tabaco, las colillas o las ligas de goma.⁹

Por tanto, como características muy particulares de Iwasaki podemos citar su capacidad para la miniaturización y para la invención de potentes metáforas visuales, así como el empleo de materiales y objetos cotidianos para la creación de sus obras: cepillos de dientes, calcetines, toallas, sábanas, libros, plásticos, entre otros.

Buena parte de la obra que realiza es efímera y poética. Una de las que mejor puede ilustrar este carácter efímero es la construcción de unas maquetas de arquitecturas abandonadas en las que las piedras y los ladrillos las elaboró con papas. Instaladas en el suelo de los establos de Calke Abbey, en Loughborough, Derbyshire (2012),¹⁰ los visitantes podían contemplar la evolución del deterioro de la obra (fig. 2).

9. Bloomberg, “Takahiro Iwasaki”, min. 6:27-7:29.

10. Esta participación tuvo lugar en el contexto del proyecto AfterGold, comisariado por Momus. Con él se buscó explorar los valores, en el lugar de entrenamiento de los equipos olímpicos japonés y británico en la Universidad de Loughborough, antes del inicio de los Juegos de Londres de 2012.

Las creaciones de Iwasaki tienen la capacidad de atrapar toda la atención del espectador. Utiliza el espacio para influir en quien contempla, facilitándole distintos puntos de vista, lo que los obliga a moverse para apreciarla desde todos los ángulos. Provocar esta respuesta en el espectador le interesa mucho.

Según Kimura Eriko, entonces conservadora del Yokohama Museum of Art, Iwasaki trabaja con muchos niveles de emoción y significado, el primero de ellos, el de la sorpresa, que posteriormente provoca el descubrimiento y la reflexión.¹¹

Destacan sus exposiciones individuales y colectivas internacionales en Escocia durante su estancia; en 2009 muestra su obra en la X Bienal de Arte de Lyon¹² y en 2011 participa en Art 41 Basel, así como en el Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, en Alemania; en 2012-2013, en el Palais de Tokyo; en 2013, en la Asian Art Biennial en el National Taiwan Fine Arts Museum; en 2014, en la National Gallery of Victoria en Australia¹³ y en el Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto;¹⁴ y, en 2015, en la exposición organizada por el Asia Society Museum de Nueva York.¹⁵ Tras la Bienal ganó en 2018 el Premio al Artista Revelación en la categoría de Arte del Ministerio de Educación, Cultura, Deportes, Ciencia y Tecnología de Japón,¹⁶ y un año después participó en la Trienal de Aichi (Japón).¹⁷

Iwasaki confiesa una afinidad con la filosofía de la escuela budista zen, que postula que el universo está en esencia en lo fragmentario, en lo cercano e incluso en lo microscópico; además, conecta la utilización de materiales austeros y

11. Bloomberg, "Takahiro Iwasaki", min. 22:41-22:57.

12. Universes in Universe. "10ª Bienal de Lyon", <https://universes.art/es/bienal-de-lyon/2009/tour/la-sucriere/takahiro-iwasaki> (consultado el 23 de enero de 2023).

13. National Gallery of Victoria, "Reflection Model (Itsukushima)", 2014, <https://www.ngv.vic.gov.au/exhibition/takahiro-iwasaki-itsukushima-reflection-model/> (consultado el 23 de enero de 2023).

14. "‘Perdidos en el paisaje’, una exposición curada por el cubano Gerardo Mosquera, en el MART", *Arte por Excelencias*, 21 de mayo de 2014, <https://www.arteporexcelencias.com/es/noticias/2014-05-21/%E2%80%9CPerdidos-en-el-paisaje%E2%80%9D-una-exposicion-curada-por-el-cubano-gerardo-mosquera-en> (consultado el 23 de enero de 2023).

15. Albertz Benda, "Takahiro Iwasaki", http://images.albertzbenda.com/www_albertzbenda_com/TAKAHIRO_IWASAKI_CV.pdf (consultado el 23 de enero de 2023).

16. Anomaly, <http://anomalytokyo.com/en/artist/takahiro-iwasaki/> (consultado el 23 de enero de 2023).

17. Aichi Triennale, "The City in the Town Warehouse", 2019, <https://aichitriennale2010-2019.jp/2019/en/artwork/So2.html> (consultado el 23 de enero de 2023).

reciclados con los valores estéticos de *wabi* y *sabi*. Monjes como el pintor Sesshū Tōyō (1420-1506) o el poeta Matsuo Bashō (1644-1694) son dos de sus grandes referencias.¹⁸

Hoy día, Iwasaki es docente en la Universidad de Hiroshima en la que comenzó su formación. Desde su taller confiesa imaginar la posibilidad de conversar mediante sus obras con las personas del presente, pero también del futuro, con aquellas que todavía no han nacido.¹⁹ Es la aspiración de que toda obra de arte tenga la posibilidad de trascender en el tiempo y el espacio, de ahí que sus paisajes arquitectónicos floten en el aire como si el tiempo y la gravedad hubieran desaparecido.

La exposición del Pabellón

En un marco contextual amplio en el que el medioambiente se ha convertido en una preocupación prioritaria, dentro de lo que se ha dado en llamar el primer mundo, Iwasaki Takahiro presentó en el Pabellón Japonés una exposición de paisajes tridimensionales, nada bucólicos en una primera lectura. Dichos paisajes están contruidos con objetos familiares como toallas, trapos, libros o plásticos. De los hilos del material textil o de los marcapáginas para libros, como si los destilara, construye de un modo minucioso arquitecturas tradicionales como la pagoda y estructuras industriales como grúas o torres de alta tensión. Entre las letras del pabellón colocó la obra *Upside Down* (Volteado de cabeza), un calcetín rosa de lunares amarillos de cuyos hilos, como tejida, pendía una pagoda boca abajo.

Con estas obras nos invita a contemplar la realidad de nuestro mundo actual de un modo muy sensorial, y al mismo tiempo conceptual. Cuando poco a poco el espectador se anima a entrar en los planteamientos de Iwasaki, surge la posibilidad de romper nuestros esquemas y participar de ellos. Pero independientemente de si llegamos a compartirlos o no, sin duda alguna, nos hacen reflexionar sobre las posibilidades de otras perspectivas en la percepción que tenemos, no sólo sobre nuestra relación con la naturaleza y el medioambiente, sino también sobre la calificación de lo que es la belleza (fig. 3). El artista

18. Laura Thomson e Iwasaki Takahiro, "Takahiro Iwasaki In Conversation with Laura Thomson", OCULA, 15 de junio de 2015, <https://ocula.com/magazine/conversations/takahiro-iwasaki/> (consultado el 23 de enero de 2023).

19. Thomson y Takahiro, "Takahiro Iwasaki in Conversation with Laura Thomson".

confiesa: “espero que los espectadores tomen conciencia de la fragilidad de las cosas, del flujo del paso del tiempo y del efecto trampantojo de la percepción cambiante”.²⁰

¿Cómo son las obras que se expusieron en el Pabellón?

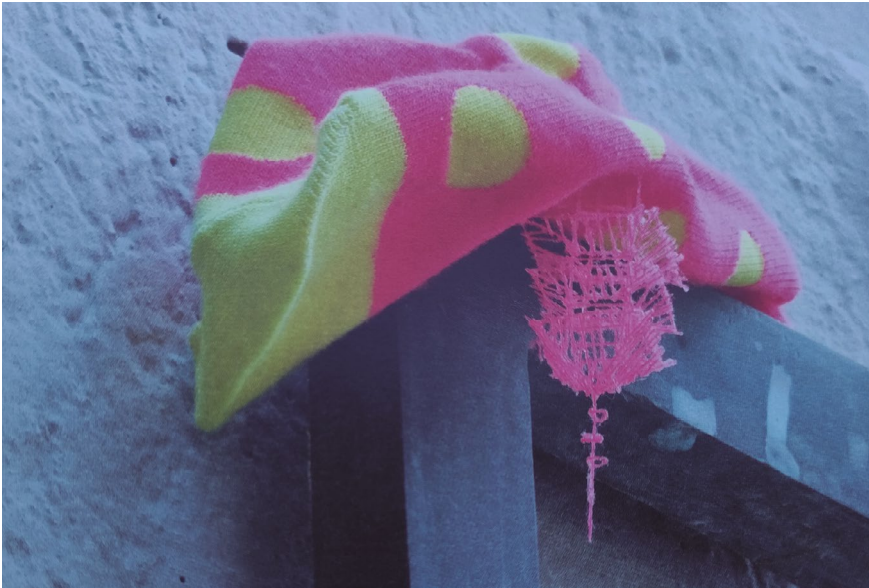
Iwasaki presentó en el Pabellón Japonés de la Bienal de Venecia de 2017 la exposición titulada *Turned Upside Down, It's a Forest* (Volteado de cabeza, es un bosque). Toma el título inspirándose en una frase del autor veneciano Tiziano Scarpa, que aparece en su guía de la ciudad, *Venezia è un pesce*.²¹ Incitado por la lectura de Scarpa, el artista se imagina sumergido en los canales de Venecia, en donde los peces no pueden juzgar la ciudad de Venecia más que como un bosque. Esto le sirvió a Iwasaki como excusa para hablar sobre la variedad de perspectivas que existen al afrontar la existencia y que podemos descubrir con una mentalidad abierta.²² Nos invita, así, a experimentarlo por medio de sus obras, a mirar de modos diferentes lo que habitualmente contemplamos.

He descrito que son paisajes tridimensionales que, como los afamados jardines secos japoneses, están a medio camino entre la inspiración pictórica y los juegos espaciales de la escultura. Obras cercanas a los planteamientos formales del artista portugués Baltazar Torres (1961) y del español Ignacio Llamas (1970) con sus blancos paisajes manchegos. Torres, por su parte, pretende de manera franca e irónica poner al hombre occidental ante su insostenible sistema económico y productivo; frente al impacto medioambiental que produce la actividad humana entendida, sobre todo, como explotación del medio; y al consumo exacerbado que no responde ya al imperativo de cubrir necesidades reales, algo que podríamos considerar cercano a Iwasaki. Por el contrario, Llamas vincula los paisajes con un camino de introspección y abstracción metafórica en los que la depuración formal exige prescindir de todo aquello que pueda resultar anecdótico. La obra de Llamas, como la de Iwasaki, carece de carga narrativa, es más bien una descarga emocional que busca provocar una experiencia estética, de la que después se deriva una reflexión (fig. 4).

20. Tessa Goldsher, “Takahiro Iwasaki Will Represent Japan at Venice Biennale in 2017”, 11 de julio de 2016, <https://www.artnews.com/art-news/market/takahiro-iwasaki-will-represent-japan-at-venice-biennale-in-2017-6654/> (consultado el 23 de enero de 2023).

21. Tiziano Scarpa, *Venezia è un pesce* (Milán: Feltrinelli, 2000).

22. Washida, *Takahiro Iwasaki*, 92.



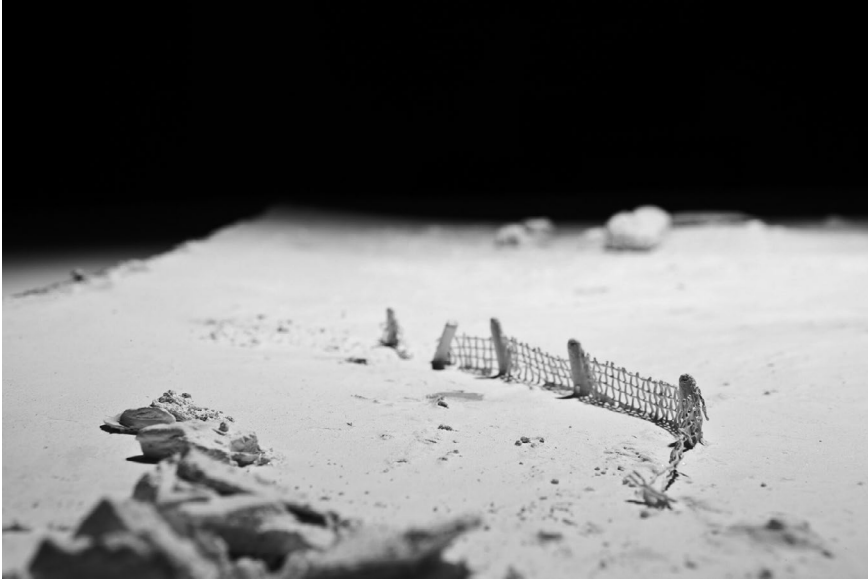
3. Iwasaki Takahiro, *Upside Down*, detalle, 2017, Bienal de Venecia, Venecia. © Takahiro Iwasaki. Cortesía de ANOMALY.

Hay en los tres una gran fuerza escenográfica llena de vitalidad. En sus obras los pequeños elementos hablan de la vastedad con sus juegos de escala, de la inmensidad del mundo en el que el hombre es tan sólo una tesela diminuta.

Son geografías diferentes, pero con una misma necesidad de dar volumen al tradicional paisaje pictórico mediante la miniaturización. Iwasaki ha declarado que éste es un recurso que, como la visión del hombre y de sus arquitecturas, observó en los dibujos del famoso manga *Akira* (1982-1990), de Ōtomo Katsuhiro, obra representativa del género *ciberpunk*. Cuando lo leyó por primera vez a los trece años, le llamaron la atención los detalles de sus dibujos, así como el cuidado prestado por Ōtomo a los rascacielos en destrucción, que Iwasaki asociaba con la Cúpula de Hiroshima (fig. 5).²³

Entre las piezas de Iwasaki, expuestas en el pabellón, he clasificado tres tipos de paisajes: los arquitectónicos, en los que se alzan arquitecturas tradicionales, convertidas en absolutas protagonistas; aquellos donde las construcciones in-

23. Thomson e Iwasaki, "Takahiro Iwasaki".



4. Ignacio Llamas, s.t., núm. III de la serie “Vacíos”, detalle, 2015, yeso, metal, pintura, luz y papel, 2 × 81 × 61 cm. © Ignacio Llamas.

dustriales conviven, se integran o malviven junto a la naturaleza que las soporta o las arroja; y los paisajes culturales o del conocimiento.

“Reflection Model (Lapis Lazuli)” (maquetas reflejadas), “Out of disorder” (Al margen del desorden) y “Tectonic Model” (Modelo tectónico) son los títulos de las tres series a las que pertenecen las obras presentadas, y que, respectivamente, encarnan cada una de las tipologías de paisaje mencionadas.

En estas obras recoge algunas de las preocupaciones del mundo contemporáneo, en especial el japonés, que tienen que ver con la sincronía y la asincronía del ser humano y la naturaleza, pero también con la identidad y la belleza.

Su modo de mirar

En su modo de contemplar el entorno, no es circunstancial el hecho de que Iwasaki naciera y creciera en Hiroshima, lugar donde están enclavados dos importantes iconos, no sólo de la ciudad, sino del país. Ambos son parte de la memoria colectiva de Japón de manera muy distinta. El primero, cuyo origen



5. Iwasaki Takahiro, a) vista de la sala del Pabellón japonés con las tres piezas de la serie “Reflection Model (Lapis Lazuli)”: *Torii* (izquierda) que da entrada al Santuario de Itsukushima (al fondo), *Ship of Theseus*, 2017, y *Pagoda del templo Rurikoji* (derecha), 2014; b) detalle del *Ship of Theseus*. Fotos: Keizo Kioku. Cortesía de la Japan Foundation, tomadas de <https://venezia-biennale-japan.jp/f.go.jp/j/art/2017>. © Takahiro Iwasaki. Cortesía de ANOMALY.

se cree que data de finales del siglo VI, es el santuario de Itsukushima en la cercana isla de Miyajima. El paisaje del que forma parte y ayuda a conformar ha sido categorizado a lo largo de la historia como una de las tres vistas escenográficas naturales más hermosas de Japón, uno de los *Nihon sankei*.²⁴ Pero, ¿por qué aplicando el calificativo de “vista natural” consideramos que el santuario favorece a conformar el paisaje? Porque así como el subrayado de una palabra nos ayuda a fijar la mirada sobre dicho término, o el maquillaje contribuye a destacar algunos rasgos físicos del rostro de una persona, la arquitectura del santuario

24. Pilar Cabañas Moreno, “Nihon sankei: historia, arte, turismo. En torno a la identidad”, *Mirai. Estudios Japoneses*, núm. 2 (2018): 35-48, especialmente, 43-48, <https://doi.org/10.5209/MIRA.60494>

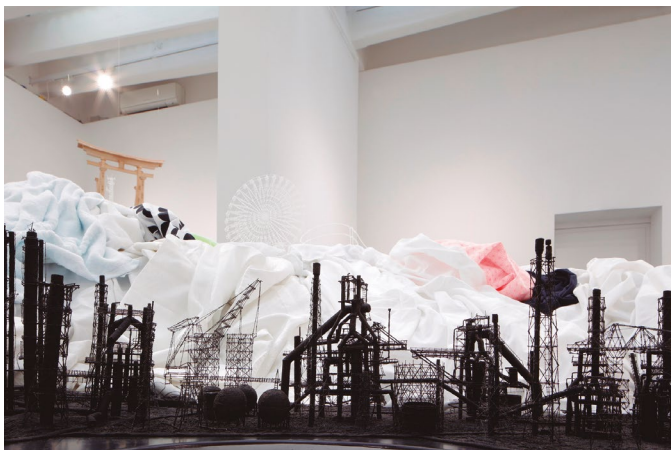
de Itsukushima con el *torii* anclado en el agua como un gigantesco punto focal y las maderas de sus estructuras pintadas de rojo, proyectadas sobre el mar y el cielo azul, junto con el fondo verde de la vegetación, no hacen más que resaltar la belleza del paisaje natural, que de otro modo habría pasado humildemente desapercibido, como el de cualquier otra de las islas. En este sentido, desde la perspectiva de las obras de ingeniería pública, argumentan Patricia Hernández Lamas y Jorge Bernabeu Larena la presencia de un puente, “transforma radicalmente el paisaje. Su encaje en las laderas verticales del valle, el contraste cromático y formal de sus materiales y sus geometrías construidas establecen un nuevo orden que va más allá de la mera composición formal, para constituirse como nueva interpretación del paisaje, formación de un lugar”.²⁵

El segundo icono de su ciudad es el edificio conocido por los japoneses como Genbaku Dōmu o la Cúpula de la bomba atómica; construido en ladrillo y hormigón por el arquitecto checo Jan Letzel para la Exposición Comercial de la Prefectura de Hiroshima (1915), se cubrió con una cúpula con estructura de acero, que resistió el empuje de la onda expansiva y el fuego provocados por la bomba atómica que el 6 de agosto de 1945 cayó sobre la ciudad, terrible testimonio del amanecer de la era nuclear. Hoy la rodea un entorno oficialmente conocido como Memorial de la Paz, muy diferente al de los días que siguieron al estallido, y sin duda mucho más amable. No obstante, en el museo próximo se recogen fragmentos de la memoria de aquel momento y de sus secuelas. Objetos cotidianos cargados de significado, transformados en narración y evocación de lo sucedido.

De manera significativa ambos edificios fueron declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en diciembre de 1996. Enfatizo el término significativo porque para alguien que los ha vivido de cerca como Iwasaki, que ha convivido con ellos, que forman parte de su identidad, ambos poseen por igual una belleza de significados (fig. 6).

Ambas arquitecturas representan una dualidad. Itsukushima, un paraje natural frente a la Cúpula que perteneció y pertenece a un paisaje del todo urbano; una arquitectura integrada que ha mantenido su función en el caso del santuario, frente a una estructura que ha cambiado su significado original y que

25. Patricia Hernández Lamas y Jorge Bernabeu Larena, “Los paisajes culturales de la ingeniería: tópicos a evitar en la consideración de las obras públicas”, *Revista de Obras Públicas: Órgano Profesional de los Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos*, núm. 3559 (2014): 87-98, especialmente, 88.



6. Iwasaki Takahiro, *Mountains and Sea*, serie “Out of Disorder”, 2017. Fotos: Keizo Kioku. Cortesía de la Japan Foundation, tomadas de <https://www.inexhibit.com/case-studies/takahiro-iwasaki-pavilion-of-japan-venice-art-biennale-2017/>. © Takahiro Iwasaki. Cortesía de ANOMALY.

sobrevive en un entorno urbano continuamente cambiante; una arquitectura tradicional y construida con materiales naturales como la madera, frente a una arquitectura extranjera levantada con materiales industriales y estructuras metálicas y hormigón.

Iwasaki instaló en el Pabellón Japonés una maqueta flotante del *torii* y de todo el santuario de Itsukushima, y tituló la obra *Ship of Theseus* (El barco de Teseo).²⁶ Pero, ¿qué significan para él?

La arquitectura tradicional japonesa se construía en particular con madera. Cientos de vigas, pilares, ménsulas, arquivoltas, entrelazados en un perfecto encaje de piezas que Iwasaki reproduce en el minucioso trabajo de marquetería y modelismo con el que realizó esta pieza. Una obra que destacó en la exposición por su belleza y efectismo. La pieza no recrea la superficie del agua, es el espectador quien la imagina ante la duplicidad de la maqueta: pegadas por su base, una boca arriba y otra boca abajo. Tal y como hacen las aguas del mar en las que el santuario se adentra. Sin embargo, bajo las aguas no hay más que pilares sumergidos que, como en Venecia, soportan las construcciones que se reflejan en sus canales. Los peces de la bahía verán, como los peces venecianos, bosques de columnas, y, dependiendo de la luz, un colorido reflejo en el espejo de la superficie de las aguas.

La visión del santuario cambia más que en otros casos porque tiene establecida una sólida relación con las mareas, de modo que en ocasiones parece pertenecer a la tierra y en ocasiones al mar.

En 2013 Iwasaki realizó la maqueta de esta arquitectura en su mayor perfección y esplendor. No obstante, la obra que expuso en la Bienal de Venecia en 2017 fue la del santuario después de haber sido azotado por uno de los muchos tifones que asolan la zona entre mediados de agosto y principios de octubre,²⁷ quizá por eso, en origen, estuvo dedicado a las tres hijas de Susanoo, el *kami* sintoísta de las tormentas.

Años de experiencia en la construcción y reconstrucción de estructuras similares han llevado a investigar cómo hacer más débil una parte de la construcción, para que, en lugar de oponer resistencia, absorba la fuerza quebrándose para aminorar los daños y proteger las partes más importantes del santuario (fig. 7).

Iwasaki establece una comparación entre el barco de Teseo y el santuario de Itsukushima. Se dice que, cuando Teseo regresó al lugar de su partida, no quedaba del barco original ni una sola pieza. Todo él había sido reparado durante su intenso periplo. Sin embargo, sigue reconociéndose el barco de Teseo como el que le llevó de travesía en travesía hasta el puerto final.

26. La obra *Ship of Theseus* pertenece a la serie “Reflection Model”, madera de ciprés japonés, contrachapado y cable; Pabellón: 84 × 249 × 354 cm y Gran *torii*: 137 × 96 × 46.5 cm.

27. Fueron especialmente dañinos los de 1991, 1999 y 2004.



7. Iwasaki Takahiro, *Offshore Model*, 2017, de la serie “Out of Disorder”. Foto: Keizo Kioku. Cortesía de la Japan Foundation, tomada de <https://venezia-biennale-japan.jpf.go.jp/en/art/2017>. © Takahiro Iwasaki. Cortesía de ANOMALY.

Esta paradoja de reemplazo, que tantas preguntas y debates ha suscitado entre los europeos en relación con la identidad y originalidad, apenas ha levantado dudas entre los japoneses. Poseedores de una arquitectura levantada en madera y cubierta con corteza y brezo, que necesita de continuas sustituciones de los materiales, cuando no de reconstrucción a causa de terremotos, tsunamis o incendios, la idea de restituir a la forma anterior con nuevos materiales, forma parte incluso de los rituales de reconstrucción de templos como el de Ise, que cada 20 años se reedifica en un solar contiguo.

El santuario de Itsukushima es uno de estos ejemplos, y nos hace ver cómo para los japoneses la identidad queda pues unida a las vivencias, a la forma y no tanto a la antigüedad de los materiales.

Además, suspendida en el aire bajo el título *Ship of Theseus* lanza una pregunta para interrogarnos de modo general sobre dónde reside la verdadera

identidad²⁸ y cómo se forja, al poner de relieve también de qué manera las debilidades, o las aparentes debilidades, construyen la identidad, en su caso, del pueblo japonés.

Si contemplamos sus obras desde la convivencia de ambas referencias con el mismo nivel de importancia y apreciación, el santuario y Itsukushima y la Cúpula de Hiroshima, en concreto en las obras de la serie “Out of Disorder”, *Mountains and Sea* (2017) (Montañas y mares)²⁹ (fig. 6) y *Offshore Model* (2017) (Maqueta en el mar) (fig. 7),³⁰ nos damos cuenta de cómo conviven en su obra elementos tan distintos como las alusiones a las arquitecturas tradicionales de madera con las torres de acero, despreciados paisajísticamente como agresiones a la naturaleza, transportan la energía desde los lugares de producción a los de consumo, forman parte de la vida del territorio, de sus infraestructuras y de su paisaje, y lo mismo sucede con las estructuras industriales y las plataformas petrolíferas. Esto es algo que, desde el punto de vista dominante en Europa tras una nueva concepción de la naturaleza debida a la crisis ecológica,³¹ que asume la naturaleza como un objeto estético, está totalmente fuera de lugar y habría que ocultarlo.³²

Según la profesora Marta Tafalla “La belleza natural, en su infinitud de formas, incluso es capaz de provocarnos una sensación de libertad, de encontrarnos con nosotros mismos; por ello a menudo escogemos parajes naturales para retirarnos unas horas a pensar”.³³ De ahí el rechazo visceral de los europeos a que ésta se enturbie con restos de la presencia humana, sobre todo, actual. Sin embargo, el individuo a lo largo de la historia ha dejado su huella, para bien o para mal, en el paisaje, y admiramos las intervenciones que en el desierto hicieron los egipcios con sus pirámides, los romanos con sus acueductos o los japoneses con sus grandes túmulos o *kôfun*. Evidentemente estas alteraciones del paisaje no son algo de la Antigüedad, sino que se ha mantenido

28. Meruro Washida, *Takahiro Iwasaki. Turned Upside Down, It's a Forest* (Milán: Skira, 2017).

29. Sábanas, toallas, trapos para sacudir el polvo, tinta china; dimensiones variables.

30. Sábana de plástico, caja de *bentô* desechable, cañas, banda elástica, botella de plástico y mesa; 88.5 × 250 × 100 cm.

31. Con Ronald Hepburn y Theodor W. Adorno se materializa el resurgimiento, en la segunda mitad de la década de los años sesenta del siglo xx, de la sensibilidad hacia la disciplina de la estética de la naturaleza.

32. Sobre este tema véase Esther Valdés Tejera, “La apreciación estética del paisaje: naturaleza, artificio y símbolo” (tesis de doctorado, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid), 2017.

33. Marta Tafalla, “Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista”, *Isegoría*, núm. 32 (2005): 215-226, 220.

desde entonces. Daniel Crespo, quien ha estudiado el caso español desde el siglo XIX afirma que “el impacto de la ingeniería civil, de las construcciones de comunicación y abastecimiento, es extraordinario, convirtiéndose en un rasgo conformador del paisaje”.³⁴ Y esto es algo que podemos hacer extensivo al caso japonés, desde que los motores de la ingeniería y la industria occidental se hicieron presentes en su territorio. Crespo afirma que el siglo XIX fue una época en la que los ingenieros se convirtieron en los grandes domesticadores de la naturaleza. La construcción de grandes plataformas de territorio ganado al mar en distintos puntos de la geografía japonesa, especialmente en Tokio, vuelven a ponerlo de manifiesto.

En la actualidad, ante la disminución de los bosques y la expansión del desierto surge en el hombre contemporáneo el sentimiento de nostalgia hacia la naturaleza primigenia,³⁵ y en muchos de nosotros aparece el rechazo a estas estructuras industriales que nos estorban en una contemplación que deseamos sea, no sólo estética, sino una isla en medio de las contaminaciones acústicas de las ciudades, de la contaminación del aire y de las aguas. Deseamos ignorar, evadirnos de estas realidades que las estructuras industriales traen a nuestras mentes. “En la versión popular el concepto de paisaje está asociado con lo pintoresco y lo rural, de tal forma que, para muchas personas, el paisaje industrial constituye algo así como un ‘anti-paisaje’, o por decirlo de otra forma más posmoderna como un ‘no-paisaje’”.³⁶

Hernández y Bernabeu señalan cómo, en la década en la que se produce la participación de Iwasaki en la Bienal de Venecia, se está viviendo un divorcio entre lo natural y lo construido, y argumentan que los defensores del medioambiente tienden a ver lo construido como una intromisión del ser humano en campo ajeno. Lo que no es natural acaba siendo considerado como tóxico y como una contaminación del entorno.³⁷

34. Daniel Crespo Delgado y María Jesús Rosado-García, “Paisajes de la ingeniería civil para el patrimonio histórico”, *Norba. Revista De Arte*, núm. 41 (2022): 73-93, especialmente 76, <https://doi.org/10.17398/2660-714X.41.73> y Patricia Hernández Lamas y Jorge Bernabeu Larena, “Los paisajes culturales de la ingeniería: tópicos a evitar en la consideración de las obras públicas”, *Revista de Obras Públicas*, núm. 3559 (2014): 87-98.

35. Tuan Yi-Fu, *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015).

36. Joseba Juaristi, “El paisaje industrial entre el patrimonio histórico y la tecnología”, *Fabrikart: Arte, Tecnología, Industria, Sociedad, Naturaleza y paisaje*, núm. 7 (2007): 96-113, 97.

37. Hernández y Bernabeu, “Los paisajes culturales”, 93.

Sin embargo, Iwasaki muestra la realidad de su geografía y su historia, y en sus paisajes introduce elementos industriales, grandes plataformas y refinerías de petróleo e industrias químicas, los grandes tesoros de la recuperación económica en la década de los años sesenta del siglo xx, durante el llamado “milagro económico japonés”, al asumir estos elementos como constitutivos de la realidad del paisaje actual, de su composición estética y como parte del significado de su existencia.

Con ello y en este contexto sociocultural, Iwasaki se presentó en Venecia con una muestra en la que ofrece una perspectiva en la cual tienen tanta importancia los paisajes en los que se enclavan las arquitecturas históricas, como aquellas en las que se insertan elementos de ingeniería, o incluso los paisajes industriales. Podemos advertir en su arte una posición conciliadora. Esto no quiere decir que Iwasaki sea un ingenuo en cuanto a los riesgos de dichas industrias, pues según las declaraciones del artista en distintos medios, en la escuela aprendió que la ciencia y la tecnología no siempre son beneficiosas para la humanidad, al tener como ciudadano de Hiroshima los cercanos ejemplos de los *hibakusha*, el epítome de las consecuencias negativas de la contaminación, en este caso radiactiva.³⁸ Por tanto, ¿qué significa “Out of Disorder” para Iwasaki?

Tras el análisis de las obras y nuestra reflexión, entendemos que su propuesta es evitar considerar la naturaleza y sus paisajes de un lado, y los paisajes humanizados e industriales del otro, o pensar que estas torres de acero, perfiles de industrias, o plataformas petrolíferas, no son elementos ajenos a la vida de la zona. En esta misma línea del descubrir su belleza está la aproximación que el fotógrafo Shibata Toshio hace de obras de ingeniería e infraestructuras como presas o muros de contención de tierras, consideradas, de manera parcial, como agresivas injerencias en el terreno, pero que no por ello carecen de valor, beneficio y belleza. Podríamos incluso trazar un paralelo entre las infraestructuras sobre las que Shibata fija su mirada y aquellas calificadas en el arte contemporáneo como *earthworks*, tales como las del estadounidense Michael Heizer (1944), quien ya en 1967 necesitó para la creación de sus estructuras ambientales equipos de movimiento de tierras, verdaderas injerencias y alteraciones en el territorio.³⁹

38. Puede consultarse el testimonio de Setsuko Thurlow (1932), premio Nobel de la Paz en 2017, el mismo año de la Bienal que estudiamos, en Blanca Del Guayo, *Setsuko Thurlow: la vida después de Hiroshima*, Espacio Fundación Telefónica, 24 de febrero de 2020, <https://espacio.fundaciontelefonica.com/noticia/setsuko-thurLOW-la-vida-despues-de-hiroshima/> (consultado el 23 de enero de 2023).

39. Michael Heizer y Julia Brown, *Michael Heizer: Sculpture in Reverse* (Los Ángeles: Museum of Contemporary Art, 1984).

La imagen de las torres de Iwasaki con sus entramados metálicos hace pensar en la pagoda, también presente en la exposición de la maqueta del templo de Rurikoji de Yamaguchi (“Reflection Model [Lapis Lazuli]”, 2014).⁴⁰ Con sus cinco pisos, ésta es una verdadera obra de ingeniería antisísmica. Se construyen como un mecano de madera, sin espacio interior útil, con la función de marcación de un lugar sagrado. Cuando miramos al horizonte y descubrimos que una se yergue sobre el arbolado del paisaje disfrutamos con el color rojo que aporta al paisaje, o con el tono de su madera oscurecida por el tiempo, pero si se trata de una torre de alta tensión, que es también una obra de ingeniería que custodiaría la energía que debe llegar a nuestros hogares, nos gustaría que desapareciera porque la consideramos una irrupción, una interferencia en la contemplación estética del paisaje, precisamente porque nos negamos a introducirlas dentro de la categoría de belleza.⁴¹ Desde otra perspectiva, comentada por el artista, pueden considerarse como el símbolo del sacrificio de las zonas rurales que atraviesan para llevar la energía a los motores económicos de las grandes ciudades y a sus hogares.⁴² Una metáfora que nos lleva a considerar cómo el modelo de un sistema constructivo arquitectónico de Itsukushima en el que la función de las partes débiles es proteger a las más apreciadas e importantes, se reproduce socialmente en la vida en comunidad. Un ejemplo más evidente es la construcción de la central nuclear de Fukushima a 200 km de la gran megalópolis de

40. Ciprés japonés, madera contrachapada y cable; 302 × 67 × 67 cm; Colección TsuNaGu-en System Inc.

41. Como uno de tantos ejemplos, la reacción de los municipios de la Font de la Figuera y Moixent, en la Comunidad Valenciana de España, ante la instalación de un tendido de alta tensión avala esta opinión: “Se muestran especialmente indignados porque la parte de la infraestructura de evacuación que discurre por el término de Almansa se contempla que vaya soterrada. Sin embargo, una vez que entra en tierras valencianas el tendido eléctrico es aéreo con apoyo de estas torres de alta tensión. ‘Me parece bien que se invierta en energías renovables, pero no así’, manifiesta Vicent Muñoz, ‘el impacto que causará a la imagen del paisaje será brutal con las torres de alta tensión, además de la contaminación acústica que producen’”, subraya. En el caso de este municipio, entre las zonas afectadas están la de El Carrascal y Císcar donde se ubica una de las más conocidas bodegas, Arráez. Junto a ella hay proyectada una de esas torres eléctricas y otra muy próxima. “‘Intentamos fomentar el paisaje para impulsar iniciativas empresariales como la que ha puesto en marcha esta bodega y nos encontramos ahora con esta situación’, señala el alcalde de la Font de la Figuera”, en “Las torres de alta tensión amenazan también la Toscana valenciana”, *Las Provincias*, 1 de abril de 2001, <https://www.lasprovincias.es/ribera-costera/torres-alta-tension-20210331180126-nt.html> (consultado el 30 de junio de 2023).

42. Washida, *Takahiro Iwasaki*, 85.

Tokio, por la empresa Tokyo Electric Power Company, que no daba ni el más mínimo servicio a la zona donde se hallaba instalada.

Consideremos las obras de la serie *Out of Disorder* desde otra perspectiva. Hay una pintura de Sesshū Tōyō (1420-1506) en la que representó la *Vista de Amanohashidate*, una de sus últimas obras de pintura a la tinta. Se contemplan a un lado de la barra de arena las aguas del mar de Aso y, al otro, la bahía de Miyazu, la localidad de Fuchū, el templo de Nariaiji, dedicado a Kannon en lo más alto del monte y la península de Kurita. En ella están representados a vista de pájaro sus templos y todas y cada una de las pagodas. Una representación del paisaje, basada en la realidad, pero no realista. El soporte material de esta pintura está compuesto por 21 hojas de papel de distintos tamaños, lo que ha llevado a pensar a algunos estudiosos que se trataba de un trabajo preparatorio.

Iwasaki ha comentado que lo que él ha hecho en *Mountains and Sea* es una reactualización de la obra de Sesshū. Esta práctica no es nada extraña en la tradición japonesa, el ejemplo más popular son las actualizaciones literarias y pictóricas del príncipe Genji, especialmente en el periodo Edo. En ellas lo más llamativo es que los protagonistas ya no visten más como los cortesanos del periodo Heian. Pues bien, podemos pensar que las pagodas de los templos de la época de Sesshū son ahora las torres que testimonian la distribución de energía que fluye de un extremo a otro del país, permitiendo el desarrollo de la vida tal y como la concebimos en la actualidad (fig. 8).

Cabría la posibilidad de pensar que Iwasaki hace del paisaje de Sesshū una especie de parodia muy japonesa como la que Ryūtei Tanehiko (1783-1842) hizo de la historia del príncipe Genji en su *Nise Murasaki inaka Genji*, traducido como *El Genji rústico*. Sin embargo, existe un gran respeto e integración en el tema por parte del artista japonés.

La trasposición de Iwasaki no es meramente formal, es decir, no se limita a pintar el mismo paisaje sustituyendo las pagodas por torres, e incluso introduciendo la noria de un parque de atracciones. De manera simbólica, Iwasaki señala cómo el hollín con el que se fabrica la tinta es considerado en sí mismo pura suciedad, pero es sublimado por el pincel del arte.⁴³ Además, en su reactualización de materiales, el autor sustituye las 21 hojas de papel de distintos tamaños, pegadas una junto a otra para dar amplitud al paisaje representado, por las toallas y trapos que dan tridimensionalidad a su paisaje, que son sus sábanas de papel y el hollín de su trabajo.

43. Washida, *Takahiro Iwasaki*, 86 y 7.

A diferencia del estático paisaje a vista de pájaro de Sesshū, la obra de Iwasaki añade a la visión aérea la posibilidad de contemplarla también desde su centro, puesto que la coloca en el suelo permitiendo imaginar que la vemos al ras de las aguas de la bahía. Iwasaki y el comisario Washida Meruro la describen como una vista de pez,⁴⁴ pero lo que no mencionan es que también enlaza con la perspectiva de 360° que se tenía de los jardines y de sus “paisajes prestados” desde el centro del estanque de los palacios y templos durante los paseos en barca. Podemos pensar a modo de ejemplo en el caso de Kinkakuji en Kioto. Esto fue sólo posible porque Iwasaki aprovechó que el Pabellón Japonés de la Bienal tiene una abertura en el suelo del centro de la sala. Al estar la edificación elevada sobre unos pilares que dejan el espacio bajo la sala alto y diáfano, se retiró el cristal y pudo colocarse una escalera que permitía mirar desde el nivel de las aguas. Sin embargo, cuando se introducía la cabeza no se contemplaba el idílico paisaje de una bahía rodeada de bellezas naturales, sino un anillo con estructuras industriales, que no existen en Amanohashidate, pero sí en la llamada zona industrial Keihin o en la costa de Setouchi. En el primer caso el área incluye el puerto de Yokohama, Kawasaki y el cinturón industrial de la bahía de Tokio. Esta zona fue el gran centro neurálgico del resurgir de Japón tras el final de la II Guerra Mundial. Era el corazón pulsante de la economía con la industria pesada, los altos hornos, las refinerías, las petroquímicas y los astilleros. Era el paisaje de la recuperación económica del país, en una bahía donde los grandes proyectos de recuperación de tierras al mar crearon el espacio necesario para la expansión industrial. Algo similar ocurrió en el área de Setouchi, gran foco de la industria pesada y química en la década de los años sesenta del siglo pasado, mientras que en Hiroshima la industria se concentró en la construcción de barcos, locomotoras y vagones de carga. Problemas como las deficiencias en el transporte por la gran acumulación de industrias y la alta contaminación ambiental junto a la gran metrópolis de Tokio, provocaron el traslado de algunas plantas a las zonas costeras de Chiba e Ibaragi y a otros lugares de Japón. En la obra, la presencia de la noria es símbolo de la utopía de la felicidad y la ilusión, sentimientos que despiertan los parques de atracciones, pero en cuanto falta la energía eléctrica, que muchas de estas industrias producen, es lo primero que deja de funcionar.

Hoy el desplazamiento de la economía japonesa hacia la industria de la información y de los servicios ha hecho que estas zonas y sus paisajes, tantas

44. Washida, *Takahiro Iwasaki*, 86.

veces criminalizados por quienes se beneficiaron de ellos, comiencen a cargarse de nostalgia y su realidad sea contemplada desde los restos materiales que han quedado en el paisaje de lo que fue el milagro económico de la recuperación japonesa. Testimonios de una actividad que hoy semejan restos arqueológicos de un pasado reciente.⁴⁵

Miki Akiko, codirectora artística de la Trienal de Yokohama en 2011 y 2017 afirmaba que Iwasaki tenía interés en saber si los espectadores consideraban que sus obras simbolizaban el progreso de la gran era industrial de Japón, o la ruina y la decadencia de nuestra sociedad.⁴⁶ Una pregunta que parece evidenciar la pluralidad de significados que se desprende de su obra, incluso en el posicionamiento del propio artista.

En 2014 Iwasaki representó el escenario de *Toa Oil Company Refinery* (Refinería de la Compañía Toa Oil) cuya planta de Keihin, llamada Ogimachi, cesó su actividad en 2011. Esta obra no se expuso en la Bienal, pero sí un paisaje muy relacionado con ésta, titulado *Offshore Model*. En esta ocasión podemos pensar en una reactualización del famoso jardín seco de Ryōanji (Kioto), en el que la grava alude simbólicamente al mar, y las rocas, a islas, o según quien, a una tigresa y sus cachorros. Iwasaki emplea en su ejecución, como soporte para colocarlo a media altura, una mesa con unas medidas a escala de dicho jardín. Lo cubre con una sábana de plástico negro con cuyas arrugas simula el movimiento del mar —como el rastillado de la grava en el jardín—, y sobre una caja de *bentō* desechable construye una plataforma petrolífera, al tiempo que tres islas se alzan desde debajo de la sábana de plástico, conviven con ella y la contemplan junto con una gran botella de plástico y otros pequeños elementos.

Todo lo que hay sobre la mesa, todo el material empleado, parte del petróleo como materia prima. Todo de color negro, curiosamente, del color de la tinta *sumi*. Y quiero resaltar esta comparación porque actualmente la mayor parte de la tinta tradicional se fabrica con el hollín extraído del petróleo, y si nos colocáramos delante de esta pieza como lo haríamos delante del jardín de meditación de Ryōanji, lo que se evidencia es que la tradición y la modernidad están muy vinculadas, y que incluso el ejercicio de la pintura a la tinta o la caligrafía está

45. Gonzalo Andrés López, “La desprotección y desaparición del patrimonio industrial en las ciudades españolas: el caso de Burgos”, *Estudios Geográficos* 83, núm. 292 (2022), e097, <https://doi.org/10.3989/estgeogr.2022105.105> (consultado el 23 de enero de 2023).

46. Bloomberg, “Takahiro Iwasaki”, min. 16:22-16:43.

relacionado con las plataformas petrolíferas y las industrias que procesan lo que de ellas se extrae.

La única plataforma japonesa de extracción de petróleo y gas en el mar cuando Iwasaki realizó la pieza era la de Iwafune-oki, alejada 4 km de la costa. Está situada a la altura de la desembocadura del río Tainai, en la ciudad del mismo nombre, en la prefectura de Niigata, y en los alrededores encontramos la gran isla de Sado, pero también las pequeñas islas de Tobishima y Awashima.

Esta marina de Iwasaki, en cuyo centro se sitúa la plataforma petrolífera, se convierte en un paisaje de meditación, en especial sobre nuestro entorno y la ecuación entre los daños y los frutos de esta intromisión de la industria en la naturaleza y en el paisaje.

La obra *Flow* (Flujo), de la serie “Tectonic Model”⁴⁷ pertenece a lo que hemos dado en llamar paisajes culturales. Sobre una antigua mesa de comedor, una ingente cantidad de libros ha sido colocada de muy distintas maneras, unos tumbados, otros abiertos boca abajo, y otros de pie, como si se tratara de edificios. En éstos, con los cordones de los marcapáginas se han construido unas grúas, de modo que sugieren arquitecturas en desarrollo. Los libros amontonados ¿han sido escogidos al azar, simplemente como un material formal, o hay algo más detrás? (fig. 8).

La obra proporciona el placer o el entretenimiento de observar los títulos y los diseños de las cubiertas, donde no falta la *Gran ola de Kanagawa* de Hokusai, que al tiempo que es un claro referente cultural nos habla del acomodarse a la naturaleza, y sobre las fuerzas desatadas de ésta. No obstante, los temas de los libros seleccionados hablan de los mecanismos de los terremotos, la ciencia y la tecnología, así como de temas relacionados con la energía.

La elección del término tectónico para el título permite la lectura relacionada con los métodos de la construcción, pero también en el ámbito geológico refiere a la estructura de la corteza terrestre donde los libros abiertos unos sobre otros, con las páginas dobladas aluden a los plegamientos del terreno. Iwasaki juega con ambos. Un movimiento de la mesa y la inestabilidad de su construcción permite el colapso.

¿Por qué una mesa? Porque el término *water table*, o mesa de agua, es una característica arquitectónica de mampostería que consiste en un elemento de proyección que desvía el agua que corre por la fachada de un edificio lejos y de los cursos inferiores. Además, durante los grandes terremotos tiene también

47. “Tectonic Model” (*Flow*), 2017; libros y mesa; 138 × 130 Ø cm.



8. Iwasaki Takahiro, *Flow*, 2017, de la serie “Tectonic Model”. Foto: Keizo Kioku. Cortesía de la Japan Foundation, tomada de <https://venezia-biennale-japan.jp/f.go.jp/j/art/2017>

lugar un fenómeno llamado licuefacción del suelo, de manera que, en cambios repentinos de las condiciones de tensión, un material que normalmente es sólido, se comporta como líquido. Las normas de construcción en muchos países exigen contemplar los efectos de esta posibilidad de licuefacción en el diseño de edificios e infraestructuras. Todo ello en conjunto construye material y conceptualmente la pieza de Iwasaki, cuyo título, *Flow*, está del todo justificado.

Alrededor de la mesa, plataforma terrestre e isla con sus distintos estratos, tanto de terreno, como de conocimiento, debemos contemplar el mar ausente. No está de más en ella la presencia de la *Gran ola de Kanagawa* para reforzar el concepto de fluir. En este paisaje cultural se levantan todos esos estudios que

intentan comprender las energías de la tierra que asolan Japón cuando se produce un tsunami o un gran terremoto, y que, en muchos casos, apuestan como en la construcción del santuario de Itsukushima y su resistencia a los tifones, por la debilidad, por el fluir, por el dejarse llevar, como los pescadores de las barcas del grabado de Hokusai.

Conclusiones

De un modo general podemos afirmar que lo que Iwasaki presentó en el Pabellón Japonés de la Bienal de Venecia fue un paisaje muy japonés del ser humano en la naturaleza, y de cómo éste actúa para convivir con los fenómenos más agresivos de ella, como son los tifones, ante los que acierta al mostrar debilidad, y los terremotos ante los que la ingeniería aconseja la fluidez, y de la que extrae materiales y energías para su día a día, representadas en la plataforma petrolífera.

Para hacerlo Iwasaki retoma las perspectivas culturales tradicionales, en el fondo y en la forma, partiendo de la filosofía de la concepción zen del universo contenido en cada grano de arena, y del valor de la humildad de los materiales. Podemos afirmar que, así como Picasso reinterpretó a Velázquez en su famosa serie “Las meninas”, o a Manet en su *Desayuno en la hierba*, Iwasaki ha reinterpretado a Sesshū, a los carpinteros constructores de la arquitectura japonesa, ha leído los poemas de Bashō y ha visto con nuevos ojos el paisaje japonés, con todo aquello que lo integra en un ejercicio de pluralidad, comprensión y flexibilidad, intentando abarcar todos y cada uno de sus significados, sin olvidarse de los míticos Nihon sankei, presentes en el santuario de Itsukushima en la Bienal de Venecia de 2017.

El artista procura no criminalizar a las grandes industrias que provocaron la contaminación, pues de alguna manera todos somos o fuimos parte interesada, dado que, si bien la sociedad y la naturaleza han sufrido los daños provocados, también hemos disfrutado de los beneficios, y por ello todos somos cómplices: nuestras calefacciones, los tejidos, las botellas, los plásticos, el aire acondicionado, el material quirúrgico, los celulares, entre otros. Lo que nos lleva a reflexionar sobre la posibilidad de mejorar su alcance, pero también a reconocer sus aportaciones.

Iwasaki mira a su alrededor, a los paisajes de su país, procurando integrar la perspectiva de los tiempos, sin renegar de ella por una categorización de belleza anclada al pasado y a lo definido actualmente como “lo natural”. Nos invita a

ser conscientes de que lo que somos deviene de lo que hemos sido. De un modo muy lúcido expone cómo todos los paisajes están constituidos por distintos estratos, resultado del propio devenir de la naturaleza, y de las interacciones del hombre con el medio. Y cómo determinados elementos, hoy abandonados, pueden por sus significados ser elementos de regeneración en un lugar, al asumir nuevas funciones. El presente de Hiroshima nació de las cenizas, y negro polvo y cabellos están presentes en las representaciones de obras de la serie “Out of Disorder”.

La Fundación Japón, por medio de Iwasaki, ofreció a los visitantes de su Pabellón en la Bienal una ocasión para absorber elementos de la cultura japonesa, sus valores estéticos y culturales, por medio de la sorpresa, la contemplación y la emoción provocada por las obras. Además, propició una ocasión para reflexionar de un modo muy personal sobre el tema de la relación del ser humano con la naturaleza, invitándonos a estar abiertos a admitir la existencia de múltiples perspectivas: *Turn Upside Down, It's a Forest*. ♣

N.B. Esta investigación fue posible gracias a la beca de investigación recibida por parte de la Ishibashi-Japan Foundation, 2023.