

Del espacio para escultura a la escultura como espacio: El jardín

José Antonio Romera Díaz

PROGRAMA DE DOCTORADO: ARTE

Del espacio para escultura a la escultura como espacio: El jardín.
Tesis Doctoral presentada por: José Antonio Romera Díaz



**Del espacio para escultura
a la escultura como espacio:
El jardín**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: José Antonio Romera Díaz

ISBN: 978-84-9125-412-6

URI: <http://hdl.handle.net/10481/41720>

Del espacio para escultura a la escultura como espacio: El jardín

José Antonio Romera Díaz



Universidad de Granada

TESIS DOCTORAL 2015

Del espacio para escultura a la escultura como espacio: El jardín.

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada

Departamento de Escultura

Programa General de Arte

Presentada por José Antonio Romera Díaz

Dirigida por Antonio Martínez Villa

El doctorando José Antonio Romera Díaz y el director de la tesis Antonio Martínez Villa garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 1 de noviembre de 2015.

Director de la Tesis

Doctorando

Fdo.: Antonio Martínez Villa

Fdo.: José Antonio Romera Díaz

Del espacio para escultura a la escultura como espacio: El jardín

Índice

Agradecimientos	11
1. Resumen, objetivos y metodología	12
2. Introducción	18
3. Desde las esculturas en el jardín al jardín como escultura	30
4. El jardín: Un espacio para la subjetividad	50
5. El paisaje: Una construcción cultural	62
6. <i>Land art</i> y <i>Earth works</i> : El eterno retorno y el origen mítico como utopía futura	82
7. Cartografía sumaria de las poéticas híbridas del jardín y la escultura	108
7.1. Tallistas del territorio y escultores del tiempo, saboteadores y hortelanos saturnales: <i>Ut pictura natura</i>	110
7.2. Jaume Plensa: un ejemplo sociológicamente consensuado de intervención en el espacio público	142
8. Pabellones y <i>folies</i> . Construcciones en el jardín	148
8.1. Raros oratorios. Cenadores encantados	150
8.2. Cabañas y eremitorios	180
9. Jardines nómadas	188
10. El noble arte del paseo: Richard Long y Hamish Fulton	214
11. Paradojas del invernadero: La máquina nostálgica	236
12. Estudio de caso: El binomio jardín-escultura en el ámbito local granadino	252
13. Resultados	266
14. Conclusiones	270
15. Bibliografía	280
16. Webgrafía	292
17. Listado de imágenes	296

A mi madre por iniciarme en el secreto de los jardines, a Antonio Martínez Villa por inocularme el veneno de la escultura, a Amparo por intentar poner orden en el caos de mi sintaxis, a Ricardo por sus sabios consejos de capitán experimentado en los procelosos mares académicos y a Cándido por compartir el camino hacia un mismo horizonte.

1. Delimitación del tema de investigación, objetivos y metodología

“Haced mapas, y no fotos ni dibujos.”

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*

1. Delimitación del tema de investigación, objetivos y metodología

Una proposición:

Derribar estatuas es el primer paso en cualquier proceso revolucionario, por eso debemos ser muy cautelosos a la hora de erigirlas.

El arte de la jardinería tuvo dos claras prioridades en los albores de la Edad Contemporánea, generar espacios dotados de una profunda carga de ejemplaridad moral y construir refugios melancólicos a la medida de un alma encendida, símbolo inequívoco de la virtud burguesa. La escultura en su dimensión estatuaria colaboró en ambos empeños, de tal modo que escultura y jardín correrían una suerte pareja. El cuestionamiento de los valores heredados del siglo XIX durante la modernidad supuso una renuncia explícita al jardín, en tanto que escenario privilegiado del orden a desmontar, a la vez que evidenció la necesidad de reformular los códigos escultóricos en un marco que excedía obligatoriamente los aspectos formales.

Pasó la modernidad y con ella su furor iconoclasta. Al hacer balance de esos dos primeros tercios del pasado siglo descubrimos que el hombre nuevo, prometido tanto por las vanguardias como por los movimientos totalitarios, no ha llegado, que el mundo no es ni mejor ni más bello de lo que era, y que, además, por haber renunciado al jardín no disponemos de un espacio simbólico, por precario que resulte, en el que mantenernos a cubierto.

La tesis que aquí defiendo es que en nuestros días la escultura y el jardín coinciden en el objetivo común de generar lugar. El interés que la cultura artística proyecta desde la posmodernidad sobre ellos tiene que ver con el arrasamiento de las diferencias paisajísticas a nivel planetario, así como con la idea de recuperar el tiempo perdido para todos aquellos asuntos que no tuvieron cabida en la modernidad, y, de manera especial, una cierta idea de subjetividad.

Los objetivos de estudio abarcan las causas del rechazo a la idea de jardín, la recuperación del mismo a la luz de las investigaciones escultóricas, la evolución de la escultura hacia la escala paisajística y la combinación de ambos conceptos en un territorio híbrido caracterizado por el flujo permanente de cesiones recíprocas.



2. Anish Kapoor, *Turning world upside down* (Serpentine Gallery, Kensington Gardens, Londres 2010)

Presento una cartografía sumaria de las experiencias artísticas en las que ambos dominios confluyen organizados según las categorías de la jardinería clásica, para concluir que la escultura convertida en lugar tendrá un peso determinante en el arte futuro, puesto que invita a vivir el espacio con toda su densidad de signos y resulta, por ello, un arma eficacísima contra la homogeneización del mundo impuesta por las multinacionales.

La metodología propuesta se basa en la idea del paseo como forma de conocimiento bien asentada en la tradición occidental. Platón, Aristóteles, Rousseau, Nietzsche o Benjamin son algunos de los muchos filósofos que basaron una parte importante de su pensamiento en la interacción entre la profundidad y la levedad aparente del mundo que acontece durante el paseo¹.

1 THOREAU, H. D. (1999) *Pasear*. Editorial Olañeta. Barcelona. Todos los filósofos citados pasearon y escribieron sobre el paseo, pero tal vez sólo Thoreau mezcla de manera indisoluble el pasear en sus tres dimensiones filosóficas: en tanto que objeto, método de estudio y análisis de resultados. El vagabundeo fue una premisa fundamental en su posición vital.

Decían Gilles Deleuze y Félix Guattari que *escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes*². Siguiendo a estos maestros del pensamiento contemporáneo y teniendo en cuenta la complejidad y riqueza del objeto de estudio, se opta por un modelo que oscila entre el trabajo del **cartógrafo** primitivo³, que pretende facilitar el acceso a un territorio cuyos límites sólo puede alcanzar de manera intuitiva, y el filósofo peripatético, consciente de que sólo paseando podemos vislumbrar el conocimiento buscado. Por otro lado, la tesis versa sobre el estudio de los espacios transfigurados por el hálito del jardín y, por tanto, la idea del mapa le es consustancial. Se propone, en definitiva, un **vagabundeo**⁴ por las artes centradas en el análisis y construcción del lugar, en las que confluyen naturaleza y artificio, teniendo como escenario una idea cultural del paisaje.

- 2 DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2000) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-textos. Valencia. Página 11. Los autores no sólo asumen el valor metodológico del procedimiento cartográfico en tanto que herramienta conceptual fundamental para la construcción del saber en sus labores de investigación, sino que conminan al lector a seguir su metodología conceptual, ya que *el mapa es abierto, conectable en todas las dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones*
- 3 Junto con los pensadores franceses ya citados, encontramos toda una pléyade de investigadores vinculados al estudio del arte y la estética que han defendido la opción cartográfica. Entre otros podemos destacar a Iñaki Ábalos [*Atlas pintoresco. Volumen I. El observatorio*. (2005) Editorial Gustavo Gili, Barcelona]. Aquí, el actual director del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Harvard se inclina también por el mapa sumario como herramienta metodológica.
- 4 El vagabundeo y ha formado parte de los procesos de investigación artística desde los años veinte, cuando dadaístas y surrealistas desarrollaron estas experiencias cognitivas destinadas a generar otras imágenes del mundo que no terminaban de cuadrar con las visiones asentadas. El movimiento situacionista sistematizó su uso a través de la teoría de la deriva propuesta por Guy Debord: *La deriva, en su carácter unitario, comprende ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las variables psicogeográficas mediante el conocimiento y el cálculo de posibilidades*.
DEBORD, G. (1999) *Teoría de la deriva, en Internacional Situacionista. Volumen 1*. Edita Literatura Gris. Madrid. Página 50.

2. Introducción

2. Introducción

Cualquier estudio al uso sobre la contemporaneidad en las artes debe comenzar con un análisis de la obra de Antoine Watteau, entendida como el elemento de enlace entre los goces de un mundo aristocrático y decadente que se niega a ver su propio fin y la imposición de la universalidad moral por parte de la burguesía emergente, cuya estética dará sus mejores frutos en el jardín romántico.

Cuando analizamos el tratamiento del paisaje en la pintura galante descubrimos que no importan demasiado el nombre o la fecha del cuadro, en todos aparece el mismo escenario, un paisaje difuso de difícil interpretación ¿Se trata de un bosque, o por el contrario es un jardín? No caben dudas, es un *locus amoenus*, un espacio inusualmente bello en el que la naturaleza, siempre renovada, ofrece su mejor cara, un lugar a la vez protector y amenazante. Resulta tan ideal para pensar sin ser molestado que hubiese hecho las delicias del propio Rousseau o, tal vez, por la espesura del follaje, la misma que serviría de resguardo a un bandido, el escenario perfecto y necesariamente discreto para el encuentro amoroso. La segunda idea parece reforzada por la presencia recurrente de los amorcillos que revolotean en torno a una escultura pagana de carnal belleza.

Watteau evita la visión frontal y el ángulo recto al considerarlos enemigos del placer. Esta estrategia, basada en la visión de soslayo tan vinculada al ideal setecentista de lo pintoresco, será uno de los ejes fundamentales sobre los que rodará la evolución de la escultura moderna.

El escenógrafo italiano Ferdinando Galli Bibiena descubrió, en una fecha tan temprana como 1703, el encantador poder de seducción de las vistas oblicuas, de tal modo que el eje central se desplaza en la percepción de la escena, que deberá ser captada a través de un ángulo. Con ese ardid da cabida en el drama a lo inesperado y lo imprevisible, concediendo una posición de privilegio a lo indirecto del mensaje frente a la lógica rectilínea.

Tras largas negociaciones, en 1981 se instaló la obra de Richard Serra *Tilted Arc* en la Plaza Federal de Nueva York. La pieza, un gran muro de acero curvilíneo, entraba en contradicción con el diseño



3. Jerónimo Hagerman, *Picnic
invasión* (Chateau des Alpilles,
Provenza, Festival Apart 2013)

ondulante del pavimento, dialogaba con el entorno y obligaba a un cierto desplazamiento a los trabajadores de los edificios adyacentes, integrando esta visión peripatética, gozosa y descentrada a la que hemos aludido en relación a las escenografías de Ferdinando Galli Bibiena y a las pinturas de Antoine Watteau. En 1989, la escultura de Serra fue destruida por petición unánime de los usuarios de la plaza.

De la breve y azarosa historia de la intervención se infieren tres grandes conclusiones: la primera es que ir a trabajar no siempre presupone guiarse por un itinerario deleitoso; la segunda, como solía decir Roberto Burle Marx, que no se puede obligar a nadie a dejarse seducir por el canto de sirena de la cultura. Este asunto presenta una importancia capital en la gestión del espacio público. La tercera, pero no menos importante: los descubrimientos de la estética del setecientos han evolucionado, se han materializado en configuraciones formales diversas, pero siguen vigentes en nuestros días bajo las apariencias más dispares.

Cuando pensamos en los jardines creados desde finales del siglo XVIII e inicios del XIX, nuestra imaginación vuela a espacios en los que la asociación de las fortunas industriales con la revolución tecnológica proporcionó escenas magníficas en las que se renuncia de manera expresa a la simetría, a la idea de eje o de jerarquía espacial, pero en las que encontramos un profundo estudio de la superficie y el espacio. Lugares sometidos a una idea, a un concepto, dotados de una alta



4. Edward James, *Las Pozas*
(Xilitla, San Luis Potosí, México, 1960 a 1970)

forma artística y, al mismo tiempo, amorfos en apariencia. Todos estos rasgos son aplicables a la escultura contemporánea.

Las sucesivas revoluciones sociales y tecnológicas acabarían con el mundo de estatuas y jardines. El siglo XX evitaría incluso su recuerdo, haciendo de la subjetividad romántica un pudridero ético y estético.

Durante todo el periodo de la modernidad se produjo un abandono displicente del jardín por parte tanto de las artes plásticas como de la arquitectura. Tal desencuentro no es casual, sino que se enraíza en el proyecto civilizador derivado de la Ilustración, que a su vez continúa las diferentes experiencias que figuran la modernidad.

Si la vanguardia estaba destinada a universalizar la dignidad, el confort e incluso el derecho a la sexualidad, construir jardines, es decir, espacios-refugio para la subjetividad, venía a ser tanto como asumir la posibilidad de su fracaso. El siglo de la máquina, de la productividad y el ángulo recto, estaba, por su propia naturaleza, destinado a desterrar el jardín a los ámbitos marginales, fuera del discurso moderno, jardines decadentes, o bien fuera del espacio occidental: jardines coloniales.

Del mismo modo, la escultura se vio forzada a bajar del pedestal, a renunciar a su antigua condición estatuaria y asirse a la tierra, convertirse en paisaje, devenir jardín.

El jardín debió adaptarse a un siglo que le fue profundamente hostil, arribando con la escultura a un territorio híbrido que, aún en precario, asegura la supervivencia de ambos dominios, en una epistemología mixta caracterizada por las influencias recíprocas. Hoy, al repasar la cuestión, podemos hablar de esculturas que transfiguran el espacio, destinadas a ser experimentadas como jardines, junto o frente a jardines objetuados, aptos en su materialización para ocupar la sala blanca del museo.

En la madurez de la posmodernidad, observamos que buena parte de las experiencias artísticas gira en torno a una serie de temas recurrentes que se nutren de los fragmentos surgidos tras la atomización del discurso moderno. El arte hoy parece centrar de forma obsesiva su atención en asuntos tales como la casa, el cuerpo, la identidad, el género, el origen étnico, la memoria o los flujos de información en la red. Investigar sobre el jardín es hacerlo sobre el lugar, indagar sobre sus aspectos físicos, productivos, culturales, simbólicos y emocionales, en un mundo de creciente asepsia y homogeneización, que a cada paso renuncia más abiertamente a sus propias referencias, de ahí el renovado interés del que el paisaje es objeto⁵.

Esta tesis constituye un intento de discernir, analizar y cartografiar de un modo sumario los caminos que han seguido los artistas para, desde esta nostalgia del jardín, volver a resituarse el tema como un asunto clave en las prácticas artísticas.

A lo largo del siglo XX asistimos a la caída de la estatuaria antropomórfica tradicional, así como a una renuncia a veces muy explícita al jardín por parte del movimiento moderno. Tal como he señalado anteriormente, algunas de las vías de supervivencia, tanto de la escultura como del jardín, pasan por descubrir territorios mestizos de los cuales el capítulo *Land Art* (o *Earth Works*) constituye un ejemplo preclaro, pero no exclusivo. No es posible recogerlas todas, pero sí seleccionar aquellos ejemplos que permitan establecer relaciones e itinerarios de cara a la elaboración de un relato compartido, una cartografía sumaria, en definitiva, de un atlas, siguiendo la afortunada expresión acuñada por Iñaki Ábalos ya comentada.

Puesto que la relación entre escultura y jardín es el tema central, será necesario partir de una definición lo más esclarecedora posible de ambos dominios. Abordaremos la evolución del concepto escultórico en los capítulos siguientes.

Los jardines tienen múltiples lecturas. En mi opinión, sigue siendo canónica la visión aportada por Rosario Assunto en su libro *Ontolo-*

5 Julia Schulz Dornburg analiza los puentes entre la arquitectura y las artes en una obra en la que cartografía buena parte de las líneas de trabajo desarrolladas hasta el cambio de milenio. Ella habla de arquitectura y arte, pero en realidad se refiere exclusivamente a la escultura. SCHULZ-DORNBURG. J. (2000) *Arte y arquitectura, nuevas afinidades*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

gía y teleología del jardín. En él defiende la idea de una construcción artística, que pertenece al ámbito de la cultura (la esencia de su ser es básicamente conceptual), aunque materializada a base de elementos naturales, cuya disposición acaba por configurar espacios para la subjetividad. En el primer capítulo encontramos el siguiente párrafo, en el que se sintetiza elocuentemente la posición del autor:

“El jardín es un espacio absolutamente distinto a los espacios que nuestra cotidianeidad consume consumiéndose en ellos. No es una mera exterioridad; es, al contrario, y Rilke nos lo ha dicho de la mejor forma posible, un espacio en el que la interioridad se convierte en mundo, y donde el mundo se interioriza. Un espacio que el sentimiento y el pensamiento, objetivándose en él, han individualizado como lugar; del mismo modo que ellos, subjetivando el espacio e identificándose con él, se han hecho ellos mismos lugar.”⁶

En lo referente a la escultura debemos tener en cuenta dos aspectos:

- 1° La tradicional flexibilidad epistemológica de la disciplina, que le ha permitido asumir todas aquellas experiencias artísticas imposibles de arrogarse por otras artes cuyo corpus cognitivo era mucho más denso y, por ello mismo, mucho menos elástico.
- 2° La revolucionaria visión de Rosalind Krauss de “*la escultura en un campo expandido*”⁷, en la que se ponen en juego el paisaje, la arquitectura y la percepción, es decir, la escultura como catalizador del paisaje, indisoluble de la arquitectura y del resto de elementos que lo componen, pero diferenciada de los mismos.

Cuando analizamos los jardines de la primera contemporaneidad, incluso desde sus momentos iniciales, en el periodo rococó, descubrimos que en ellos se desarrollaron buena parte de los temas que posteriormente adoptaría la escultura moderna hasta nuestros días. Los conceptos de lo pintoresco y lo sublime, tan enraizados en la estética del setecientos, cobran nueva vida, se reactualizan en las diversas experiencias escultóricas contemporáneas. De hecho, la idea de lo pintoresco es ya indisoluble de la escultura, puesto que su vivencia exige evolucionar en el tiempo y en el espacio, y por ello una renovación constante de perspectivas. Con respecto a la vigencia de lo sublime en la escultura contemporánea, la obra *Lightning field* de Walter de Maria (Nuevo México 1977) tal vez constituya el ejemplo paradigmático de la evolución del concepto hasta nuestros días.

Los jardines rococó están pensados para ser recorridos buscando perspectivas pintorescas que se refrescan a cada paso del trasiego. En este contexto, las investigaciones de Richard Long, Amish Fulton o Richard Serra parecen ubicarse en su correcta genealogía. El vínculo

6 ASSUNTO, R. (1991) *Ontología y teleología del jardín*. Editorial Tecnos. Madrid.

7 FOSTER, H. (1996) *La posmodernidad*. Editorial kairós. Barcelona. KRAUS, R. *La escultura en el campo expandido*. Páginas 60 a 80.

de las experiencias performativas con los *tableaux vivants*⁸ dieciochescos resulta igualmente evidente.

Los pabellones, templetos y folies, espacios de la percepción fenomenológica y la melancolía, los hitos que jalonan y re-significan el espacio en el jardín romántico, no están muy lejanos de los belvederes que plantea Siah Armajani o de las células de cristal y espejo con los que Dan Graham cuestiona nuestra visión del mundo. Las silenciosas estructuras blancas desarrolladas por la escultura minimalista no distan mucho, moral, estética e incluso sociológicamente de las folies palladianas que, como acentos de arcádica nostalgia, salpican los jardines anglosajones contruidos prácticamente hasta nuestros días.

La cuestión del paisaje desde la mirada escultórica es eje capital en la discusión artística contemporánea. Arquitectos y paisajistas, necesitados de nuevas concepciones a la hora de afrontar una relación con el espacio más amplia y flexible, han adoptado perspectivas escultóricas, tanto en las intervenciones puntuales como en el concepto global del paisaje que las anima.

En este contexto considero oportuno volver a citar a Iñaki Ábalos, con quien coincido cuando mantiene, asimilando paisaje con espacio público:

*“No puede olvidarse que las prácticas artísticas contemporáneas están en el origen de esta transformación del paisaje en espacio público. La mirada plástica es reactiva; al depositarse sobre los lugares provoca acciones e intervenciones, señala los lugares y los modos. Fotografía, performance, instalaciones, earthworks, videoarte, así como los medios plásticos tradicionales, componen un fecundo campo de invención de nuevas dimensiones de lo público.”*⁹

La modernidad no pudo permitirle el jardín porque su propio proyecto global para alcanzar un mundo civilizado, atlético, perfecto y equilibrado no precisaba ese resquicio poético y protector. El asunto termina, de este modo, por convertirse en el residuo arcaizante de un pasado imperfecto presto a ser superado. Elías Torres ofrecía una esclarecedora explicación de la marginalidad del jardín durante la modernidad, basada tanto en los aspectos funcionales como en los formales:

“La abstracción y el radicalismo del mundo figurativo moderno y el carácter ejemplificador y purificador de sus elementos formales en apoyo de la expresión de una teoría no dan cuartel a las formas del mundo

- 8 En este sentido el ejemplo más conocido es el *Hameau*, la vaquería inspirada en una vista holandesa que servía de solaz a la reina María Antonieta, lectora de Rousseau, que de este modo conectaba con los placeres epicúreos.
- HARRISON, L. (2010) *Guía de jardines*. Editorial Blume. Akal. Madrid. Página 56. Harrison nos recuerda que las ermitas que tanto éxito gozarán en la escultura moderna, pensemos en Mario Merz o Pistoletto, solían disponer de su propio ermitaño, un figurante, cuya silueta barbada asomada entre los árboles generaba un momento reflexivo, saturnal, entre los paseantes. Si estas escenas pretendían generar pensamiento desde su artificio, artistas como Gilbert And George no buscan algo muy distinto tras su aparente naturalidad.
- 9 ÁBALOS, I. (2005) *Atlas pintoresco. Volumen I. El observatorio*. Editorial Gustavo Gili. Obra citada.

vegetal, lo que explica el abandono del tema del jardín por parte de quienes fueron los protagonistas de este periodo.”¹⁰

El fracaso del movimiento moderno, y aún el empeoramiento progresivo de la situación en relación con los sucesivos paradigmas arquitectónicos espoleados por las más intensas oleadas especulativas, se evidencian en el deterioro paisajístico, consustancial a un modelo apriorístico de gestión del paisaje, que se materializa en una arquitectura ciega y sorda al espíritu del lugar. Todo ello hace tomar conciencia del tiempo perdido. A raíz de dicha voluntad de cambio van a proliferar intervenciones, publicaciones, cursos y titulaciones destinados a crear, investigar o divulgar en torno al jardín y su periferia, entendiéndose que es la vía más eficaz para alcanzar un concepto global y poético del paisaje.

El origen del primer desencuentro entre la modernidad y el jardín pertenece a los dominios de un sistema ético, surgido al abrigo del proyecto civilizador ilustrado, madurado durante las revoluciones burguesas y depurado en el desenvolvimiento del movimiento moderno.

El jardín rococó comparte con el jardín paisajista de linaje inglés una fehaciente oposición al absolutismo y sus valores, decantados con precisión en la corte versallesca.

El tránsito entre los siglos XIX y XX estuvo marcado por la dicotomía entre la militancia política y el activismo estético enajenado, propio del artista encerrado en la torre de marfil. Los primeros no consideraron el jardín entre las necesidades sociales apremiantes, los segundos no tuvieron energías suficientes para abandonar el mundo de la ensoñación.

El siglo XIX sucumbió a los principios de economía, higiene y eficacia, así como a una consideración de la naturaleza entendida como el reducto impoluto del mundo preindustrial (del que ya dieron cuenta los pintores impresionistas en sus excursiones dominicales). Los principios formales de la vanguardia a veces ordenaron jardines cubistas, e incluso surrealistas, pero ontológicamente figuraban antes un cuadro para ver en perspectiva que un espacio para la reflexión construido con elementos más o menos naturales.

El mito decimonónico de la naturaleza no fue óbice para su consumo indiscriminado por parte de la industria. La mitología del siglo XX destronó la naturaleza y la sustituyó por la máquina, hasta el extremo de asistir al misterio beatífico de la parada amorosa mecánica con sus acoplamientos de pistones y bielas. Desde finales del siglo hasta nuestros días, repensar nuestra relación con el entorno supone una labor fundamental para una supervivencia mínimamente digna.

Esta tesis pretende definir e interpretar un campo de conocimiento desde una perspectiva de conjunto, en que confluyan elementos procedentes de la plástica contemporánea, la arquitectura y el paisajismo, en su doble vertiente teórica y práctica.

10 BATLLE, E. (2011) *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Editorial Gustavo Gili. Land&scapeSeries. Barcelona. Página 43.

La propuesta es dar un paseo por las ideas y las realizaciones materiales¹¹, la ética y la estética, así como por las diferentes estrategias de adaptación que han acontecido en los ámbitos cruzados del jardín y la escultura a lo largo de la contemporaneidad última, analizando cómo buena parte de los elementos poéticos del jardín han sido asimilados por la escultura: paseos, invernaderos, folies, cenadores o miradores han pasado del antiguo y arcádico territorio del jardín a las prácticas escultóricas más recientes en un ejercicio de adaptación, tenacidad y resistencia.

Recorrer esta región apasionante e impura requiere unas metodologías adaptadas a su propia condición. Así pues, el itinerario estará en ocasiones guiado por la mirada del cazador furtivo, que avanza por los márgenes con la inseguridad de andar por un territorio cuajado de trampas. La labor consiste en observar, analizar y categorizar las obras y las ideas teniendo en cuenta unas poéticas heterogéneas por su propia naturaleza, buscando un hilo conductor con el que orientarnos en una serie de singularidades que, a su vez, componen los codos de un relato forzosamente abierto. En ese sentido la arquitectura, la literatura, la historia llevada incluso al gesto ínfimo, se convierten en un utillaje básico de orientación.¹²

En cuanto a la definición de jardín partimos entonces de la visión de Rosario Assunto¹³, Carmen Añón Feliú¹⁴, Javier Maderuelo¹⁵ y el resto de autores congregados continúan la senda fértil y conceptualmente densa, abierta por el maestro italiano, para quien los jardines, como decíamos, son espacios subjetivados destinados a la reflexión y la poesía.

La genealogía del jardín se asienta sobre lo carencial, las tensiones generadas por la distancia entre la realidad y la utopía. Los mitos edénicos colman de agua las regiones áridas, de paz a los pueblos belicosos, de fruta, miel y leche a los hambrientos. El jardín es, por tanto, una construcción utópica con una doble vertiente. Es un artificio erigido con la voluntad de representar la naturaleza valiéndose de sus elementos más fácilmente reconocibles, árboles, agua y piedras; un

11 ÁBALOS, I. (2005) *Atlas pintoresco. Volumen I. El observatorio*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Y ÁBALOS, I. (2008) *Atlas pintoresco. Volumen II. Los viajes*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Obra citada.

12 MADERUELO, J. (1997) *El Jardín como Arte, Actas del congreso*. Ed. Diputación de Huesca. Página 10. "El arte de los jardines reclama una autonomía con respecto a la arquitectura y a la literatura." No comparto con el profesor Maderuelo la necesidad de autonomía dentro del campo de ningún arte, pero de forma muy concreta creo que pureza en el jardín es sinónimo de pobreza. El Sacro Bosco de Bomarzo es indesligable de *Orlando furioso* y los jardines del medioevo cristiano están directamente inspirados en las interpretaciones cultas de la *Biblia*. Quizás el profesor Maderuelo pensaba exclusivamente en los jardines surgidos a la sombra de la arquitectura y el urbanismo modernos. Son precisamente esos a los que casi podríamos considerar no jardines desde la perspectiva de Assunto, que nos sirve de referencia.

13 ASUNTO, R. (1991) *Ontología y teleología del jardín*. Editorial Tecnos. Madrid. Obra citada.

14 AÑÓN FELIÚ, C. (1996) *El lenguaje oculto del jardín: Jardín y metáfora*. Universidad Complutense, Madrid.

15 MADERUELO, J. (1997) *El Jardín como Arte. Actas del congreso*. Diputación de Huesca. Obra citada.

microcosmos de límites no siempre precisos. Por otro lado, el jardín es una construcción intelectual nacida del pensamiento y destinada al goce, el deleite de los sentidos y, por supuesto, el pensamiento mismo¹⁶. Es objeto y lugar de la reflexión.

La naturaleza juega un rol en función de su presencia. En ese sentido, la industrialización marca un eje indeclinable. Los movimientos contestatarios de Mayo del 68 animaban a buscar la playa bajo los adoquines, invirtiendo los términos de una realidad ineludible: la subordinación de la naturaleza a la industria y su consideración residual. La naturaleza y el paisaje no son eternos ni intrínsecos; incluso es más que probable que, en el sentido decimonónico de la palabra, ni siquiera sigan existiendo.

Ambos comparten una matriz doble, en la que el carácter de creación intelectual contingente no puede ser obviado. La naturaleza, eclipsada por la industria y reinventada por los medios, se limita, acorralada y protegida (síntoma de su precariedad), a los espacios rechazados por la industria y el turismo.

En el jardín, habitar no es sinónimo de poseer o consumir. Nada allí resulta convencionalmente funcional, y la búsqueda de sentido debe seguir caminos desconocidos. Nada es seguro: encontramos fuentes que calan a los bobos, torres inclinadas y una serpiente que casi siempre se sale con la suya. Sin embargo, hay un riesgo mayor que el de la expulsión y es la exclusión. Desconocer su secreto, el vértice en el que confluyen la percepción y la vida, supone adolecer de la llave que abre todos los jardines, sean públicos o privados. El parque no debe renunciar a los valores simbólicos emanados de su condición de obra de arte. No debería ser exclusivamente un gimnasio, ni una pista de patinaje, ni una vista agradable para el conductor. Allí donde se sedimentan los estratos culturales de la comunidad habrá siempre un *giardino segreto*, “cerrado para muchos y abierto para pocos”, en palabras de Soto de Rojas, al margen de cuantos sujetos, grupos de amigos o amantes logre congregarse. La escultura no puede ser ajena a su poderosa fuerza de seducción. Nuestra senda no es más que una aproximación crítica a este entendimiento entre el paisajismo y las artes plásticas (toda vez que los límites de ambos dominios resultan extraordinariamente difusos), en el contexto del paisaje entendido como campo de batalla.

Siguiendo la terminología usada por Umberto Eco¹⁷, los estudiosos del tema se agrupan en dos grandes bandos: los apocalípticos, para quienes el hombre ha llevado su capacidad de destrucción más allá de las posibilidades de regeneración del planeta, y los integrados, para quienes no hay nostalgia de cualquier orden edénico por resultar éste necesariamente falaz.

16 ASUNTO, R. (1981) *Filosofía dell giardino e filosofia nell giardino. Saggi di teoria e storiadell' Estetica*. Editorial Bulzoni. Roma.

17 Eco, U. (1965) *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen. Barcelona.

Sea cual sea el matiz dominante en nuestra opción, lo cierto es que resulta desoladora la gestión del bien común por excelencia, el paisaje, fuente y reflejo de toda actividad y riqueza material y simbólica. En este contexto, resulta extraordinariamente esclarecedora la lección de la experiencia híbrida del jardín y la escultura, modelando espacios en equilibrio entre la melancolía y la política. Este dominio no sólo es un ámbito privilegiado desde el que analizar el mundo, sino también desde el que contribuir a su cambio.

3. Desde las esculturas en el jardín al jardín como escultura

“Todo jardín es una escultura”

Robert Irwin

3. Desde las esculturas en el jardín al jardín como escultura

Cuando observamos los portentosos sarcófagos fenicios del Museo de Cádiz, no podemos evitar preguntarnos (más allá de las divergencias formales, en las que los fenicios podían ser realmente proteicos) ¿cuál es la mayor diferencia entre estas soberbias estatuas y la escultura clásica griega?

La respuesta es muy sencilla: el perfume humanista emanado de la idea de riqueza comunitaria. El pedestal griego separa las esculturas de los ámbitos del tesoro privado y las eleva a la categoría de bien común. Se convierten de ese modo en aquello que pertenece a todos en general y a nadie en particular. Los sarcófagos gaditanos son tan hermosos como privados.

La conquista del pedestal supone un proyecto civilizatorio. Desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, en el marco occidental, las estatuas acometen como fórmula de supervivencia la idea de bajarse del pedestal y fundirse con el entorno, devenir espacio, devenir escultura.

Los jardines griegos, siempre vinculados al conocimiento (aún conservamos las expresiones *academia* o *liceo* para hablar de los espacios del saber), participaban más de la idea de la santidad del lugar, de la huella divina, que de los bienes contingentes que pudiesen albergar. Les resulta consustancial la esperanza de aprender paseando. El discurrir peripatético es uno de los grandes logros helénicos que mantenemos hasta nuestros días. Con el paso del tiempo, y a partir de los años sesenta, el propio paseo se convertirá en intervención artística en el linaje del pensar, discutir y crear, cuyos principios normativizó Aristóteles en el Liceo ateniense.

El jardín griego es un lugar agradable, un *locus amoenus*, de naturaleza sagrada, incorrupta, en la que el *genius loci*, el espíritu del lugar, se manifestaba en todo su esplendor: un sitio en el que el hombre encuentra una dimensión propia que lo comunica con el mundo sobrenatural.

Los romanos arrancaron, coleccionaron y reprodujeron aquellas estatuas que fueron orgullo cívico de los griegos para el consumo privado en el ámbito del jardín. A partir del renacimiento, la vuelta a la



antigüedad pasa por el coleccionismo compulsivo, primero recluso en los elitistas cenáculos humanísticos y luego abierto al disfrute del gran público, de aquellas esculturas que componían un reducto concentrado de la bella grandeza de los antiguos.

Los jardines de las residencias señoriales se enriquecen con auténticas colecciones arqueológicas concebidas, al igual que el Belvedere, como museos al aire libre. Julio II hizo construir a Bramante el famoso patio para exponer la propia colección de antigüedades, entre las que destacaba el *Laocoonte*.

En esta época aparece la figura del iconógrafo, un intelectual con una vasta preparación clásica, capaz de diseñar programas figurativos e itinerarios basados en alegorías y conjunciones simbólicas.

El pasado grecorromano y la mitología son la base sobre la que se apoyan unos complejos programas de exaltación al servicio de los diferentes comitentes. Las familias poderosas, ejemplificadas en el caso de los Medici, el papado y las diversas monarquías (pensemos en el corpus solar y apolíneo del complejo versallesco de Luis XIV) aspiraron a reflejar su grandeza en el jardín programático de esculturas.

El capítulo rococó marca el final del periodo áulico. Supone el dominio de Venus y Eros sobre los grandilocuentes programas barrocos. El jardín Weikersheim marca la transición de un tipo a otro, ya que, si por un lado mantiene los vínculos con el barroco a través de una compleja maquinaria escultórica destinada a exaltar la dinastía Hohenlohe, por otro inicia el encantador mundo del pintoresquismo rococó, a través de la colección de estatuas que animan la balaustrada frente al palacio, en la que se representan los miembros de la corte caricaturizados, junto a enanos desenvolviéndose en los más diversos oficios.

El jardín paisajístico no renunciará a este lenguaje de la piedra, pero lo hará siempre desde una perspectiva moralizante trazando puentes entre la virtud antigua y la moderna, parangonando la grandeza de los antiguos con los modernos hombres de ciencia, filosofía o política.

Llamamos *el triunfo de Winckelmann sobre Ripa* a este proceso de sustitución de la vieja cultura hermética y emblemática por los valores universales vinculados al neoclasicismo, que se prolongará casi hasta finales del siglo XIX. Curiosamente, con el final de la modernidad y el advenimiento de la posmodernidad volveremos, en el campo del arte en general y del paisajismo y la escultura en particular, al dominio de los códigos herméticos, casi tautológicos, sólo al alcance de los iniciados, frente a los valores y códigos universales que dominaron la ética y la estética neoclásicas.

Javier Maderuelo, en su artículo *El arte de hacer la ciudad*, resume el peso pedagógico y el tinte moral (con voluntad de ser universal) propio de la escultura conmemorativa en la época en los siguientes términos:

*“La estatuaria urbana tuvo su apogeo durante la Ilustración como elemento de educación pública, ya que, a través de las estatuas dedicadas a poetas, artistas, científicos y hombres ilustres, se educaba al pueblo y se honraba su memoria públicamente. Pero hoy día, ninguna de las supuestas virtudes de los hombres públicos se salvaría de la crítica, por lo que sus valores, como ejemplo moral, resultan inseguros”.*¹⁵

En el Mall de Washington encontramos un ejemplo claro del cambio en el signo de los tiempos. Se planeó como megalómano espacio representativo del recién conquistado poder burgués, el cual se percibía a sí mismo como ejemplo de validez universal. La puesta en esce-

15 MADERUELO, J. *El arte de hacer la ciudad*. Recogido en AA.VV. (2001) *Arte público naturaleza y ciudad*. Bajo la coordinación de Javier Maderuelo. Fundación César Manrique. Lanzarote. Islas Canarias. Página 38.

na es rigurosamente neoclásica, aunque por sus dimensiones y su rígida inmovilidad resulte próxima al hieratismo monumental propio de la estética egipcia. Cuando en este mismo espacio se decidiera, más tarde, acometer el *Monumento a los caídos en Vietnam*, la escultora Maya Lin¹⁶, a la búsqueda de ese inestable consenso cívico (que debe ir parejo a la solemnidad del encargo), se limita a construir un murete bajo de granito negro, como una lápida infinita en la que se han grabado los nombres de los caídos. En el futuro, dentro de una sociedad plural, los monumentos conmemorativos deberán ser forzosamente discretos.

Durante el siglo XIX la escultura toma varios derroteros. Con frecuencia, y precisamente a rebufo de la estética desarrollada en los jardines paisajísticos, se ve sustituida por construcciones y objetos de linaje neoclásico: columnas, obeliscos, urnas y otros elementos pretendidamente arcaizantes vinieron a glorificar a los hombres y a los pueblos¹⁷. En 1846, y a propósito de todas estas nuevas visiones de la estatuaria antigua, Baudelaire opinaba que *“un arte con esa voluntad de solemnidad, retórica y sentido de eternidad sólo puede representar la antítesis de la modernidad.”*¹⁸

En el siglo XX volveremos a ver estatuas totémicas, verticales y de firme voluntad heroica. Será, claro está, en el marco de los totalitarismos, tan próximos a nuestra historia. La caída de dichos regímenes en buena medida estará marcada por la caída de sus estatuas.

A lo largo del siglo XIX, se producen una serie de hechos del mayor interés. Aparecen parques y jardines públicos para el esparcimiento y la salud de los habitantes urbanos y, si bien es cierto que la estatuaria monumental resulta un tanto acartonada (pese a la alta calidad técnica que se consigue), no lo es menos que en esa época los cementerios, los jardines de la muerte, son el campo de experimentación de la mejor, más sensible y elegante escultura burguesa¹⁹.

Durante el siglo XX proliferan los parques de esculturas pero los jardines programáticos constituyen una anécdota, un residuo del pasado realmente inusual. La excepción más notable a esta norma es el *Parque del Tarot*, obra de Niki de Saint Phalle²⁰. El conjunto, iniciado en 1979, resulta ser una mezcla de jardín manierista (Bomarzo es siempre la referencia obligada) con arte contemporáneo construido

16 SOBRINO MANZANARES, M. L. (1999) *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Editorial Electa. Madrid. Páginas 60 a 62.

17 DUQUE, F. (2001) *Arte público y espacio político*. Ediciones Akal arte y estética. Madrid. Páginas 82 a 92. Un excelente análisis del neoclasicismo como modelo de intervención en los espacios representativos de la virtud, pretendidamente universal y eterna, asociada a la situación de poder instaurada por las revoluciones burguesas lo tenemos en el capítulo *Paseando por el Mall de Washington*.

18 SOBRINO MANZANARES, M. L. (1999) *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Editorial Electa. Madrid. Página 38. Obra citada.

19 AA.VV. (2006) *Sculpture. II. from the Reinassance to the Present Day*. Editorial Taschen. Colonia. Páginas 884-885, bajo el epígrafe *Public monument or funerary monument?* Y páginas 886 a 889, epígrafe *Cemeteries become museum*.

20 www.nikidesainphalle.com

a base de materiales de arrastre en la tradición de las *folies* decadentes, casi al borde de figurar una de aquellas imágenes kitsch ejemplificadas en la construcción del palacio ideal del cartero Ferdinand Cheval, por quien la escultora manifiesta una rendida admiración.

El último coletazo de los jardines de esculturas lo encontramos en las aludidas colecciones al aire libre²¹. Las grandes compilaciones con frecuencia están transidas de melancolía, comparten con los jardines históricos un cierto aire fúnebre y no son ajenas a la idea de superar la muerte a través de la memoria de los hombres²².

Mientras que el eco de la escultura conmemorativa se apagaba, escultores como Rodin o Medardo Rosso iniciaban un proceso de investigación que iba más allá de la simplificación de las formas. La escultura abandona su pedestal e incluso la misma idea de la verticalidad. Los procedimientos escultóricos forman parte de la obra acabada, en lo que podemos llamar un proceso de expansión y deconstrucción del estatus heredado del sistema tradicional de las Bellas Artes.

Brancusi plantea una tensión dialéctica entre la fusión y el contraste en lo referente a las relaciones establecidas con el entorno. El pedestal se convierte en la escena del conflicto. Su obra lo fusiona, lo diluye o lo transmuta en la escultura contenedor de la escultura contenida. *La Columna Sin Fin* (1938) resulta de la ampliación de una forma que había investigado en sus pedestales. Una vez colocada en el espacio abierto deviene en un tótem, en una especie de *axis mundi*,²³ un soporte para la bóveda celeste.

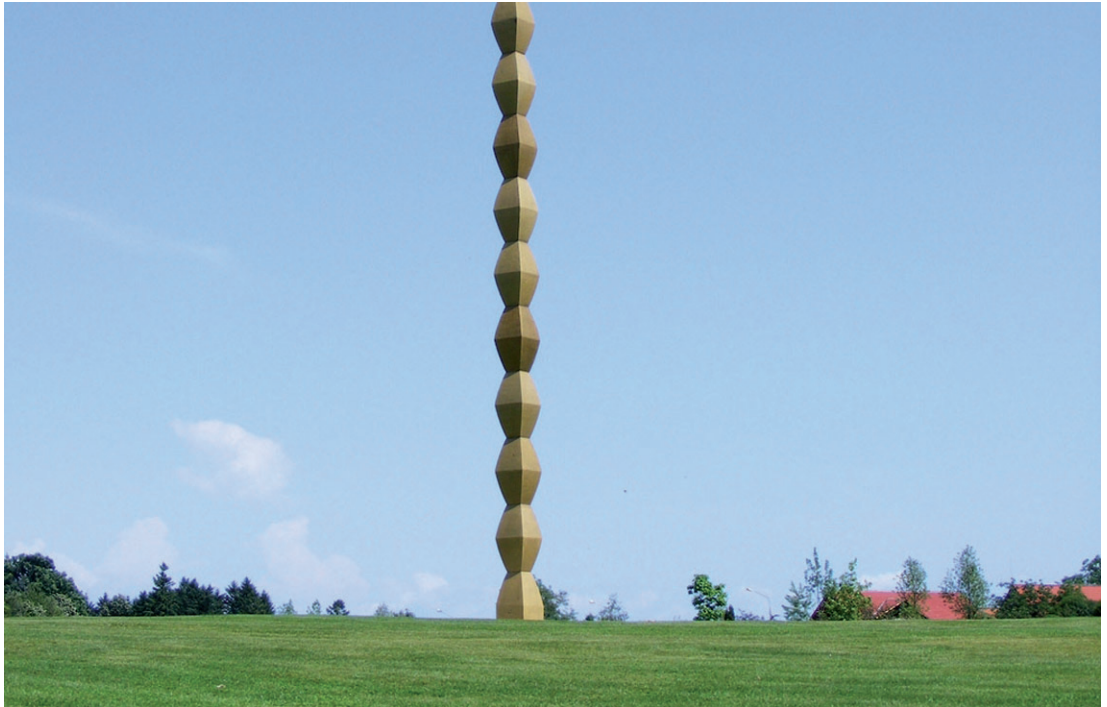
Durante el periodo de las vanguardias históricas, la escultura pierde decididamente su capacidad icónica vinculada a la representación del poder y la piedad. A cambio, se convierte en un espacio de libertad casi ilimitada, que le va a permitir traspasar las posibilidades expresivas y poéticas más allá de sus propias fronteras.

Si Julio González se embarca en la aventura de descubrir el espacio interno de las formas, los autores de las vanguardias rusas, Tatlin y los hermanos Gabo y Pevsner, analizaban no sólo el aire interior, sino también la posibilidad de generar intensas relaciones con el entorno;

21 VAN ZUYLEN, G. (1994) *Tous les jardins du monde*. Editorial Gallimard Culture et société. Página 123. Sobre los numerosos conjuntos escultóricos al aire libre entendidos como un conjunto de objetos podemos consultar el capítulo llamado *La Sculpture, Le paysage et le jardin Moderne*.

22 TORRES, A. M. (2000) *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*. Ed. The monacelli Press. IVAM. Valencia. Isamu Noguchi construyó dos de estos jardines dedicados a las colecciones de escultura contemporánea. Para el Museo Nacional de Israel diseñó un jardín destinado a albergar la donación de esculturas de Billy Rose. Su trabajo allí es una escultura paisajística, un *earth work* que curiosamente albergaría varias piezas muebles del mismo Noguchi. En el segundo encargo que afronta en el Houston Museum of Fine Arts, Noguchi solventa este otro jardín de esculturas generando perspectivas tal como se hacía en el paisajismo clásico. Por otra parte, los jardines de Roberto Burle Marx han sufrido un destino similar al transformarse en parque de esculturas. El más afortunado en ese sentido es el que alberga la colección de esculturas de Minas Gerais. <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/08/>

23 ELIADE, M. (1991) *Symbolism of the Centre' in Images and Symbols*. Princeton University Press 1991. Páginas 48-51.



6. Constantin Brâncuși, *Columna sin fin* (Târgu-Jiu, Rumanía, 1938)

eso sí, en el espacio blanco, autónomo y aséptico del museo o la arquitectura contemporánea²⁴.

El *assemblage* posiblemente sea un procedimiento cedido por la pintura, de la mano de los mismos artistas que lo desarrollaron en el plano bidimensional. Sin embargo, la transgresión absoluta que sobrepasa todo el sistema epistemológico heredado de la tradición académica fue el *Ready made*.

Durante los dos primeros tercios del siglo XX, tal como señala Marisa Sobrino, la escultura rechaza su identidad estatuaria respondiendo así a las problemáticas desarrolladas por la vanguardia, para asumir, de manera casi autista, su especificidad objetual. Este ensimismamiento, podríamos decir que antinatural en la medida en la que la vanguardia pretendía desdibujar las lindes entre el arte y la vida, lleva pareja una renuncia al paisaje y a la arquitectura. La escultura sobrevivirá como una flor extranjera en un invernadero, en el espacio aséptico del museo, la galería y la colección.

En la segunda mitad del siglo XX contamos numerosos ejemplos de muestrarios de esculturas agrupadas con desigual criterio. Desde Picasso a Claes Oldenburg, toda una pléyade de artistas ha colocado estatuas en el espacio público. Dichas obras establecen poca o ninguna relación con el entorno. Se siguen guiando por el viejo principio barroco: generar juegos de perspectiva a través de la intervención

24 DE MICHELLI, M. (1985) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Editorial Alianza. Madrid.

escultórica. Sin embargo, la evolución de la escultura en estas décadas se aleja del objeto-fetichismo para convertirse en un denso conjunto de relaciones que vinculan la intervención, el espacio, el paisaje y la arquitectura, en caso de que se trate de una intervención urbana.

Giacometti y Henry Moore son los dos grandes escultores que marcan el puente entre la vieja tradición y la nueva situación, que dominará el panorama tras la Segunda Guerra Mundial, con el consiguiente traslado del centro artístico desde París-Europa hasta Nueva York.

Giacometti todavía mantiene la presencia antrópica en sus figuras estremecidas, reducidas a lo esencial, que, si bien anuncian la desaparición del hombre, éste aún se asoma a la plaza, incluso cuando no sea más que para constatar su propia soledad acompañada. En el fondo, en el mundo de Giacometti aún hay hombres y plazas. En el universo del célebre artista hiperrealista Duane Hanson el hombre habrá desaparecido, obviamente no por ser reducido a su sombra, sino bajo el abrumador peso de los detalles de lo visible. La plaza, el escenario de la soledad en Giacometti, a su vez se disolverá para ceder su lugar al hipermercado.

El otro escultor de transición es Henry Moore²⁵. Sus siluetas reclinadas de masas y volúmenes simplificados recuerdan por igual a la estatuaria funeraria etrusca y a las formas precolombinas. Indiscutiblemente, Moore mantiene el pedestal que en Giacometti ha comenzado a desvanecerse, pero por otro lado también es cierto que al llevar sus esculturas al horizonte de la campiña, sus figuras elementales, arquetípicas, se funden con el entorno. Como decía Daniel Buren, “la obra de arte no es autónoma, todo lo que se exhibe al aire libre depende de ese aire”²⁶, y, francamente, Moore lograba una increíble fusión aérea con el entorno.

El ejemplo más claro (y, posiblemente también, el más hermoso) de disolución de la escultura en el entorno, aún cuando aquella no haya renunciado a su autonomía objetual, es el jardín de *Bentley Wood*. Construido en los años treinta, el conjunto se pierde en la perspectiva del horizonte. La línea de fuga visual la marca una monumental figura reclinada de Henry Moore²⁷.

En el danés Louisiana Museum²⁸, la obra de Moore parece emerger de la tierra sobre la que se apoya y ser inamovible del paisaje. Vemos la *Figura reclinada* (1962) colocada sobre una meseta tras la cual se precipita el mar. El bronce se ve rodeado por el límpido aire escandinavo, sobre el suave tapete verde, conjunción de naturaleza

25 LEWISON, J. (2007) *Henry Moore. 1896- 1984*. Editorial Taschen. Colonia. 2007.

26 BUREN, D. (1997) *Can Art get Down from its pedestal and rise to Street level?* Catálogo: Sculpture projects in Münster. 1997. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje. Página 501.

27 BROWN, J. (2000) *El jardín moderno*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Páginas 98 a 105. Son numerosos los jardines que cuentan con obra de Moore; sin embargo, la fusión aérea de la que hablamos anteriormente es tan perfecta que, de forma recurrente, se asocian a obras maestras de la jardinería del siglo XX; así en la Casa Miller en Collumbus, Indiana, obra de Dan Kiley, volvemos a encontrar líneas de fuga articuladas en torno a una *Mujer sentada* de Moore.

28 BLAZQUEZ, J. RISPA, R. Y VARAS, V. (2006) *Arte y naturaleza. Parques de esculturas. Guía de Europa*. Edición Fundación NMAC. Documenta. Artes y ciencias visuales.



Izquierda. 7. Henry Moore, *Figura reclinada* (Louisiana Museum, Copenhague, 1962)



Derecha. 8. Barbara Hepworth, *Spring* (St. Ives, Cornwall, 1966)

y trabajo en armonía, enmarcado por los árboles y con el mar Báltico como telón de fondo. A pesar de que la obra no fue concebida para este espacio, hoy no entenderíamos la una sin el otro.

A partir de esa misma época, los cincuenta, la discípula y amiga de Henry Moore, la escultora abstracta Barbara Hepworth²⁹ comienza a trabajar en su jardín y estudio. Con el paso del tiempo dará forma a una especie de lugar para la perplejidad, ya que, en su aparente sencillez, el jardín de dimensiones reducidas se iba colmando de esculturas de gran tamaño. La contraposición de la escala obligatoriamente se convierte en un elemento expresivo de primer orden.³⁰

Tal como recuerda Darío Álvarez, con frecuencia los jardines de la modernidad tal vez no fuesen habitados por el hombre, sino por su doble, la estatua.

“Se imaginaron jardines secretos que guardaban celosamente un mundo artificial por el que los espectadores se mueven como intrusos en un espacio que no les pertenece, al que se les permite temporalmente la entrada y el paseo, siempre bajo la mirada atenta de sus habitantes reales, las esculturas”³¹.

Con estas palabras, el profesor Álvarez revela la forma en la que espacios muy elegantes pero deshumanizados, aparentemente deshabitados, en realidad sí mantienen una presencia antrópica aunque

29 AA.VV. (2006) *Sculpture and the garden*. Ashgate Publishin Company. Burlington. Capítulo 6, POWERS, A. *Henry Moore recumbent figure 1938 at Bentley Wood*, (páginas 121 a 130). Capítulo 8, STEPHENS, C.: *Modernism out door: Barbara Hepworth's garden*. Páginas 145 a 157.

30 BROWN, J. (2000) *El jardín moderno*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Páginas 49 a 71. Obra citada.

FARIELLO, F. (2000) *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*. Editorial Maireal/ Celeste. Madrid. Páginas 324 a 326.

31 ÁLVAREZ, D. (2007) *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Editorial Reverte. Estudios Universitarios de Arquitectura. Barcelona. Capítulo 22. *El jardín y la escultura. Los habitantes del jardín*. Páginas 310 a 316.

sea en efígie. Más allá de las numerosas y dispares colecciones de esculturas en el jardín, esta explicación viene a dar un sentido poético a la figura *Amanecer* en el patio del Pabellón Barcelona de Mies Van der Rohe³², o la escultura de Jacques Lipchitz que vigila el estilizadísimo e inaccesible jardín cubista que Gabriel Guévrekian diseñó para la Villa Noailles.

Sin embargo ése no es el concepto con el que trabajamos. En realidad, Darío Álvarez usa la palabra escultura donde podría decir estatua³³. Recurramos a un ejemplo práctico para explicar el asunto: cuando Mies Van der Rohe afronta el encargo del espacio para el arte contemporáneo en la Alemania occidental, la Neue National Galerie, construye un palacio de cristal, un cubo transparente que se erige sobre otro cubo excavado en el terreno de idénticas dimensiones. Desde un principio la obra plantea problemas museísticos y se revela un espacio insuficiente. Mies no transigió en modificar el espacio excavado. Serían dos cubos superpuestos idénticos. La solución resulta profundamente escultórica, muy emparentada con el minimalismo y con algunas de las prácticas del Land Art. Ése es el sentido que nos interesa y que reclamamos para la escultura, más allá de las estatuas que pueda contener. De hecho, y volviendo al proceso inverso, el patio en torno al que se organiza el Pabellón Barcelona está igualmente custodiado por *Amanecer*, estatua en clave art déco del escultor Georg Kolbe.

Desde mediados de siglo la fenomenología de Merleau-Ponty³⁴, muy influenciado por las teorías gestálticas, ofreció a los artistas de la época un utillaje valiosísimo. Por un lado, la obra deja de ser el objeto de la mirada para interactuar con el artista y/o el público. El ser humano, en la experiencia fenomenológica, no sólo percibe la obra, también toma conciencia de sí mismo en esta vivencia. Por otro lado, la vista pierde su estatus de sentido dominante en el arte y es sustituida por el cuerpo en su conjunto. Dejamos de ver arte para comenzar a vivir arte, incluso a vivir y percibir el mundo a través del arte. Las acciones de Jackson Pollock o las complejas obras *Earth Work* no son ajenas a esta nueva concepción de la percepción del hombre y del mundo³⁵.

Buena parte de los escultores que, desde los años cincuenta, han trabajado en escultura pública, tales como Picasso, Calder, Dubuffet, Miró o Lichtenstein parecen obviar la reflexión fenomenológica propuesta por Merleau-Ponty. Por el contrario, se aferran a la idea de modelo a gran escala. En realidad operan del mismo modo. Con frecuencia

32 ZIMMERMAN C. (2007) *Mies Van Der Rohe. 1886-1969. La estructura del espacio*. Editorial Taschen. Serie Descubrir el arte. Madrid.

33 AA.VV. (2003) *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Edición Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid 2003.

34 MERLEAU-PONTY, M. (1999) *Fenomenología de la percepción*. Editorial Altaya. Barcelona.

35 SCHULZ-DORNBERG, J. (2000) *Arte y arquitectura, nuevas afinidades*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Páginas 8 a 20. Obra citada. Es a esta vivencia fenomenológica del espacio a la que alude Schulz Donburg con la expresión "hacia una percepción sensual del espacio".

amplían objetos de pequeño tamaño, dando una dimensión monumental a lo que en sí no eran más que estatuillas creadas en el taller, que nunca perderán su condición de bienes muebles, impotentes para trabajar relaciones con el entorno al que van destinados, ni con el ser humano que debe convivir con ellos³⁶. El ejemplo más claro es Picasso³⁷, quien nunca se molestó en visitar sus numerosas esculturas monumentales en Estados Unidos.

Herbert Bayer³⁸ instaura en los años cincuenta de forma definitiva esta naturaleza híbrida, en la que las fronteras entre el jardín y la escultura se desdibujan definitivamente. Su obra renueva el binomio arte/naturaleza en un espacio urbano y público, a través de una serie de intervenciones que el mismo artista califica como escultura, entendiendo que su trabajo consiste en una labor de talla en la que el entorno es el material.

La relación entre escultura y jardines se torna tan estrecha como fructífera. Tal como señala Javier Maderuelo:

“este interés de las artes plásticas por el espacio y por explorar sus cualidades expresivas confluirá desde mediados de los años 60, en un progresivo interés por el lugar, desarrollando tendencias como los site specific, las instalaciones, y el arte público. Ciertamente el interés por el lugar no es un asunto nuevo en la teoría del arte, ya había sido objeto de análisis especulativo en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el movimiento paisajista inglés poetizó sobre el genius loci, al plantearse la construcción de jardines y la recreación de paisajes.”³⁹

El mismo investigador apunta una cierta confusión entre el equipamiento urbano y lo que, de una forma un tanto vaga, califica como escultura de autor⁴⁰. Pierre Restany en su artículo *Escultura pública, arte de la ciudad* nos ofrece una visión muy clara del asunto:

“En el campo del arte público es donde la escultura del siglo XX ha afirmado, de la manera más espectacular y más evidente desde el punto de

36 MADERUELO, J. (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Editorial Mondadori. Madrid. Página30. “Algunos escultores, a principios de los años sesenta, se encuentran frente al siguiente dilema: o siguen los designios de la pintura representando “paisajes”, o tienen que referirse “escultóricamente” a los dominios del espacio hasta ahora reservados a la arquitectura y al urbanismo. Surgen así dos grandes vías: la de los que se apropian del paisaje natural mediante una labor escultórica capaz de transformarlo en “lugar de arte”, y la de los que se afanan en transformar en esculturas ideas afines al proyecto urbanístico y en el tratamiento del -ámbito-.”

37 KRAUSS, R. *La escultura en el campo expandido*. En FOSTER, H. (1986) *La posmodernidad*. Editorial Kairós. Barcelona. Página 64. El desapego de la escultura del periodo moderno con respecto al lugar, es uno de los temas centrales en el análisis de Rosalind Krauss, quien mantiene que “la escultura moderna es autorreferencial, carece de lugar, es por tanto una escultura nómada”; es decir, la escultura moderna es un conjunto de bienes muebles susceptibles de cambiar de lugar, habida cuenta de su insensibilidad con respecto al emplazamiento.

38 AA.VV. (2006) *Sculpture. II. from te Reinassance to the Present Day*. Editorial Taschen. Colonia. Página 1126.

39 MADERUELO, J. *Hacia la definición de un arte público*. Recogido en AA.VV. (2001) *Poéticas del lugar. Arte público en España*. Edición Fundación César Manrique. Islas Canarias.

40 MADERUELO, J. *Introducción. Arte público*. Recogido en AA.VV. (1999) *Arte y naturaleza. Actas del congreso*. Huesca. Páginas 11 y 12. Conviene no perder de vista el listado que Maderuelo ofrece relativo a las acciones artísticas: arquitectura de autor, arte público, jardinería, *Land art* y *Earth Works*, una parte significativa de los temas que se convocan en este tesis.

vista social, la dimensión humanista de su presencia. El extraordinario desarrollo de los parques de escultura al aire libre, inicialmente en Estados Unidos y más tarde en todo el mundo, lo atestigua sobradamente. Pero el fenómeno fundamental radica en el drástico cambio de la relación entre la escultura y la arquitectura. Durante mucho tiempo la escultura ha desempeñado la función decorativa de la arquitectura, hasta tal punto que no resulta exagerado decir que la escultura pública, en la mayoría de los casos, se presenta, hoy en día, como la forma semántica superior del mobiliario urbano".⁴¹

Restany plantea como alternativa a esta concepción algo difusa el trabajo de aquellos artistas para quienes la obra surge poéticamente del espacio en el que se enclava, trabando relaciones de sentido con las personas y con el entorno. Cita artistas como Dani Karavan, Bukini Inoue, o Nissim Mercado, creadores en cuyas investigaciones estéticas se conjugan las ideas de naturaleza y urbanismo, paseo y perspectiva, poesía y metáfora. Este conjunto de elementos estaba ya presente en aquella obra augural de Herbert Bayer, *Earth Mound* (Colorado 1955), un montículo de forma circular cubierto de hierba que evoca los santuarios primitivos. Por otro lado, éstas son las pautas con las que han trabajado tradicionalmente los jardineros, y sobre las que siguen investigando en nuestros días escultores, arquitectos y urbanistas, pero también filósofos, poetas o críticos de arte.

En resumen, la escultura deja de ser estatuaria. Pierde su condición de bien mueble y se convierte en una parte enraizada e indisoluble del paisaje. Ésta es la razón por la que la escultura deviene el vértice que permite generar lugar⁴². Es decir, opera intercalando el tiempo y el espacio, dotando de sentido al entorno. La *res extensa* se hincha de significado, cambiando su estatus ontológico. En otras palabras, la escultura actúa como el jardín y el jardín aproxima su ontología y su teleología al tuétano de la escultura.

Javier Maderuelo⁴³ encuentra tres vías de aproximación entre el jardín y la escultura. Las considero una taxonomía más que válida como herramienta para el análisis de los procesos y transferencias que nos ocupan:

- A. La reubicación de la escultura en el jardín.
- B. La transformación de la escultura en jardín.
- C. La aproximación del jardín a lo escultórico.

41 RESTANY, P. *Escultura pública, arte en la ciudad*. AA.VV. (2001) *Arte público naturaleza y ciudad*. Bajo la coordinación de Javier Maderuelo. Edición Fundación César Manrique. Lanzarote. Islas Canarias. Páginas 113 a 121.

42 COOPER, G. y TAYLOR, G. (2003) *Jardins et parcs du futur*. Editorial Octopus. Hachette Livres. Páginas 96 a 101. La estatuaria tradicional se vincula en el jardín a la exhibición de poder económico. Dicha visión me parece pobre y limitadora. Sin embargo, coincido con ellos en señalar como el proceso pasa por esas fases: esculturas en el jardín, jardines de esculturas y jardines que devienen esculturas.

43 MADERUELO, J. *De la escultura pública al jardín*. Recogido en AA.VV. (1999) *Arte y naturaleza. Arte público. Actas del congreso*. Huesca. Página 77.



9. Herbert Bayer, *Earth Mound*
(Colorado 1955)

A. La reubicación de la escultura en el jardín

En este primer apartado englobaríamos tanto las colecciones de esculturas al aire libre, que han proliferado desde los años cincuenta hasta nuestros días, como aquellas prácticas escultóricas que cuentan de antemano con la idea de su ubicación sobre un tapiz de hierba⁴⁴. En realidad, nos referimos a las dos caras de una misma moneda, que pueden rastrearse en la obra de Henry Moore, David Smith o Anthony Caro. Podríamos objetar que estos procedimientos no concuerdan con el tema que nos ocupa, puesto que, en el fondo, se trata de colocar una estatua en un entorno. Sin embargo las lindes no son siempre tan claras, puesto que, con frecuencia, se encarga obra para un *site* específico que acaba interactuando con el entorno desde su misma génesis poética. Por otro lado, las esculturas tienden a enraizar, a sentarse en el entorno y, además, en cuanto dichas colecciones consiguen un cierto prestigio, suelen recurrir a los grandes nombres, y con ellos a las sabias experiencias de intervención en el entorno. Las referencias suelen ser constantes: Dan Graham, Richard Long o el escultor- jardinero Ian Hamilton Finlay.

44 BURSTOW, R. *Modern sculpture in the public parc. A socialist experiment in open air*. Recogido en AA.VV. (2006) *Sculpture and the garden*. Ashgate Publishing Company. Burlington. Páginas 145 a 157.

10. Anthony Caro, *Bailey*
(Sculpture Garden at Kentuck
Knob, Chalkhill, Pennsylvania,
1971)



De entre todas las experiencias susceptibles de ser catalogadas en este apartado se aviene aquí recordar el jardín de esculturas de la casa y estudio de Barbara Hepworth, donde la acumulación de piezas a gran escala modifica sustancialmente el espacio que las acoge, y este acogimiento diluye en ellas su condición mobiliaria. Desde finales de los años noventa y hasta nuestros días han proliferado los lugares dedicados a la escultura generada *in situ* como The Gibbs Farm en Kaypara Bay, Nueva Zelanda o El Centro de Arte Contemporánea, Inhotim, Minas Gerais, Brasil, este último en jardín de Roberto Burle Marx. Por otra parte también son numerosos los eventos en los que se invita a participar a escultores de reconocido prestigio en el contexto del jardín tal como ocurre en versalles, donde periódicamente se proponen intervenciones contemporáneas en diálogo con el parque histórico.

B. La transformación de la escultura en jardín

La idea que subyace en la obra de Herbert Bayer anteriormente citada es el impulso de modificar el paisaje con un concepto que hibrida la escultura y el jardín, sea cual sea el nivel de participación de los elementos vegetales. En esta categoría podríamos agrupar las obras de Robert Irwin, cuya trascendencia ha sido tan enorme que aún hoy sigue siendo considerada normativa por los paisajistas; Isamu Noguchi, cuyo trabajo hace las veces de salvoconducto para aproximarse al jardín shinto-budista sin caer en el amaneramiento kitsch; así como buena parte de las obras de Siah Armajani⁴⁵, Los *Jameos del agua* de César Manrique en Lanzarote o el raro y hermoso jardín *Little Sparta*.

45 MADERUELO, J. (1990) *El espacio raptado interferencias entre arquitectura y escultura*. Editorial Mondadori. Madrid. Página 252. Obra citada. A propósito del estatus híbrido de las piezas de Siah Armajani, que con frecuencia son lugares de lectura o mobiliario urbano eminentemente

11. Ian Hamilton Finlay, *Little Sparta* (Colinas de los Pentlands, Escocia, 1966)



Little Sparta es la obra a la que ha dedicado buena parte de su energía creativa el poeta, escultor y editor militante de poesía Ian Hamilton Finlay. El conjunto aúna naturaleza y artificio en delicada convivencia. Evoca los grabados botánicos de Durero en guijarros tallados con su anagrama, que aparecen casualmente entre su portentosa colección de plantas. Las lápidas, que se reparten por doquier, recogen en un modo conciso su labor de poeta, transmutando en piedra un libro que es, a la vez, tratado sobre lo pintoresco, historia de la cultura y síntesis poética⁴⁶. Así, en sucesivos momentos, la cultura se muestra y se oculta en la deriva del paseo por el jardín. *Little Sparta* conecta con el jardín clásico inglés en la medida en que se trata de un conjunto poético dotado de una clara conciencia moral y social en términos lingüísticos.

La intervención de Joan Brossa en el Velódromo de Horta⁴⁷ (Barcelona 1984) pertenece también al campo de la poesía visual transitable. Brossa colocó en el itinerario unos signos gráficos monumentales contruidos en piedra. La gran diferencia con la obra de Ian Hamilton Finlay es que, pese todo, Brossa ha manipulado el parque diseñado por Esteve Bonell y Francesc Rius, mientras que en *Little Sparta* el jardín es la obra.

útil, Maderuelo mantiene que: "Aunque Siah Armajani, pretenda dotar a algunas de sus obras de un buen grado de utilidad, como es el caso de sus lugares de lectura en parques y jardines, la poética que desborda su obra proviene del evidente simulacro de lo útil que contienen. En estas obras la realidad está desplazada por su representación".

46 EYRES, P. *Naturalizing neoclassicism: Little Sparta and the public gardens of Ian Hamilton Finlay*. Contenido en AA.VV. (2006) *Sculpture and the garden*. Ashgate Publishing Company. Burlington. Páginas 171 a 157.

47 Mc GRATH, D. (2002) *El arte del paisaje*. Editorial Atrium. México. Páginas 30 a 35.



12. Roberto Burle Marx, *Jardines para la residencia de Edmundo Cavanellas* (Petropolis, 1954)

C. La aproximación del jardín a lo escultórico

El rechazo frontal del movimiento moderno al jardín motivó que algunos de los paisajistas más brillantes activos en las primeras décadas del siglo XX buscaran refugio en los logros de las Bellas Artes y aplicasen a la construcción de jardines los principios formales que habían desarrollado previamente las artes plásticas, muy especialmente la escultura. Resulta capital la fértil obra del brasileño Roberto Burle Marx, sobre la que volveremos una y otra vez en el presente estudio. Burle Marx logra una fusión indisoluble entre las formas orgánicas investigadas por Jean Arp y la exuberante vegetación tropical. Quizá se le pueda achacar una cierta hegemonía de lo visible, ya que, con frecuencia, sus jardines son inaccesibles colofones a los conjuntos institucionales diseñados por Oscar Niemeyer, no se pueden habitar, se extienden como una alfombra o una pintura horizontal intransitable.

El minimalismo⁴⁸, cuyo canon dominó las prácticas escultóricas durante buena parte de los sesenta y setenta, ha transferido al paisajismo parte de su asepsia semántica, así como de su riguroso

48 BRADLEY-HOLE, C. (2001) *El jardín minimalista*. Ediciones Gamma. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2001.

mutismo, convirtiéndose en demasiadas ocasiones los jardines en estrictos ejercicios de contención puritana, más o menos afectados por la imitación de los arenales zen. El capítulo *Land Art* ejemplifica esta fusión de jardín y escultura en el paisaje. Pese a las apariencias, no fue en absoluto ajeno al minimalismo en tanto que discurso dominante: ofreció todo un repertorio de espirales, actuaciones sutiles y próximas a un cierto primitivismo al que se ha tratado de alcanzar desde la jardinería, muchas veces más desde la imitación formal que desde una profunda y real comprensión de las ideas estéticas.

Portrack, el jardín de la creación del mundo (Portrack, Escocia) es un ejemplo de investigación, integración y asimilación tanto de los descubrimientos en las diversas artes, como de las teorías críticas que confluyen en la génesis de un lugar maravilloso y extraordinariamente singular. Su creador, Charles Jencks, es a veces considerado escultor, básicamente en función de esta obra, aunque su labor preeminente es la crítica de arquitectura vinculada a la gran tradición europea. Sus investigaciones han girado en torno a la posmodernidad, siendo uno de los pioneros en el estudio del asunto. No es, por tanto, de extrañar que su obra vital sea la construcción de un recinto arcádico que, como tal, certifica el final de la modernidad con su obstinada renuncia al jardín.

Jencks retoma la tradición de los jardines temáticos históricos, (en eso sigue la estela de Ian Hamilton en *Little Sparta*), figurando el escenario donde materializar las tensiones entre la cultura y la arquitectura. Como buena parte de los jardines históricos es, a la vez, un poema de amor. Su esposa Maggie Keswick es una célebre estudiosa del jardín chino. De la confluencia de estas situaciones y voluntades surge un jardín en el que se modelan acres y acres de terreno en un verde paraje natural escocés, cuyo concepto asocia la teoría del caos con la antigua geomancia china. Jencks defiende que el arte debe interesarse por la ciencia y la cosmología modernas si quiere encontrar la fuerza que tuvo en la época de nuestros ancestros. No es difícil escuchar en este discurso el eco de las teorías que avalan el *Land Art* con su retórica cosmogónica y primitivista. Sin embargo, resulta absolutamente esclarecedor que, en nuestros días, cuando un arquitecto busca soluciones, se refugie en los postulados por los que la escultura ha transitado largamente. La finca es un enorme juego de caminos iniciáticos, itinerarios serpenteantes, dos estanques en espiral o una escultura helicoidal en celebración del ADN. A lo largo de este moderno parque, el relieve ha sido manipulado, ordenado para evocar las construcciones arquetípicas más antiguas tales como la torre, el zigurat o la montaña. La obra, cuyas dimensiones sobrepasan incluso la escala paisajística, interesa mucho más a los escultores que a los jardineros; sin embargo, tal como reconoce Jacques Bosser, "*la orientación escultórica del jardín indica los nuevos derroteros en el arte de los jardines que, tras algunos siglos de esteticismo cada vez más refi-*



13. Charles Jencks Portrack, el jardín de la creación del mundo (Portrack, Escocia, 1989 a1995)

nado, intenta encontrar un contenido filosófico y poner su formalismo provocativo al servicio de una explicación del mundo.” ⁴⁹

La cita resulta absolutamente iluminadora sobre el papel que la escultura y el jardín pueden jugar en nuestro mundo: una certera experiencia de conocimiento.

49 LE TOQUIN, A. y BOSSER, J. (2006) *Jardines del mundo de Pompeya al Eden Projet*. Editorial Lunwerg. Barcelona- Madrid. Página 300 a 303.

4. El jardín: Un espacio para la subjetividad

“Aquí es el tiempo de lo *decible*, aquí su país natal.
Habla y proclama. Más que nunca
van cayendo las cosas, las que podemos vivir, pues
lo que las sustituye, desplazándolas, es un hacer sin
imagen.”

Rainer María Rilke, *Elegías de Duino*

4. El jardín: Un espacio para la subjetividad

En el tríptico *El jardín de las delicias*, El Bosco se vale de todas las complejas *diableries* que caracterizan el mundo visual del ámbito cultural centroeuropeo de su época para construir una acertada y acabada imagen del jardín. Debemos descifrar la obra en el mismo sentido en el que leeríamos un texto escrito. En la primera tabla, a la izquierda, aún no está el hombre, puesto que la criatura sin moral ni conocimiento propios no puede ser mucho más que la hermosa mascota de Dios. Sin hombre tampoco hay jardín. Por el contrario, en la parte derecha del tríptico el hombre ya ha desaparecido, se ha hibridado con la máquina. Su destino ha dejado de pertenecerle. Se ha convertido en uno de los desgraciados habitantes de la ciudad subterránea de *Metrópolis*, la casta de los operarios con los que se nutría la máquina, en la distopía urbana futurista de Fritz Lang.

El hombre sólo se encuentra en el panel central. Allí donde es amo de su moral y de su tiempo, donde puede entender y decodificar los signos que construyen el mundo, y eso acontece exclusivamente en la segunda tabla. El escenario del jardín no puede ser otro que el del hombre. Allí hasta sus excrementos son como flores.

El jardín no es exactamente un lugar de descanso en términos de negación. No es un dominio en el que no se hace nada. Por el contrario, es el territorio de la meditación y la poesía. De la interpretación, a la vez racional y fenomenológica; de la información forzosamente sinestésica que ofrecen los sentidos.

El jardín es al espacio lo que la fiesta al tiempo. Una porción de sacralidad, a veces embriagadora, sustraída al *continuum*: en el caso de la fiesta, *tempus*, tiempo sagrado frente a cronos, tiempo trivial que conduce inexorablemente a la muerte; en el caso del jardín, *templum*, espacio sagrado frente a la *rex extensa*, al espacio baladí por el que transcurren la mayor parte del tiempo nuestras existencias.

El jardín es siempre paisaje. De hecho, el arte topiario es el arte de los lugares. En ocasiones de forma muy precisa, tal es el caso de las representaciones en miniatura de todo el imperio que se solían colocar en los jardines chinos, o de la maqueta en piedra de Roma, la *Rometta*, que forma parte del fabuloso programa de Villa D'Este en



14. Gabriel Guévrekian, *Jardin de la Ville Noailles* (Hyères, Departamento de Var, Francia, 1926)

Tívoli, pero estos ejemplos no son más que casos extremos que ilustran la condición permanente de los jardines como un microcosmos, reflejo deleitoso y analítico del macrocosmos.

No todos los paisajes son jardines. Innegablemente una parte significativa de los paisajes ha sido sacrificada en aras de la especulación inmobiliaria, el desarrollo industrial, turístico o de las comunicaciones. Conferimos a través de nuestra mirada, ejercitada por varios siglos de cultura, el estatus de jardín a aquellos parajes en los que la intervención del hombre no ha traído la pérdida de valores simbólicos, poéticos y vivenciales. En realidad, si todos los jardines rememoran el edén primigenio, podemos decir que en estos parajes (playas, montañas, conjuntos urbanos de notable calidad estética, campos de labor, áreas industriales proyectadas en armonía con el medio) la expulsión edénica aún no ha tenido lugar o, al menos, no del todo. ¿Qué diferencia estos paisajes que se convierten en jardines a través de la mirada del resto de los espacios y paisajes?⁵⁰

50 MEZCUA LÓPEZ, A. J (2009) *Cultura del paisaje en la China tradicional: Arqueología y orígenes del concepto de paisaje*. Editorial Comares. Colección de estudios asiáticos. Granada. Página 22. Los jardines extremo-orientales no son objeto del presente estudio más allá de la influencia que hayan podido tener sobre el arte occidental. Sin embargo, esta cuestión ontológica está extraordinariamente bien resuelta en la cultura de jardines china. Antonio José Mezcuá nos dice sobre la cuestión: "La separación entre el espacio de la naturaleza salvaje y la naturaleza del jardín domesticada por el hombre en China era muy difusa. El hombre es un elemento fundamental como figura que contempla, no que domina. Incluso la cultura de los jardines integrados dentro de las ciudades amuralladas aprovechan siempre que era posible, las vistas de los paisajes montañosos que rodean las ciudades."



Tal vez el hecho de que en ellos el hombre aún puede vivir con plenitud arrancando tiempo a la muerte, frente a los paisajes que han sido sacrificados para alimentar la alineación del hombre máquina que veíamos en el subsuelo de *Metrópolis* o en el tablero derecho del *Jardín de las delicias*. El cabalista sefardí Rabí Moses Cordovero, en su obra *El jardín de las granadas* explica bien este asunto a través de una analogía: Dios es toda la realidad, pero no toda la realidad es Dios⁵¹. De esa misma forma todos los jardines son paisajes, pero no todos los paisajes son jardines.

Estar en el jardín, leer el jardín, vivir el jardín. Parece (gozosamente) que para abordar la cuestión no tenemos otra opción que incluir al hombre y a sus experiencias, sus temores y vivencias, en la definición de jardín, aunque sólo sea como receptor para que éste pueda desarrollar su capacidad seductora, vital, melancólica y ética.

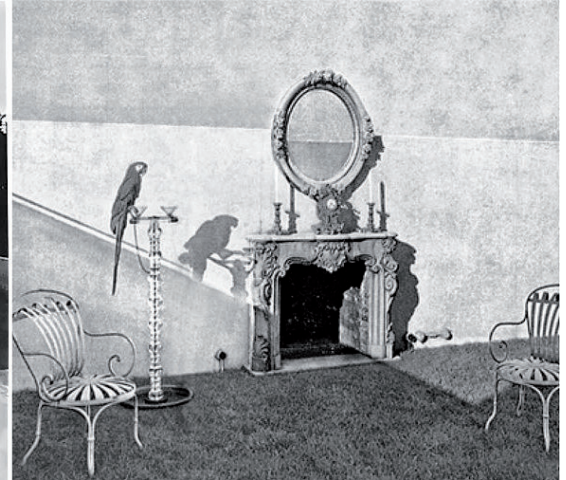
Toda la estética contemporánea parte de Kant y su idea vivencial del arte. La experiencia estética sitúa la libertad como objeto y razón de ser. Es esa misteriosa causa sin causa, cuya finalidad no es nunca otra que su propia mismidad. Desde esta perspectiva todo el arte, y por supuesto el arte de los jardines, es una experiencia de libertad⁵² y conocimiento⁵³. Para Kant,

“El arte del jardín es el embellecimiento de la tierra por medio de todas las posibilidades que la naturaleza ofrece a la intuición. Prados, flores, arbustos, árboles, aguas, colinas, valles. De este modo la naturaleza se transforma en arquitectura espacial que evoluciona con el tiempo. Está sujeto a un ciclo vital, y no obstante todo expresa un orden, una idea, un fin, un destino. Son las leyes que construyen el jardín, composición, rit-

51 GARCÍA FONT, J. (1995) *Historia y mística del jardín*. Editorial Mra Barcelona. Página 49.

52 GIVONE, S. (1990) *Historia de la estética*. Editorial Tecnos. Madrid 1990. Páginas 37 a 42.

53 GARCÍA LEAL, J. (1995) *Arte y conocimiento*. Edición Universidad de Granada y Diputación Provincial de Granada.



16. Le Corbusier, *Ático Beistegui* (Paris, 1930)

*mo, sonido, el núcleo mítico y expresivo que forman la trama y el secreto de su relación con el hombre.*⁵⁴

Javier Maderuelo, en tanto que lector de Assunto, continúa una larga tradición antifuncional del jardín cuando afirma: *“El jardín es otra cosa, es un lugar de la cultura, es un escenario de la historia, es el hogar de los mitos y los símbolos de la humanidad y puede llegar a ser como postulaban Platón, Alexander Pope o el profesor Rosario Assunto, el espacio donde se cobija la filosofía.”*⁵⁵

Si partimos de la idea de la libertad para crear e interpretar el jardín no podemos perder de vista que en él coinciden el acto de mirar, el marasmo fenomenológico multisensorial y el hecho de vivir en toda la intensidad de la palabra.

En la experiencia estética del jardín confluyen los sentidos y el intelecto. La naturaleza se hace poesía y el arte se integra en ella. El pensamiento, la naturaleza y el arte se citan en la vivencia del jardín en un concepto de experiencia que se sitúa en las antípodas del mundo trivial y productivo del funcionalismo posmoderno.

Respecto al tema de las relaciones entre el jardín y el paisaje, conviene recordar que son dos aspectos de difícil deslinde. Construir jardines básicamente consiste en generar y coleccionar paisajes dotados de un profundo sentido poético y melancólico. Igualmente podemos recorrer la trayectoria inversa sabiendo que cuando miramos paisajes proyectamos sobre ellos nuestros jardines internos, aquellos que hemos aprehendido a lo largo de nuestra vida, jardines

54 Recogido en AA.VV. (1995) *Arte y naturaleza. Actas del congreso*. Huesca. AÑÓN FELIU, C. *El jardín como arte y sentimiento de la naturaleza*. Esta publicación fue Bajo la coordinada por Javier Maderuelo. Obra citada.

55 Recogido en AA.VV. (1999) *Actas del congreso Arte público. Arte y naturaleza*. Huesca. Página 76. MADERUELO, J. *De la escultura pública al jardín*. La posición de Maderuelo al respecto no siempre es tan radicalmente clara. Por un lado, cuando habla de la definición de jardín trae a colación el platonismo de Assunto, pero en otras ocasiones se muestra más próximo al pragmatismo norteamericano; de hecho una de sus colaboraciones recurrentes es Nancy Princenthal.

que, según María Zambrano, representan *los paisajes interiores, la arquitectura del alma*.⁵⁶

Fernando Castro analizaba en el Congreso El jardín como Arte (Huesca 1997) esta veladura subjetiva que matiza la mirada y la vivencia del jardín:

*“Convencionalmente entendido como espacio para vagar en solitario, donde confluyen pensamiento y subjetividad, el jardín no es una mera exterioridad, es el asentamiento privilegiado para la experiencia estética. Cuando recorremos determinados paisajes, estos pierden su condición de Physis, se transmutan en jardín a través de esa interiorización vital del hombre”.*⁵⁷

Los jardines son las construcciones saturnales por excelencia. Allí se citan el arte, la filosofía y la poesía. A través de los elementos naturales fluye el intercambio de sentido propio de la cultura y, de alguna forma, la conciencia de finitud derivada de la subjetivación de los elementos vivos otorga un cierto desdén por las futilidades del mundo.

Un itinerario por este juego de vectores, por este artificio que simula ser naturaleza sin abandonar nunca las reglas del arte, debe transportarnos al límite de la melancolía y al gozo de la contemplación; permitir que nuestros sentidos y nuestra capacidad de razonar establezcan la explosión de significación, las analogías que de forma inesperada actúan y se interrelacionan como en aquella tirada de dados que no puede evitar el azar en la poesía de Mallarmé y, por otro lado, el deleite sensorial, vivencial y melancólico que destila la poesía de Cavafis.

Estar en el jardín, atravesar paisajes, con frecuencia supone recorrer un trayecto iniciático. Es posible que nos guíe el goce a cada paso, pero la meta no es otra que alcanzar el conocimiento⁵⁸. El enfoque de Alicia Chillida concuerda con esta idea:

*“El jardín es un espacio que ofrece un recorrido, un itinerario que culmina en una visión. Es desde este lugarmental elevado, paradigma de posibles y futuras relaciones dentro de las complejas redes culturales contemporáneas, desde el que se propone la apertura de la visión a través del ideal pintoresquista de fusión entre arte, filosofía, paisajismo, arquitectura y urbanismo.”*⁵⁹

Tanto el jardín como el paisaje son construcciones discursivas, si bien al igual que la poesía establecen un flujo con forma pero no siempre con estructura, expresión pura, para el gozo, para la inteligencia. Insisto en decir que el jardín es espacio de seducción, nunca de

56 ZAMBRANO, M. (1978) *Los claros del Bosque*. Editorial Seix Barral. Barcelona.

57 Recogido en AA.VV. (1997) *El jardín como arte. Actas del Congreso*. Huesca CASTRO, F. *La pasión del olvido (Un detalle de Auschwitz)*.

58 KRETZULESCO- QUARANTA, E. (2005) *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*. Ediciones Siruela. Madrid. La obra analiza las mutaciones del jardín como escenario de la búsqueda conocimiento místico e iniciático, así como las distintas vías de adaptación del mismo desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna.

59 CHILLIDA, A. *Observatori0*. 2002. Recogido en ÁBALOS, I. (2005) *Atlas pintoresco. Vol.1: El observatorio*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Obra citada.

producción, o en cualquier caso de producción de experiencia, nunca reductibles a términos cuantitativos.

Rosario Assunto identifica la expulsión edénica con la pérdida de la infancia. El jardín es el escenario privilegiado para el reencuentro con el niño que fuimos. Como la magdalena proustiana, ofrece un salvoconducto al mito de la propia infancia. El jardín es siempre el escenario de los paraísos originarios perdidos en las diferentes civilizaciones. En nuestro entorno cultural concreto se superponen los sustratos mitológicos hebraico y clásico-pagano.

“Aquellos árboles, memoria de un jardín perdido, promesa de jardines reencontrados hablaban de antiguas edades para el olvidar; eran el testimonio de cuando los hombres cultivaban en sí mismos, sin haberla todavía repudiado, la pensativa y efectiva nostalgia de aquel mundo jardín que para la tradición hebreo cristiana fue el Edén de Oriente y que para la mitología griega y romana fue el reino de Saturno.”⁶⁰

Joseph Rykwert, en su obra *La casa de Adán en el paraíso*, nos recuerda que la nostalgia edénica no sólo yace en la memoria, sino que, como el horizonte para el caminante, se renueva creando perspectivas de futuro:

“El deseo de renovación es perenne e ineludible. La misma existencia continua de tensiones sociales e intelectuales garantiza su recurrencia. Y la renovación se buscó siempre en los rituales de iniciación y de cambio estacional, tanto como los teóricos, en su apelar a la cabaña primitiva, reformaron la costumbre y la práctica corruptas. Creo, pues, que la cabaña primitiva continuará ofreciendo un patrón a cualquiera que se preocupe por el edificio, una cabaña que tal vez esté situada siempre fuera del alcance del historiador y el arqueólogo, en algún lugar que he de llamar Paraíso. Y el Paraíso, no lo olvidemos, es una promesa, además de un recuerdo.”⁶¹

El jardín no evita la muerte, pero ayuda a afrontarla. No olvidamos la máxima *Et in arcadia Ego*, nostálgica melancolía en la que se citan todas las pérdidas y todas las evocaciones posibles de las diferentes edades de oro del mundo.

El tiempo es un elemento esencial del paisaje y el jardín. La naturaleza sin antropizar, aquélla que convertimos en jardín a través la mirada, aún la libertad y la eternidad, es el espacio del cambio permanente. El jardín, por el contrario, necesita una atención inquebrantable para obviar las pequeñas y grandes muertes que la naturaleza inflige sobre el mismo. Dichos desvelos y cuidados permiten desafiar la finitud a través de la belleza que fluye en la danza de los días, las estaciones y los años.

Concebir el jardín como un espacio de meditación implica una maravillosa posibilidad a escala simbólica: corresponde con la ima-

60 ASSUNTO, R. (1991) *Ontología y teleología del jardín*. Editorial Tecnos, Colección Metrópolis. Madrid. Página 159. Obra citada

61 RYKWERT, J. (1999) *La casa de Adán en el paraíso*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

gen de la vida que se recorre a modo de camino. En palabras de Juan García Font:

“El jardín nos habla tanto de nuestra existencia – camino de evolución y desarrollo- como de una posible perduración que trasciende el recorrido... el jardín podrá, pues, expresar la finitud y el desarrollo temporales, y de modo paradójico, la vida perenne de un paraíso. El jardín se muestra como un lugar que oculta. Bajo la apariencia de una ordenación estructurada, una dimensión oscura y cargada de misterio donde respiran las oquedades del caos. La urna del jardín guarda relación con el vaso funerario donde la materia otrora organizada se conserva como el polvo informe.”⁶²

Si aceptamos la idea de que el campo de la cultura contemporánea está obligado a operar de manera retórica y que la razón poética tiene por objetivo adentrarse en el terreno de lo inefable, podremos comprender la reivindicación de oposiciones básicas en la estructura profunda del concepto de jardín, tales como la naturaleza y el artificio. El impulso de convertir la naturaleza en representación o, lo que es lo mismo, en ficción o relato, se apoya en la confianza en la cultura, la poesía, en el arte. Esta seguridad en las posibilidades de lo humano es una herramienta poderosísima para afrontar la realidad, analizarla y hacer propuestas de cambio a través del jardín entendido como campo de conocimiento. Vivir el jardín supone, por tanto, una experiencia cognitiva.

No todas las obras que analizaremos serán jardines en el sentido convencional de la palabra, pero, de hecho, este fenómeno no resulta del todo novedoso. A lo largo de la historia los jardines han adoptado diferentes astucias, muy similares a las que veremos en los capítulos siguientes. Los antiguos jardines de Adonis eran una maqueta, normalmente cultivada en el interior de un cesto, que se ofrecía al príncipe chipriota amado por Afrodita, para favorecer la renovación del ciclo vegetal a través de magia simpática⁶³. En ese sentido veremos nuevos jardines-exvoto adaptados a las circunstancias propias de la Edad Contemporánea. Las alfombras, por ejemplo, suelen contener un jardín simbólico perfecto que acompañaba al nómada y que servía de soporte a sus relatos. Si pensamos en los filósofos y poetas que Jaume Plensa ha mandado colocar en diversos jardines en actitud de abrazar a un árbol, no podemos dejar de recordar los tamarindos y sicomoros que Mentuhotep I mandó colocar para dar sombra a sus estatuas. De la misma manera podemos recordar los textos medievales que consideran a los hombres como árboles ambulantes⁶⁴. Entendemos fácilmente que el propio Plensa dijese haberse sentido fuertemente influenciado por el capítulo de Lady Macbeth, en el que

62 GARCÍA FONT, J. (1995) *Historia y mística del jardín*. Editorial Mra. Barcelona. Página 182.

63 IMPELLUSO, L. (2007) *Jardines y laberintos*. Editorial Electa. Diccionarios de Arte. Barcelona. Página 26.

64 GARCÍA FONT, J. (1995) *Historia y mística del jardín*. Editorial Mra. Colección Aurum. Barcelona 1995.



el ejército dice haber avanzado toda la noche cubierto de ramas como un “bosque en movimiento”.⁶⁵

En definitiva, el jardín no siempre es lo que se espera de él. Su definición, como la de arte o la de escultura, ha de resultar obligatoriamente flexible, abierta y, afortunadamente, algo precaria. Es mucho más que naturaleza domesticada, es lugar y objeto de meditación, conocimiento y estudio. Con frecuencia crea un itinerario iniciático, y definitivamente siempre una obra de arte.

Últimamente, cuando se habla de jardín se suelen citar expresiones como ecología o vegetación autóctona⁶⁶. Del mismo modo, a lo largo de los siglos XX y XXI ha sido una auténtica prioridad en la planificación de jardines la idea de alcanzar la salud por el ejercicio. Nada de eso está en principio reñido con el jardín, pero tampoco le es consustancial.

65 AA.VV. (2001) *Poéticas del lugar. Arte público en España*. Fundación César Manrique. Islas Canarias. Página 166. Aquí se cita la predilección de Plensa por este fragmento de Macbeth como una de sus referencias favoritas: “Mientras hacía mi guardia en la colina, dirigí mis ojos sobre Birnam y pareció de pronto que el bosque comenzaba a moverse.” Según Plensa, de esta mágica transformación que sufre el Bosque de Birnam procede su concepción de la escultura como receptáculo.

66 RICO, J. C. *El paisajismo del siglo XXI. Entre la ecología, la técnica y la plástica*. Editorial Sílex. Madrid 2004. El autor defiende con absoluto rigor la idea de la felicidad asociada a la armonía paisajística. Desdibujando los límites entre el utilitarismo material y la seducción simbólica y a propósito de este renovado interés por el paisaje, JAMES CORNER, en su artículo *Terra fluxus*, señala: “En los años inaugurales del siglo XXI, el término paisaje, aparentemente anticuado, se ha vuelto a poner curiosamente de moda. La reaparición del paisaje en la inventiva cultural más amplia se debe en parte al notable aumento de la preocupación por el medio ambiente y de una conciencia ecológica global, al crecimiento del turismo y a la subsiguiente necesidad de las regiones de preservar un sentido de identidad propia.” Recogido en ÁBALOS, I. (2001) (Coordinador): *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Editorial Gustavo Gili. Compendios de Arquitectura Contemporánea. Barcelona. Página 133.

Durante el siglo XX los principios utilitarios e higienistas del urbanismo y la arquitectura desbancaron la idea misma del jardín. Por otra parte, y de manera simultánea, la escultura se abrió hacia el paisaje. El *Land Art* constituye un capítulo especialmente esclarecedor de las posibilidades de relación entre ambos campos. Creo que no es casual la declaración con la que Carmen Añón Feliú iniciaba su ponencia “El jardín como sentimiento de la naturaleza”, en el Congreso Arte y Naturaleza celebrado en Huesca en 1995:

*“Dentro del contexto de un lenguaje de vanguardia que está ocupándose del Land art, parece casi anacrónico hablar del jardín, tema que parece tal vez decimonónico. Y sin embargo, como estudiosa del jardín o como simple jardinera, cuando se me pidió hacerlo y me puse a pensar sobre ello, me di cuenta de que en el fondo estábamos hablando un mismo lenguaje, un lenguaje común que se apoya en el pasado pero que continúa proyectándose hacia el futuro.”*⁶⁷

En lo esencial es casi imposible estar en desacuerdo con Carmen Añón. Sin embargo, creo que podríamos comentar tres aspectos de esta substanciosa declaración de intenciones:

- 1º De un modo natural retrotrae el tema del jardín al siglo XIX, dando por sentada la negación del jardín acaecida durante la modernidad.
- 2º La palabra vanguardia tiene varias acepciones. En el terreno artístico podemos entenderla o bien como el periodo concreto de la vanguardia histórica, coincidente de forma aproximada con las prácticas experimentales desarrolladas durante la primera mitad del siglo XX, o bien como el conjunto de poéticas emergentes de cualquier época. No deja de resultar curioso que en una fecha tan tardía como 1995 se refiera al *Land art* en el contexto de la vanguardia, sea cual sea el sentido en el que entienda el término. En esta situación debemos señalar que, estando totalmente de acuerdo con el punto de partida de la Doctora Añón Feliú, es necesario ampliar el significado de la frase. Los vínculos del *Land art* con el jardín son más que obvios, pero desde luego no es la única experiencia escultórica susceptible de trabar dichos puentes.
- 3º No se refiere a sí misma como paisajista, término que evita escrupulosamente, sino en tanto que jardinera o estudiosa, delimitando nítidamente los dos campos.

Nada de ello es casual. En el ámbito del jardín encontramos una profunda brecha entre los paisajistas o diseñadores y los teóricos. Para los primeros el jardín es un espacio socialmente útil diseñado desde una perspectiva ecológicamente correcta, mientras que los estudiosos abordan la cuestión desde la filosofía, la poesía, la mitología o la historia. Resulta perfectamente coherente que la máxima experta española en jardines, cuya labor se encuentra tan próxima a la

67 Recogido en AA.VV. (1995) *Actas del congreso Arte y naturaleza*. Huesca. AÑÓN FELIÚ, *El jardín como arte y sentimiento de la naturaleza*. Página 39. Obra citada.

poesía, evite ser considerada paisajista, y por el contrario reivindique por separado las funciones de jardinera y estudiosa. Esta necesidad de pensamiento, metáfora y símbolo del jardín lo aproxima irremisiblemente al campo de la escultura, en ese horizonte de elementos compartidos que la propia jardinera apunta en su declaración de intenciones.

Tal como señala Benigno Del Río:

*“la tarea del artista y de los pensadores es crear, en un sentido metafórico, como hizo Dante en Rávena, un jardín paradisiaco con los elementos salvados del naufragio, y en medio de esa tierra baldía que está inscrita en el mundo que habitamos. El verdadero artista, como nos enseñó Joyce, transmite el resplandor que atesora cada cosa; enciende las ascuas epifánicas de cada objeto; su potencial de revelar su verdad única y recóndita. El artista vapuleado, maltrecho a causa de los embates de la historia debe, por otra parte, dejar de cortejar a esa otra tierra baldía que crece dentro de él, para convertirse luego, en sabio jardinero. Un jardinero que atesora en sus manos laboriosas de artífice el poder, junto con muchos otros, de poner a salvo la cultura humana. Atento, y en aprendizaje continuo, es su oficio el detectar qué y quién no es infierno con el fin de potenciar y hacer crecer todos los elementos benéficos y valiosos para que proliferen y se multipliquen.”*⁶⁸

Dice Arthur Danto que la modernidad reaccionó violentamente frente a la identificación tradicional entre el arte y la belleza⁶⁹. Tal vez algunas de las claves del rechazo al jardín se encontrasen en esa militancia. En nuestros días tenemos la obligación moral de luchar por la belleza, y con ella por el jardín en el contexto de un mundo más justo y por ende más bello. El encuentro e incluso la fusión del jardín y la escultura no sólo supone una cuestión lógica, habida cuenta de la evolución paralela entre ambos territorios, sino también y sobre todo, un hábil ardid de supervivencia compartida.

68 DEL RÍO MOLINA, B. (2009) *La invención del paisaje: Un ensayo sobre la condición humana*. Edita Devenir el Otro. Número 19. Madrid. Página 206.

69 DANTO, A. (2005) *El abuso de la belleza: La belleza y el concepto de arte*. Editorial Paidós Barcelona.

5. El paisaje: Una construcción cultural

“Todo paisaje está impregnado, cuando no constituido, de recuerdos y emociones, es el paisaje obra de la mente y de los anhelos humanos; sus constituyentes son tanto bosques, laderas, ríos, como estratos de recuerdos.”

Benigno Del Río

5. El paisaje: Una construcción cultural

El paisaje es una construcción cultural de autoría global. El estado nacional basado en la propiedad se simboliza a través de la bandera cuyos campos, de algún modo, reflejan un cierto orden catastral. Ningún paisaje es extraño a los hombres y mujeres que lo modelan a la medida de sus necesidades y anhelos; del mismo modo, ningún ser humano es ajeno al paisaje o los paisajes que en él habitan.

La salvaje especulación que ha padecido el suelo español en la pasada década ha dejado unas monstruosas huellas indelebles sobre el espíritu y la memoria del lugar. Paradójicamente, esta irresponsable malversación del espacio no se ha dirigido a producir absolutamente nada, salvo un fantasma de la riqueza que, necesariamente, debía desaparecer al amanecer, no sin dejar antes la marca que atestigua su terrible presencia. Pese al horizonte pesimista que dicha realidad instaure, tenemos las evidencias suficientes y necesarias para demostrar que los humanos somos capaces de producir riqueza y a la vez generar entornos ordenados, incluso sobre los medios físicos menos favorables. Los beatíficos paisajes neerlandeses ganados al mar o el casi estéril suelo japonés han sido objeto de las visiones espirituales y estéticas, de las artes y la poesía por parte de los agradecidos pueblos a los que han mantenido, nutriendo no sólo su cuerpo sino su espíritu, al haber sido capaces dichos pueblos de reencauzar sensatamente el excedente de la producción hacia los dominios de la cultura.

La escultura ya no se coloca en un sitio, sino que ella misma se ha convertido en paisaje. Afrontar este proceso exige un análisis del lugar que la escultura ha dejado de ocupar para reformularlo de manera substancial. La pintura, a su vez, ha sido la maestra histórica en la valoración del paisaje; por tanto, cualquier genealogía del mismo pasa por analizar las visiones pictóricas sucedidas a lo largo del tiempo en nuestro marco cultural.

Teniendo estos parámetros en cuenta, el estudio del paisaje nos lleva a pensar tres asuntos cruciales. Primero, las relaciones que con él establece el ser humano, entendiendo que no se trata de un elemento exterior a la vida y que no es el escenario contingente en el que se desarrolla la obra, sino una parte esencial de la misma. Segundo, la



18. Terrazas arroceras Espinazo del Dragón (Longsheng, China, desde el siglo XIII)

orientación sobre las directrices con las que desde los distintos campos del saber se ha encarado la disyuntiva entre la globalidad planetaria y su segmentación territorial. Por último, las obras de arte, incluso las más efímeras, tienen voluntad de permanencia ya sea en el espacio o en la conciencia; sin embargo, los paisajes que se han cantado, pintado o evocado no son estáticos, por el contrario, son fundamentalmente mutables. El hombre puede aceptar que no estará aquí para siempre, pero saber que, de hecho, el lugar amado, aquél al que llamamos aquí, tampoco permanecerá, genera una desazón aún mayor.

Ante la necesidad de abarcar un horizonte tan vasto hemos optado por organizar el estudio en los siguientes apartados:

- A. El paisaje y el hombre.
- B. Aproximaciones al paisaje desde una perspectiva global. Permanencia y mutabilidad.
- C. Historia de un concepto guiado por la pintura.
- D. La mirada creadora.

A. El paisaje y el hombre

En 1929 Luis Buñuel rodaba *Un perro andaluz*. En la más célebre de sus escenas una navaja rasga un ojo. El cine, en ese momento aún en ciernes, se planteaba la posibilidad de invertir el proceso. Es decir, que la pupila no absorbiese las imágenes proyectadas en la pantalla, sino que se derramase y vertiera al exterior aquéllas que contiene el cerebro: los recuerdos, los deseos y las emociones. Esta inversión de

los procesos dentro/fuera nos resulta del mayor interés a la hora de entender la idea de paisaje.

La concepción global del jardín, y en especial del jardín sentimental inglés, venía a contravenir la idea apriorística mantenida por los gestores del territorio, según la cual el paisaje es fundamentalmente un *ecofacto*, un producto de la naturaleza, ajeno a nosotros mismos, algo externo que percibimos a través de los sentidos. En este contexto la escultura vendría a ornar, dignificar, e incluso ejercer un papel didáctico sobre una *res extensa* con la que sólo puede establecer relaciones contingentes.

La filosofía, por el contrario, desde el periodo ilustrado nos ofrece una visión más compleja del asunto, planteando el paisaje en los mismos términos que Buñuel con su navaja, es decir, como artefacto, un artificio, una proyección de nuestras ideas, imágenes y concepciones sobre la superficie sensible de la tierra.

En ese caso la pregunta pertinente sería ¿puede ser considerado virgen un territorio que haya sido percibido por la pupila humana, o pasa, por el hecho de ser visto inmediatamente, a la categoría de producto cultural, de artefacto? En esta tesitura no podemos dejar de evocar la aseveración de Julián Marías: *“el paisaje completo lleva dentro los ojos del hombre.”*⁷⁰

Benigno del Río nos recuerda que,

*“la naturaleza, en buena medida, nos viene dada, pero el paisaje es un invento del hombre. Podemos definir el paisaje como un fragmento de naturaleza transformado o enmarcado por el ser humano. El hombre lo puede modificar con sus propias manos, desviando ríos, allanando colinas o plantando un jardín, pero también puede construir un paisaje con la mirada. Ubicándose en un punto preciso del espacio y del tiempo, atisba un fragmento de la naturaleza, impregnándola o alterándola con su perspectiva y subjetividad”.*⁷¹

Eduardo Martínez de Pisón incide en este mismo aspecto cuando manifiesta: *“es imposible separar un paisaje del sujeto. El paisaje vive y habla. Es la mañana, es el paso de las estaciones ¿o es un poema de Pushkin leído hace años?”* La faz de la tierra es, pues, un universo cultural. Con respecto al carácter fenomenológico del paisaje, el mismo autor confiere a la pupila educada por la cultura visual un papel fundamental en la génesis del concepto mismo de paisaje: *“el paisaje depende del observador, y con él de la cualificación de su mirada; sólo hay grandes paisajes si los miran grandes hombres”.*⁷²

Prácticamente todos los pensadores ilustrados habían incidido en la idea kantiana de la naturaleza como un estado del alma, cuya gran-

70 MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (1991) *El escritor y la geografía*. Revista cuenta y razón. N° 87. http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/087/Num087_018.pdf

71 DEL RÍO MOLINA, B. (2009) *La invención del paisaje: Un ensayo sobre la condición humana*. Edición Devenir el Otro. Número 19. Madrid. Página 15. Al autor obvia aquí los paisajes urbanos. Obra citada.

72 MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2009) *Miradas sobre el paisaje*. Edición Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid. Obra citada.

deza es proporcional a la humanidad, a la dignidad del alma expectante. La belleza heroica de esta idea eclipsa la realidad prosaica en la que vivimos. Los filósofos ilustrados eran conscientes de la separación entre el hombre y el medio, pero no lograron atisbar la posibilidad de arrasar el entorno, así como el desarrollo de unos modelos de gestión territorial basados en el consumo de paisaje, incapaces de generar un mínimo marco simbólico ni la más remota empatía emocional. Esta forma de pensar instaurada en la ilustración se mantiene hasta nuestros días, pero lo cierto es que hoy paisaje y naturaleza han dejado de ser sinónimos. En esta escena, el arte en general y la escultura en particular deben ayudar a diseñar marcos globales de equilibrio en la gestión de paisaje, proponer modelos de restauración paisajística e incluso, a una escala menor, generar espacios de protección y resistencia frente a la ferocidad territorial propia del discurso dominante.

Agustín Berque⁷³ sitúa el paisaje en el centro de un vértice en el que confluyen el hombre y el mundo, analizando la apariencia visible de las cosas desde una perspectiva decantada a escala geológica en un modo tan lento y acompasado que nada en él resulta contingente, de ahí su necesaria belleza. Sin embargo, es el hombre quien logra otorgarle sentido a través de su proyección cultural y espiritual. De hecho, Berque distingue entre *pensamiento paisajista* y *paisajero*, entendiendo que el paisajismo es un mal parche, ya que cuanto mayor es la capacidad destructiva del ser humano sobre el medio, en función de las necesidades de producción material, más libros y tesis se publican al respecto, dando fe de la masiva e irrefutable separación acaecida entre el hombre y un entorno sobre el que no es capaz de proyectarse como microcosmos o de reflejar su valor simbólico en tanto que macrocosmos.

La escultura y los escultores no pueden ni deben evitar el mundo en el que vivimos, pero resulta obligado que permanezcan atentos frente al riesgo de legitimar, a través del relato, los horrores derivados de una gestión irresponsable del territorio. Acciones magistrales de restauración como la desarrollada por Michael Heizer en *Túmulos effigies* (Buffalo Rocks, Illinois, 1983-1985) o la mirada heroica y redentora que Robert Smithson proyecta en su paseo por las ruinas industriales de Nueva Jersey en *The monuments of Passaic* (Nueva Jersey, 1967) no deben acabar siendo un salvoconducto para futuros desórdenes, que de este modo podrían quedar redimidos.

El problema irresuelto es el choque entre la subjetividad que puede ser objeto de comunicación y puesta en común, pero que, en última instancia, parte de un conjunto de vivencias individuales y de la gestión colectiva que caracteriza al paisaje vivo. El historiador del arte Max J. Friedländer definió el paisaje en 1947 del siguiente modo: “*La tierra es la superficie de la tierra o un parte de la tierra, sin embargo el paisaje es la fisonomía de la tierra, en cuanto al efecto que causa*

73 BERQUE, A. (2009) *El pensamiento paisajero*. Edición Biblioteca Nueva. Paisaje y Teoría. Madrid.

19. Michael Heizer, *Túmulos efígies* (Buffalo Rocks, Illinois, 1983-1985)



sobre nosotros.”⁷⁴ El paisaje está teñido de subjetividad, por tanto no importa hasta dónde podamos rastrear sus orígenes: debemos vincularlo a esa subjetividad moderna más allá de la antropología y la historia. Joan Nogué incide en esta misma cuestión cuando mantiene:

“El paisaje quiere decir alguna cosa más que presencia de una naturaleza coherente: significa -y aquí se acaba la analogía con el pensamiento metafísico de épocas anteriores- la presencia de un sujeto que reflexiona sobre el paisaje en cuanto naturaleza bella. El descubrimiento estético del paisaje es un autodescubrimiento del sujeto autónomo.”⁷⁵

En buena medida, la mejor historia de la escultura reciente es el relato de los afortunados hallazgos en los que una sabia decisión política y una acertada gestión cultural han permitido la génesis de obras en las que la gestión del paisaje, entendido como bien común, ha auspiciado espacios para la subjetividad. El reto de la escultura presente y futura (más allá de los lugares protegidos en los que predicar a los conversos tal como fue la XIII Documenta o los parques y colecciones dedicados específicamente al tema) es ser capaz de generar lugares poéticos e incluyentes. En ese sentido, la obra de Jaume Plensa evidencia la confluenciapossible entre sensibilidad, subjetividad, inteligencia y democracia.

B. Aproximaciones al paisaje desde una perspectiva global. Permanencia y mutabilidad

El paisaje es el objeto de estudio de una ciencia con un corpus epistemológico bien definido: la geografía. Dentro de dicha ciencia encontramos diferentes vertientes. La geografía física se encarga de estudiar el modo en el que los elementos de la naturaleza interactúan para

74 WOLF, N. (2011) *Pintura paisajista*. Editorial Taschen. Colonia- Madrid. Página 7.

75 NOGUÉ, J. (2008) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Editorial Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid 2008. Página 29.

modelar la tierra, mientras que la rama humana investiga las trazas que las acciones del hombre marcan sobre el territorio. Ambas confluyen en la geografía descriptiva, cuyo objetivo es el análisis de regiones individualizadas en función de las características más o menos homogéneas del espacio. A dicho conglomerado de características lo llamamos paisaje.⁷⁶

Encontramos tres paradojas entre la aproximación al asunto según la geografía y las visiones derivadas de los ámbitos artístico y filosófico.

La primera es que, mientras desde la poesía, la pintura o la filosofía los paisajes han tendido a considerarse esenciales e inamovibles, el enfoque que ofrece la geografía es permanentemente dinámico. Los paisajes son el fruto de una serie de contingencias, de flujos y procesos que los han ido modelando en un proceso que nunca termina, que es infinito. El paisaje es siempre una fase transitoria de un proceso inacabado, la huella resultante de las tensiones multicausales que acontecen en la tierra. *El genius loci*, la mezcla de agentes y características que delimitan un área concreta, surge de dicha combinación de factores.

Los paisajes son indisolubles de su percepción. El mundo es sólo uno, pero lo experimentamos como una sucesión de fragmentos más o menos estancos de superficie en función de sus rasgos característicos. Sin embargo, dichas divisiones no siempre tienen un fundamento real, puesto que el planeta es un todo unitario y cualquier división que se establezca sobre el mismo es obligatoriamente el fruto de una convención.⁷⁷

Aquí resulta conveniente recordar el concepto de *Jardín planetario* desarrollado por Gilles Clément⁷⁸. La obra proyecta el planeta como un jardín cuya escala trasciende el grado y la posibilidad de percepción de todos los paisajistas. El autor defiende la idea como un “*proyecto político de economía humanista cuya máxima pretensión es hacer lo máximo posible con lo mínimo en contra, en una perspectiva de gestión destinada a la humanidad*”. Pese a la apariencia transgresora de la idea, no le falta razón al considerar la tierra como un jardín

76 DE BOLÓS, M. (1992) *Manual de ciencia del paisaje. Teoría, métodos y aplicaciones*. Editorial Masson. Barcelona.

77 MILANI, R (2007) *El arte del paisaje*. Editorial Biblioteca Nueva. Serie Paisaje y Teoría. Madrid. Página 36. Ferriolo Venturi, por ejemplo, piensa que la naturaleza es infinita, mientras que el paisaje debe tener unos límites que permitan aprehenderlo. No obstante, recurre a la idea del horizonte como el elemento delimitador necesariamente flexible. El problema, de difícil solución, es deslindar paisaje y naturaleza.

78 COLAFRANCESCHI, D. (2007) *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Gilles Clément propone una visión ecológica global en la entrada *Planetario*. Páginas 153-154.

Josep M. Montaner, en su artículo *Reciclaje de paisajes: Condición posmoderna y sistemas morfológicos*, analiza el proyecto de Clément en términos pintorescos: “*El paisajista y teórico Gilles Clément plantea la idea de los jardines en movimiento (dentro de la teoría del jardín planetario), continuando la tradición espontaneísta del jardín pintoresquista inglés y del paisajismo pictórico de Roberto Burle Marx, en el marco de una visión holística del mundo y de la entropía general del universo.*” Recogido en NOGUÉ, Joan (editor), (2008) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Editorial Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid. Página 233. En esta misma obra, Rafaele Milani retoma la idea del mundo como escultura viviente. MILANI, R. *Creaciones de la cultura y categorías de la mente*. En la obra anteriormente citada, página 45.

cerrado por sus propios límites y por otro lado, tampoco es una idea del todo nueva. El concepto es justo el mismo que defendía Piero Manzoni en su obra *La base del mundo*⁷⁹ (Herning, Dinamarca, 1961), un pedestal invertido que ha de servir para colocar el mundo, con todo lo que contiene, en tanto que obra de arte global. Este símbolo se inscribe en una larga tradición, y de hecho era un concepto recurrente en el gran paisajismo inglés dieciochesco. Recordemos la cita de Horace Walpole: “*He leaped the fence, and saw that all nature was a garden*”⁸⁰. En un contexto mucho más próximo podemos situar a Marshall McLuhan cuando afirma que “*el planeta Tierra puede entenderse ahora como una pieza de escultura en la galaxia.*”⁸¹

La idea de Clement nos interesa por conjugar tres elementos fundamentales en las relaciones paisaje y cultura: una perspectiva global, la dimensión ecológica y la postura obligadamente comprometida, en la medida que declarar la Tierra como jardín implica designar al ciudadano planetario garante de cuanto le rodea, en tanto que jardinero responsable. Esta concepción está detrás de numerosos proyectos en los que se cruzan arte y ecología, tal es el caso de la muestra *Jardin planetaire* en la Grande Halle de la Villette (París, 1999-2000), cuyo eje central no era otro que la biodiversidad. La multiplicidad de factores que inciden en el paisaje nos obliga a estructurar el pensamiento en capas complejas y tener en cuenta numerosísimas vertientes, conjugando la naturaleza y el artificio, hasta el punto que posiblemente debamos cambiar nuestra conciencia ecológica hacia lo que podríamos llamar eco-artificio⁸².

La tercera paradoja referente al paisaje establecida entre la geografía y las artes es el matiz estético o cualitativo. El mundo sin la humanidad no es hermoso ni feo. Es estético. La belleza aparece a través del arte. Esta división entre paisajes hermosos y dignos de ser preservados frente a paisajes triviales ha tenido consecuencias penosas. Es la razón por la que se han protegido los parajes pintorescos mientras que se han abandonado a su suerte los otros espacios. De esta divergencia surge la clasificación del mundo en espacios impregnados de significado, a los que llamamos *lugares* en oposición a aquellos otros tan devaluados que podrían estar en cualquier parte y a los que llamamos *no lugares*.

79 SOBRINO MANZANARES, M. L. (1999) *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Editorial Electa. Madrid. Página 41. Raffaele Milani entiende también el mundo como una escultura viviente. MILANI, R. Creaciones de la cultura y categorías de la mente. Recogido en NOGUÉ, Joan (2008) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Editorial Paisaje y teoría. Biblioteca Nueva. Madrid. Obra citada.

80 BERQUE, A. (2009) *El pensamiento paisajero*. Edita Biblioteca Nueva. Paisaje y teoría. Madrid. Página 47. Obra citada.

81 ÁBALOS, I. (2001) *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Editorial Gustavo Gili. Compendios de Arquitectura Contemporánea. Barcelona. Página 26. Obra citada.

82 BATLLE, E. (2011) *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Editorial Gustavo Gili. Land&scape Series. Barcelona. Esta idea es uno de los nuevos lugares comunes en las reflexiones sobre paisaje. Numerosos autores trabajan en ella.



20. Robert Smithson, *The monuments of Passaic* (Nueva Jersey, 1967)

La explotación desalmada del territorio sumada a una cierta indiferencia por el lugar (derivada del movimiento moderno empeñado en imponer un modelo de intervención universal) han contribuido decisivamente a la devaluación del entorno. Contra esta acepción, autores como Aaron Betsky⁸³ consideran que lo importante no es tanto el modo en el que intervenimos sobre el paisaje cuanto los relatos que construimos sobre el mismo. Dicho en otros términos, no importa cuán profunda sea la herida, si esta se convierte en el centro de un relato bello e intenso. A este respecto podemos repetir lo que decíamos sobre Smithson en el primer apartado, que posiblemente no sea un buen punto de partida, pero sí resulta un consuelo para afrontar con una mirada fresca y renovada los desajustes paisajísticos sufridos en buena parte de los ámbitos sub y periurbanos.

El paisaje tal como lo percibimos surge de la confrontación entre la evolución y el esencialismo, es un producto humano derivado del artificio, del arte. Tal vez podamos decir que en la naturaleza no existe paisaje, sólo existe país.

C. Historia de un concepto guiado por la pintura

Las voces país y paisaje llegaron al castellano como un galicismo dieciochesco derivado de los términos franceses *pays* y *paysage*. Ambos comparten un mismo origen etimológico. Uno y otro proceden

83 COLAFRESCHI, D. (2007) *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Página 76. Obra citada.

del *pagus* latino. Entendemos por pago cualquier demarcación rural o asunto relacionado con el campo. Dicho vocablo ya existía en castellano en el siglo XII. Calvo Serraller ilustra el tránsito de un concepto a otro: “*la naturaleza tuvo que dejar de ser perentoria para la vida del hombre para que alguien transformara el pago en país o paisaje.*”⁸⁴

En 1737 el Diccionario de Autoridades incluye las siguientes acepciones:

1º País: *Significa también la pintura en la que aparecen villas, lugares, fortalezas, casas y campañas.*

2º Paisaje: *Un pedazo de país en la pintura.*

El nacimiento del goce estético desinteresado por el entorno en nuestra cultura tiene una fecha de nacimiento, 1336, año en el que Petrarca, en un ascenso iniciático, místico y mítico al Mont Ventoux descubre para occidente, leyendo las *Confesiones* de san Agustín, que el paisaje es “*naturaleza iluminada por la luz interior.*”⁸⁵

El paisaje surge por la confluencia de lo visible y lo imaginario. Se trata de un conjunto de signos y símbolos que proyectamos tanto sobre los parajes naturales como sobre aquellos otros en que la acción antrópica ha sido mayor.

Podemos situar el origen del paisaje en las artes plásticas (en el marco de la cultura occidental, ya que en China se remonta a la dinastía Han) en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI⁸⁶. Es entonces cuando las montañas de los fondos pierden la terribilidad que tuvieron en los cuentos medievales y transmutan en atracción el antiguo miedo por los aspectos menos amables de la naturaleza.

Durante el Renacimiento la cultura italiana, platónica y de firme voluntad clásica, evolucionó desde un amable paisaje menor de edad, cubierto por praderas eternamente floridas propio de la pintura del siglo XV, al descubrimiento del terror sublime en los fondos de Leonardo. Paralelamente, el foco veneciano mantiene una mirada narcisista sobre los juegos de reflejos de la laguna.

Mientras tanto en el centro y norte de Europa⁸⁷, siguiendo un modelo de empatía de origen aristotélico y continuando con la mística medieval, se entiende que el paisaje representado resulta tanto más bello cuanto más natural, es decir, cuanto más próximo a la obra divina. Pensemos en las acuarelas de Durero, las misteriosas obras de Altdorfer o los cuadros de Brueghel el Viejo, quien, al igual que Patinir reduce la silueta humana a su mínima expresión, convirtiendo al paisaje en el centro de la obra.

84 CALVO SERRALLER, F. (1993) *Concepto e historia de la pintura de paisaje. Los paisajes del Prado*. Editorial Nerea. Madrid.

85 *Ibíd.*

86 MADERUELO J. (2005) *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada editores. Madrid.

87 WOLF, N. (2011) *Pintura paisajista*. Editorial Taschen. Colonia- Madrid. Página 7. Este autor explica que para entender la historia del paisaje pintado no podemos olvidar que los italianos despreciaron el paisaje en pos de la historia, en un proceso íntimamente vinculado con el platonismo propio de la cultura local, mientras que los europeos del centro y el norte, menos clásicos, más vitalistas, en un registro de empatía mucho más próxima a la tradición aristotélica, han cultivado un amor empático por el entorno.

21. Joachim Patinir, *El paso de la laguna Estigia*, 1520 – 1524 (Museo del Prado)



El Barroco saturnal, místico y teatral no podía ser ajeno a las visiones del mundo a través del paisaje⁸⁸. Los holandeses asumieron el paisaje en términos de virtud, a fin de cuentas los *polders* no dejan de ser tierra ganada con esfuerzo e ingenio al mar. Esta imagen de laboriosidad y orden aparece transida por una religiosidad íntima y sencilla. Así las vistas de Ruysdael y Hobbema recogen el instante temporal y atmosférico preciso, creando unas imágenes de empatía espiritual con el entorno que alcanzarán su cenit en las vistas de Vermeer. Rembrandt elimina en sus paisajes tempestuosos la visión real y la sustituye por una soñada, profundamente teñida de elementos místicos.

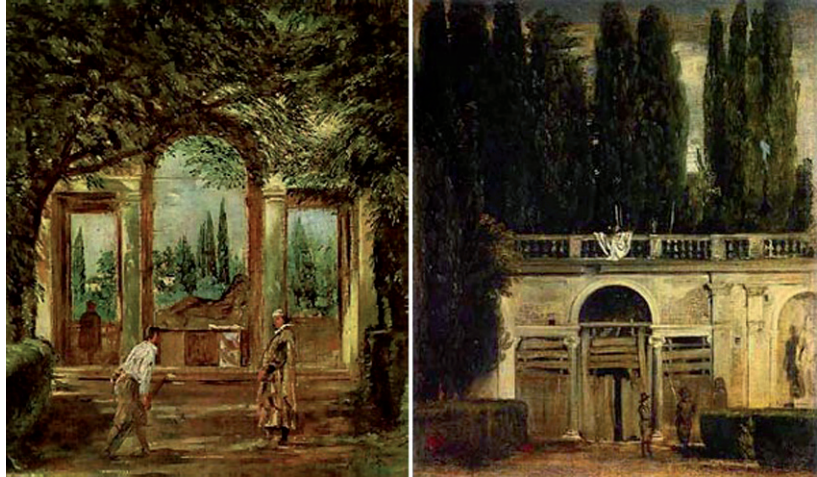
En España, Velázquez logra captar en sus vistas de Villa Medici, *La Mañana y la Tarde*, la fragilidad de lo humano frente al paso del tiempo en la luz cambiante del jardín mediceo.

El ámbito barroco italiano no tuvo el paisaje en el centro de sus inquietudes, puesto que Caravaggio, por su propia poética, no se dedicó al género, de tal modo que se produjo una oscilación entre los fondos paisajísticos algo convencionales de la escuela boloñesa, con los Carracci al frente, y las *vedutte* o pinturas de recuerdo que Canaletto pintaría en el último barroco, ya en el siglo XVIII, para los viajeros del *Grand Tour*.

El ambiente francés nos resulta del mayor interés. El peso de la Academia en el marco del absolutismo favoreció la aparición del concepto pintor-filósofo. Ése fue el sustrato en el que surgieron Claudio Lorena y Nicolas Poussin. Lorena es un autor de puertos imaginarios rodeados de temples que evocan el esplendor de la antigua Ostia, de paisajes con pastores filósofos en los que se anticipa el valor moral que adquirirá el paisaje durante el siglo siguiente, arboledas soleadas

88 DUQUE, F. (2001) *Arte público y espacio político*. Ediciones Akal. Arte y estética. Madrid. Página 71. El autor se refiere al periodo como "la catástrofe barroca", y explica la estética del siglo XVII como "la paradójica intuición de la nada".

22. Diego Velázquez, *Vistas del jardín de la Villa Medici*, 1630 (Museo del Prado)



o sombrías, pero siempre magníficas, ruinas clásicas honradamente constructivas, teñidas de melancolía por la belleza de la civilización perdida. Poussin ubica sus escenas clásicas en un ámbito natural y les confiere un cierto tono costumbrista, como si en esos parajes aún pudiésemos volver a la grandeza de los antiguos gracias a la recia fortaleza espiritual emanada de la naturaleza.

La importancia de ambos pintores resulta vital en la evolución del paisajismo. Ellos enseñaron a ver y mirar el paisaje entendiendo el hecho como una experiencia de orden sensorial, estético y, por supuesto, moral. Resulta perfectamente coherente que buena parte de los ejemplos más acabados de jardinería inglesa construyan paisajes literalmente sacados de su pintura.

El siglo XVIII supone la maduración del arte inglés, que hasta ese momento se había nutrido de artistas foráneos, a la vez que cobra especial protagonismo en la cultura europea la reflexión sobre el paisaje⁸⁹. Con el advenimiento del romanticismo, señala Javier Maderuelo:

“surge así la naturaleza como paradigma, como misterio y como fuerza impetuosa que se enfrenta a un hombre que debe luchar contra ella, para conocerla, comprenderla y dominarla. La naturaleza es un concepto nuevo, es, al igual que el arte, un invento, una convención humana (...) Pero será en el Romanticismo cuando, siguiendo la analogía natural (estudiada a través de la taxonomía positivista de voluntad enciclopédica), la naturaleza se convierta en un mito. Un mito creado por la razón laica para sustituir los mitos religiosos de la historia antigua (...) En el arte romántico se sustituye la idea de belleza clásica, medida e intemporal, por nuevas categorías estéticas, como lo sublime, que permite el acceso

89 ASSUNTO, R. (1989) *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Editorial Visor. Colección La barca de la medusa. Madrid.



23. Henry Hoare, Panteón en Stourhead Gardens (Condado de Wiltshire, Inglaterra, siglo XVIII). El templete cita *Costa con Eneas en Delos* de Claudio Lorena (1672).

*a lo ilimitado, abriéndose las puertas del arte a la contemplación de la naturaleza y al mito tanto de su poder infinito como de su sabiduría.*⁹⁰

Desde esta perspectiva de admiración y respeto hacia la diosa Natura, artistas como Constable inician una forma de aproximación al paisaje real, contingente, sin idealizar, sobre el que proyectan un depósito de valores morales frente a los espacios urbanos, física o socialmente degradados.

Ya en el siglo XIX, Turner se interesó por los paisajes cambiantes, por los brillos y reflejos desde un mundo que, paradójicamente, valora la velocidad y considera un bien superior la calma, en la era de la revolución de los transportes. El ferrocarril o el barco a vapor facilitaron una aproximación al espíritu del lugar que ya no es una reproducción, sino que responde a una nueva forma de subjetividad.

Los pintores románticos mantienen una relación ambigua con el paisaje. El descubrimiento de lo sublime, del lado agreste e irresistible del cosmos, ejerce una poderosa atracción sobre ellos, haciéndoles ambicionar una fusión con el Todo, el universo en su conjunto. Por otro lado son conscientes de que esa ambición está avocada al fracaso, debido al abismo que separa al hombre de la naturaleza en la Edad Contemporánea. Cualquiera de los cuadros de Friedrich, pero muy especialmente *Monje frente al mar*, ejemplifica la angustia ante esta brecha insalvable. Ya no tenemos un salvoconducto claro y legi-

90 MADERUELO, J. (1995) *Arte y naturaleza*. Recogido en las *Actas del Congreso sobre Arte y Naturaleza*. Huesca. Páginas 14 y 15.



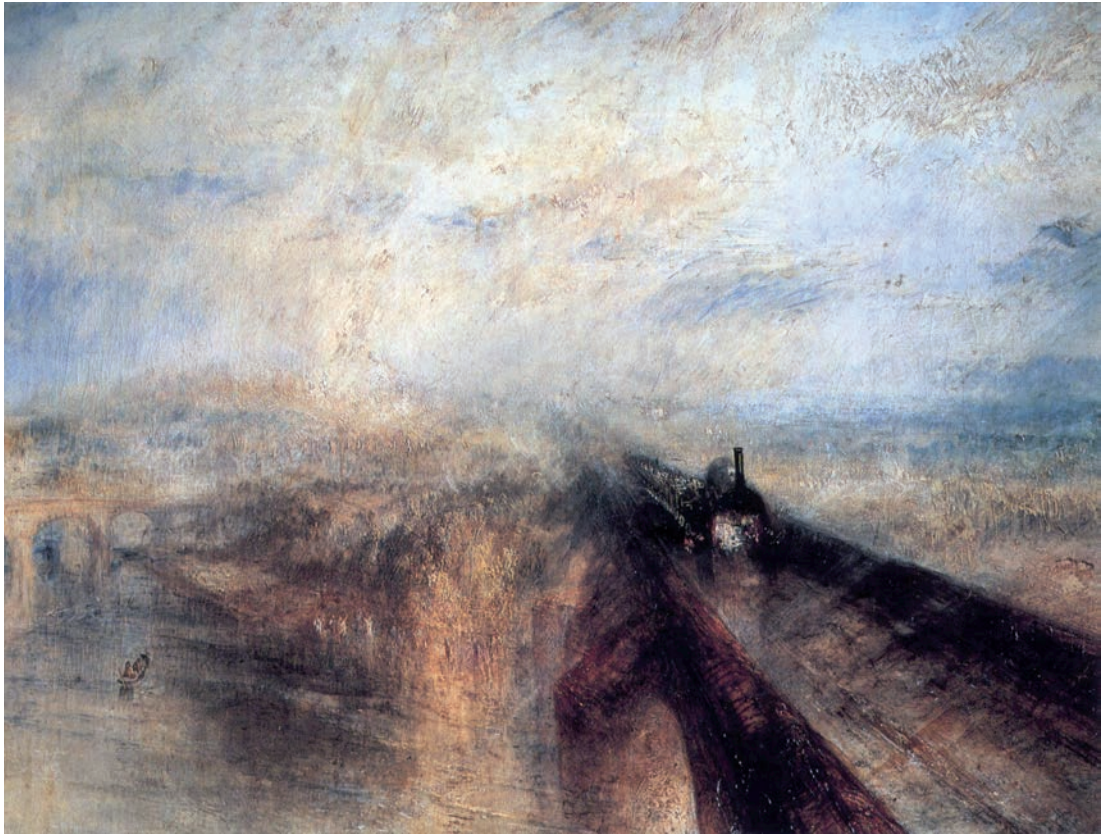
24. John Constable, *Fen Lane*, 1817 (Tate Britain)

ble para entender la naturaleza, sino una visión misteriosa y sibilina como las palabras de un oráculo.

La escuela de Barbizon, el realismo y, en última instancia, el impresionismo, vienen a certificar el proceso por el cual el paisaje se deshace de sus connotaciones morales, de todo *pathos*, de cualquier matiz heroico.

Conforme avanzamos hacia el siglo XX el paisaje se convierte en el muñón de la industria y de la urbanización descontrolada. La productividad será proporcional a su capacidad para destruir y consumir territorio. El paisaje pasa a ser residuo y refugio, allí donde podemos protegernos del horror que nosotros mismos generamos. Víctor Barreda, al hablar de la relación de arte y naturaleza, mantiene que el proceso de humanización pasa primero por un alejamiento de la naturaleza; segundo, por un dominio técnico y estético de la misma, y al final por una cierta nostalgia de la unidad originaria expresada a través del arte:

“En un principio no había arte, porque aún no había conciencia ni soledad. En los albores de la humanidad el hombre estaba integrado en la naturaleza: era una de sus fuerzas... Con el tiempo, al perder la instrumentalidad mágica, la obra artística pasa a ser el ritual integrador de las



25. William Turner, -Rain, Steam, and Speed- The Great Western Railway, 1844 (National Gallery)

experiencias colectivas que, al ser extrapoladas por la intuición artística, se convierten en revelaciones."⁹¹

En ese sentido, el profesor Barrera se muestra como un provechoso lector de Schelling, quien, en *Espíritu creador* y *Ciencia de la naturaleza*, mantenía que "El arte, para serlo, deberá alejarse primero de la naturaleza y sólo en último término regresar a ella."⁹²

La modernidad sustituyó los mitos naturales por la idea de la máquina capaz de producir y consumir hasta el infinito, implicando un cambio en las relaciones, puesto que esta sumisión a la producción y a la máquina es, de hecho, unaligencia para el dominio total del hombre sobre el medio.

Con la posmodernidad adviene una suerte de mala conciencia por los abusos cometidos. Ya no es posible volver atrás. Todos los intentos de retorno a un estado natural están condenados al fracaso, por la sencilla razón de que dicho estado no es posible más que en la esfera del mito. Por ese motivo, Gillo Dorfles propone ampliar la idea de naturaleza a un concepto más extenso, capaz de albergar aquellas

91 BARRERA V. (1999) *¿Qué es una obra de arte hoy?* Ediciones promociones Al-Andalus. Sevilla. Páginas 65 y 66.

92 *Ibíd.* Página. 63.

26. Caspar David Friedrich,
Monje frente al mar, 1809
(Staatliche Museen)



producciones humanas vinculadas a la autenticidad, la sensibilidad y la inteligencia.⁹³

Si para Dorfles el arte puede convertirse en paisaje y aún en naturaleza, Augustin Berque⁹⁴, en sintonía con Javier Maderuelo, sostiene que, para poder hablar de paisaje dentro de un pensamiento intelectual y vital coherente, deben aparecer al menos cinco elementos culturales a la vez suficientes y necesarios en un sistema válido en todos los espacios y en todas las eras históricas:

- 1° Una literatura (oral o escrita) que cante las excelencias del paisaje. Aquí se incluyen las toponimias como *bellavista*, *arroyoclaro*, *calahermosa* etcétera.
- 2° La presencia de jardines de recreo.
- 3° La existencia de arquitectura dispuesta para el goce del paisaje.
- 4° Representaciones artísticas del paisaje sobre distintos soportes: pintura, relieves, grabados o fotografía⁹⁵.
- 5° Alguna palabra específica para designar al paisaje.
- 6° Un corpus de reflexiones específicas sobre el paisaje.

La abstracción del arte y de la ciencia a lo largo del siglo XX ha favorecido un desplazamiento paulatino, tanto del arte como de la naturaleza, desde los territorios del mito a los del concepto. A la luz de esta reflexión podemos ampliar las ideas de escultura y jardín, con frecuencia próximas, cuando no consubstanciales, a la categoría de paisaje.

93 DORFLES, G. (1971) *Naturaleza y arte*. Editorial Taurus. Madrid. Páginas 93 y 94.

94 BERQUE, A. (2009) *El pensamiento paisajero*. Edita Biblioteca Nueva. Paisaje y teoría. Madrid. páginas 60 y 61. Obra citada.

95 RICO, J. C (2004) *El paisajismo del siglo XXI entre la ecología, la técnica y la plástica*. Editorial Sílex. Madrid. Rico habla sin ambages de paisajes museificados. Obra citada.

Resulta muy difícil huir de la idea de la naturaleza entendida como fuerza edénica benigna⁹⁶, rechazar la visión con la que crecimos, según la cual al otro lado de la ciudad, del barrio o de la fábrica, aún se extendía la madre natura dotada con fuerza de regeneración global. Ya sabemos que el paisaje no es la naturaleza, que ésta es sólo un residuo. Por ello debemos situarnos en un nuevo escenario ubicado en la intersección multidisciplinar entre economía, geografía, política, ecología, arquitectura, ingeniería y, por supuesto, escultura, capaz de generar nuevas formas de gestión y también de percepción y vivencia del paisaje.

D. La mirada creadora

Massimo Venturi Ferriolo concibe el paisaje como el encuentro dionisiaco de la naturaleza añorada por la cultura:

*“El valor artístico, es decir las cualidades estéticas, es visible, invade con sus signos y símbolos los espacios trabajados al igual que los intactos. Constructor de paisajes, que se mueve entre la utilidad y la belleza, el hombre ha conferido un criterio estético al componente divino radicado en la vista (Thea, para los griegos diosa y vista a un tiempo, realidad visible y fuente del juego de la imaginación que permite la realización de ideas estéticas). La observación posee en sí misma un componente divino”.*⁹⁷

Mirar, percibir sensorialmente el paisaje, es crear paisaje. Robert Smithson, a propósito de su acción *Yucatan Mirror Displacements* (México, 1969), consistente en mover una serie de espejos a través de la Península de Yucatán, experimentando las contingencias del paisaje sobre la convención del azogue, declararía: *“Un gran artista puede realizar arte simplemente con la mirada. Una serie de miradas podrían ser tan sólidas como cualquier cosa o lugar.”*⁹⁸

En ese mismo sentido podríamos traer a colación la acción realizada por Hans Haacke titulada *Spray of Ithaca falls freezing and melting on rope* (Earth Art, Andrew Dickson White Museum of Art, Universidad de Cornell, 1969). Consistía en observar la transformación de estalactitas de hielo en las aguas de una cascada de la ciudad⁹⁹. La pupila no percibe pasivamente sino que crea activamente. Ivan

96 AA.VV. (2001) *Arte público. naturaleza y ciudad*. Bajo la coordinación de Javier Maderuelo. Fundación César Manrique. Lanzarote. Islas Canarias. Página 10. Obra citada. Si al principio del capítulo hablábamos de la concepción ingenua del paisaje en Benigno Del Río, Javier Maderuelo mantiene una posición igualmente cándida sobre la naturaleza, justo en las antípodas de Gillo Dorfles: *“Llamamos naturaleza a esos parajes en los que dominan visiones del mar o la montaña, de los ríos caudalosos y playas desérticas, de inmensas rocas, árboles y plantas que parecen surgir a su libre albedrío, aunque no queda ningún lugar sobre la tierra que no haya sido transformado por la acción del hombre.”*

97 COLAFRESCHI, D. (2007) *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2007. Páginas 70 y 71. Obra citada.

98 RAQUEJO, T. (2001) *Land Art*. Editorial Nerea. Serie Arte Hoy. Madrid. Páginas 80 y 81.

99 GUASCH, A. M. (2001), *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Editorial Alianza Forma. Madrid. Página 78. Podemos recordar a Gilles Clément *“El conocimiento científico adquirido nos permite crear una nueva belleza sin apenas intervención, una belleza pasiva, derivada de escuchar y mirar.”* Citado en ÁBALOS, I. *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Editorial Gustavo Gili. Compendios de Arquitectura Contemporánea. Barcelona 2001. Página 14.



Smith¹⁰⁰, en su obra *Burial* (Nueva York, 1995), se limita a iluminar un montón de escombros frente a los rascacielos, de tal modo que el espacio intermedio entre las luces de la escombrera y el lujo de los rascacielos se desdibuja en la oscuridad. El escombros iluminado se convierte en el cuerpo del delito, mientras el verdugo (el centro de negocios) se evidencia por sí mismo. Iluminar es traer al ojo, construir escultura, jardín o paisaje a través de la mirada¹⁰¹.

No podremos llamar virgen a un paisaje visto o experimentado por el hombre, ni deslindar sus rasgos físicos de su status de construcción cultural. Muchas veces estos parajes, con frecuencia residuales, se convertirán por sí mismos en jardines, depositarios de belleza natural y complejos sistemas culturales merced a la mirada edénica que sobre ellos proyecta el ser humano. Los acalorados debates sobre el paisaje, su valorización como bien económico y la defensa llevada a cabo por las instituciones no hacen más que certificar su fragilidad y constante situación de amenaza. La solución a este impasse no pasa

100 DUQUE, F. (2001) *Arte público y espacio político*. Ediciones Akal. Arte y estética. Madrid. Página 150.

101 Curiosamente en los jardines, en el sentido clásico y convencional de la palabra, el hombre no puede percibir la atmósfera edénica si no es con muchísimo tiempo de diferencia entre la semilla y la flor o el esqueje y el árbol.

por el intento de un imposible retorno a una mítica edad de oro, un rechazo visceral de la modernidad, cuanto por una urgente y efectiva superación de la misma¹⁰², ya que como señala Ramón Folch: “*Ser ricos en un mundo feo es tristísimo.*”¹⁰³

Soy plenamente consciente del riesgo que supone seleccionar y jerarquizar unos paisajes con respecto a otros, interrumpir el continuo de la tierra, evitar tanto obviar como sobredimensionar la monumental fealdad de las heridas inferidas por los modernos procesos productivos, el consumo de recursos, la acción fabril y la industria turística¹⁰⁴. Son numerosos los artistas que han trabajado en esta línea, proponiendo respuestas muy diversas. Los espacios abyectos generados siguen en espera de despertar a la luz de nuevos relatos sobre el arte, el espacio y el paisaje.

La naturaleza precisa ser ayudada por el hombre, quien desde los ámbitos de la política, la tecnología y el arte debe reabsorber el innoble legado de una civilización poderosa e irresponsable, activando poéticamente estos territorios de la indefinición devorados por el progreso. Por otro lado, deberíamos evitar museificar y esclerotizar los paisajes más vibrantes, buscando soluciones equilibradas de intervención en el medio, en las que el hombre del presente y del futuro encuentre un marco digno para la vida. El paisaje ya no es la naturaleza. No podemos afrontar el mundo desde una perspectiva bucólica, pero tampoco podemos renunciar a la belleza del lugar, a la seducción de la felicidad y a la aspiración del paraíso de las maravillas: *eutopía, eudaimonia y mirabilia*.

La escultura, liberada del pedestal, se ha hecho paisaje, hermanando e incluso confundiendo sus dominios con los que antaño pertenecieron en exclusividad al jardín. Ella tiene el poder de curar, la posibilidad de redimir, la potestad de señalar y la obligación de generar lugares. Hombre y paisaje se precisan recíprocamente, no existen el uno sin el otro. En esa correlación la escultura está llamada a jugar un papel esencial a caballo entre la memoria y el deseo.

Para acabar el capítulo es oportuno citar a Benigno Del Río cuando firma:

*“El jardín que creamos y cultivamos, el paisaje que percibimos y que habitamos, nos hace involucramos en la naturaleza, tomar contacto con el entorno que nos rodea, y aceptar que el paisaje es una prolongación de la retina. No estamos hechos de la misma madera que los sueños; Shakespeare mentía poéticamente, estamos hechos de la misma sustancia que nuestros jardines y paisajes.”*¹⁰⁵

102 BERQUE, A. (2009) *El pensamiento paisajero*. Edita Biblioteca Nueva. Paisaje y Teoría. Madrid. Página 94. Obra citada.

103 FOLCH, R. (1990) *Que lo hermoso sea poderoso*. Editorial Altafulla. Barcelona.

104 http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm

105 DEL RÍO MOLINA, B. (2009) *La invención del paisaje: Un ensayo sobre la condición humana*. Edita Devenir el Otro. Número 19. Madrid. Página 202.

6. *Land art* y *Earth works*: El eterno retorno y el origen mítico como utopía futura

“El mito es, pues, la historia de lo acontecido in illo tempore, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del tiempo. El mito proclama la aparición de una nueva situación cósmica o de un acontecimiento primordial. Consiste en el relato de una creación: se trata evidentemente de realidades sagradas, pues lo sagrado es lo real por excelencia. Nada perteneciente a la esfera de lo profano participa en el ser, ya que lo profano no ha recibido el fundamento ontológico del mito.”

Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*

6. *Land art* y *Earth works*: El eterno retorno y el origen mítico como utopía futura

“El artista contemporáneo, como el hombre del neolítico, se expresa en un lenguaje abstracto basado en figuras primarias asociadas a la presencia de lo primordial”. Con esta sentencia comenzaba Sigfried Giedion su obra *El presente eterno*¹⁰⁶. En ella analizaba tanto los orígenes del arte como la potencial proyección de futuro de las obras más primitivas al coincidir con los procesos de simplificación y reducción a la esencia acaecidos en el arte del siglo XX.

La moderna Antropología¹⁰⁷ desarrolló una serie de investigaciones destinadas a sistematizar nuestro conocimiento sobre “los primitivos”, entendiendo como tales bien aquellos humanos que pertenecieron a otro tiempo anterior, o bien aquellas otras culturas que tienen lugar en otros espacios ajenos al mundo occidental industrializado. En este paradigma debemos ubicar los trabajos del antropólogo francés Lévi – Strauss, quien publicó en la época sus dos obras más significativas, *Pensamiento salvaje* y *Mito y significado*¹⁰⁸.

Todo este bagaje tuvo una dimensión moral y pedagógica. La idea que se desprende es que podemos aprender de estas otras experiencias humanas, tanto en el contexto de una cierta ética ecológica (conocer otros modos más racionales de relacionarse con el entorno) como desde una perspectiva mitológica, descubriendo otras culturas en las que las relaciones del ser humano con el cosmos, con la naturaleza, no están marcadas por la trivialidad, sino que mantienen incólume la intensidad del mito¹⁰⁹.

106 GIEDION, S. (2003) *El presente eterno*. Editorial Alianza Forma. Madrid.

107 HUYGUE, R (1966) *El arte y el hombre*. Editorial Planeta. Barcelona.

HUYGUE, R. (1972) *El arte y el mundo moderno*. Editorial Planeta. Barcelona.

La historia del Arte más institucionalizada tampoco será ajena a estos descubrimientos antropológicos. Así, desde mediados de los años sesenta, René Huygüe, en sus dos célebres obras enciclopédicas, recoge este arco que une en tensión las primeras y las últimas obras artísticas de la humanidad.

108 LÉVI- STRAUSS, C. (1987) *Mito y significado*. Editorial Alianza. Madrid.

LÉVI- STRAUSS, C. (2005) *Pensamiento salvaje*. Edición Fondo de Cultura económica. México.

109 ELIADE, M. (1981) *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Guadarrama Punto Omega. Madrid. En esta obra el investigador rumano ofrece una explicación muy clara de la densidad de significado que



28 Richard Long, *Camp-Site Stones* (Sierra Nevada, 1985)

Esta idea de la naturaleza que deviene metáfora y aún mitología es una constante en la obra de algunos de los *artistas de la tierra*. Será el caso de Richard Long, cuya poética entronca con la visión mitificada, mistificada y moralizante propia del jardín catártico inglés. Al otro lado del Atlántico, Ana Mendieta¹¹⁰ encara sus trabajos desde una doble perspectiva. En tanto que mujer artista conecta con una especie de atávico matriarcado prehistórico y, por otro lado, se vincula con los rituales animistas propios de sus antepasados africanos, utilizando su cuerpo para trazar siluetas arquetípicas, oquedades femeninas y protectoras en la tierra que llena de agua, flores o fuego en recuerdo de ese matriarcado primigenio, e intentando vincularse con la identidad ancestral, tanto como con los ciclos de la muerte, la vida y el renacimiento, tal como acontece en la naturaleza¹¹¹.

En los años sesenta se produjo una confluencia de situaciones que constituiría el caldo de cultivo del *Land Art*. Madura una conciencia clara sobre la necesidad de frenar la carrera del consumo de recursos naturales y la acumulación de detritus a escala planetaria. En el contexto de la guerra fría, una serie de grupos abiertamente contestatarios opone un cierto retorno arcádico frente al discurso dominante.

tiene el espacio sometido a una visión mítica-religiosa frente a la permutabilidad del espacio desacralizado.

110 RUIDO, M. (2002) *Ana Mendieta*. Editorial Nerea. Serie Arte Hoy. Guipúzcoa.
AA.VV. (1997) *Ana Mendieta*. Fundación Antoni Tapiès. Barcelona.

111 AA.VV. (2002) *Historia del Arte*, Volumen VIII. *El siglo XX*. Instituto Gallach. Barcelona. Páginas 2930 y 2931.



El hippismo, íntimamente emparentado con estas prácticas artísticas, coincide con una propagación masiva de obras de ciencia-ficción; éstas a su vez divulgan una visión pseudocientífica y tecnológica con frecuencia superficial. Tonia Raquejo¹¹² nos recuerda el entusiasmo con el que se acogían en ese momento por parte de algunos artistas teorías tan peregrinas e iluminadas como el origen alienígena de los signos terrestres de Nazca en Perú.

En esta época, el hombre llega a la Luna y marca la superficie lunar con su huella. Artistas como Richard Long, Walter de María o Dennis Oppenheim van a trabajar de un modo similar: Long, con la sutileza de su pisada sobre la hierba; de María, dibujando una línea al caminar que los elementos borrarán, y Openheim, haciendo de la huella sobre el paisaje uno de los temas recurrentes en su obra. La huella de Amstrong se convierte en el modelo. El futuro y la arqueología se dan la mano en obras que, con frecuencia, pretenden estar más cerca de lo telúrico que de lo estético, es decir, de lo natural que de lo artificial.

Con respecto a la clasificación de los trabajos *Land* dentro del sistema tradicional de las Bellas Artes, así como a la relación de los mismos con el concepto de jardín en el sentido más tradicional de la palabra, Jeffrey Kastner, en la introducción al Libro *Land art y arte medioambiental*, anota:

“estos proyectos son fundamentalmente escultóricos (por tratarse de creaciones tridimensionales) y/ o están basados en performances (en tanto que están orientados hacia el proceso, el lugar y la temporalidad). Tienen que ver con el modo en que tanto el tiempo como las fuerzas naturales impactan en objetos y gestos: son, a la par, críticos y añorantes

112 RAQUEJO, T. (2001) *Land Art*. Editorial Nerea. Serie Arte Hoy. Madrid. Página 11. Obra citada.



*de la noción de jardín, alternativamente agresivos respecto al paisaje, pero enriqueciéndolo con algo”.*¹¹³

Los espacios escogidos recurrentemente conectan con la vieja idea de lo sublime romántico. Los románticos históricos buscaron una belleza sublime que en ocasiones era exótica, es decir, lejana en el espacio, o bien se sustraía del tiempo, se hacía esencial, eterna, intemporal. Los artistas *Land* volverán a los parajes en ruinas pero vinculados a la historia, a las canteras abandonadas, los espacios contaminados, el desierto, los espacios marcados y cicatrizados por los detritus de una realidad histórica contemporánea¹¹⁴. El concepto de entropía está, de una u otra forma, presente en la mayor parte de los trabajos de la tierra, que o bien luchan contra la tendencia a la destrucción y el caos, recuperando espacios dañados por la evolución económica e industrial, o bien se nutren de ella al plantear obras que rápidamente deben desaparecer al incluir dicha entropía como uno de sus principios compositivos y poéticos.

Michel Heizer en la mencionada obra *Túmulos efigies* (Illinois 1983-85), con objeto de recuperar una zona minera muy deteriorada, mezcla el sustrato vigente con toneladas de tierra caliza, de tal modo que pueda crecer de nuevo la vegetación, modelando el territorio con una serie de figuras gigantescas de perfil geométrico que recuerdan a la fauna autóctona dotada para los nativos norteamericanos de un valor totémico. Además evoca tanto los túmulos precolombinos como los misterio-

113 KASTNER, J. y WALLIS, B. (2005) *Land art y Arte Medioambiental*. Editorial Phaidon. Barcelona.

114 AA.VV. (1999) *Rehacer paisajes. Arquitectura de paisajes en Europa*. Catálogo de la I Bienal de Paisaje. Fundación Caja de Arquitectos. Universitat Politècnica de Catalunya. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona. El carácter "sanador" del Land art sobre el paisaje ha generado toda una forma de ver, entender y actuar sobre paisajes desolados por la mano del hombre.

sos signos de Nazca. Formalmente percibimos el aire de los tapices y las cerámicas de los indios Pueblo, aparecidas en Las Mimbres.

Mientras que Heizer lucha contra la entropía, otros artistas del movimiento se nutren de ella en obras destinadas a disolverse. Así *Mile Long Drawing* (Nevada, 1968), con la que Walter de María marcó el desierto de Tula, no duró más allá de lo que la erosión le permitió sobrevivir, mientras que la *Spiral Jetty* (Salt Lake City, 1970) de Smithson sólo estuvo emergida por un tiempo limitado. Una parte esencial de la poética de estas obras es esa silenciosa disolución en la tierra a través del principio de entropía contra el que en ocasiones han luchado.

En realidad, las prácticas artísticas agrupadas bajo el epígrafe *Land Art* proponen una especie de sutura sobre las heridas producidas durante la modernidad, tanto en la naturaleza como en el abismo que separa al hombre del medio. Para ello plantean un retorno al origen, al pasado mítico, anterior a todas las historias, en que la expulsión edénica aún no ha tenido lugar. Su función es restaurar los desórdenes más recientes, volviendo a las expresiones artísticas más elementales, aquéllas dotadas de una extraña forma esencial, capaces de proyectar su efecto curativo sobre el presente y el futuro del hombre. Todo ello convierte al artista en un moderno demiurgo y, cómo no, en un moderno chamán.

En las experiencias que de un modo genérico agrupamos en torno al *Land Art* confluyen varios aspectos a veces contradictorios. No hay consenso ni en el mismo nombre. Así mientras Tonia Raquejo mantiene que la expresión *Land Art* la acuñó Walter de María para referirse a sus primeros trabajos, Anna María Guasch, en sintonía con una opinión mucho más generalizada, mantiene que se formuló en la galería Gerry Shum, aunando los principios ecológicos con una visión militante de izquierdas que le llevó a plantearse una nueva relación del arte con el público. Se realizaron entonces una serie de obras cuya difusión se daba a través de la fotografía y de la televisión.

Con respecto a las cuestiones estilísticas y formales, podemos afirmar, en primer lugar, que el *Arte de la tierra* fue muy poroso al resto de experiencias estéticas desarrolladas en su tiempo y, en segundo lugar, que los artistas no siempre se dedicaron al *Land* de forma exclusiva¹¹⁵. Robert Smithson, que provenía del expresionismo abstracto, se mantuvo de una u otra forma vinculado al movimiento. En su obra *Vertido* (1969) hace un homenaje a Jackson Pollock con un chorreo negro de alquitrán en las proximidades de Roma, rindiendo un sentido tributo al gurú expresionista. *Spiral Jetty* aúna magia y tecnología para conseguir un resultado final que, en muchos sentidos, resulta próximo al psicoanálisis, pues lo emergido se apoya en lo oculto, y la propia emergencia es temporal, disolviéndose de nuevo en los pliegues de la memoria.

115 MADERUELO, J. *Earthworks- Land Art: Una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco*. Recogido en: AA.VV. *Actas del Congreso Arte y Naturaleza*. Huesca 1995.

Si Smithson debe ser entendido en el campo del expresionismo abstracto, Christo mantiene unos fuertes vínculos con el nuevo realismo europeo del que procede. Robert Morris aplica los principios del movimiento escultórico antiformal¹¹⁶ a sus trabajos de la tierra. La influencia del minimalismo es igualmente rastreable, tanto en la obra del propio Morris como en buena parte de los trabajos *Land* o *Earth Works*, en los que se opera con las formas más elementales (cuadrados, círculos etcétera). Los postes del *Lightning Field* (Nuevo México, 1977) de Walter de María presentan igualmente ese mismo aséptico y preciso acabado industrial propio de la obra minimal.

El *Land* no es ajeno al arte conceptual ni al arte procesual y, si bien su frecuente furor épico puede parecer que lo sitúa en las antípodas de la ataráxica revolución duchampiana, no debemos olvidar que un artista conceptual con una larga implicación en proyectos de la tierra como es Dennis Oppenheim, al proponer *Viewing Station* en 1967, establece un vínculo más que obvio con los *Étant donnés* de Marcel Duchamp¹¹⁷.

Con respecto a las obras y exposiciones consistentes en montones amorfos de piedras o tierra, conviene recordar que las experiencias *Land* frecuentemente se construyen con materiales de deshecho mostrados en un modo desestructurado. Dicha falta de orden, en palabras de Jeffrey Kastner “desafiaban el carácter estático de la escultura de vanguardia, incluidas las gestalten de las primeras esculturas minimalistas de Morris, así como las concepciones idealizadas del paisaje”¹¹⁸. En esta misma obra se recoge una cita del propio Morris explicitando, según la afortunada expresión de Simón Marchán, “el tránsito desde el arte del objeto al arte del concepto”, especialmente en sus aspectos procesuales: “lo que el arte se trae ahora entre manos es una materia mutable que no necesita llegar a ser concluida con referencias al tiempo o al espacio. La idea de que la obra es un proceso irreversible que termina en un objeto icónico estático ya no tiene mucha importancia”.

El *Land Art* es un capítulo realmente flexible del arte del siglo XX, susceptible de ser confrontado desde las perspectivas más dispares. Podemos catalogar las experiencias acaecidas en su seno en tres grandes apartados:

- A. Performances o Arte de acción, que formalmente no son homogéneas. A veces son muy sutiles, otras alcanzan dimensiones titánicas, como una pesada coreografía de grúas y

116 Robert Morris fue uno de los paladines del movimiento *antiform*. Dicho movimiento rechazaba los postulados de los diferentes formalismos capitaneados por el crítico Clement Greenberg. Frente a ellos propone que la forma se derive del proceso. Harán esculturas de fieltro, chorreando plomo o, en el caso del contexto del *Land art*, acumulando toneladas de tierra.

117 MINK, J. (1994) *Duchamp. Art as anti-art*. Editorial Taschen. Colonia. Páginas 86 a 90. Los *Étant Donnés* constituyen la cuadratura del círculo del tema de la visión en la obra de Duchamp. Si el resto de su obra evolucionaba de lo visible a lo invisible, en estas piezas, el proceso de invierte, generando una poderosa reflexión acerca de la compulsión de mirar y la imposibilidad de poseer.

118 KASTNER, J. y WALLIS, B. (2005) *Land art y Arte Medioambiental*. Editorial Phaidon. Barcelona. Página 25. Obra citada.

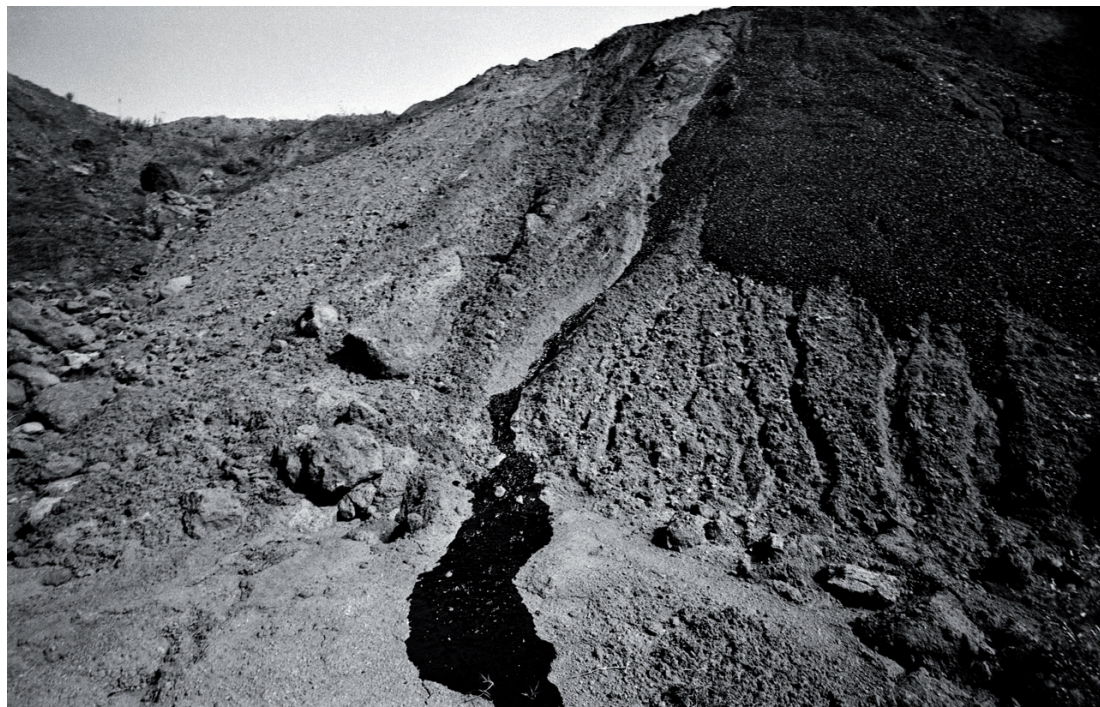


tractores. Dichas actividades se han desarrollado por igual a ambos lados del Atlántico. Quizá su máximo exponente haya sido Dennis Oppenheim, y posiblemente el elemento central de su reflexión fuese el tiempo.

En esta línea Jan Dibbets¹¹⁹ hace un gesto de radicalidad extrema. Su acción sobre el paisaje se centra en las trampas que la visión y la cultura visual tienden sobre nuestra percepción del entorno. Por ello, su obra suele consistir en sutilísimas intervenciones destinadas a corregir las perversiones de lo visible y la percepción, normalmente usando la fotografía como soporte.

- B. Pesadas obras de ingeniería, permanentes o efímeras pero siempre necesitadas de financiación y tecnología. Estas intervenciones son propias del ámbito norteamericano, donde nunca se ha perdido el optimismo tecnológico. Suelen agruparse bajo el apelativo *Earth Works*. Prácticamente todas las obras de Heizer, Smithson y De María citadas pertenecen a esta categoría.
- C. Obras intimistas con escasísima participación tecnológica, casi sin más energía que la del propio artista y sin otros

119 GUASCH, A. M (2001) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Editorial Alianza Forma. Madrid 2001 Página 75. Obra citada.



32. Robert Smithson, *Asphalt Rundown* (Roma, 1969)

materiales que los que éste encuentra a su paso. Richard Long, por ejemplo, se declara entusiasta de “*la sensibilidad desprovista de técnica*”¹²⁰. Produce sus obras paseando, o disponiendo, casi sin alterar lo preexistente, los elementos naturales en figuras aproximadas. La herencia de las máximas del paisajismo sentimental inglés en las obras de Long resulta muy clara. El también británico Andy Goldsworthy¹²¹, trabaja con flores, carámbanos de hielo o cañas con los que construye fragilísimas piezas de naturaleza efímera, que prácticamente desaparecen tras ser fotografiadas. Curiosamente son obras forzosamente paisajísticas, susceptibles de ser documentadas pero, por su propia naturaleza, nunca desarraigadas en el hilo natural del tiempo, puesto que las construcciones de hielo o las piedras teñidas con flores no pueden moverse del entorno en el que han sido creadas.

Esta dicotomía entre la obra que se erige en lugar irremplazable (intervenciones a las que llamamos *site*) frente a las piezas de naturaleza mueble susceptibles de ser trasladadas al espacio aséptico de la galería (a las que llamamos *non site*)¹²² es una de las bases sobre las

120 Ibid.

121 LAILACH, M (2008). *Land Art*. Editorial Taschen- El País. Madrid. Páginas 48 a 50.

122 AA.VV. (1995) Robert Irwin. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Página 62. Arthur Danto a su vez hace una distinción entre una obra *site-specific*, creada específicamente para un lugar y respondiendo a sus características, aunque luego pueda ser transportada, y una

33. Andy Goldsworthy, *Horse chestnut tree torn hole titched around the edge with grass stalks moving in the wind* (Trinity College, Cambridge, 1986)



que se asienta la difusión, divulgación e incluso, en algunos casos, el espinoso tema de la financiación.

Ideológicamente, los artistas vinculados al movimiento fueron mayoritariamente de izquierdas, cuando no directamente comunistas. Uno de sus objetivos comunes generalizados fue acabar con el sistema del mercado del arte, para lo que crean obras que, en principio, están al alcance de todos de forma gratuita. En ese sentido, el proyecto más ambicioso fue el mencionado programa de televisión de la galería Gerry Shum¹²³ que, tras no pocas vicisitudes, logró emitirse en la televisión alemana. El hecho de que el proyecto fracasara y debiera reubicarse en el mercado del videoarte nos explica la caída de la filantrópica idea inicial.

En otras ocasiones, las galerías financiaron el proyecto en sí, lo que llamamos el *site*, la intervención en el lugar. A cambio, se expondrán y comercializarán en la sala, las piezas *non site* (aquellas cuya ubicación puede ser contingente), así como su documentación gráfica o fotográfica. En América, la Dwan Gallery adquiría normalmente los terrenos a bajo coste por estar ubicados en espacios marginales, produciendo así las intervenciones y comercializandode las piezas muebles vinculadas a la obra o performance.

Incidir en las contradicciones, al menos iniciales, entre la ideología y la financiación no me parece una cuestión baladí. Estas acciones no son ajenas a lo humano, suelen estar motivadas por una auténtica pulsión edénica, pero el concepto de paisaje que subyace en ellas es inseparable de la idea de individuo con su organización económica y

obra *site-generated*, tan unida al lugar que ha modelado que es imposible su existencia autónoma y que, además, es arte que no tiene existencia material como objeto.

123 AA.VV. (2000) *Arte del siglo XX*. Volumen II. Editorial Taschen. Colonia. Capítulo *En el cruce del arte y la industria de los medios*. Página 595.

política. Los *Túmulos* de Michael Heizer se inscriben en un ambicioso proyecto de recuperación ambiental con varias fuentes de financiación filantrópica, empresarial e institucional. James Turrell al iniciar su proyecto *Roden Crater* (Desierto Pintado, Arizona, 1970) tuvo muy claro que la única forma de llevarlo a cabo era poseer el territorio, para lo que contó finalmente con ayuda privada y una sustanciosa aportación de la Fundación Guggenheim.

Christo y Jeanne Claude¹²⁴ son un ejemplo claro de las formas de financiación en los ambiciosos *Earth-works*. Comienzan su andadura en el contexto del realismo europeo y, como el resto de artistas de su generación, trabajan con materiales cotidianos que cobran una nueva entidad al ser embalados. Su obra en permanente evolución alcanza una dimensión monumental de escala paisajística cuya poética recuerda a las esculturas de Claes Oldenburg. Oldenburg invierte la cualidad principal de los objetos representados: hace grande lo pequeño, duro lo blando, monumental lo intrascendente. Dicha inversión constituye un *speculum mundi*, una herramienta de conocimiento que permite modificar nuestra relación con el entorno mediante este juegoperceptivo, tal como ocurre en el espejo. Christo y Jeanne Claude ocultan para revelar la realidad interna de lo oculto, cubrir para desvelar, para refrescar el modo en el que vemos. A pesar de la aparente sencillez propositiva, sus obras son complejas y controvertidas: exceden con mucho el constrictivo marco de la ortodoxia ecologista, usan materiales sintéticos y requieren de una sofisticada ingeniería. Además, son piezas efímeras rodeadas de certeros peligros. Sin embargo, logran crear potentísimos iconos de validez casi universal, con los que se identifican los nativos del lugar, incorporándolas a su mundo simbólico. Pero ¿cómo asumir económicamente intervenciones tan caras como el embalado en tejido rosa chicle de una isla completa¹²⁵, la colocación de un dramático telón en el Cañón de Colorado o la disposición de dos filas kilométricas de parasoles gigantes a ambos lados del Pacífico, en la costa asiática y en la americana? La respuesta es sencilla: venden dibujos, maquetas, bocetos, fotografías, libros y la parte proporcional de los permisos de reproducción.

Hemos analizado algunas facetas de las distintas prácticas agrupadas bajo las denominaciones *Land Art* o *Earth Works*. Consideremos ahora una serie de obras singulares agrupadas en tres categorías, vinculadas a la idea del jardín:

- A. El tiempo a través de los observatorios cósmicos.
- B. La lección de la arqueología. El retorno a lo esencial.
- C. La naturaleza sublime.

124 AA.VV. (2002) *Historia del Arte*. Instituto Galach. Barcelona 2002. Tomo VIII. *Siglo XX*. Página 2.922. Obra citada.

125 AA.VV. *Arte del siglo XX. Volumen II* (2000) Editorial Taschen. Colonia. Páginas 148 y 149. Obra citada.



A. El tiempo a través de los observatorios cósmicos

Mircea Eliade en su obra *Lo sagrado y lo profano*¹²⁶ nos recuerda la importancia de los ciclos temporales en las culturas no ilustradas: “*para el hombre religioso de las culturas arcaicas, el mundo se renueva anualmente; en otros términos, reencuentra en cada año nuevo la santidad que tenía cuando salió de las manos del creador.*”

La función de los espacios sacros tiene que ver con la renovación temporal, éste es posiblemente el origen del concepto de la montaña sagrada, construida u horadada por el hombre como escala o vía de acceso a la divinidad, presente en diversas culturas desde el inicio de las civilizaciones. Las pirámides y los zigurats de las civilizaciones primitivas participan de esta idea. El poder de la casta guerrera-sacerdotal-constructora emana de sus conocimientos cosmológicos, observados y medidos desde estas construcciones¹²⁷.

En el templo funerario de Abu Simbel¹²⁸, erigido a la memoria de Ramsés II, se combina la arquitectura exenta fabricada por el hombre con la construcción excavada en las entrañas de la roca. Su mágica disposición hace que los rayos solares iluminen la capilla en los sagrados días señalados, durante el equinoccio, así como en el aniversario de la coronación. En varias edificaciones medievales se sigue dirigiendo la escasa luz que pasa a la nave con este propósito. La obra que parece haber ejercido una mayor fascinación sobre los artistas de la tierra es, sin lugar a dudas, el crómlech de Stonehenge, cuyo sentido último se nos escapa, pero que parece ser, al igual que en Abu Simbel, un asunto mágico, religioso. Así mismo sirvió de observatorio astronómico¹²⁹ y, al igual que en las obras anteriormente reseñadas, se activa como una máquina cósmica cuando los rayos del sol inciden en los altares ceremoniales durante el solsticio de verano.

El que los artistas de la tierra se decanten por estas obras supone una renuncia implícita al tiempo lineal, evolutivo, que ha marcado la civilización occidental, en pos de un concepto temporal cíclico, y ello se debe a dos motivos: primero, al hecho de enlazar las primeras y las últimas creaciones humanas, renunciando a cuanto acontece entre unas y otras; y segundo, a que la naturaleza misma de estas obras se

126 ELIADE, M. (1985) *Lo sagrado y lo profano*. Editorial labor/ Punto Omega. Barcelona. Página 69. Obra citada.

127 MADERUELO, J. (1990) El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura. Editorial Mondadori, Madrid. Obra citada. Según el autor, “Lo que pretenden estos escultores que toman la arquitectura como modelo es recuperar esa faceta no práctica que en el pasado tenían los edificios rituales que condujeron la cultura a sus límites formales y tecnológicos, al intentar representar las imágenes del cosmos o las fantasías imposibles de los mitos a los que se destinaban”. Rosalind Krauss, por su parte, niega esta vinculación historicista, a la que considera una maniobra neutralizadora del poder transgresor del Land Art. KRAUSS, R. La escultura en el campo expandido. En FOSTER, H. (1986) *La posmodernidad*. Editorial Kairós. Barcelona. Obra citada.

128 AA.VV. (1985) *Historia Universal del Arte*. Volumen I. Dirigida por Joan Sureda. Editorial Planeta. Barcelona. Páginas 182 a 186.

129 ÁBALOS, I. (2005) *Atlas pintoresco*. Volumen I. *El observatorio*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2005. Obra citada. Este trabajo incide especialmente en el peso que ostentan los observatorios en el paisajismo moderno.

centra en los aspectos cíclicos del tiempo adoptando ese otro sentido por el que el hombre se renueva en el mundo de manera permanente.

Marcar el tiempo sagrado desde la memoria arquetípica será casi una constante en los *Earth Works*. Robert Morris rehizo en *The Observatory* (Costeujk Flevoland, Países Bajos, 1977) una obra preexistente, colocando dos círculos en talud superpuestos. Cuatro perforaciones triangulares marcan las entradas de luz durante los equinoccios. El vínculo con las construcciones paleolíticas es más que obvio¹³⁰.

Nancy Holt, en *Sun Tunnels* (Desierto de Utah, 1976), una obra sobre la que volveremos en un capítulo posterior, dispone unos grandes tubos de hormigón orientados y horadados de tal modo que permiten ver las estrellas en la noche y seguir la orientación de los rayos solares durante el día¹³¹.

James Turrell comenzó su carrera en el contexto del minimalismo, trabajando con la luz como idea y materia¹³². Construía umbrales luminosos que alteraban el espacio, en unas obras hermosísimas y de amplia repercusión, cuya influencia llega hasta las instalaciones de Soledad Sevilla. Posteriormente, diseñará áreas en las que la luz natural dramáticamente dirigida modifica el espacio. A través de sus huecos pueden verse igualmente el cielo, las nubes o el sol, teatralmente enmarcados por el vano anguloso¹³³.

Sus dos temas obsesivos, observar el cosmos y construir con luz, lo condujeron a desarrollar el proyecto *Roden Crater*, al que antes aludimos. Se trata del cráter de un volcán extinto en el que lleva trabajando desde los años setenta, con la idea de ofrecer un mirador del cosmos. Presenta diferentes estancias orientadas a los cuatro puntos cardinales. Su estudiada ubicación las hace susceptibles de recibir los rayos solares en función de los solsticios y los equinoccios. A pesar de que la estructura es relativamente complicada, el funcionamiento es bastante sencillo. Se trata de la maniobra propia de una cámara oscura, que recoge las imágenes estelares y las proyecta sobre una pantalla blanca. Turrell señalaba “*el espacio del cráter debe complementar y hacer sensible la percepción de la bóveda celeste*”¹³⁴.

130 RAQUEJO, T. (2001) *Land Art*. Editorial Nerea. Serie Arte Hoy. Madrid. Página 39. Obra citada.

131 GUASCH, A. M (2001) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Editorial Alianza Forma. Madrid. Página 66. Obra citada.

132 CHAVARRÍA, J. (1996) *Artistas de lo inmaterial*. Editorial Nerea. Arte hoy. Guipúzcoa. El tema de la luz es casi un lugar común aplicable a buena parte de los escultores jardineros, tal es el caso de Robert Irwin, de Noguchi o de Olafur Eliasson, en cuya obra se dan experiencias próximas a la idea de un jardín de luz. Encontramos un análisis de esta tendencia a manipular el espacio valiéndose de elementos inmatrimales en este estudio.

133 SCHULZ-DORNBURG, J. (2000) *Arte y arquitectura, nuevas afinidades*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Páginas 76 a 93. James Turrell, Olafur Eliasson y el resto de los autores citados son a su vez recogidos aquí, en un capítulo dedicado a la escultura que tiene en la luz su principal material. Obra citada.

134 LAILACH, Michael: *Land Art*. Editorial Taschen y El País. Madrid 2008. Página 94. Obra citada. En esta misma publicación, en la página 64, encontramos un proyecto realizado por Peter Hutchinson en el volcán Paracutin, en México. A propósito del mencionado proyecto Hutchinson declaraba: “*En la actualidad los artistas toman su inspiración de cráteres formados por meteoritos, de fosas volcánicas. Pero también de presas, montículos funerarios, acueductos y fortificaciones, para construir obras que cambien la superficie de la tierra.*”





Retorna a la mitología más arcana, mostrando la posibilidad de volver al telúrico útero de la madre Tierra, para asistir, desde su protección absoluta, al teatro del cosmos. Los vínculos entre *Roden Crater* y la propuesta de Chillida, en un volcán extinto en Tindaya, Fuerteventura, son evidentes.

La reflexión sobre el tiempo es una constante en la trayectoria de Dennis Oppenheim, materializándose en actuaciones performativas mucho más sutiles que los *Earth works* analizados anteriormente. En una de sus obras más célebres, *Annual rings*¹³⁵ (Maine, 1968), dibujó una serie de círculos concéntricos sobre la superficie helada del río que sirve de frontera entre Estados Unidos y Canadá. Las formas concéntricas, que en su trabajo se suelen vincular a la identidad (la marca de las huellas digitales) y al crecimiento orgánico (los anillos de los árboles que dan nombre a la obra), en este caso recuerdan que es una medida natural; corresponden a un año en el ciclo vegetativo de los árboles pero, por otra parte, al haber diferencia horaria entre la parte canadiense y la estadounidense, en la medida convencional del tiempo, ajena a los ritmos de la naturaleza, cada mitad de estos círculos se encuentra en una hora distinta. Con la llegada del deshielo primaveral, la intervención desaparecerá sin haber dejado alguna huella: la marca permanece en las conciencias, no en la naturaleza.

B. La lección de la arqueología. El retorno a lo esencial

La arqueología sirvió de referente en varios sentidos a los trabajos de la tierra, tanto en su significante como en su significado y *modus ope-*

135 CIRLOT, L. (1993) *Historia Universal del Arte- últimas tendencias*. Editorial Planeta. Barcelona. Páginas 203 a 205. Obra citada.

37. Nancy Holt, *Hydra's Head*
(Niágara, 1974)



randi. James Pierce en su obra *Earth Woman* (Clinton, Maine, 1976), modela un montículo con la silueta de una venus prehistórica y hace crecer el césped sobre ella como símbolo de vida y fertilidad¹³⁶.

Michael Heizer se vale de los montículos para evocar las antiguas tumbas de los nativos americanos, pero en *Displaced/Replaced Mass* (Nevada, 1969-1977)¹³⁷ horada un gran espacio prismático situando en él una piedra enorme de silueta aproximadamente piramidal, aunque de menor tamaño que el espacio vaciado, traída desde High Sierra. Con ello emula a los constructores prehistóricos que, como en Stonehenge, eran capaces de alterar el paisaje con materiales pesadamente arrastrados a través de larguísimas distancias. El mismo Heizer en *Double negative* (Mormon Mesa, Nevada, 1969)¹³⁸ cortó dos enormes zanjas con la idea de generar un espacio sacro, que por una parte está impregnado del silencio solemne de las antiguas construcciones religiosas hipogeas, y por otro supone una inversión de los términos

136 RAQUEJO, T. (2001) *Land Art*. Editorial Nerea. Serie Arte Hoy. Madrid 2001. Página 22. Obra citada.

137 LAILACH, M. (2001) *Land Art*. Editorial Taschen y El País. Madrid 2001. Páginas 52 y 53. Obra citada.

138 GUASCH, A M (2001) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Editorial Alianza Forma. Madrid Página 65. Obra citada.

escultóricos, pues no plantea un volumen exento sino un espacio cóncavo delimitado por los estratos geológicos evidenciados, como en una excavación arqueológica. Invita así experimentar, en un contexto de recogimiento espiritual, el pasado geológico del planeta entendido como límite y como pantalla o superficie sensible.

La obra de Nancy Holt presenta siempre un enlace a la disposición del cosmos, con el que dialoga o a cuya magnificencia se asoma. En *Hydra's Head* (Niágara, 1974) aporta una visión feminista al relacionar el principio húmedo y femenino con el orden del cosmos. Se trata de una instalación realizada a lo largo del río Niágara, consistente en enterrar discos de hormigón que contenían tanques de agua de diferentes tamaños. La disposición de los tanques tiene su correspondencia con la constelación de Hidra. La obra vuelve a los orígenes de la historia, cuando la visión mítica daba sentido a los aspectos físicos e históricos más inmediatos.

En todas estas intervenciones parecen confluir la voluntad de una relación más armoniosa con el cosmos (tan poderoso como lejano al hombre) con la sombra del fracaso inherente al mito de la Torre de Babel. Comparten con el jardín una visión colmada de melancolía orientada a la medición y reflexión sobre el mundo y el tiempo, e instrumentalizada en belvederes, pagodas, observatorios, etcétera.

C. La naturaleza sublime

El desarrollo del sentimiento de la naturaleza en el ámbito cultural del siglo XVIII va a dar como resultado el descubrimiento de la belleza irresistible de sus fuerzas más oscuras. Esta idea de la belleza sublime tendrá honda repercusión en el tema del jardín. Conforme avanza el proceso de secularización alejándose de la moral cristiana, una sentimentalidad difusa y panteísta cristaliza en el mito de la naturaleza que, como ya señalamos, a lo largo del siglo XX será reemplazado por el mito de la máquina. Aunque con las lógicas diferencias, que la crítica no ha dejado de marcar, durante el desarrollo de las experiencias *Land Art* asistimos al espectáculo sobrecogedor de la naturaleza, allí donde su turbadora belleza se vincula a su cara menos amable¹³⁹.

Como un moderno Prometeo, cruce del mito y la ciencia, Walter de María ofrece el dominio del rayo, la fuerza primigenia por excelencia. En su *Campo derayos* (Desierto de Nuevo México, 1977) despliega 400 barras de acero con un acabado industrial satinado. Aquí “*el suelo no es el escenario de la obra, es parte de la obra*”¹⁴⁰. No sabemos si es la aportación cultural norteamericana, y en especial la influencia del relato del *western*; lo cierto es que el desierto se ha convertido, por encima de la selva o el bosque, en el protagonista cuantitativo de la idea de naturaleza sublime en el siglo XX. De María entiende que no se

139 BURKE, E. (2014) *De lo sublime y de lo bello*, Editorial Alianza. Madrid.

140 LAILACH, M. (2008) *Land Art*. Editorial Taschen y el País. Madrid. Página 38.



38. Walter de María, *Campo de rayos* (Desierto de Nuevo México, 1977)

puede aprehender la obra en una mirada rápida¹⁴¹. Los postes tienen la misma longitud, pero el terreno no es llano. La enorme superficie parece entrar en llamas cuando refleja los primeros rayos de sol, y da la impresión de desvanecerse al atardecer. Consciente de la importancia del tiempo en la percepción de la obra, el artista obliga a permanecer veinticuatro horas a los visitantes que se aventuren a experimentarla *in situ*. Antes hemos referido como, siguiendo las pautas de Rosalind Krauss, toda escultura debe ser inseparable del lugar; podemos decir, a su vez, que es también indisoluble de su tiempo, de tal modo que, si describimos *Lightning Field* al modo tradicional, deberíamos dar todas sus medidas: 1 por 1, 6 km de superficie, 400 barras de acero inoxidable y 24 horas. Ninguna descripción fenomenológica puede ser suficiente para semejante espectáculo cosmogónico¹⁴².

He decidido abordar en último lugar aquella obra por la que los estudios sobre *Land Art* suelen comenzar, es decir, por *Spiral Jetty*, de Robert Smithson. La intervención, que ha devenido en mito, condensa en sí misma todos los tópicos que caracterizan los trabajos de la tierra. A propósito de ella podemos hablar de entropía y regeneración, naturaleza sublime, ubicación en un paraje remoto, documentación

141 MADERUELO, J. (1990) *El espacio raptado interferencias entre arquitectura y escultura*. Editorial Mondadori. Madrid. Página 187. Obra citada. Con especial atención sobre la dimensión temporal de la obra.

142 AA.VV. (2006) *Esculpture from the Renaissance to the present Day*. Editorial Taschen. Colonia. Obra citada.

y divulgación a través de imágenes; frecuentemente, obras con un enorme valor artístico *per se* independiente del objeto al que aluden. Todos estos factores han contribuido a situarla, en el territorio de lo mítico. Michael Lailach describe de un modo muy sutil este operar: “se convirtió en un objeto imaginario a un tiempo ausente y presente”¹⁴³. Formalmente es una intervención muy sencilla, una espiral, la silueta fundamental de lo inaprensible, del laberinto, del itinerario y por extensión de la muerte. Su plácida imagen sobre el lago constituye casi la parodia de un surtidor.

Como en los heroicos relatos homéricos aúna la más noble geología con la abyección propia de los detritus, usando las preciosas rocas basálticas del entorno, los humildes guijarros, pero también el cieno y toda la inmundicia, la chatarra y los restos de naufragios así como los despojos de las antiguas instalaciones industriales. No debemos olvidar que el Lago Salado (el tono rojizo proviene de la mezcla de sal y microalgas) es un paraje especialmente desolado, un doble desierto, aguas muertas rodeadas de tierras yermas. En este entorno Smithson actúa como un titán capaz de generar una entidad distinta de la suma de las partes preexistentes, amalgamando lo sublime, lo bello y lo mísero en una nueva realidad visual y cultural, en una idea de destino cuya escatología no resulta del todo clara, más allá del propio proceso. En los setenta, al poco de ser construida, se sumergió de nuevo, desapareció, y hasta los años noventa, cuando se restauró, nadie reparó en su pérdida, en su disolución en el principio de entropía, porque nadie la echó de menos. La obra vivía en su propio mito así como en las discusiones, comentarios y documentación complementaria.

Desde su inicio auspició una oleada de artículos, buena parte de ellos en Art Forum. El propio Smithson escribió un informe en el que oscila de lo técnico-científico, al comienzo del texto, hacia los territorios de lo mitológico pretendidamente prehistórico, lo que podríamos llamar una “cierta visión iluminada de baja intensidad” que recuerda a la cosmovisión de William Blake¹⁴⁴. Según Fernando Castro¹⁴⁵, el estilo de Smithson es manierista, suma fragmentos y mezcla contenido y dispersión, vislumbrando un horizonte de futuro que se nutre del pasado más remoto.

Con respecto a la película documental homónima rodada por Nancy Holt, Fernando Castro se refiere a ella como “*Vértigo cinematográfico: montaje en espiral*”. A propósito de la grabación, Castro recorre la obra y la poética de Smithson incidiendo en aspectos como la obsesión por los procesos de entropía, los *antimonumentos antirro-mánticos* (no hablamos de las ruinas de un pasado espléndido, sino

143 LAILACH, M. (2008) *Land Art*. Editorial Taschen y El País. Madrid. Obra citada.

144 ÁBALOS, I. (2008), *Atlas pintoresco. Volumen II Los viajes*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Mapa 8. *Robert Smithson: El entropólogo pintoresco*.

145 CASTRO FLORES F. (1995) *Robert Smithson. Vértigo cinematográfico, montaje en espiral*. Publicado en las *Actas del Congreso de Arte y Naturaleza*. Diputación de Huesca 1995. Coordinado por Javier Maderuelo. Páginas 53 a 66.



39. Robert Smithson, *Spiral Jetty* (Gran Lago Salado, Utah, 1970)

de los residuos de un miserable pasado reciente, que no podemos ni debemos obviar) así como su fascinación casi ahistórica por el *modus operandi* propio de la Geología, capaz de proyectar al futuro más lejano el origen más remoto. “*Lucy Lippard predijo que la escollera espiral se convertiría en la ruina romántica de sí misma. Hemos visto que no le ha dado tiempo. La historia de la ruina mostraría que se trata de un elemento determinado de forma contradictoria: testimonio simultáneo de la precariedad de las obras humanas y de la persistencia de la memoria.*”¹⁴⁶

Los trabajos de la tierra, *Land Art* o *Earth Works*, surgen del encuentro entre la Antropología más sesuda y la ciencia ficción próxima al delirio, en un momento en que la política del bloque occidental, enfrascada en la guerra de Vietnam, avanzaba hacia un creciente conservadurismo, evidenciando los desequilibrios que amenazaban y siguen amenazando la armonía ecológica más básica. La propuesta desde el arte y la escultura no consistió tanto en un repertorio de restrictiva voluntad ecológica cuanto en una reflexión sobre el lugar del hombre en el mundo, en la que la Historia, especialmente la Prehistoria, así como la Antropología ofrecieron modelos de interrelación fuertemente impregnados por la mitología más elemental y arcana.

Estas intervenciones cambiaron el paradigma de la escultura; baste recordar que *La escultura en el campo expandido* se escribió ante la necesidad de explicar un *landwork* de Alice Ayccock que, de otro

146 GARRAUD, C. *Arte y naturaleza: Aspectos del tiempo*. Recogido en AA.VV.: *Actas del congreso Arte y Naturaleza*. Huesca 1995. Bajo la dirección de Javier Maderuelo. Página 93.



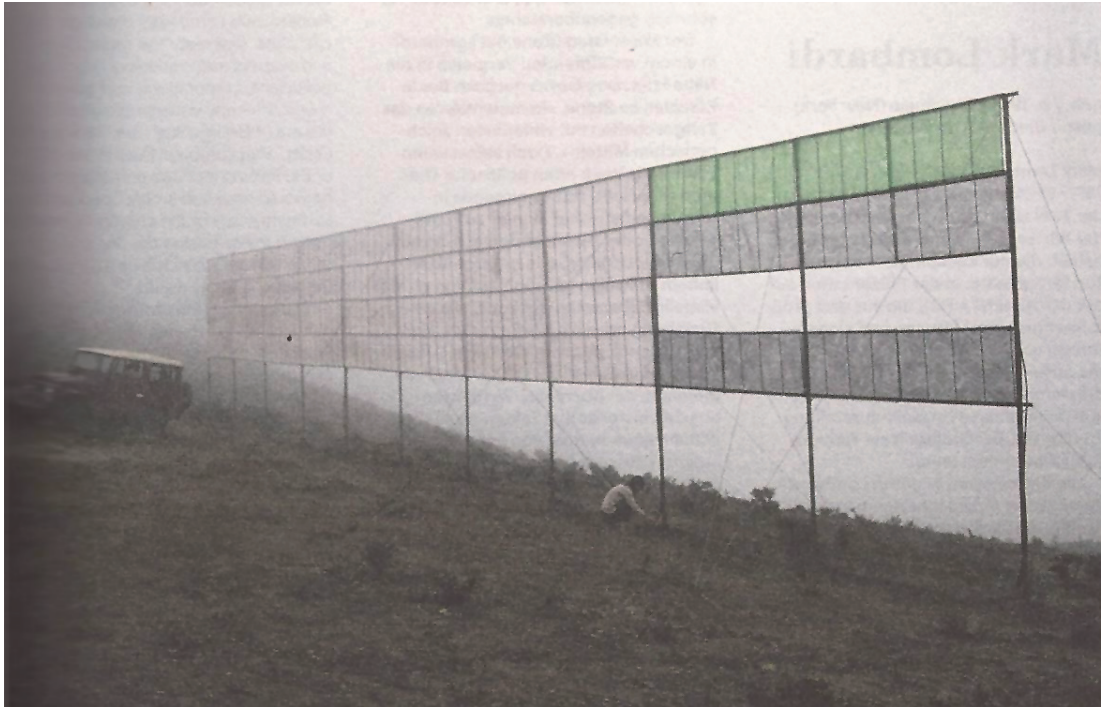
modo, no podría haber sido asumido en los parámetros tradicionales. Por otra parte, cuando Rosalind Krauss escribe su obra *Pasajes* la subtitula *Una historia de la escultura de Rodin a Smithson*, sabiendo que las prácticas del *Land Art* marcan un umbral inexcusable en la historia de la escultura.

En nuestros días, el legado del *Land Art* resulta ineludible a la hora de entender las relaciones establecidas entre el hombre y el medio, jardín, paisaje y escultura. La Documenta 13 (2012) ha centrado sus esfuerzos en analizar los vínculos establecidos entre el arte y la naturaleza. La huella de los trabajos de la tierra era más que visible en muchos de los proyectos, pero creo que hubo dos en los que resulta especialmente clara: *El Chaco* de Guillermo Fainovich y Nicolás Goldberg y *Las redes para atrapar niebla* de Horacio Larrain Barros.

Guillermo Fainovich y Nicolás Goldberg¹⁴⁷ aúnan en su proyecto *El Chaco* (2012) arte, tecnología, ciencia y activismo social. Al norte de Argentina, una región llamada por los pobladores precolombino- el Campo del Cielo es rica en meteoritos. El gran Chaco es el objeto extraterrestre más pesado llegado a la Tierra. En el siglo XX la monumental piedra (37 toneladas) fue partida por la mitad y administrada por Estados Unidos, que dispuso su estudio en diversos laboratorios. Para la Documenta 13¹⁴⁸ los artistas han vuelto a unir los dos grandes fragmentos y han preparado una publicación sufragada por el evento. El objeto (ecofacto), a caballo entre la ciencia y la magia, pone en contacto las más arcanas fuerzas telúricas, (es más viejo que la propia Tierra) con la ingeniería social más sofisticada. La acción de reunificación de los fragmentos exige no sólo una complicada logística, sino también un esfuerzo internacional compartido en pro de un proyecto

147 <http://d13.documenta.de/>

148 AA.VV. (2012) *Documenta (13). Das Begleitbuch. The guidebook*. Edita Documenta (13) Kassel. Páginas 60 y 61.



41. Horacio Larrain Barros,
Redes para capturar niebla
(oasis de niebla de El Tofo,
Cordón Sarcos, Chile 1980-83)

optimista, en el que el hombre en vez de sentirse anonadado por una naturaleza lejana y saturnal, es capaz de poner todo su esfuerzo y talento para sanar las heridas infligidas al cosmos en su conjunto.

La labor de Horacio Larrain Barros¹⁴⁹ se ha desarrollado en el campo de la etnohistoria. El tema del agua, su control y dominio, ha protagonizado buena parte de las luchas tradicionales en el entorno del desierto de Atacama. Su hilo conductor han sido las formas tradicionales de captación de recursos. Este investigador cree ver una opción tecnológicamente viable a través de un proceso profundamente estético: cazar niebla. Construye una serie de grandes telones

149 <http://www.pressenza.com/es/2012/08/la-documenta13-de-kassel-pone-su-mirada-en-el-futuro-del-desarrollo-sostenible/>

cortavientos en los que la niebla se enreda y condensa su humedad, con una puesta en escena tan efectiva como efectivamente hermosa. En la Documenta 13¹⁵⁰ se mostraron la documentación de este poético proceso de honda repercusión paisajística, así como unas pintorescas y diminutas viviendas-escultura autosuficientes, construidas a partir de materiales reciclados.

En resumen, en las experiencias *Land*, la cuestión temporal (aquellas veinticuatro horas que Walter de María exige a los visitantes del *Campo de rayos*) se infiltra en la fenomenología de la escultura, que abandona el pedestal de su inmovilidad, de su consideración de objeto precioso y distante, para convertirse en un lugar sin certidumbres. Ahora exige aplicar los sentidos. Ya no basta con mirarla, hay que vivirla. Ya se comentó anteriormente la llamada de Gillo Dorfles a superar la dicotomía entre lo natural y lo artificial basándose en el fundamento de origen platónico, según el cual es preciso considerar natural todo lo que es auténtico, pleno de sentido, con capacidad analítica y poética. Nada tan natural como el horizonte de conocimiento y conciencia del hombre en el medio, tensando al máximo el arco de las posibilidades que propician estas obras. El agrupamiento de unas prácticas tan heterogéneas en tres categorías próximas a la gran jardinería setecentista (observatorios del tiempo y del cosmos, visiones sublimes de la naturaleza y retorno arcádico al origen de los tiempos a través de la arqueología) se deriva del convencimiento de que existe una serie de paralelismos éticos y estéticos que resultan ineludibles entre el arte de la jardinería y los trabajos de la tierra.

La confluencia del tiempo, los sentidos y la experimentación fenomenológica forma parte del juego de cesiones mutuas acaecidas entre el jardín y la escultura, como frente común de evolución y pervivencia. No podemos abordar el asunto en un modo reduccionista, ya que la cuestión resulta tan fascinantemente compleja que es susceptible de ser estudiada desde múltiples perspectivas. Anamos los objetos, las prácticas, los lugares, las experiencias y las situaciones más dispares. A fin de cuentas, resultan ser el fruto de conjugar la naturaleza y el artificio en proporciones variables dentro del ámbito del arte: jardín y escultura.

7. Cartografía sumaria de las poéticas híbridas del jardín y la escultura

7. Cartografía sumaria de las poéticas híbridas del jardín y la escultura

7.1. Tallistas del territorio y escultores del tiempo, sabotadores y Hortelanos saturnales: *Ut pictura natura*

“Trabajar con un material como el paisaje supone la recuperación y puesta al día por parte del arte actual de categorías como lo sublime, lo pintoresco, lo maravilloso.”

Javier Maderuelo

Los jardines son construcciones extraordinariamente complejas, tanto que, en nuestros días, resulta difícil aproximarse a su total comprensión, y todo análisis del arte vinculado a este ejercicio resulta, por ende, igualmente dificultoso.

Recoger y cartografiar con una firme voluntad enciclopédica todas las experiencias que de una forma u otra inciden en el jardín durante los periodos correspondientes a la modernidad y la posmodernidad, en sus diversas acepciones y desde una perspectiva escultórica, constituiría una labor ímproba, imposible de afrontar y condenada al fracaso¹⁵¹.

En *Las afinidades electivas*¹⁵² Goethe plantea un microcosmos social que se desestabiliza en el modo incontrolado con que las fuerzas de la naturaleza entran en erupción arrasando los perfectos equilibrios preexistentes. En la obra, la naturaleza se muestra como maestra del mundo, y sus procesos químicos son la explicación de la pasión amorosa en la que se basa el matrimonio, la célula política básica. Las parejas congregadas en la casa de campo se reagrupan como los elementos naturales, siguiendo una idea de destino que

151 ÁBALOS, I. (2005) *Atlas pintoresco*. Volumen 1. El observatorio. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. ÁBALOS, I. (2008) *Atlas pintoresco*. Volumen 2. Los viajes. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Obra citada. El autor ha afrontado aquí una labor de criterio muy similar. A su vez, Julia Schulz Dornburg intenta cartografiar las prácticas escultóricas en relación la arquitectura y el paisaje siguiendo la misma metodología. SCHULZ-DORNBURG, J. (2000) *Arte y arquitectura, nuevas afinidades*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Obra citada.

152 Goethe, J. W. (2012) *Las afinidades electivas*. Edición Clásicos Galerna. Buenos Aires.



42. Anish Kapoor,
Dismemberment, Site 1 (Gibbs
Farm, Kaipara Bay, Nueva
Zelanda, 2009)

excede la virtud. El primer síntoma de este proceso de disgregación y reagrupación es la diferente postura que asumen los miembros de los matrimonios referente a la estética del jardín, en la que nunca coinciden con el cónyuge.

La novela habla del jardín y lo hace conjugando sus elementos: naturaleza y artificio, normas sociales y explicación del mundo. Sus principios nos pueden servir para un primer intento de categorización de aquellos trabajos que, partiendo del ámbito la escultura, retoman la idea del jardín y de sus fuerzas motrices. A pesar de que dichos trabajos se resisten a entrar en cualquier taxonomía por su complejidad y heterogeneidad, podemos valernos de unas ciertas afinidades electivas a partir de los indicios.

El paisaje es un tema central en la creación artística contemporánea. Hablar de paisajes inexorablemente supone invocar al espíritu del jardín. Son una auténtica legión los escultores-jardineros, ingenieros o *performers* que trabajan sobre el entorno, la naturaleza y el artificio, los fotógrafos que documentan hechos y acciones, los arquitectos que plantean nuevas relaciones con el entorno en las que el jardín y la escultura constituyen un significativo punto de partida¹⁵³.

En nuestro itinerario elegiremos algunos autores y obras especialmente significativos, aquéllos que abren una brecha por la que ha transitado y transcurre la investigación plástica hasta nuestros días, en el contexto de unas poéticas heterogéneas que, de una u otra forma,

153 A este respecto conviene cotejar dos estudios. El de Javier Maderuelo, en el que se analizan los elementos que la arquitectura asume de la escultura moderna, con el de David Moriente, dedicado a estudiar el proceso inverso, es decir los elementos arquitectónicos cedidos al ámbito de la escultura.

MORIENTE, D. (2010) *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo 1978-2008*. Edita ensayos de arte Cátedra. Madrid. Obra citada. MADERUELO, J. (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Editorial Mondadori. Madrid. Obra citada.

se han centrado en las relaciones entre el arte y la naturaleza, haciendo del paisaje un núcleo de catalización poética.

Se opta por agrupar artistas y obras en los siguientes seis grandes apartados:

- El jardín en la era de la prohibición.
- Escultores y tallistas del territorio. Paisajistas: Herbert Bayer, Isamu Noguchi, Robert Irwing, Maya Lin y Dani Karavan.
- Granjeros, agricultores y floristas.
- Hortelanos saturnales. Los trabajos y los días. Escultores del Tiempo en el campo y en el jardín.
- Bibelots en el jardín: macetas y figuritas ornamentales.
- Escultores filósofos: arte y naturaleza. Una concepción ecológica global.

El jardín en la era de la prohibición

Una vez analizadas las razones del desencuentro entre la modernidad y el jardín, podemos destacar dos experiencias escultóricas apasionantes que, lejos de entrar en contradicción o de suponer una excepción a la norma, vienen a confirmarla: el *jardín futurista* de Giacomo Balla y el *Jardín de los pantanos-Lecho de amor*, con el que participó Marcel Duchamp en *La Exposition Internationale du Surréalisme* de 1938. Por distintas razones ambas experiencias suponen por sí mismas una negación del jardín.

Giacomo Balla no se plantea la ontología del jardín. Simplemente niega la naturaleza a través del artefacto. Construye flores colosales en las que no encontramos el más mínimo rastro de organicidad, de hecho son angulosas, picudas y están pintadas con los colores más vivamente artificiales. Todo ello revela que han surgido en un sustrato fértil que no es el de la tierra sino el de la máquina. La *Futurflor* no aspira a mecanizar la naturaleza, sino a sustituirla por una especie de falsificación mejorada, destinada a la decoración del nuevo orden futurista. La escala colosal así como su disposición siguiendo un embrionario concepto de instalación dio lugar a la construcción del *Giardino futurista*¹⁵⁴. En cuanto negación radical de la naturaleza debe ser entendido como el triunfo absoluto de la máquina frente al último reducto del siglo XIX, la concepción mitológica de la naturaleza vinculada a la sensibilidad romántica.

Marcel Duchamp¹⁵⁵ en el *Jardín de los pantanos* construyó todo un alegato contra la sensiblería decimonónica convertida en lugar común

154 <http://maison21.tumblr.com/post/9562790911/giacomo-balla-il-giardino-futurista-1916-1930>

155 MADERUELO, J. (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Editorial Mondadori. Madrid. Obra citada. A propósito de Duchamp, más allá de esta obra puntual y del peso que cobra el paisaje en los *Étant donnés*, su mayor aportación en este contexto es el descubrimiento del Ready Made aplicable al paisaje, que deviene así en *objet trouvé* e incluso "contexto encontrado". Javier Maderuelo explicaba en *El espacio raptado* el proceso en los siguientes términos: "Uno de los más importantes logros de la escultura, a través del cual ha conseguido liberarse de la pintura e independizarse de la escultura, ha sido la utilización y el dominio de la gran escala que ha desbordado el propio objeto escultórico, invadiendo las salas de arte, para terminar reclamando todo el espacio abierto de la naturaleza.

43. Giacomo Balla, *Giardino Futurista* (1913-30)



para la clase media, en La grande Salle (Exposition internationale du surréalisme, Galerie des Beaux-Arts, París 1938) intervino el eje central de La Galerie des Beaux Arts, de tal modo que todos los itinerarios posibles cruzaban la sala. El techo se cubrió con sacos de carbón, mientras que una potente alfombra de hojas secas se extendía por el suelo. En cada esquina se dispuso una gran cama cubierta con una exuberante colcha, símbolo del amor burgués, enfangada con un jardín pantanoso de juncos y ninfeas a sus pies. La pieza evoca de un modo eficaz, valiéndose de una extraordinaria economía de recursos expresivos, la domesticación de la naturaleza, a la que embadurna de lodo, así como todas las ideas preconcebidas acerca del amor sentimental¹⁵⁶.

Duchamp trabajaba con muy pocos elementos, normalmente aislados y vinculados entre sí por un cierto *eros* invisible. Nunca más se preocupó por el jardín, aunque sí por el paisaje. En 1946, regala a la escultora brasileña María Martins una de las *boîtes en valise* conteniendo un dibujo titulado *Paysage fautif*. Era un dibujo muy sutil construido con su propio semen. En esa época ya trabaja en de manera furtiva en la que será su última gran obra: *Étant donné*. Es una complejísima instalación realizada entre 1946 y 1966 en la que el artista vuelve al ojo como epicentro de un deseo de imposible consumación. *Étant donné*: 1° *la chute d'eau*, 2° *le gaz d'éclairage*¹⁵⁷: el

El paso intermedio ha sido considerar el campo, el paisaje y todo el territorio como un objeto de arte, exactamente como un objeto encontrado".

156 IMPELLUSO, L. (2007) *Jardines y laberintos. Los diccionarios de arte*. Editorial Electa. Barcelona 2007. Página 231.

157 Se ha seguido la nomenclatura que aparece en el Museo de Filadelfia. www.philamuseum.org

44. Marcel Duchamp, *El Jardín de los pantanos* (Exposición internacional del surrealismo, Galerie des Beaux-Arts, París, 1938)



nombre de la obra, destinado a aclarar y oscurecer a parte iguales el significado de la misma, es de por sí un complejo manifiesto sobre las relaciones entre la naturaleza y el artificio, en las que la sensualidad juega el papel determinante. Accedemos a la escena de manera clandestina. En ella, el cuerpo desnudo hipersexuado portador de la luz de gas se tiende en un árido lecho de ramas que, a su vez, se ubica en un paisaje inquietante, el cual ha sido pacientemente construido. Dicho paisaje, un híbrido entre la mitología y las reproducciones burguesas, desafía los valores táctiles heredados de Tiziano en la agresividad punzante de las ramas sobre las que descansa el objeto-deseo, pero de algún modo conecta con la tradición veneciana al emparentar con el jeroglífico irresoluble que plantea *La tempestad* de Giorgione. La pieza cierra el círculo sobre la retina y el deseo como líneas que Duchamp había comenzado a trazar desde los inicios de su carrera. Atribuirle una intención paisajística quizá suponga desbordar su torrente de significados e intenciones, no obstante la interpretación del mundo que de ella emana, su serena vitalidad y sentido del desapego podrían haber inspirado una gestión del territorio mucho más sabia. Cuando analizamos el empobrecimiento que para las generaciones presentes y futuras ha supuesto la drástica e irreversible transformación del litoral mediterráneo español no podemos sino recordar

con melancolía la lección duchampiana sobre el deseo entendido como el prurito de ver frente a la imposibilidad de poseer.

Tanto Balla como Duchamp ejemplifican la irresistible seducción de la máquina en la modernidad. Sus jardines, en tanto que ejercicios radicales de militancia moderna, son una gran negación de la sensibilidad burguesa y del orden que sobre ella se asienta. El lugar del eros moderno no puede ser la naturaleza, siempre tan confusa, sino la ciudad donde encontramos *agua y gas en todos los pisos*.

Escultores, tallistas del territorio, paisajistas: Herbert Bayer, Isamu Noguchi, Robert Irwing, Maya Lin y Dani Karavan

Tras la Segunda Guerra Mundial, con el traslado del centro artístico y de creación y el consiguiente éxodo de artistas europeos hacia Estados Unidos, debemos destacar la figura de Herbert Bayer¹⁵⁸, pionero en varios campos del arte de vanguardia.

Bayer es uno de los puntales de la nueva la relación arte/naturaleza establecida en el espacio urbano y público a través de una serie de intervenciones que el mismo artista califica como escultura, entendiendo que su trabajo consiste en una labor de talla, en la que el entorno constituye el material. Desde los años treinta, tras su paso por la Bauhaus, conserva un ansia decimonónica por unificar los distintos campos del arte en una concepción global que abarca el diseño gráfico o de interiores y se expande en el ámbito del urbanismo. El primero de los trabajos de talla y remodelación del paisaje desarrollado en Norte América fue *Earth Mound* (Aspen, 1955). El paisaje resultante aún geometría y organicidad, y es habitable sin perder el valor alegórico. Allí sentó las bases para esculturas paisajísticas posteriores. La labor *Mill Creek Canyon* (Washington, 1982) consistió en tallar el montículo aprovechando un sistema de retención y drenaje de aguas superficiales para crear un itinerario poético en el que la escultura ha sido sustituida por un “jardín tallado”. La obra es, tal como señala Jeffrey Kastner¹⁵⁹, un directo ejercicio de magisterio para los artistas *land*. En el campo de la escultura Herbert Bayer ha sido una figura sin parangón. Dicha singularidad resulta muy lamentable, puesto que ejemplifica un modo de intervención absolutamente rico. Los artistas *land* trabajaron inspirados por sus procedimientos técnicos pero no por sus procesos estéticos. Como hombre de la Bauhaus su visión es absolutamente prometeica: soluciona problemas materiales, aporta

158 Al tratarse de un territorio híbrido las taxonomías no siempre están claras, pero si hay tres escultores jardineros cuya labor esté reconocida de forma unánime esos son Brancusi (a partir de Târgu-Jiu), su discípulo Isamu Noguchi y Bayer por sus trabajos tallando paisaje. Noguchi y Bayer coincidirán en las ideas y las formas. Podemos recordar cómo Noguchi, en el proyecto *Rocas sagradas* (Kukaniloko, Hawaii), traza un gran montículo circular cubierto de hierba, en cuyo interior están las piedras que los nativos asociaban a la fertilidad de la familia real. Estas formas anulares verdes recuerdan inexorablemente a los trabajos de Herbert Bayer.

159 KASTNER, J. y WALLIS, B. (2005) *Land Art y Arte medioambiental*. Ediciones Phaidon. Barcelona. Página 191. Obra citada.



una suculenta experiencia artística y sale felizmente al encuentro del hombre en su vida cotidiana.

Isamu Noguchi mantiene este tipo de experiencias en el ámbito urbano. Su labor se nutre siempre de una visión cosmopolita arraigada en ambos hemisferios, cuyas referencias trascienden la forma y asumen los legados simbólicos y culturales de las diferentes zonas en las que vive, trabaja o viaja.

Noguchi busca un lugar para el hombre. Resume muy bien los avatares de la escultura en el siglo XX, en la medida en que comenzó haciendo esculturas para el jardín y acabó tallando y ensamblando los propios espacios, en ocasiones destinados a albergar aquellas otras piezas, muebles o nómadas, según la expresión acuñada por Rosalind Krauss¹⁶⁰.

La labor jardinera desarrollada por Noguchi resulta profundamente próxima al lenguaje plástico escultórico, transmitiendo, según el profesor Francisco de Gracia, la visionaria idea de que *“el jardín del futuro debería ser severo, intenso y escueto; con fuerte presencia de*

160 La prolífica carrera de Noguchi le permitió trabajar este concepto de forma reincidente, ya que concibió escultóricamente espacios destinados a albergar escultura en varias ocasiones. Cuando Billy Rose donó su increíble colección de escultura moderna al Museo Nacional de Israel, se encargó al maestro una especie de metajardín, ya que debió concebir un espacio que es, a la vez, una escultura y un contenedor de esculturas. Para ello trabajó con la piedra local generando las paratas típicas del cultivo mediterráneo en terrazas, a través de las cuales crea un itinerario serpenteante descendiendo desde la cima. El trabajo final es una auténtica escultura paisajística, un *earthwork*. El legado Billy Rose incluía varias piezas del mismo Noguchi. A finales de los años setenta, el Houston Museum of Fine Arts le encargó otro jardín de esculturas. Solventó el asunto generando perspectivas, y uniendo los mundos estéticos del jardín de Bomarzo y el parque aúlico de Versalles. Esta pieza presenta la particularidad de haber acabado siendo mucho más rica y fascinante en el contenedor que en el contenido. Su función social es innegable. A la gente le encanta usarlo para pasear y sentarse.

TORRES, A. *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*. EditaThe Monacelli Press. IVAM. Valencia. 2000.

la escultura y la manipulación plástica del suelo”¹⁶¹. Dicho en otros términos, un espacio cargado de significado, cuyo solar ha sido tallado como soporte a otras intervenciones escultóricas, destinadas a interactuar de forma global entre sí y con el sustrato.

Wright fue quizá el primer occidental que viajó a Japón para aplicar allí, sobre el terreno, todos sus conocimientos de la estética tradicional nipona hibridados con la técnica occidental. El *Hotel Imperial* (Tokyo, 1890) era un edificio articulado en torno a un ninfeo. La obra elogiaba la quietud sutilmente mutable. Noguchi recorre el camino inverso. Erige una serie de piezas en el ámbito occidental claramente vinculadas con la sensibilidad zen¹⁶². Trabajaba con el sitio y con los elementos escultóricos en equidad de condiciones, como si fuesen parte de un lugar esculpido único que al final se transfigura en jardín.

Para *Isamu Noguchi Museum* (New York, 1975)¹⁶³ plantea un bosque discreto en el que conviven plantas americanas y japonesas. Todo se dispone para el tránsito peripatético, actualizando el concepto pintoresco heredado del siglo XVIII. Ver y experimentar en movimiento, generar perspectivas cambiantes, es un leitmotiv presente en su obra que, en muchos sentidos, la aproxima a la idea de lo pintoresco desarrollada en la estética del jardín sentimental.

Toda esta heterogénea mezcla de fuentes configura un repertorio formal que oscila entre las referencias a la vanguardia geométrica europea (jardines para la sede IBM) y la voluntad de amoldarse al terreno a través de las formas sinuosas heredadas de las investigaciones de Hans Arp, tan profusamente usadas por Roberto Burle Marx; esas siluetas de ameba que, a su vez, casan bien con la tradición japonesa, a las que recurrirá en innumerables proyectos, como los *Jardines de la UNESCO* en París. Posiblemente, en relación con esta voluntad ecuménica, su obra recuerda en ocasiones al lenguaje caligráfico ingenuo y casi evermerista desarrollado por Joan Miró. Como casi todos los paisajistas contemporáneos, Noguchi desarrolla su investigación en un campo de límites imprecisos entre la arquitectura, la escultura¹⁶⁴, el urbanismo o el diseño de objetos¹⁶⁵.

El hayku¹⁶⁶, forma literaria primordial, nos informa sobre la profunda importancia que la interiorización del paisaje tiene en la sensibilidad japonesa. El jardín se compone de elementos mínimos,

161 DE GRACIA, F. (2009) *Entre el paisaje y la arquitectura. Apuntes sobre la razón constructiva*. Editorial Nerea. San Sebastián. Página 160.

162 COOPER, G y TAYLOR, G. (2003) *Jardins et parcs du futur*. Editorial Octopus. Hachette Livres. Página 18. Obra citada. Un claro ejemplo de esta ambivalencia cultural en la que las referencias a sus dos culturas se autoinfluyen recíprocamente es el jardín de la explanada del Centro Cultural Nipo- americano de Los Ángeles, obra en la que la amalgama de los elementos orientales y occidentales resulta perfecta e indiscernible.

163 NOGUCHI, I. (1987) *The Isamu Noguchi Garden Museum*. Edición Harry N, Abrams, Nc Publishers. Japón.

164 AA.VV. (1986) *La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. SkiraCaroggio Editores. Barcelona 1986. Páginas 286 a 292. Obra citada.

165 AA.VV. (1994) *Noguchi. Catálogo de la exposición*. Fundación Juan March. Madrid 1994.

166 BARTHES. R. (2007) *El imperio de los signos*. Editorial Seix Barral. Barcelona.



46. Isamu Noguchi, *Jardín para la sede de UNESCO* (Paris, 1956-58)

escasamente manipulados; en su desnuda y desierta sencillez alcanza cotas elevadísimas de belleza y oquedad poética. En estos jardines occidentales, el elemento sagrado desaparece, pero su rara y veraz belleza mantiene incólume su poder de seducción. Noguchi suele jugar con todos los vértices de la idea de dualidad. Por ejemplo, en *Water Source* (Costa Mesa, California, 1985) antepone al edificio una pirámide de granito pulido en estética occidental, a cuyos pies sitúa unos cantos rodados sobre un lecho de grava por entre los que fluye un arroyo sinuoso de innegable inspiración japonesa. El artista expresa nítidamente esta voluntad de tender puentes entre extremos aparentes opuestos: *“intenté hacer un jardín sin antecedentes. Es decir, una mitad relacionada con el presente, y la otra arraigada en la roca y en la historia. Quería hacer una especie de recopilación arqueológica para el futuro, de los descubrimientos de la ciencia a través de sus símbolos”*.¹⁶⁷

En *Water Source* levanta una serie de pabellones deshabitados y limita al máximo la presencia vegetal, tratando de evitar las especies raras o de difícil mantenimiento. Delimita espacios sutilmente, a veces

167 TORRES, A. M (2001) *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*. Edición The Monacelli Press. IVAM. Valencia. Página 160. Obra citada.

con tapias sencillas, cuya disposición de algún modo nos guía por un recorrido pintoresco y sentimental. Las grandes piedras del terreno marcan hitos que parecen estar emparentados con un delicado amor a la tierra más que con los mojones fálicos que los occidentales seguimos dedicando a Términos, el dios de la propiedad.

La obra de Robert Irwin es un eslabón ineludible en esta historia híbrida desarrollada a caballo entre los dominios del jardín y los de la escultura. Irwin llevó a escala paisajística urbana los principios geométricos del minimalismo. Movido por la idea “la obra es el lugar”, trabaja modificando espacios a través de la luz, inaugurando de esta manera una exitosa senda por la que ha discurrido la escultura posterior hasta nuestros días. Sus intervenciones fueron ganando en tamaño, hasta alcanzar dimensiones realmente ambiciosas. Entre sus aspiraciones se encuentran las ideas de remodelar plazas, aeropuertos e incluso ciudades: una avidez espacial ilimitada en la que la idea de jardín está siempre presente, a veces de un modo bastante convencional. En este sentido podemos recordar que su intervención el Centro Getty en Los Ángeles consistió en construir un monumental ramo de flores.¹⁶⁸

A Robert Irwin le apasiona la geometría. Busca un equilibrio gestáltico en la relación fondo-figura. Le fascina la limpieza ascética de Malévich, a cuya obra se refiere desde una perspectiva fenomenológica como “ese desierto de sentimiento puro”¹⁶⁹. En el elegante y árido centro urbano de Seattle, un estilizado reducto vegetal nos recuerda que una de las fracturas acaecidas en el corazón de la contemporaneidad es aquella que nos aleja irremisiblemente de la naturaleza, a la que habremos de entender como el vestigio de un pasado integrado definitivamente perdido. La obra *Nine Spaces, Nine Trees* (Seattle, 1983)¹⁷⁰ supuso intervenir en el espacio público, y hacerlo desde una perspectiva propia del jardín, es decir, aunando arte y naturaleza en el ámbito de la cultura. Esta forma de actuar resulta siempre complicada. Sin embargo, las obras de Irwin, si bien formalmente se adaptan a un cierto minimalismo recurrente, están dotadas de un increíble atractivo. No es de extrañar que Nancy Princenthal lo califique como “uno de esos artistas que constituyen una excepción a la norma en el arte urbano reciente”¹⁷¹. En esta intervención, nueve celdas transparentes enjaulan y protegen otros tantos

168 COOPER, G. y TAYLOR, G. (2003) *Jardins et parcs du futur*. Editorial Octopus. Hachette Livres. Páginas 104 y 105. Obra citada. En esta publicación se recoge además de manera explícita el tema de los vínculos entre el jardín y la escultura en la obra de Irwin, para quien sus proyectos consisten en “Una escultura bajo la forma de un jardín: *Una forma artística en devenir*”.

169 BATCHELOR, D. (2001) *Cromofobia*. Editorial Síntesis. Madrid. Una extraña artificialidad nos lleva a aparejar ambos conceptos, como si la exuberancia jugosa y escatológica albergase algo innoble. La *cromofobia*, la depuración y la rectitud formales son rasgos del sentido estético calvinista inconsciente asumidos como paradigma de orden ético y estético.

170 AA.VV. (2006) *Sculpture*. Editorial Taschen. Colonia 2006. Tomo II, Página 1127. Obra citada. AA.VV. *Robert Irwin*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1995. Páginas 100 y 101.

171 PRINCENTHAL, N. *Excepciones a la norma. Arte público urbano reciente*. Recogido en AA.VV. (2001) *Poéticas del lugar. Arte público en España*. Fundación César Manrique. Islas Canarias. 2001. Páginas 37 a 49. Obra citada.



ciruelos cartesianamente dispuestos sobre un espacio tan aséptico que recuerda a las salas de un moderno museo arqueológico¹⁷². Resulta paradójico que un árbol básico, asociado a la alegría de vivir, e incluso al erotismo, una de las especies presentes en las viñas iraníes de las que descende nuestra voz *paraíso*, se encuentre protegido como una rara belleza anacrónica¹⁷³.

Maya Lin investiga en un campo muy similar y, al igual que Noguchi, parte de una cultura mestiza vinculada con la sensibilidad oriental, para la que las dimensiones constituyen una cuestión secundaria. Así su concepto de paisaje dice con idéntica eficacia en el microespacio de una botella con sales coloreadas¹⁷⁴ que en un enorme campo abierto. Su obra mejor conocida y documentada es el ya mencionado *Monumento a los Caídos en Vietnam*. Sus intervenciones conmemorativas comparten siempre una serie de rasgos fácilmente identificables. Son homenajes a la ciudadanía de sencillas formas geométricas, normalmente monocromas y con unas inscripciones tan asépticas como

172 COOPER, G y TAYLOR, G. (2003), *Jardins et parcs du futur*. Editorial Octopus. Hachette Livres. Obra citada. A propósito de la aridez geométrica y abstracta que rodea y caracteriza la intervención, tal vez podamos concluir que Irwin se limita a continuar la norma según la cual “*El entorno marca la pauta*.” En ese sentido la rectitud formal no haga más que trazar vínculos con el entorno.

173 Paraíso en iranio no significa otra cosa que viña. Sombra y fruta. Los árboles mediterráneos de pipa se pueden injertar obteniendo de un solo pie tantas especies como existan (melocotón, almendro, ciruelo, albaricoque). Es más que posible que éste sea el origen sobre el que se apoya el mito bíblico del árbol de las mil especies.

174 SOBRINO, M. L. (1999) *Escultura contemporánea en el espacio público*. Editorial Electa. Madrid. Obra citada.

A propósito de la unidad y coherencia poéticas en el trabajo de Maya Lin, sobre diferentes formatos y escalas, la escritora Lydia González Zapata, en su artículo, *Maya Lin: Acercamiento, caricia, mensaje*, publicado el 10 de abril de 2012 en *Sociedad y Cultura*, dice: “*Maya Lin es una de las personas clave de la escena artística mundial en la actualidad. Lin es la artista del equilibrio entre la naturaleza, el arte y la arquitectura; su creación es un impresionante trabajo que combina instalaciones de gran tamaño en lugares específicos, íntimos trabajos de estudio, obras arquitectónicas y monumentos conmemorativos*”.

<http://ideasclave.es/maya-lin-acercamiento-caricia-mensaje>

48. Maya Lin, *Storm King*
(Mountainville, Nueva York St.,
2009)



sea posible. Maya Lin es arquitecta, pero nunca pierde las referencias escultóricas. En su obra, la interacción con el espacio es fundamental. Con todo este bagaje, sus esculturas-jardines llegan a representar las realizaciones paradigmáticas de la idea que aquí defendemos. En *Storm King* (Mountainville, Nueva York St., 2009), afronta la restauración de una cantera cincelando un nuevo paisaje ondulado, que a su vez se cubre de verde valiéndose de las gramíneas locales, es decir, prescindiendo del mantenimiento futuro. Esta misma idea se hace recurrente en varias obras, como el jardín que rodea el Kentucky Center of Art o la intervención *11 minute line* (Knislinge Stiftelsen Wanaas, Suecia, 2004)¹⁷⁵. Maya Lin busca una creciente escala paisajística, hasta el punto que podemos afirmar que, tras renovar el concepto de monumento, su lugar de intervención física y conceptual es el paisaje en su sentido más amplio.

La obra de Dani Karavan resulta tan rica como compleja. Se le cataloga como un artista multidisciplinar, puesto que sus trabajos reúnen ingeniería, escultura y arquitectura, aunque en sentido estricto el conjunto de su labor se inscribe en los dominios del jardín, cuyo arte domina con maestría¹⁷⁶. Karavan se muestra seguidor de Rousseau cuando dice “*todo el saber de la humanidad tiene su origen en la Naturaleza. Todas las formas, ocultas o manifiestas, se hallan en la Naturaleza. Ella engendra incluso cosas que existen sólo en la imaginación o el subconsciente*”. Por tanto, los elementos naturales a escala paisajística son la base de su trabajo. Su sentido de la monumentalidad no es apabullante. Pretende ser una invitación al viaje más que una imposición espacial. En sentido estricto, construye lugares, los cuales devienen en puntos de encuentro para la circulación de ideas

175 BLAZQUEZ, J. RISPA, R. Y VARAS, V. (2006) *Parques de esculturas. Arte y naturaleza. Guía de Europa*. Edición Fundación NMAC. Documenta. Artes y Ciencias Visuales. Obra citada.

176 <http://www.danikaravan.com>

y de personas, que son, en última instancia, quienes dan sentido a la escultura. Su extraordinaria riqueza formal le lleva a usar hormigón, acero o tierra en obras que no renuncian ni a la idea de lo pintoresco ni al jardín en su sentido más asentado.

En el Sapporo Art Park, para la obra *Way to the hidden garden* (Sapporo, 1999), talla el espacio cubierto por una delicada manta de césped en dos niveles a distinta altura, separados por una ondulante y sinuosa valla blanca rematada en una espiral. Desde el mismo título, la obra anuncia su idea de jardín encantado para la imaginación. Crea un espacio levemente surrealista, como si fuera un escenario para las aventuras de Alicia.

Una de sus piezas más conocidas es el homenaje a Walter Benjamin en Portbou, la localidad en la que se suicidó el filósofo hostigado por la represión ideológica y racial de los movimientos fascistas europeos. Se titula *Pasajes*¹⁷⁷, estableciendo un juego de significados. Por un lado homenajea el pensamiento de Benjamin, y por otro alude a la poética idea del tránsito, especialmente directa si tenemos en cuenta que el filósofo llegó allí como un punto intermedio en su huida. La obra se materializa en tres intervenciones y en una serie de acciones precisas para activarlas: caminar, mirar, reflexionar.

En la primera, *Pasaje n° 1*, tras atravesar la verja del cementerio, accedemos a un túnel en esquina construido en acero corten que, apoyado sobre una galería excavada sobre el precipicio, cae al mar embravecido. Los muros convergentes acentúan esta dimensión desahogada. A la mitad del trayecto un cristal de seguridad impide continuar el tránsito. Los auténticos protagonistas de la obra son el precipicio abismal y el mar amenazador.

El segundo, *Pasaje n° 2*, es simplemente un camino que conecta la ruta que Benjamin hubiera podido seguir, partiendo del olivo que crece junto a la tierra sin consagrar tras el cementerio.

Si en el primer pasaje el cristal nos corta el paso, en el tercero, *n° 3*, un cubo nos permite descansar y reflexionar sobre cómo la antigua verja del cementerio marca la exclusión: del mismo modo que no pudo alcanzar la frontera, tampoco pudo ser enterrado en tierra consagrada tras la muerte. La obra resulta extraordinariamente poética, concentra una cierta mirada mítica sobre el paisaje de origen mediterráneo y una confianza en los valores morales de la tierra de ascendencia germánica. El escultor se vale del lenguaje, de la memoria y de una visión sublime de la naturaleza más abrupta, para generar un paisaje sobre la política, la memoria y el goce epicúreo en el contexto de una cierta visión beatífica del mundo. Con ello reactiva los conceptos de sublime pintoresco en el contexto de una honda reflexión ética y política.

177 WALTER, B. (2005) *El libro de los pasajes*. Editorial Akal. Madrid. Walter Benjamin dedicó buena parte de su pensamiento al paseante urbano.



49. Dani Karavan, *Pasajes*,
Pasaje N°1 (Portbou, Gerona,
1994)

Granjeros, agricultores y floristas

Desde el siglo XVIII la granja productiva con un valor simbólico añadido es uno de los temas recurrentes en la jardinería occidental, especialmente en la inglesa, donde las ovejas, como el resto de elementos activos, rememoraban la arcadía, ejemplo moral y estético. En Europa el más conocido es el citado *Hameau* o *Vaquería* de Versalles. Desde finales del siglo XX y los inicios del XXI encontramos numerosos ejemplos de artistas embarcados en este tipo de acción cuyos dominios pertenecen más al campo del símbolo cultural, con frecuencia moralizante, que al de la producción nutritiva.

Helen Mayer y Newton Harrison llevan el paisaje agrario a la sala de exposiciones a través de una serie de estructuras geométricas sencillas. *Hog Pasture: Survival Piece #1* (1970-71) es la recreación del pasto necesario para criar un cerdo cultivado con medios antinaturales en el Museo de Bellas Artes de Boston. El artificio, lejos de esconderse, se hiperevidencia en la disposición geométrica de la pieza. En *Portable farm* (1972) se valen de unos cajones de madera, expuestos como si fueran estructuras minimalistas, en las que cultivan cítricos enanos y aguacates que hacen la fotosíntesis gracias a las luces de

50. Helen Mayer y Newton Harrison, *Hog Pasture: Survival Piece #1** (1970-71)



neón. *Portable Orchard* (1972)¹⁷⁸ es un huerto de dieciocho árboles plantados en cajas hexagonales rematadas por las consiguientes lámparas también hexagonales. Cuando se inauguró la exposición se invitó al público a tomar fruta. La idea original, más allá de su obvia idoneidad formal, era llevar el jardín al museo y denunciar la pérdida de huertos en California por la degradación del aire derivada de la contaminación y la presión inmobiliaria. Usan la sala blanca para hablar de paisajes, consiguiendo generar un nuevo horizonte teórico al respecto.

Sakaran Krue¹⁷⁹, de origen tailandés y afincado en Alemania, reflexiona sobre las relaciones entre naturaleza y arteificio, la inversión simbólica que se produce entre el campo cultivado para la supervivencia y el jardín. Por ejemplo construye, para la Documenta 12, una serie de paratas en el frontal del Fridericianum Museum (Kassel, 2007). De ese modo, las terrazas arroceras de Asia juegan con la cascada del jardín barroco del parque, enfatizando la idea sobre la que se asientan todas las civilizaciones: el excedente es el fundamento de las diferencias de clase y casta. La jerarquización surge cuando se acumula riqueza en los graneros del poder, en las bodegas del castillo. También en Kassel pintó un muro de negro y nos conminó a una vida más sensata a través del llamamiento *¡Menos petróleo y más coraje!* Sin embargo, es la serie de piezas e instalaciones *On Society: Wave 3.5* (2010) la que ahonda sobre estos asuntos de manera más íntima y poética, al hacer crecer un diminuto jardín de arroz sobre los elementos huecos más sencillos vinculados a la vida de los más humildes, tales como una zapatilla vieja, un neumático o una lata de pintura.

178 <http://theharrisonstudio.net>

179 AA.VV. (2007) Documenta Kassel. 16/06-23/09 2007. *Katalog*. Editorial Taschen. Italia (ciudad sin indicar) Página 274.



51. Sakarin Krue, *Terrazas arroceras en el frontal del Fride-ricianum Museum Documenta 12*, (Kassel, 2007)

Hortelanos saturnales. Los trabajos y los días. Escultores del Tiempo en el campo y en el jardín

¿Cómo experimentar la escultura sin tener en cuenta el tiempo? Más allá de la representación fotográfica, tal vivencia es imposible. El jardín es la encarnación espacial de un cierto sentido del tiempo. El ejercicio de lo pintoresco no es más que la conjugación de ambos factores, la evolución temporal de los horizontes espaciales. Por otro lado, las marcas territoriales son signos mutables, cuya interpretación exige tener siempre en cuenta el factor temporal, consustancial a la escultura y al jardín.

Pierre Huyghe¹⁸⁰ ha dedicado buena parte de su labor al análisis de la trivialización del tiempo en la sociedad actual. Más allá de las fechas obligadas por el consumo, se ha perdido el sentido sagrado y trascendente del tiempo señalado por las fiestas, el mito y la historia. Contra esta idea plantó, en los jardines de Sabatini del MNCARS, una variedad de rosa verde creada exprofeso (*Green Romántica*), con la idea de que florezca cada año entre San Valentín y San Patricio, como si el hecho mismo de su floración marcara una nueva festividad.

Las flores naturales implican una reflexión obligatoria sobre la fugacidad de la vida y el paso del tiempo. En sentido opuesto, Graham Fagen¹⁸¹ fabrica precisas y exactas rosas falsas, normalmente en bronce patinado, en las que la absoluta fidelidad visual en la construcción del parecido se corresponde con su artificio. La poética de su obra oscila entre las increíbles instalaciones florales de Soledad Sevilla¹⁸², en las que el paso del tiempo marchitando la flor resulta un elemento performativo esencial, y las flores geométricas del jardín futurista.

180 REVUELTA, L. Huyghe. *La estación de las fiestas*. *ABC de las Artes*, 27 de marzo de 2010. *Sin miedo a la alergia*. Esta obra se volverá a comentaren el contexto del invernadero.

181 <http://www.doggerfisher.com>

182 Si bien es necesario seleccionar artistas y obras con los que seguir las líneas maestras de un determinado itinerario, lo cierto es que hubiésemos podido dedicar un capítulo completo a Soledad Sevilla. ya que, a lo largo de su trayectoria, ha trabajado en sus instalaciones en una clave poética muy próxima a la idea del jardín floral.



Los grandes eventos a escala mundial dedicados al arte se han hecho eco de este proceso de transferencias recíprocas entre el jardín y la escultura teniendo en cuenta el tiempo y el modo en que éste hace mutar y evolucionar los significados de las distintas marcas y transformaciones acaecidas en el espacio. Las citas en las que se han propuesto intervenciones jardineras¹⁸³, con el profundo sentido saturnal que dicha categoría lleva pareja, en buena medida han sido encuentros de escultura. Tanto la Documenta de Kassel como la convocatoria de escultura pública de Munster han ahondado en ello en sus diversas ediciones.

La aludida explanada que antecede al gran pabellón áulico del Fridericianum Museum es un espacio muy seductor para este tipo de intervenciones. En el transcurso de la Documenta 12 Sanja Iveković desarrolló el proyecto *Poppy Field* (Kassel 2007). La plaza y la flor comparten una historia cambiante y polisémica. La plaza es un destacado punto de encuentro desde el siglo XVIII, fue escenario de las paradas nazis y de posteriores protestas ciudadanas de diferentes signos. La amapola, por otra parte, abre un variado campo de referencias históricas y culturales. En el mundo de habla inglesa, la amapola roja se ha convertido en un símbolo de la memoria de los soldados muertos en la guerra, mientras que en los países con un pasado comunista ha sido adoptada para representar el espíritu de resistencia y revolución. El arte y la política se conjugan así en una perspectiva rica en lecturas superpuestas como un palimpsesto.

La Documenta ha ido poco a poco decantándose por las relaciones entre el hombre y el medio hasta llegar a la edición decimotercera, en 2012, en la que el protagonismo recayó sobre la dialéctica establecida entre la naturaleza y el arte desde una perspectiva ecológica y social. Asuntos como las prácticas agrícolas y energéticas sostenibles, la responsabilidad sobre el consumo y los residuos, la política de

183 BOSSER, J. LE TOQUIN, A. (2006) *Jardines del mundo. De Pompeya al Eden Garden*. Editorial Lunberg. Barcelona y Madrid 2006. Páginas 308 a 312. Obra citada. Recordamos el festival de jardines de Chaumont sur Loire.



aguas o la defensa de la biodiversidad han sido abordados desde lo que podríamos llamar una posición pintoresca, en la que la escultura que evoluciona en el tiempo hace catalizar la reflexión sobre todos estos elementos en el espacio.

Kristina Buch tal vez sea la artista en cuya obra más claramente se aúnan los territorios del jardín y la escultura desde una visión canónica, en el sentido decimonónico de la palabra. No en balde, ha llegado a la escultura desde campos tan dispares como la Biología y la Teología. En Kassel desarrolló *Lover* (2012)¹⁸⁴, una escultura-jardín situada frente al Staats Theater. La obra se asienta sobre una plataforma móvil en la que se han hecho crecer aquellas variedades autóctonas que más atractivas resultan a las mariposas locales. De este modo se activa una coreografía de insectos y flores, una apuesta decidida contra los monocultivos que arrasan la variedad y riqueza de paisajes. La plataforma, un poco elevada sobre el nivel del suelo, está ribeteada por arbustos de mayor porte que impiden ver el interior. Así conecta con el sentimiento pintoresco de la jardinería más clásica. La artista se graba a sí misma recortando sutilmente esta frontera visual, de tal modo que el interior no quede sobreexpuesto ni del todo oculto, es decir, jugando con la visión de soslayo y con la idea del descubrimiento, tan propios de la jardinería inglesa romántica. A pesar de su contundencia material, todo en esta escultura es efímero.

La aportación de Vandy Rattana¹⁸⁵ a esta convocatoria de la Documenta es una serie extraordinariamente poética de fotografías de las regiones más afectadas en Camboya por los bombardeos norteamericanos durante el conflicto de Vietnam. Allí han vuelto a crecer las palmeras cocoteras, pero los cráteres producidos por las bombas siguen marcando el territorio y anegándose de agua con las lluvias. En lengua jemer, los nativos los llaman *Takeo* o “los estanques de las

184 http://universes-in-universe.org/eng/bien/documenta/2012/photo_tour/documenta_halle/11_kristina_buch

185 AA.VV. (2012) Documenta (13). *Das Begleitbuch. The guide book*. Edita Documenta (13) Kassel. Página 32. Obra citada.



bombas”¹⁸⁶. Rattana ilumina los aspectos más escondidos de la historia camboyana para el conocimiento de las futuras generaciones. A su vez, estas fotografías tienen mucho de documento histórico y antropológico, pero conectan con una imagen pintoresca del paisaje, y por ende del jardín, en el sentido más prístino de la palabra, conjugando la realidad, el mito y la antropología en una sola visión que documenta la evolución de los significados para un conjunto de marcas indelebles sobre el territorio.

En el campo de la subjetividad y la fenomenología, las investigaciones de Song Dong¹⁸⁷ han versado en torno a las ideas de cambio y memoria, sobre lo efímero, la percepción y la mutabilidad, de un modo densamente poético. De ahí que sus propuestas hayan pasado por escribir con agua o sobre agua o dejar una huella leve al escarchar su propio aliento en el suelo. En la Documenta 13, su *Jardín de no hacer nada* (2012)¹⁸⁸ se adentra por esa senda. Formalmente es un murete de ladrillo rojo de un metro de altura, cuya silueta nos recuerda a los tios de los bonsáis; en el interior se ha erigido una montaña artificial de basuras y deshechos sobre los que emerge un jardín inesperado de vegetación autóctona, una especie de Monte Testaccio (la colina artificial generada en Roma con los restos de las ánforas olearias). Remata la obra una corona de pictogramas chinos que se iluminan con neón. De algún modo, Song Dong opera como la arqueología o el psicoanáli-

186 <http://vandyrattana.com>

187 AA.VV. (2012) Documenta (13). *Das Begleitbuch. Theguidebook*. Edita Documenta (13) Kassel. Página 306. Obra citada.

188 <http://d13.documenta.de/#/participants/participants/song-dong/>



sis; apoya el presente sobre el pasado y lo emergido sobre lo sumergido, lo visible como un estado transitorio en un proceso permanente de mutación.

Bibelots en el jardín: macetas y figuritas ornamentales

Las macetas ocupan un lugar primordial en la historia de la jardinería. Su humildad sigue siendo sinónimo de democracia en este ámbito. Eso explica tanto el odio que sentía por ellas el esteta parisino *fin de siècle* Joris-Karl Huysman¹⁸⁹, como la fascinación que ejercen sobre el jardinero y escultor Jean Pierre Raynaud¹⁹⁰, quien las ha convertido en el hilo argumental de su obra.

La cercanía que sentimos hacia este objeto le permite desafiar nuestra percepción, retando a nuestros prejuicios al multiplicar exponencialmente el tamaño o el número. Un ejército de tiestos o uno sólo, pero de tamaño gigante, genera la fluctuación de sentido propia de lo siniestro familiar.

La maceta monumental se convierte en un hito inevitable y reivindicativo en la ciudad. Al colocarla sobre la terraza del Centro de Arte Georges Pompidou, juega con la perplejidad que genera el objeto, en apariencia trivial, descontextualizado y planteado casi como un juego en el museo. Repite esta misma estrategia en el Parque de Esculturas de la Fundación Cartier en Jouy-en-Josas, para el que construye un diminuto invernadero destinado a albergar una de estas ciclópeas

189 HUYSMAN, J. K., (1984) *A contrapelo*. Madrid. Cátedra. Madrid. En esta obra el célebre esteta muestra su aborrecimiento por las macetas, a las que considera vulgares frente su fascinación por las flores exóticas.

190 AA.VV. (2000) *Escultura y Espacio Público*. Congreso. Barcelona 2000. J. P Raynaud, *Ponencia sobre un proyecto permanentemente aplazado*.

56. Jean Pierre Raynaud,
Monumental maceta dorada
(Centro Nacional de Arte y Cul-
tura Georges Pompidou, París,
en la plaza Beaubourg desde
1998, trasladada a la terraza
en 2009)



macetas, dispuesto de tal modo que protagonice las vistas desde las ventanas del edificio.¹⁹¹

En otras ocasiones, recurre a la repetición seriada en disposición reticular de los vasos. Estas piezas nos remiten a las coordenadas espacio-temporales, tanto como a la multitud de normas que atentan y encasillan al individuo contemporáneo. Por otro lado generan un raro desosiego: frente al reto de la instalación no podemos evitar preguntarnos ¿qué hacen todos estos objetos tan familiares dispuestos de una forma tan amenazadora y a la vez tan aparentemente racional? ¿Qué locura esconde esa perfecta cuadrícula de máquinas solteras¹⁹², puesto que los tiestos cubiertos de cemento son obligatoriamente estériles? Si la acumulación cartesiana de un objeto aparentemente insignificante logra dotar la obra de un aspecto amenazador para el espectador que se acerque a ella¹⁹³, el encuentro casual con la maceta monumental, dorada, inspirada en el budismo japonés en su naturaleza nómada (ha sido expuesta en varias ciudades, se ha mostrado sobre un camión en movimiento y en Berlín no se expuso en el suelo sino suspendida sobre una grúa) pretende aportar su luz, su brillo, el aura del jardín, una aparición mágica que se cruza en la vida cotidiana

191 <http://www.artonfile.com/detail.aspx?id=PSA-30-03-01>

192 AA.VV. (1998) *Jean Pierre Raynaud. Un jardinier dans la ville*. Edición Centre Georges Pompidou, ACTES SUD y Fondation Cartier pour l'Art Contemporain. París. La expresión máquina soltera en alusión a la estética duchampiana corresponde a Nicolas Bourriaud, quien la usó en su artículo *Jean Pierre Raynaud. La forme comme expérience*.

193 Mc GRATH, D. (2002) *El arte del paisaje*. Editorial Atrium. México. Páginas 10 a 19. El lado amenazador de la maceta ha sido tratado también por la artista Cristine O'Loughlin quien en su obra *The Hill* (Parc de la Corneuve, Seine Saint Denis, Francia, 1993) desplegó un ejército de tiestos que serpenteaban tomando la colina en un modo inquietante.



57. Jeff Koons, *Puppy* (Bilbao, 1992)

como un regalo del destino. No es casual que la formación académica de este artista sea la de jardinero.

Las piezas institucionales de Raynaud invocan un jardín inexistente, que a su vez marca un acceso ritual a los espacios de la cultura. En ese sentido, no podemos dejar de recordar a *Puppy* (Bilbao, 1992) la mascota del Museo Guggenheim, creada por Jeff Koons, estableciendo un juego conceptual con la infinita variedad de figurillas de escayola con la que se adornan los jardines suburbanos. Su origen, como el de buena parte de los asuntos que aquí se convocan, remite al jardín dieciochesco. Koons se inscribe en la tradición posmoderna de coqueteo con elementos kitsch, partiendo de una postura difusa con respecto a los mismos. La obra, así como el museo que custodia, parecen satisfacer la necesidad global y difusa de trivialidad en la cultura actual, ejemplifican-

do la estrategia que guía el funcionamiento de la institución basada en pulsar adecuadamente los resortes espectaculares y publicitarios. Tal vez los administradores del Guggenheim deberían precavernos contra los peligros del perro, tal como hicieron en la llamada Casa del Poeta Trágico en Pompeya colocando una cartela admonitoria: *Cave canem*.

Escultores filósofos: arte y naturaleza. Una concepción ecológica global

La relación entre arte y naturaleza es uno de los temas más antiguos en la cultura occidental. De hecho fue uno de los pilares en el pensamiento de la contemporaneidad temprana, cuyos argumentos seguimos desarrollando hasta el presente. El dilema surge cuando intentamos esclarecer los dos términos. Si las definiciones de arte son siempre convencionales, las de naturaleza puede que sean anacrónicas, ya que tal vez dicho concepto haya dejado de existir al modo en el que se pensaba durante el siglo XIX.

Decididamente fueron los artistas vinculados con el Land Art quienes desarrollaron de forma sistemática prácticas artísticas muy próximas a la esfera del jardín. De ellos ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior. Deslindar y resumir por separado los temas sobre los que trabajan los artistas actuales resulta harto difícil e incluso desaconsejable, en la medida que podría dar lugar al establecimiento de fronteras demasiado rígidas y artificiales. Nos aventuramos ahora a subrayar algunos de estos argumentos, así como las proposiciones en las que se materializan.

Las relaciones entre el arte y la naturaleza son el tema central de toda la obra de Giuseppe Penone¹⁹⁴. En la pieza *Ser río* (1981), contrapone un guijarro cuya forma es fruto de la erosión del río a una piedra idéntica tallada por él mismo. Intenta fundirse con el paisaje emocional de su infancia, reducto edénico por excelencia, marcando su silueta con clavos sobre los árboles que, en una metáfora vital precisa, serán absorbidos por la materia orgánica. Busca el árbol que se esconde dentro de una viga desfibrando hasta encontrar los anillos de crecimiento en el extremo del listón, mientras se sigue percibiendo la silueta geométrica en la base del mismo. Como un moderno brujo, modela con su efigie los moldes en cuyo interior hace crecer una serie de calabazas, que acabarán siendo espectrales autorretratos orgánicos.

Para la Documenta 13, Penone realiza *Idea de piedra* (2012)¹⁹⁵, un árbol realizado en bronce, que reproduce en un modo tan absolutamente fideligno un plátano joven recién podado que resulta indiscer-

194 MARTÍNEZ, A (2000) *Arte del siglo XX. II. De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Universidad Politécnica de Valencia. Página 129.

195 Recogido en ABC cultural. N° 1071. 15 de diciembre de 2007, Página 42. A propósito del peso que la cuestión presenta en el arte contemporáneo y del tratamiento que en lógica consecuencia ha tenido en la que hoy es la última Documenta, el Director del MACBA, Bartomeu Marí, comenta "Considero la Documenta como el evento artístico más relevante de 2012 porque la ambición con la que se abordó sacó la noción de arte en relación con la naturaleza del contexto bucólico que ha dominado la mayoría de este tipo de experiencias en el pasado."





nible del natural. En el centro de las ramas dispone una gran piedra sin tallar, de tal modo que el espectador se queda perplejo analizando las razones por las que se ha producido semejante situación. En realidad, estamos obligados a preguntarnos si es bronce o un tronco real, si un viento huracanado ha llevado la piedra allí, si es un juego o una reflexión sobre el mundo; en resumen, indagar los límites del arte y la naturaleza en el espacio del jardín¹⁹⁶.

Al tener la decimotercera edición de la Documenta varias sedes, Penone fue invitado a intervenir en Kabul, donde trata el mismo asunto pero en posición invertida. La obra se llama *Raíces* (2012) y consiste en un cilindro de mármol apoyado en diagonal contra un bello árbol del jardín mogol de la Reina en la capital afgana. En esta ocasión talla las vetas del mármol que, en contacto con la tierra, se convertirán en las nuevas raíces.

La artista anglo-colombiana María Elvira Escallón¹⁹⁷ continúa buena parte de las indagaciones de Penone y las lleva aún más lejos. En la serie *Nuevas flores* (2003) cincelaba en árboles vivos elementos culturales; así, el tronco de un manzanillo se transforma en una columna salomónica mientras el árbol sigue en pie, o las ramas se rematan torneadas como si fuesen las patas del mobiliario clásico francés o el clavijero de un cello. En *Estado de coma*, *Serie cultivos* (2007) denuncia el retroceso de las políticas sociales y asistenciales en Bogotá, así como la fatal caída de la idea del cuidado en la moderna sociedad colombiana, valiéndose de una antigua cama metálica del hospital de San Juan en Bogotá, en la que hace crecer un poético lecho de hierba¹⁹⁸.

196 http://d13.documenta.de/#/no_cache/participants/participants/giuseppe-penone/

197 <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/coleccionarte/artplas12/escmar.htm>

198 http://salonkritik.net/06-07/2007/09/maria_elvira_escallon_la_muert

60. Jannis Kounellis, *Jardín povera* (originalmente pensado para la Galería Carles Taché en 2005 y reelaborado en el Instituto de Arte Contemporáneo TEA –Tenerife, 2014)



Jannis Kounellis¹⁹⁹ analiza la tensión entre los conceptos de arte y naturaleza, especialmente cuando el objeto natural cambia de categoría al ser abrazado por la cultura. *Sin título* (1967), es una instalación formalmente muy próxima al jardín, entendido como arte y sentimiento de la naturaleza, en la que conviven productos manufacturados, materias primas y un gran saco de algodón con seres vivos tales como cactus y un loro. El carácter de construcción intelectual al que nos referíamos anteriormente al hablar de la naturaleza se refuerza con la presencia del animal, cuyo estatus -arte o naturaleza- resulta extraordinariamente ambiguo. Esta fuerza dialéctica acabó por convertirse en tensión manifiesta cuando, por presión de los grupos ecologistas hipersensibilizados, el ave fue eliminada durante su exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en 1997.

En 2005, para su exposición en la Galería Carles Taché²⁰⁰, construyó literalmente un *Jardín povera* en el que dispuso una serie de rollos de plomo y tela, meticulosamente ordenados y apilados en disposición geométrica, de tal modo que quedaban en el interior del rectángulo una serie de tiras en negativo, vacías, que serán rellenadas posteriormente con tierra para cultivar un jardín de cactus. A propósito de Kounellis hemos traído a colación dos de sus obras, en las que se cita el jardín en un modo taxativo. Sin embargo, toda su poética mantiene el latido de las más arcanas fuerzas telúricas, así como una tensión dialéctica permanente entre los dominios del arte y los de la

199 MOURE, G. (1992) *Configuraciones urbanas*. Olimpiada Cultural. Ediciones Polígrafa. Barcelona. Páginas 67 a 82. La obra de Kounellis es tan rica que podría abordarse desde distintas facetas, siendo siempre un elogio de la materia. Sobre ella se inscriben y conforman los indicios, no siempre visibles, pero intensamente significativos, que aproximan su labor al concepto de jardín, y de ahí que haya sido invitado en numerosas ocasiones para participar en las convocatorias de arte público.

200 <http://friesco.wordpress.com/2008/04/24/jannis-kounellis/>



61. Hans Haacke, *Grass Grows* (1969)

naturaleza. Tal como recordaba Germano Celan en el catálogo de la exposición organizada en el MNCARS en 1990, *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, “en esa invocación del fuego, el carbón o la energía parece que oyésemos el latido de un mundo en orden, el de los viejos mitos grecorromanos.”²⁰¹

En el campo del arte conceptual, Hans Haacke ha atravesado habitualmente esta línea que une y separa la naturaleza del artificio a través del símbolo. Así, en *Grass Grow* (1969)²⁰² evoca la idea del jardín primigenio en el espacio interior, sirviéndose de un montón de tierra en la que crece centeno de invierno. La obra, de significado ecológico, evoluciona desde la primera versión, en la que la hierba (como una leve perversión del minimalismo ortodoxo) surgía de un perfecto cubo de plexiglás hasta una conformación de perfiles inconcretos, más próxima a los dictados de la escultura *Antiform*.

En *Floding Erosion* (1969) Haacke insiste sobre las cuestiones medioambientales. Unos aspersores irrigan permanentemente la hierba en su radio de acción y así, mientras que al principio la hierba

201 AA.VV. (1990) *MEMORIA DEL FUTURO. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*. Edita M.N.C.A.R.S Madrid. Página 278.

202 KASTNER J. y WALLIS, B. (2005) *Land Art y Arte medioambiental*. EditorialPhaidon. Barcelona. Páginas 138 y 139. Obra citada.

regada crece más que su entorno, la irrigación ininterrumpida va anegándola, convirtiéndola en un barrizal y deteriorando el suelo. El agua pierde su poder vivificador y se convierte en un factor de destrucción.

Olafur Eliasson indaga las relaciones establecidas entre naturaleza y tecnología. El lugar es un elemento agente fundamental en la obra, de tal modo que la arquitectura o el paisaje son elementos catalizadores de la intervención²⁰³. La climatología, la temperatura, el olor o el aire son elementos indivisibles de la obra. En su libro *Los modelos son reales*, mantiene que se han invertido las relaciones entre la realidad y su representación, de tal modo que en nuestros días son los modelos lo que generan la realidad²⁰⁴. Su trabajo, que él mismo describe como “instalaciones experimentales”, se materializa en los más diversos soportes, pero casi siempre con una decisiva voluntad ambiental. La percepción es uno de los hilos conductores de su investigación. El espectador está siempre invitado a plantearse su papel como receptor y analizar toda esta información, a la que accede a través de los sentidos²⁰⁵.

En la intervención *The Weather Project* (Modern Tate Gallery, 2003) generó una atmósfera densamente dorada con una luz intensa y monocromática²⁰⁶.

Sus actuaciones convocan al paisaje y al jardín de una forma muy explícita; así, por ejemplo, en *Niagara* (2008) hace reproducir las celeberrimas cataratas en varios puntos de la ciudad de Nueva York, y en *The Forked Forest Path* (Whitworth Art Gallery, Manchester, 1998) plantea un bosque de ramas en el interior de la sala²⁰⁷.

Eliasson nos obliga a mantenernos atentos, sobre todo frente a nuestras propias percepciones. Las relaciones que su obra traba entre el paisaje y la fenomenología del lugar nos permiten catalogar incluso sus proyectos más monumentales como intervenciones escultóricas de índole paisajística, plenamente integradas en la idea del jardín, cuando no como auténticos jardines de luz, tan emparentados con las construcciones fabulosas de los jardines de la *Hypnerotomachia Poliphili*²⁰⁸ (de tan hondas repercusiones en la jardinería occidental).

203 ELIASSON, O. (2009) *Queridos todos, querido visitante*. Artículo incluido en la obra de varios autores bajo la coordinación de Iñaki Ábalos: *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Páginas 221 a 227. Obra citada.

204 ELIASSON, O. (2009) *Los modelos son reales*. Editorial Gustavo Gili. Colección Mínima. Barcelona.

205 ELIASSON, O. PUENTE, M. (editor), (2012) *Leer es respirar, es devenir*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2012.

206 ÁBALOS, I. (2005) *Atlas pintoresco 1. El observatorio*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Página 136. Obra citada. A propósito de esta intervención, Ábalos considera que esta obra se vale del espacio para hablar del tiempo, tiempo ontológico. El artista crea casi una nueva religión de culto solar a través de una estrella artificial.

David Moriente incide también en este paisajismo difuso propio de la obra de Eliasson en el que confluyen ciencia, naturaleza y arte. Ver MORIENTE, D. (2010) *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo. 1970, 2008*. Ensayos de Arte Cátedra. Madrid. Páginas 357 a 396.

207 <http://www.morfae.com/0566-eliasson/>

208 KRETZULESCO-QUARANTA, E. (1996) *Polifilo y la mística del Renacimiento*. Edición Siruela, Madrid. Obra citada.



En conclusión, su trabajo renueva el concepto pintoresco y lo trae plenamente atemperado al arte contemporáneo.

La fragilidad planetaria en el contexto posmoderno ha motivado que las relaciones entre arte y naturaleza se aborden partiendo de la militancia ecologista. Este hecho, siempre celebrable, tiene también sus peligros. Una posición éticamente correcta no presupone por sí misma el más mínimo interés artístico. No creo que un jardín o una escultura deban reducirse a la condición de panfleto. Las inquietudes ecologistas han pasado de una radicalidad reduccionista a una amplitud conceptual en la que básicamente se reclama, no tanto unas medidas concretas para proteger áreas delimitadas, como un cambio básico en las actitudes sociológicas dentro del binomio producción-consumo, así como en las relaciones establecidas entre el hombre y la naturaleza.



Paradigmáticamente insolente y dotado de un claro sentido vital, resulta el trabajo de Pipilotti Rist²⁰⁹, una de las artistas más interesantes desde los años noventa hasta nuestros días. En el vídeo *Ever is Over All* (1997) presenta a una divertida vándala que, armada con una flor, va destrozando automóviles con satisfacción, mientras en otra pantalla se proyectan prados floridos. Finalmente, esta moderna inversión del mito de Atila es felicitada por una mujer policía, un gesto subversivo con la cuestión de género de fondo.

Perejaume²¹⁰ desarrolla una obra de profundas resonancias poéticas, orientada siempre a investigar la relación entre arte y territorio, el paisaje y sus signos; asimismo ha ahondado en una reflexión centrada en torno a los problemas de la representación dentro y fuera de la pintura. Las series, que ha ido madurando desde los años ochenta, combinan el estudio del paisaje, los mecanismos de identificación personal y política e incluso la trivialización causada por el turismo, determinada infracultura más populista que popular y una política institucional mal entendidas²¹¹. Perejaume interviene también en el paisaje con acciones muy sutiles tales como cubrir de oro un nevero al que el sol y el viento devolverán su color original. Su obra nos conmina a descubrir los aspectos emocionales con los que se marcan recíprocamente la vida y el paisaje, así como a mantener una actitud de curiosidad analítica sobre las maneras en que nos relacionamos con el entorno y sus visiones. El nivel de manipulación material es mínimo, y por ello inversamente proporcional a su capacidad para transformar

209 AA.VV. (1995) *Cocido y crudo*. Catálogo de la exposición. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

210 PEREJAUME. (2009) *Perejaume. La obra y el miedo*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.

211 AA.VV. (2003) *PEREJAUME. Retrotábula*. Diputación Provincial de Granada.



la percepción y la experimentación fenomenológica, punto de partida para una profunda interiorización emocional y racional del entorno.

Desde la escultura hemos vuelto al jardín, a las relaciones entre naturaleza y artificio, en definitiva, como aquellos indios que tras una vida azarosa retornaron a su lugar de origen, confiando en el terruño como única posibilidad de supervivencia y redención. Todas estas líneas de trabajo en su necesaria heterogeneidad nos invitan a reflexionar sobre el paisaje, a experimentarlo, siendo conscientes de la necesidad de cuestionarnos nuestro papel en tanto que agentes activos de la transformación del mundo²¹².

212 Íbid. En el catálogo de *Retrotábula* se explica la intervención en los siguientes términos: "*Retrotábula* se desarrolla en cuatro lugares, Vitoria-Gasteiz, Granada, Sant Pol de Mar y Bruselas. En Vitoria, la obra Cambra-Cambriil conecta dos espacios distintos, ARTIUM y la montaña Orixol,

7. Cartografía sumaria de las poéticas híbridas del jardín y la escultura

7.2. Jaume Plensa: un ejemplo sociológicamente consensuado de intervención en el espacio público

“Un pensamiento llena toda la inmensidad.”

William Blake, Proverbios del infierno

En nuestro contexto, Jaume Plensa ocupa un lugar inclasificable e imprescindible. Aparentemente contradice los tópicos del arte moderno, ya que sigue trabajando en clave figurativa una obra en la que, como en la estatuaría conmemorativa tradicional, predomina el retrato combinado con el texto escrito. Sin embargo, sus piezas dotadas siempre de beatífico lirismo, tienen la capacidad, extraordinariamente singular, de conciliar el arte público con la ciudadanía, en cuya vida diaria se insertan²¹³. Además, debemos tener en cuenta que suele tratarse de intervenciones a escala paisajística, basadas en la búsqueda de una perfecta integración con el entorno del que forman parte.

Plensa amalgama en sus densas imágenes poéticas la literatura y las artes plásticas (llevadas muchas veces a escala arquitectónica) con elementos sutilísimos como el sonido o la luz, todo ello al servicio de una concepción profundamente optimista y prometeica²¹⁴.

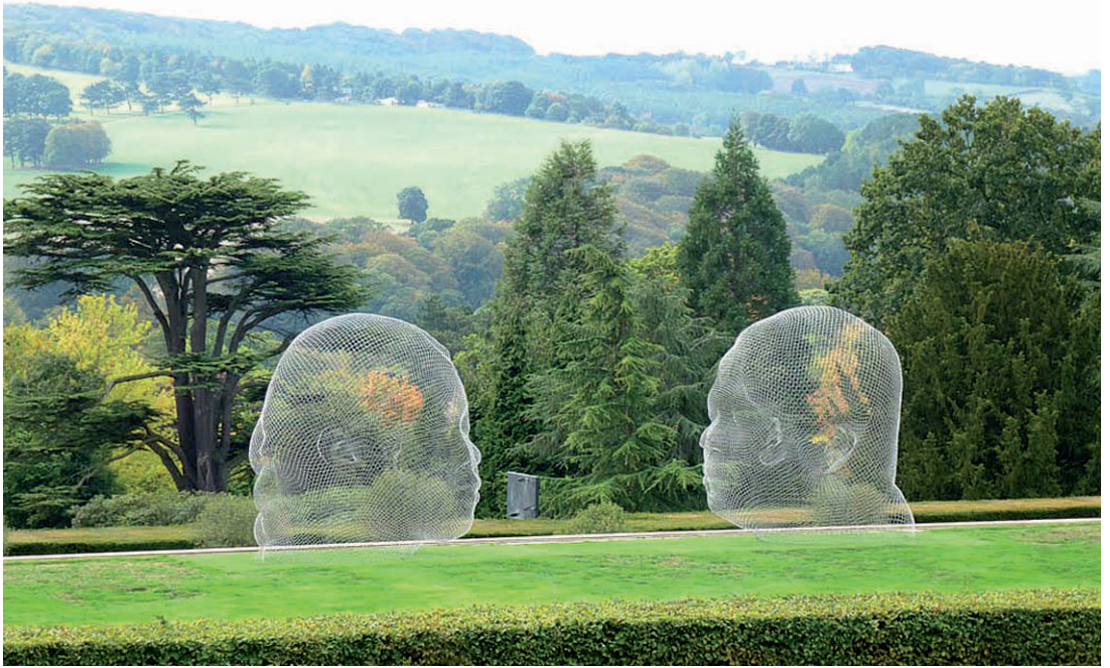
Las referencias literarias en sus obras son una constante. De carácter y vocación humanista, las lecturas de William Blake, Shakespeare o el poeta valenciano Andrés Estellés se encuentran en el germen creativo de su escultura. Construye auténticos mundos inten-

donde Perejaume levanta un muro cilíndrico que luego traslada a la sala de exposición. En Granada se cubre con pan de oro un fragmento de Sierra Nevada. En Sant Pol de Mar, localidad natal del artista, una red de oro puro se guarda en una caseta de pescadores. En Bruselas, una malla de lentes graduadas se sitúa en el jardín de la casa de Erasmo. <http://www.artium.org>

213 MOURE, G. (1992) *Configuraciones urbanas*. Ediciones Polígrafa. Olimpiada Cultural. Barcelona. Página 129. Obra citada. Según la autora, más allá de la seductora belleza, la obra de Plensa se caracteriza por su “entidad inmaterial como módulo de relaciones ciudadanas.”

214 AA.VV. (1997) *Plensa*. Fundación Joan Miró. Barcelona.

AA.VV. (2003) *Jaume Plensa. Silent Noise*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Madrid.



65. Jaume Plensa, *Irma Nuria*
(Yorkshire Sculpture Park, 2011)

tando ampliar el sentido de un concepto literario. Los *Proverbios del Infierno* de Blake son una fuente continua, y el mismo Plensa explica la trascendencia que ha tenido en su obra el concepto espacial vinculado al que reza: “un pensamiento llena toda la inmensidad.”²¹⁵

El poema *La Larga Nit* de Vicente Andrés Estellés publicado en *El libro de maravillas* (1971) habla del poeta que vela por los sueños de la ciudad en la larga noche en la que pueblo descansa. Como homenaje a esa idea Plensa erige en su *Larga Nit* (2009) la escultura de un hombre sedente, como Simón sobre una columna. Mientras la ciudad duerme, el interior traslúcido se va iluminando, evolucionando en distintos colores. La vigilia del poeta, del creador, potencia el concepto permanente en Plensa del individuo situado no frente a la comunidad sino en ella. Sus obras, a pesar de ser auténticos hitos, se figuran como jardines secretos a los que se accede a través de la inteligencia y las emociones, pero siempre al servicio de la sociedad.

El trabajo de Plensa en el campo de la escultura pública es ingente, así que sólo podemos entresacar aquellas intervenciones que más se aproximen y se integren en la noción de escultura-jardín sobre la que estamos trabajando. Hay una serie de elementos que son constantes en su obra: las grafías, los signos y símbolos con los que se notan los sistemas de escritura y comunicación en las diferentes lenguas (con ello espera hacer del lenguaje y el entendimiento un punto

215 Cita del propio artista en el documental *Imprescindibles. El arte y la escultura de Jaume Plensa*. Televisión Española. Noviembre de 2010. <http://www.rtve.es/television/20101110/escultura-arte-jaume-plensa/369598.shtml>



66. Jaume Plensa, *La Llarga Nit*
(Yorkshire Sculpture Park, 2011)

de encuentro); los árboles, la luz, el movimiento, el cuerpo, el rostro humano. En su obra, se desdibujan los límites entre los conceptos de dentro y fuera, de espacio y volumen. Estos rasgos configuran, en palabras de Cristian Lelong, “una escultura que es tan hermosa como un árbol hermoso, capaz de materializar el sonido de un poema, y cuya explicación última es la temeridad de Plensa frente a la belleza.”²¹⁶

Las piezas construidas con letras son frecuentes. *Twins* (2009) son dos cuerpos humanos compuestos por signos y símbolos gráficos procedentes de diversas culturas. Dos cuerpos opuestos en cuyo interior el ser humano se puede sentar a reflexionar. Su habitabilidad permite ver el mundo a través del arte, de la cultura, filtrado por esta celosía en la que se materializan las dos figuras, a su vez acabadas en blanco para facilitar la meditación y no imponer su visión en un jardín o un parque, es decir, para que no sean el árbol que eclipsa el bosque.

Nomade (2007)²¹⁷ repite este mismo esquema, una gran figura humana sentada en actitud meditativa, construida a base de signos de acero a escala monumental. Ubicada en el Bastión de san Jaume en

216 *Imprescindibles. El arte y la escultura de Jaume Plensa*. Televisión Española Noviembre de 2010. <http://www.rtve.es/television/20101110/escultura-arte-jaume-plensa/369598.shtml>. Obra citada.

217 <http://fontfeed.com/archives/nomade-a-man-of-letters-looking-out-over-the-mediterranean/>



Antibes, es un hito para los viajeros que vienen o van y una presencia amable para quienes conviven con ella. Se puede estar dentro, sentarse, pensar y comprender algo mejor el mundo a través de ella.

En la serie *Autorretratos con árboles* (2005)²¹⁸ se repite también la figura humana sedente. Trabaja con un molde hueco de sí mismo destinado a albergar el árbol, que deberá crecer dejando obsoleto el contenedor. Según Plensa, estas obras “*plantean el paralelismo con el alma que crece más cuanto más merma el cuerpo; al avanzar, la idea lógicamente es ¿dónde va el alma cuando rompe los límites del cuerpo?*”²¹⁹ Los cuerpos contienen grafías en relieve que se transfieren como una herida o un tatuaje al árbol que los abraza. La idea de los autorretratos con árboles conecta con la mirada melancólica vinculada al jardín desde el principio de la civilización hasta nuestros días.

La obra de Plensa, de una poética sencilla y un intenso contenido emocional y vivencial, tiene la capacidad de consensuar a la ciudadanía del entorno²²⁰. *Dream* (Saint Helens, Inglaterra, 2009)²²¹ es un encargo para la ciudad minera dentro del programa institucional de arte público TheBig Art Project”. Es una estilizada cabeza de muchacha joven con los ojos cerrados, realizada en hormigón blanco. Mide veinte metros de alto, y pretende rendir homenaje a los sueños de los mineros de la ciudad, al estar emplazada sobre un bosque en la

218 <http://www.elp-debates.com/jornadas/info3-Xjornadaszarag.pdf>

219 *Imprescindibles. El arte y la escultura de Jaume Plensa*. Televisión Española Noviembre de 2010. Obra citada.

<http://www.rtve.es/television/20101110/escultura-arte-jaume-plensa/>

220 La concesión del Premio Nacional de Artes plásticas incide en este aspecto ya que, según el jurado, el mérito de Plensa radica en su “preocupación por la humanización del espacio urbano.” Recogido por José Ángel Montañés: *Plensa entre la austeridad y lo monumental*. Diario el País, Sección Cultura. Página 41. 28 de noviembre de 2012.

221 <http://www.telegraph.co.uk/journalists/alastair-sooke/5214422/Dream-by-Jaume-Plensa-the-new-face-of-the-North-West.html>



Izquierda. 68. Jaume Plensa, *Normade* (Antibes, 2007)

Derecha. 69. Jaume Plensa, *Autorretrato con árbol* (2005)

antigua escombrera de Manor Colliery Sutton. En la inauguración, una fiesta popular al uso, toda la población asistió al evento en un desfile cívico, como ocurría en las Panateneas. El pueblo es consciente de haber ganado un punto de encuentro y un elemento referencial para el futuro, en virtud de esa capacidad inmaterial para activar los flujos de entendimiento.

Crown Fountain (Millennium Park, Chicago, 2007)²²² se compone con dos grandes prismas luminosos revestidos con cristal, montados sobre una explanada en la que los niños pueden jugar con el agua. En dichos prismas se proyectan los rostros de más de mil ciudadanos de Chicago retratados por Plensa. En un momento de la grabación abren la boca por donde expulsan el agua que sirve de solaz a los chiquillos. El artista plantea la fuente como una gárgola por la que desaguar, una forma de “*dar vida desde la oralidad, dar vida desde la palabra.*”²²³

En esta última obra confluyen los diversos registros de Plensa: su amor por el relato, su voluntad de inclusión social y su capacidad para renovar la Historia. Nos interesa su trabajo en el contexto de las rela-

222 http://explorechicago.org/city/en/things_see_do/attractions/dca_tourism/Crown_Fountain.html

223 Imprescindibles. Televisión Española Noviembre de 2010.

<http://www.rtve.es/television/20101110/escultura-arte-jaume-plensa/369598.shtml> Obra citada.



Izquierda. 70. Jaume Plensa, *Dream* (Saint Helens, Inglaterra, 2009)

Derecha. 71. Jaume Plensa, *Crown Fountain* (Millennium Park, Chicago, 2007)



ciones de paisaje y escultura porque, sin perder jamás la dimensión escultórica, opera como los antiguos jardineros, aunque en el entorno de una sociedad democrática. Traba puntos de encuentro entre la subjetividad personal y el espacio público obligándonos a replantearnos nuestro papel como ciudadanos, desde un juego de perspectivas en que la naturaleza más protectora y el artificio más sensible confluyen en un paisaje absolutamente prometeico.

8. Pabellones y *folies*. Construcciones en el jardín

8. Pabellones y *folies*. Construcciones en el jardín

8.1. Raros oratorios, cenadores encantados

“Y aquí dentro no hay apenas espacio; y tú te calmas casi pensando que es imposible que algo demasiado grande pueda sostenerse en esta estrechez, pero fuera todo es desmedido.”

Rainer Maria Rilke

Templetes, pagodas, torres, folies, cabañas y eremitorios diversos; el listado de fórmulas en la gran tradición jardinera occidental, cuya funcionalidad resulta algo más que difusa, es enorme. No sabemos para qué sirven y ésa es su grandeza: son espacios destinados a la evocación melancólica, la identificación con el noble rústico, lugares para mirar y fundirse emocionalmente con el entorno, sitios para recorrer el camino que va de dentro a fuera y viceversa.²²⁴

La pléyade de artistas, generalmente escultores, que trabajan con la idea de la cabaña o el refugio protector es igualmente extensa. En un mundo de creciente homogeneidad, cada vez más próximo y asequible, pero también más agresivamente fútil, las guaridas simbólicas en las que sentirse al amparo de cualquier amenaza exterior se hacen imprescindibles. Parece que sólo desde estos lugares aparentemente absurdos pudiésemos percibir y disfrutar la magnificencia del cosmos, en la misma medida en que frente al apocalipsis sólo la casa del árbol nos ofreciera una certera protección.

El libro *La poética del espacio*, escrito por Gastón Bachelard en 1957²²⁵, es un texto definitivo e imprescindible para cualquiera que se aventure a estudiar el modo en el que vivimos, sentimos y subjetiva-

224 SCHULZ-DORNBURG, J. (2000) *Arte y arquitectura, nuevas afinidades*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Página 94. Obra citada. A propósito de la condición del mirador como espacio privilegiado para la subjetividad, Julia Schulz mantiene: “*La función de un mirador es ofrecer una visibilidad perfecta. Esta cualidad convierte en ambigua la relación entre el observador y observado, puesto que precisamente cuando el espectador se sitúa en dicho mirador es cuando él mismo se hace visible, intercambiándose así el papel del observador con lo observado*”

225 BACHELARD, G. (2000) *La poética del espacio*. Editorial Fondo de Cultura Económico. México D. F.



72. William Kent, *Templo de la virtud antigua* (Jardín de paisaje Stowe, Buckinghamshire, Inglaterra, 1737)

mos el espacio. El relato toma como punto de partida la definición del jardín en su naturaleza ontológica y en su finalidad, o teleología. Por tanto, un estudio de los posibles derroteros del jardín pasa obligatoriamente por analizar la forma en la que éste se activa a través de la fenomenología.

Bachelard era un profesor de física empeñado en explicar el mundo más allá de sus condiciones objetivas y mesurables. Tras dedicar su atención, entre otros asuntos, a la fenomenología de los elementos naturales (el agua, la tierra, el fuego) así como a sus vínculos con la vida psíquica, en especial los sueños, su siguiente objetivo fue manifestar la vivencia del espacio desde lo más hondo del ser humano. En *La poética del espacio* encara el tema de la casa, el refugio, desde una visión subjetivizada. La casa se convierte en arquetipo, imagen y recuerdo, el escenario donde acontece la epifanía. El cajón, el arcón y el armario son los contenedores de la maravilla.

Analiza Bachelard algunos de los arquetipos del abrigo y la protección, así como su vinculación con la casa de la infancia que, de algún modo, se arrastrarán durante toda la vida: el altillo, el nido, la madriguera, el barco. Estudia la fenomenología de la intimidad exigua que contempla la dialéctica, la oposición espacial dentro/ fuera²²⁶. En ese contexto, llevado hasta el extremo, la agorafobia y la claustrofobia vendrían a ser las dos caras de una misma moneda.

En torno al jardín, vamos a analizar algunas de las obras que han abordado cuestiones bachelardianas principales: por un lado la relación entre dentro y fuera, y por otro, las propias estructuras que sirven

226 ÁBALOS, I. (2005) *Atlas pintoresco. Volumen I. El observatorio*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Obra citada.

de refugio y dan protección al observante, que, de ese modo, accede al paisaje, al jardín fluyendo.

Sabemos que la fisura que nos separa de la naturaleza es insalvable, pero estas esculturas, celdas privadas y envolventes, nos abrigan de la desprotección de aquel *Monje frente al mar*²²⁷, heroico e insignificante, con el que Caspar David Friedrich inauguraría la relación contemporánea entre el hombre y el medio a través de la observación, una vez consumada la escisión irreparable entre ambos.

Hemos optado por hacer un croquis muy básico del incontable número de tipologías y obras concretas cuya activación estética implica una vivencia fenomenológica, sensual y emocional del espacio, basada en las relaciones dentro-fuera. Ante la heterogeneidad de las propuestas, podríamos llevar a cabo una posible ordenación de las mismas en las siguientes categorías:

- Capillas arquitectónicas.
- La torre encantada.
- Bibliotecas para la subjetividad. La incorrección poética de Siah Armajani.
- Dan Graham. La madriguera de Alicia.
- La casa en el árbol.
- Nidos protectores.

Capillas arquitectónicas

Los obispos del II Concilio Limeño (1567-1568) mostraron su preocupación por la posibilidad de que la devoción que mostraban los quechuas ante los elementos cristianos que jalonaban el paisaje (cruces, capillas, etcétera) no se debiera más que al hecho de que éstos se erigían donde anteriormente estuvieron los hitos sagrados precolumbinos y, por tanto, que bajo la apariencia de la debida obediencia a Cristo, los nativos siguieran adorando al sol o a los cerros. Los memoriales sobre la erección de capillas u oratorios destinados a rendir culto a las manifestaciones divinas del paisaje son muy antiguos. Desde el Templo de Poseidón (siglo V aC) en el Cabo Sunion, podemos disfrutar de una visión simultánea de Atenas y del mar que le da la vida (en una estructura socioeconómica talasocrática); indiscutiblemente, a la hora de decidir su emplazamiento se tuvieron muy en cuenta los elementos estéticos y simbólicos a los que no se consideraba ajenos de la visión religiosa del mundo. Las capillas cristianas suelen situarse en lugares con toponimias del tipo *bellavista*, *pradohermoso*, *belmonte*, *arroyoclaro* o *vistalegre*. Este hecho nos informa de una superposición sincrética de sustratos espirituales basada en la sacralidad del *genius loci*.

La edad de oro es uno de los temas que se repite en la gran jardinería de la contemporaneidad temprana. Siguiendo las pautas de Claude Lorraine, y a la luz del panteísmo ilustrado dieciochesco, se

227 ARGULLOL, R. (1984) *La atracción del abismo*. Editorial Destino. Madrid.



73. Mies Van der Rohe, Casa Farnsworth (Plano, Illinois, 1945-1951)

levantaron numerosísimas folies espirituales y políticas: templetos, ruinas, cenadores, palomares, destinados a convertirse en los espacios saturnales en los que evocar la grandeza perdida de los titanes antiguos, pero también, en las exiguas aunque certeras plataformas desde las que proponer modelos políticos ideales para una edad de oro futura. La fugacidad en el jardín no concibe el pasado y el futuro como lastres, sino que se expande con la memoria del primero y el deseo del segundo, intensificando la vivacidad emocional del *Hic et nunc*.

Durante el pragmático siglo XX y a lo largo del XXI, la arquitectura ha construido ciudades mientras fantaseaba con habitar la cascada desde dentro. De hecho, si unimos la voluntad cándida de formalizar una arquitectura transparente, de cristal, al servicio de una moral universal respetuosa y clara, (desarrollada en el seno de la vanguardia europea y muy especialmente en la Bauhaus) con la idea norteamericana de una urbanización global del paisaje (cuyo máximo representante es Frank Lloyd Wright), obtenemos un modelo de arquitectura, bien suburbana, bien diseminada en el paisaje, abierta al mismo a través de los ventanales o directamente construida en cristal, en la que las vistas confieren un valor añadido. Sin embargo, no se trata sólo de ver, sino de minimizar la membrana que nos separa del mundo y que, a través de su confortable abrigo, nos permite admirarlo arrobados.



Los ejemplos de pabellones de cristal más o menos habitables, de entre los cuales destaca la *Casa Farnsworth* de Mies Van der Rohe²²⁸ o las citas al mismo de Philip Johnson²²⁹, irán evolucionando y mezclándose con las tradiciones arquitectónicas vernáculas de tal modo que, cuando hablamos de vivienda unifamiliar, la integración en el paisaje parece ser un ítem imprescindible. Todo esto tiene un peso estadístico superlativo a la hora de analizar las relaciones con el jardín y el paisaje, pero no es éste nuestro motivo de estudio. Nos interesa rastrear los indicios de aquellas construcciones que, como el cenador o el oratorio, no tienen una función demasiado clara más allá de una cierta mística o una idea del goce algo indefinida, del cruce entre los ejes del espacio concentrado en el jardín, el paisaje y el tiempo que se sacraliza con la intensidad de la fiesta.

En continuidad con las folies erigidas en el jardín dedicadas a los cultos telúricos, podemos destacar una serie de intervenciones significativamente poéticas que, sin embargo, han sido capaces de encontrar un hueco armonioso entre los brazos del movimiento moderno. Un ejemplo significativo es la célebre *Capilla* privada (Lingsö, Finlandia, 1966- 69) para adorar la naturaleza levantada por Kaija y Heikki Siren²³⁰. Situado frente al Mar Báltico, este pabelloncito no es más que

228 ÁBALOS. I. (2005) Atlas pintoresco. Vol.1: *El observatorio*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Página 57. Obra citada. A pesar de su aparente poética aséptica, Mies Van der Rohe no fue en absoluto ajeno a la seducción del pintoresquismo, de la relación entre la arquitectura y el paisaje entendido como un jardín. Indiscutiblemente su arquitectura traba relaciones con el paisaje a través de la membrana de vidrio. En el proyecto *Casa en la montaña* de 1934 intercala el edículo entre caminos serpenteantes y una frondosa vegetación. Ábalos sintetiza el asunto en unos términos muy similares a los que aquí defendemos: "Un observatorio privado y un refugio a la vez."

229 GOSSEL P. y LEUTHAUSER G. (2001) *Arquitectura del siglo XX*. Editorial Taschen. Colonia.

230 WESTON, R. (2000), *Evolución arquitectónica de la casa en el siglo XX* Editorial Blume. Barcelona. Página 184.



75. Frank Flury (coordinador de los estudiantes de la IIT de Chicago), *Capilla en el Campo* (Bödingheim, Alemania, 2009)

una plataforma levantada con troncos sin pulir²³¹ en cuyo interior se encierra un límpido cubículo de cristal. La obra evoca, por su forma y su función, los santuarios sintoístas japoneses que, como el de Ise, se reconstruyen periódicamente. Sin embargo, el cómodo sofá que alberga en su interior y la voluntad de separarse del sentimentalismo parejo a las obras artesanas, desvinculan este templete pagano burgués de cualquier motivación que no sea la de refugio-observatorio abierto al paisaje edénico.

Buena parte de las obras referidas en este capítulo presentan un estatus mixto entre la arquitectura, la escultura o la ingeniería. Todas ellas hablan de intervenir en el paisaje como una forma de sanación frente a los males del mundo actual o de vivencia intensiva de cuanto de bello y noble en él hay; prácticamente todas tratan el paisaje con una clara referencia panteísta. Son habitáculos construidos para

231 El refugio de troncos rústicos es una constante en la cultura paisajística occidental hasta nuestros días. En este mismo estudio, y en el epígrafe siguiente, analizaremos la *Hutte*, la cabaña de Heidegger, y *Le Cabanon*, el refugio estival de Le Corbusier. Este último ejemplo aunaba, como la cabaña finlandesa, un expresivo contraste entre el exterior arquetípico y el pulido acabado industrial interior.



76. Estudio Beton, *Capilla de madera* (Tarnów, Polonia, 2009)

experimentar el cosmos. Esa es la razón por la que la palabra oratorio está incluida en el título del capítulo. No obstante, podemos rastrear varias decenas de intervenciones dedicadas a las formas posibles de la adoración mística contemporánea sin eufemismos. Tal es el caso de la *Capilla en el campo* (Bödingheim, Alemania, 2009). La autoría de la obra es coral puesto que, aunque el profesor F. Flury coordinó la actuación, el diseño corresponde a los estudiantes de la IIT de Chicago²³². Es un juego de volúmenes: un prisma-celosía vertical situado junto a un cubo desnudo. Ambas piezas están realizadas en madera sin ornamentación, ya que se trata de una capilla ecuménica. El hito, una especie de depuradísima pagoda mística europea, se sitúa sobre una enorme llanura agrícola. El concepto es muy hermoso pero, pese a las apariencias, no sólo no es novedoso sino que se encuentra bien arraigado en la cultura occidental, ya que la idea del paisaje agrícola como reserva espiritual y ejemplo moral es un tema ampliamente desarrollado en el ámbito inglés desde el siglo XVIII. El tema, de hecho, resulta recurrente en la literatura de jardines. La pintura de Constable, así como buena parte de las visiones de Thomas Gainsborough, inciden en el mismo asunto.

Hemos seleccionado esta capilla por su claridad y belleza formales, así como por su honesta correspondencia con las maneras posibles de espiritualidad para el mundo global contemporáneo. Al margen de las modernas construcciones vinculadas al budismo zen

232 <http://www.archdaily.com/37921/field-chapel-in-boedingheim-students-of-the-college-of-architecture-at-the-illinois-institute-of-technology-ecker-architekten/27-3/>

japonés, encontramos decenas de actuaciones que, de una u otra forma, parecen responder a esta exigencia de espiritualidad en el paisaje; capillas cristianas de todas las confesiones, especialmente católicas, que parecen rendir culto al entorno como evidencia de un espíritu creador divino. Así ocurre en la minúscula *Capilla de Santa Columbina* (Bragança, Trás-os-Montes, Portugal, 2010)²³³. Luis Ferreira Rodrigues, su autor, coloca tras la diminuta imagen de la Santa, a modo de retablo, una ventana abierta al entorno, entendido éste como elemento sagrado. La misma idea desarrolla el Estudio Betonal levantar una *Capilla de madera* (Tarnów, Polonia, 2009)²³⁴ en la que todo el volumen, casi tan pequeño como un altar campesino, es ciego, mientras que el hastial situado tras el altar está completamente ocupado por un cristal que logra llevar el paisaje a la liturgia como elemento y evidencia de la sacralidad del mundo. Las fórmulas son muy variadas, pero en general la poética se repite: la naturaleza deja de ser un reflejo de la divinidad y se convierte en la prueba más irrefutable de su existencia. Si los obispos limeños dudaban de la honesta conversión de los quechuas incaicos, en nuestros días la belleza y la grandeza de los montes y los campos siguen siendo, como en aquellas emotivas visiones del *Altar bajo la nieve* de Friedrich, una razón para arrodillarse y dar las gracias no importa a qué divinidad.

La torre encantada

La torre extrema la dialéctica dentro-fuera que, según Bachelard, alcanza sus puntos álgidos en la claustrofobia y en la agorafobia. La torre nos hace diminutos, como Alicia en la madriguera y, a la vez, tan gigantes que ni el mismísimo Gulliver en Lilliput hubiese disfrutado de semejantes horizontes. Con este impulso Hölderlin debió sentirse en Tubinga entre los hombres y los celestes. En casi todas las civilizaciones, la poesía nos informa de la existencia de torreones inexpugnables, de fortalezas tan férreas que sólo el amor podría abrirlas. Mientras que sus moradores sueñan con los campos y sierras que las ventanas traen hasta el confortable calor del hogar, desde el campo uno no desearía más que estar tras los ventanales de la torre. Dentro, apoyados en el alfeizar lanceolado del salón, sentimos que somos todos esos campos que la vista funde en un horizonte convexo.

El modernismo fue el estilo global del periodo fin de siglo. Se trató de un conjunto de experiencias eclécticas y heterogéneas que, en función de esa pluralidad, adoptó nombres y rasgos específicos en cada lugar. Junto a su bien conocida obsesión por generar un concepto global de diseño, tiende a repetir una serie de elementos tales como una visión mistificada del pasado medieval y del medio físico. La construcción de torres mágicas por parte de la burguesía ilustrada venía a colmar esta aspiración evocadora de lo sagrado en un mundo

233 http://static.dezeen.com/uploads/2010/01/dzn_Nelson-Garrido10.jpg

234 <http://www.archdaily.com/39747/chapel-in-tarnow-beton/>

77. Frank Lloyd Wright, *Torre Romeo y Julieta* (Spring Green, Wisconsin, 1896)



profano, del castillo cuando la vida tiene lugar en la ciudad y de la naturaleza, a la que definitivamente se ha dado la espalda.

Frank Lloyd Wright levanta una obra poco conocida, la *Torre Romeo y Julieta* (1896)²³⁵, bastioncillo que aún en sí algunos de los tópicos modernistas con la visión pragmática propia del espíritu americano. Su estilizado perfil tiene algo de torre gótica filtrada por el clasicismo impostado de Giorgio de Chirico. Esta construcción originalmente se levantó para proporcionar agua a una escuela vecina, pero el talento creativo de Wright desbordó poéticamente su función, de tal modo que en la cima abrió un pequeño mirador orientado al paisaje de Spring Green, donde un altavoz emite música de Mozart para las vacas y los niños.

Las obras que siguen la estela poética de la *Torre Romeo y Julieta* son numerosas. La *Torre-mirador* (Reusel, Países Bajos, 2009), obra del Ateliereen Architecten, con sus 25 metros de altura, se abre al paisaje superponiendo seis cubos de madera procedente de los bosques circundantes sobre una estructura metálica. La función de la torre es aunar actividades físico-deportivas como la escalada o el rappel con una contemplación poética del entorno. Los jardines contemporáneos pueden ser espacios versátiles en los que la vivencia intensiva de la subjetividad no esté reñida con el ejercicio físico.

Los integrantes del estudio Architectur & Landschaft hacen, en la elección de su propio nombre, una declaración de intenciones. El

78. Ateliereen Architecten, *Torre-mirador* (Reusel, Países Bajos, 2009)

235 AV. Monografías. *Obra mínima*. Número 140. 2009. Páginas 4 a 15.





diseño de la *Torre Mirador* (Brandenburgo, 2008) les permite conjugar los dos elementos que centran su interés: arquitectura y paisaje. El belvedere destaca imponente sobre el entorno caracterizado por la absoluta horizontalidad, haciendo del mirador un hito inevitable, no sólo por su volumen: el color rojo sangre propio del acero corten destaca vivamente entre el azul del cielo y los estratos horizontales, la lámina azul del lago, la franja verde que marcan las copas de los árboles y el ocre pálido de la tierra.

No podemos discutir que se trata de una obra arquitectónica: la han diseñado arquitectos y se ha difundido a través de las publicaciones que les son propias. Pero, ¿a qué tipología responde una escalera al aire enmarcada por un monumental marco prismático? Sin lugar a dudas es una folie. Una intervención cuyo planteamiento pertenece a los dominios ontológicos de la escultura. Una torre mágica, que bajo su recia apariencia tecnológica no deja de ser un lugar de encantamientos. Después de todo, casi cada pueblo tiene y necesita la suya. No tenerlas en cuenta fue uno de los errores del movimiento moderno. Rebecca Horn fue un poco más lejos en *El lucero herido* (Playa de la Barceloneta,

80. Rebecca Horn, *El lucero herido* (Playa de la Barceloneta, 1992)



1992) con motivo de la Olimpiada cultural de Barcelona²³⁶. Se trata de una torre formalmente muy parecida a la anteriormente descrita pero que, además, desafiando a la percepción, se halla levemente inclinada, como aquel retador pabellón ladeado que da la bienvenida al perplejo visitante que se aventure a cruzar la puerta del *Sacro Bosco* de Bomarzo. Antes de su reciente restauración, la condensación de humedad generaba manchas en los cristales que algunos vecinos no dudaron en identificar con presencias espectrales. El relato sobre el lugar no es más que la certificación de su eficacia simbólica.

Bibliotecas para la subjetividad. La incorrección poética de Siah Armajani

Dice Jorge Luis Borges en *La Biblioteca de Babel*: “Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto”. En el código pictográfico chino el signo correspondiente a filósofo o poeta se forma dibujando un hombre que lee bajo un árbol. En occidente, la construcción del individuo ha ido pareja al bastimento de la biblioteca. La desaparición del texto escrito frente al imperio de la imagen está suponiendo un cambio civilizatorio de primer orden, cuyas consecuencias sociales, políticas y, por supuesto, culturales, parecen poco halagüeñas. Proyectar esculturas que funcionan como bibliotecas simbólicas es algo más que acumular libros, supone invocar al individuo, puesto que activar esta acotación espacial, en realidad, implica dedicar tiempo a la lectura, a la vivencia sensual del espacio, a la subjetividad en definitiva y, con ella, al jardín.

236 MOURE, G. (1992) *Configuraciones urbanas*. Olimpiada Cultural. Ediciones Polígrafa. Barcelona. Páginas 49 a 60. Obra citada.



81. Siah Armajani, *Mesa para picnic* (Las Beulas, Huesca, 1999)

Siah Armajani²³⁷ es uno de los más preclaros representantes de la escultura pública actual. En toda su obra el contenido social es prioritario. Proyecta templetos, cubículos, espacios para la meditación y la contemplación. De algún modo, en el jardín público siempre hay una lucha por delimitar quién se va a apropiarse del espacio. Armajani defiende la democracia consciente. Sus lugares son una incitación a la apropiación por la inteligencia, situándose permanentemente en el umbral que separa la contemplación de la acción. Según Nancy Princenthal, Armajani representa el polo opuesto a la jardinería de estirpe romántica²³⁸. Frente a la idea de mirador que viene a preparar el terreno para un encuentro casual, Armajani trabaja en dos sentidos opuestos: el punto de reunión social organizado o la coincidencia urbana e inesperada que acontece en cualquier esquina de los centros urbanos.

Normalmente lleva la naturaleza al espacio de la cultura; sin embargo, en *Mesa para picnic* (Las Beulas, Huesca, 1999), Armajani recorre el camino contrario. Es una doble estructura cúbica en madera con una mesa en su interior de 47 metros de largo, en cuyos ángulos

237 AUTORES VARIOS. (1999) *Arte para el siglo XXI*. Editorial Taschen. Colonia. Página 15.

238 AA.VV. (1999) *Actas del Congreso Arte y Naturaleza*. Huesca 1999. Dirigido por Javier Maderuelo. Páginas 32 y 33. PRINCENTHAL, N. *Congregación: Siah Armajani y el arte de reunir a la gente*.

coloca unos atriles para leer poesía. La sutil y monumental obra²³⁹ invita al encuentro a la vez que marca el espacio en un sentido territorial, delimitando un área que trasciende al almuerzo campestre tan edénico.

La labor de Armajani une y vincula ámbitos aparentemente enfrentados. Filósofo de formación, considera que el arte ya no es el lugar de la filosofía sino el de la antropología. En este ansia por conciliar contrarios, resulta perfectamente comprensible el peso determinante que, junto a la biblioteca, el puente ocupa en su obra, desde las pequeñas maquetas en cartón hasta *Irene Hixon Whitney Bridge* (Minneapolis, 2006), que atraviesa más de una docena de carriles en la autovía. En 1997 materializó un viejo sueño local veneciano al levantar un puente de cristal en Murano que permitía atravesar el canal y ver el agua sobre la que se cruza²⁴⁰.

Siah Armajani protagoniza un sector primordial de la reflexión estética sobre escultura y jardines. Es un artista que construye bibliotecas, donde además la gente acude a leer, o diseña mobiliario urbano perfectamente útil sin desvirtuar la profunda dimensión simbólica de la obra.

A pesar de la opinión de Nancy Princenthal, creo que Armajani establece unos complejísimos juegos simbólicos de ida y vuelta entre la política y la forma vinculada con la autoexpresión, que no excluyen a ninguna de las dos y remiten, en muchos sentidos, al jardín y el sentimiento de la naturaleza decimonónicos. Ciertamente, los anarquistas son un claro ejemplo de compromiso ciudadano radical, y es a ellos a quienes dedica sus belvederes. El constructivismo ruso proyecta una doble perspectiva sobre la obra de Armajani. Mantiene la dimensión política (derivada del proyecto civilizador ilustrado, muy presente en todas estas obras), pero nunca olvida su legado estético, basado en la dimensión espacial y constructiva de la línea recta proyectada sobre una retícula imaginaria, no exenta de melancolía.

Armajani construye jardines para leer poesía, puentes, faros cuya sombra abarca todo un estado, y cabañas de lectura caracterizadas por una desnudez ascética. Él verbaliza el utilitarismo pragmático, pero su obra mantiene todos los tópicos de la subjetividad burguesa adaptados al entorno cívico y antropológico norteamericano. Incluso en el hermetismo jeroglífico²⁴¹ de sus maquetas creemos percibir el aire, el perfume de los jardines iluminados de la *Hypnerotomachia Poliphili*, del mismo modo que tras su recta geometría no sólo late el homenaje permanente a las vanguardias europeas, sino también el recuerdo del jardín cuatripartito persa.

En nuestros días, la lectura como acceso al conocimiento tiene algo de hecho revolucionario. Dedicar tiempo, energía y concentra-

239 Íbid.

240 PRINCENTHAL, N. (2001) *Excepciones a la norma. Arte público urbano reciente*. Artículo recogido en AA.VV. (2001) *Poéticas de Lugar. Arte público en España*. Fundación César Manrique. Islas canarias. Páginas 37 a 51. Obra citada.

241 AA.VV. (2000) *Siah Armajani*. Madrid Huesca. Catálogo de la exposición itinerante. Palacio de cristal MNCARS Madrid y Diputación de Huesca.

82. Siah Armajani, *Meeting Garden* (Artpark, Lewiston, Nueva York, 1980)



83. Massimo Bartolini, *Bookyard* (Gante, 2012)



ción al sutil canto de sirena de la palabra escrita se ha convertido en un acto transgresor. Por estas razones, el tema de la biblioteca en el jardín o el jardín de libros es un lugar común en la escultura contemporánea; de hecho, resulta chocante la afirmación de Princenthal acerca de la distancia de Armajani con la sensibilidad decimonónica, puesto que, si lo que define el jardín romántico es la plasmación de la subjetividad, nada más próximo a la idea de recogimiento que la biblioteca.

De entre los muchos artistas que han tratado bien el cúmulo de libros, bien las casetas para la lectura en soledad gozosa, podemos señalar a Massimo Bartolini. Este escultor ha instalado una extensa biblioteca pública al aire libre. La obra, *Bookyard* (Gante, 2012), consiste en un conjunto de doce librerías en la Viña de la Abadía medieval de San Pedro. Los estantes verdes se han colocado sobre el campo de hierba estableciendo un maravilloso diálogo con el entorno. Para



la Documenta 13²⁴², y en consonancia con esta idea de observación meditativa, propuso un pequeño estanque de leve inspiración japonesa, en el que un discreto motor pone en movimiento el agua, produciendo una ola constante que se mueve rítmicamente con el viento que ondula las gramíneas circundantes.

Jorge Pardo considera que los desarrollos formales y espaciales deben ser formalmente bellos, socialmente útiles y, si es posible, más atractivos que el coche con el que vamos hasta la exposición²⁴³. Ha diseñado mobiliario urbano, casas habitables y por supuesto librerías. En la convocatoria Münster 1997²⁴⁴, seleccionó un paraje especialmente significativo, un lago, sobre el que erigió una estilizada pasarela rematada en una especie de templete-observatorio sobre tres pilares planos y abierto al paisaje²⁴⁵. En el interior del habitáculo, una máquina expendedora de cigarrillos (cuando los europeos aún fumábamos sin pudor) ofrecía tiempo para la reflexión, la soledad y la lectura.

Siah Armajani, Jorge Pardo y el resto de los escultores constructores de bibliotecas se mueven entre el diseño, la arquitectura y el paisajismo. Las intervenciones de Tobias Rehberger pertenecen a ese territorio de límites difusos. La creación de espacios para el encuentro, pero también para la soledad, es uno de los hilos conductores que guían su obra. La intervención *Capri Moon* (Städel Museum, Frankfurt, 2011)²⁴⁶ consiste en un banco de perfil geométrico apoyado sobre una alfombra rígida sobre la que cuelga una esfera blanca. Las luces bajo

242 AA.VV. (2012) Documenta (13). *Das Begleitbuch. The guidebook*. Edición Documenta (13) Kassel. Páginas 240 y 241. Obra citada.

243 Sobre esta intervención volveremos más adelante al analizar las construcciones destinadas a proteger la fragilidad del individuo y servir de observatorio para mirar el cosmos. <http://www.lwl.org/skulptur-projekte-Download/muenster/97/pardo>

244 AA.VV. *Art at the turn of the millennium*. Editorial Taschen. Colonia 2000. Páginas 374 y 375.

245 SCHULZ-DORNBURG. J. (2000) *Arte y arquitectura, nuevas afinidades*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Página 106. Obra citada.

246 <http://www.sculpture-network.org/index.php?id=915&L=2>

85. Tobias Rehberger, *Capri Moon* (Kunstwegen, ruta escultórica entre Zwolle, Holanda, y Nordhorn, Alemania, 2011)



el plinto blanco y la esfera *sólo* se iluminan cuando la luna es visible sobre Capri. La obra genera relaciones especialmente intensas entre el Museo y el jardín, vincula dos puntos lejanos (física y culturalmente) e invita al silencio, la reflexión y la lectura desde una actitud desdramatizada y hedonista.

Dan Graham. La madriguera de Alicia

Dan Graham ha prestado una especial atención al jardín, entendiéndolo como una especie de laboratorio enciclopédico del paisaje y, como tal, del mundo. Los jardines han sido el destino recurrente de su trabajo. Sin embargo, la relación de éste con el jardín no puede ser considerada contingente. El jardín no es el destino, la circunstancia externa, sino el epicentro de su poética. Toda su producción, en lo que tiene de mirador, de gruta de espejos, casa de juegos o de hito eremítico relacionado con la visión, puede incluirse en el ámbito del jardín, más allá de donde acabe ubicada cada pieza.

Mantiene Graham que *“el jardín como un todo puede ser visto como un teatro, en el cual el visitante se encuentra en un escenario tras otro, escena tras escena reactivándose cierta memoria e imágenes alegóricas”*²⁴⁷. La pregunta pertinente que se deriva de esta afirmación es ¿qué papel juegan sus piezas en esa concepción tan acertadamente pintoresca del jardín? La respuesta la obtenemos en los jardines históricos. Graham proyecta espacios para la perplejidad, en los que la cómoda continuidad de la costumbre se ve severamente sacudida por la experiencia de la incertidumbre. Ante sus esculturas podríamos decir con la Alicia de Lewis Carroll *“¿Quién soy? Lo sabía esta mañana, pero he cambiado unas cuantas veces desde entonces.”*

247 GRAHAM, D (1993) *Garden as theater as museum*. En *Rock My Religion*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts. Página 287.



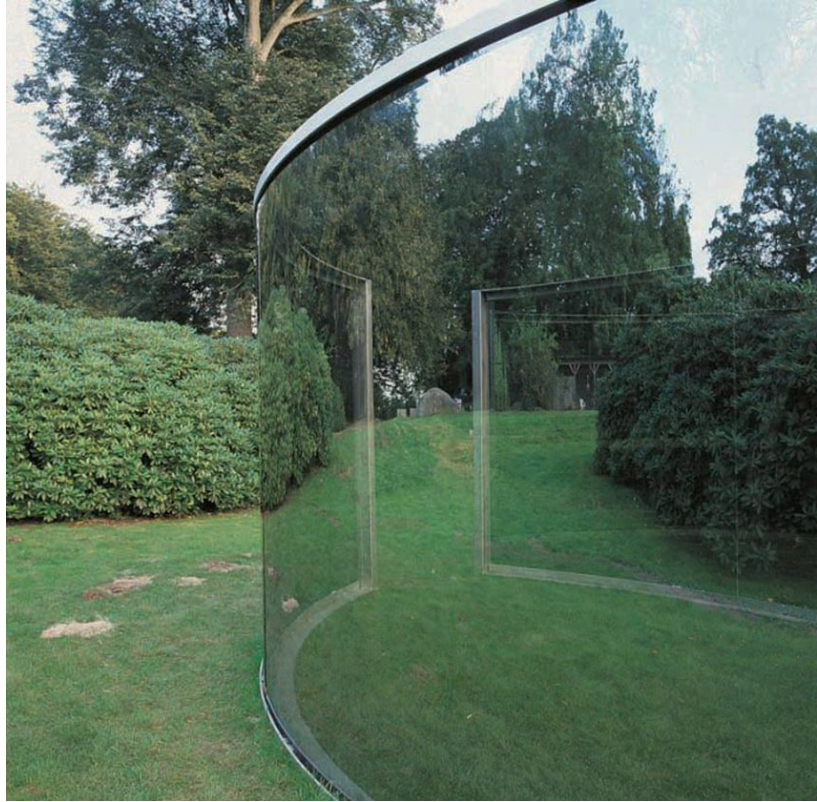
86. Dan Graham, *Two-Way Mirror Punched Steel Hedge Labyrinth* (Minneapolis Sculpture Garden, Minnesota, 1996)

El trabajo de Graham²⁴⁸ se basa en el análisis de las relaciones establecidas entre el mundo real y la esfera del arte, enmarcándose en la senda recorrida por otros artistas como Vito Acconci, Gordon Matta Clark, Bruce Nauman, Steve Reich o el mismo Robert Smithson. En tanto que obras de jardinería, en sus proyectos se aúnan arquitectura, urbanismo y paisajismo. Los pabellones de cristal han evolucionado desde la primitiva concepción de los miradores (espacios privilegiados de la visión) hasta convertirse en habitáculos destinados a experimentar el entorno. En palabras de Iñaki Ábalos, y a propósito de la pieza en la terraza del Dia Center, en Nueva York, “Dan Graham crea sus observatorios con vidrios capaces tanto de aislarnos como de ofrecer una visión de la ciudad filtrada por nuestra propia proyección sobre el vidrio”²⁴⁹. Habitar el espacio de sus obras implica tomar conciencia de que la percepción de lo que nos rodea depende siempre de una

248 AA.VV. (1998) *Dan Graham*: catálogo de la exposición. Publicado por Centro Galego Arte Contemporánea, Santiago de Compostela y Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.

249 ÁBALOS, I. (2005) *Atlas pintoresco 1. El observatorio*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Página 136. Obra citada.

87. Dan Graham, *Two Different Anamorphic Surfaces* (Fundación Wanås Foundation, Knislinge, Suecia, 2000)



pléyade multicausal de factores. No es una foto fija, sino que varía en función del lugar -físico y simbólico- en el que nos situemos²⁵⁰.

Se suele decir que los pabellones de Dan Graham son piezas arquitectónicas, aunque lo cierto es que se trata de esculturas que se valen de las técnicas y los recursos de la arquitectura²⁵¹. En el ámbito estético escultórico debemos abordar su obra desde una doble perspectiva. Por un lado está el cariz antropológico orientado al análisis del hombre contemporáneo, su mirada y su relación con el entorno, y, por otro, el rasgo básico de la idea dieciochesca de lo pintoresco, de aquello que debe ser visto y apreciado desde distintas facetas. Las obras exigen ser recorridas, caminadas y experimentadas. Formalmente las piezas se construyen a base de cristal doble pulimentado, permitiendo que el espectador vea y se vea, esté en el entorno y tome conciencia de su precaria posición en el mismo.

La casa en el árbol

Dice Gaston Bachelard en *La poética del espacio*: “Escucho florecer a un joven nogal”. Pero, ¿hasta dónde podemos llevar esta

250 http://www.juntadeandalucia.es/cultura/b/caacdesa/caac/artista/dan_graham.html

251 SCHULZ-DORNBURG, J. (2000) *Arte y arquitectura, nuevas afinidades*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Páginas 54, 56 y 124. Obra citada.

88. Tobias Rehberger, *Adipöse Enkelin*, (Inselwallpark Brunswick, Alemania 2004)



fenomenología del silencio si la experimentamos formando parte de la misma floración; mezclando nuestra sangre, nuestro pulso y nuestra atención con la savia? Para Bachelard la casa es el espacio donde se anuda la vida psíquica, allí donde habitan los recuerdos y los olvidos. La miniatura es el vértice que abre al macrocosmos desde el objeto más diminuto, mientras que el cajón es el objeto-espacio de la maravilla y el descubrimiento. No dedicó ningún capítulo a la casa en el árbol pero, analizada con detenimiento, ésta es casa, miniatura, cajón y lugar del recuerdo, el olvido y la fantasía reelaborada por el deseo.

Con toda seguridad no existe ninguna otra construcción tan vinculada a la memoria edénica. La arquitectura, la escultura y el jardín han hecho de este tema un certero punto de encuentro con la felicidad.

El mencionado Tobias Rehberger²⁵² es uno de los constructores de casas en el árbol. En realidad, su talento más destacado es el de fantasear espacios envolventes y protectores. Toda su investigación fluye entre lo público y lo privado, trasladando el repertorio formal del arte de vanguardia a las construcciones y acciones más diversas. En *Adipöse Enkelin* (2004) (una casa en el árbol en toda regla incluyendo la escalera, que se ha expuesto en diversos bosques y jardines) mezcla la disposición en diagonal y el gusto por los materiales transparentes, heredados del constructivismo ruso, y una cierta asepsia vinculada al neoplasticismo, con la enorme capacidad de evocación propia

252 Ibid. Página 216.



89. Cristina Iglesias, *Vegetation Room* (Centro de Arte Contemporáneo Inhotim, Minas Gerais, Brasil 2013)

de este tipo de refugios. En *I die every day* (Palacio de Cristal, Madrid, 2005) suspende elementos de cristal en la estructura vítrea del invernadero con una mirada irónica sobre cuestiones medioambientales y políticas.

En el bosque también actúa el brasileño Ernesto Neto²⁵³, que concibe el cuerpo como un paisaje de placer, trabajando con formas orgánicas, normalmente textiles, con las que genera experiencias de escultura basadas en los efectos sensoriales. Para *Body Space Nave Mind* (Tiburgo, 2004) cuelga de las copas de dos árboles enfrentados unas hamacas gigantes con esferas de espuma, dispuestas para un juego de ensueño a la altura de los pájaros. No siempre lleva su investigación al bosque pero, en general, sus instalaciones tienen mucho de espacio protector orgánico, de jardín interior.

Cuando Cristina Iglesias fue invitada a intervenir en *Inhotim*, el jardín botánico creado por Roberto Burle Marx, actualmente reconvertido en espacio para la escultura, creó la obra *Vegetation Room* (2013). Es un pabellón de cristal indiscutiblemente vinculado con las construcciones de Dan Graham, que a su vez se sitúan en la estela de los jardines de cristal de la *Hypnerotomachia Poliphili*. La pieza, un espacio de espejos que refleja el entorno selvático en el que se encaja, establece una dialéctica contraria a la de Neto, trayendo e interiorizan-

253 AA.VV. (2006) *100 Artistas latinoamericanos*. Exit Publicaciones. Madrid. Página 354.

90. Estudio Baumraum, Casa suspendida en un aliso (Osnabück, Alemania, 2008)



do el espacio exterior reflejado por los espejos. A propósito de este habitáculo protector dedicado a la vivencia y la percepción del entorno, la crítica Ángela Molina comentaba: *“en esta habitación con vistas incesantes, la arqueología invertida de la naturaleza es una alegoría de la medida flexible que asume el espacio y el tiempo, la amable región infantil donde refugiarse en unos momentos en que todo parece querer desarraigarnos del mundo.”*²⁵⁴

Buena parte de los trabajos de los artistas que cultivaron el *Land art* se ajustan a esta idea de crear miradores y refugios protectores, como vimos en el capítulo anterior a través de los trabajos de Nancy Holt²⁵⁵, James Turrel o Robert Morris²⁵⁶.

La casa en el árbol es un capítulo ineludible en casi todas las propuestas espaciales remanentes de la infancia²⁵⁷. Los avances tecnológicos han permitido una miniaturización de los elementos necesarios para el desarrollo de la vida práctica, de ahí que ahora sea posible habitar estos refugios. Es imposible anotar todos los ejemplos al respecto. Un brillante ejercicio de arquitectura poética en el bosque es la *Casita del árbol suspendida en un aliso* (Osnabück, Alemania, 2008), diseñada por el Estudio Baumraum. Es un pequeño y ligero espacio, tecnológicamente muy avanzado, cuya misión principal es lograr fundir a sus habitantes con el paisaje circundante²⁵⁸.

La idea contraria, es decir la memoria nostálgica, no de la infancia sino del propio árbol, parece representada en el *Monumento*

254 MOLINA, Á., *Habitación con vistas a Cristina Iglesias*. El País Cultura. 13 de septiembre de 2012.

255 GROSENICK, U. (2000) *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Editorial Taschen. Colonia. Página 142.

256 Esta pieza fue brevemente aludida en un capítulo anterior.

257 JODIDIO, P. (2012) *Tree Houses. Fairy Tale Castles in the Air*. Editorial Taschen. Colonia.

258 <http://www.standard.co.uk/news/uk/the-worlds-best-tree-houses-8316740.html>

91. Estudio
Hooper&Architecture, *Monu-
mento a un árbol* (Barcaldine,
Australia, 2011)



a un árbol (Barcaldine, Australia, 2011)²⁵⁹ diseñado por el Estudio Hooper&Architecture. Se trata de una escultural celosía cúbica sostenida por cuatro pilotis que permiten ver el tronco del árbol muerto en el centro. El cubo, que pareciera estar sostenido por el tronco inerte, recrea el volumen que en su día debió tener la copa del árbol. En su presencia resulta difícil no evocar, aún en clave melancólica, el poema de Rilke:

*“Árbol, siempre en medio
De todo lo que te rodea,*

259 <http://architectureau.com/articles/lachlan-macquarie-award-for-heritage>



92. David Nash, *Ash Dome*
(Ffestiniog Valley, Gales, desde
1977)

*Árbol que saborea
La bóveda entera del cielo.*²⁶⁰

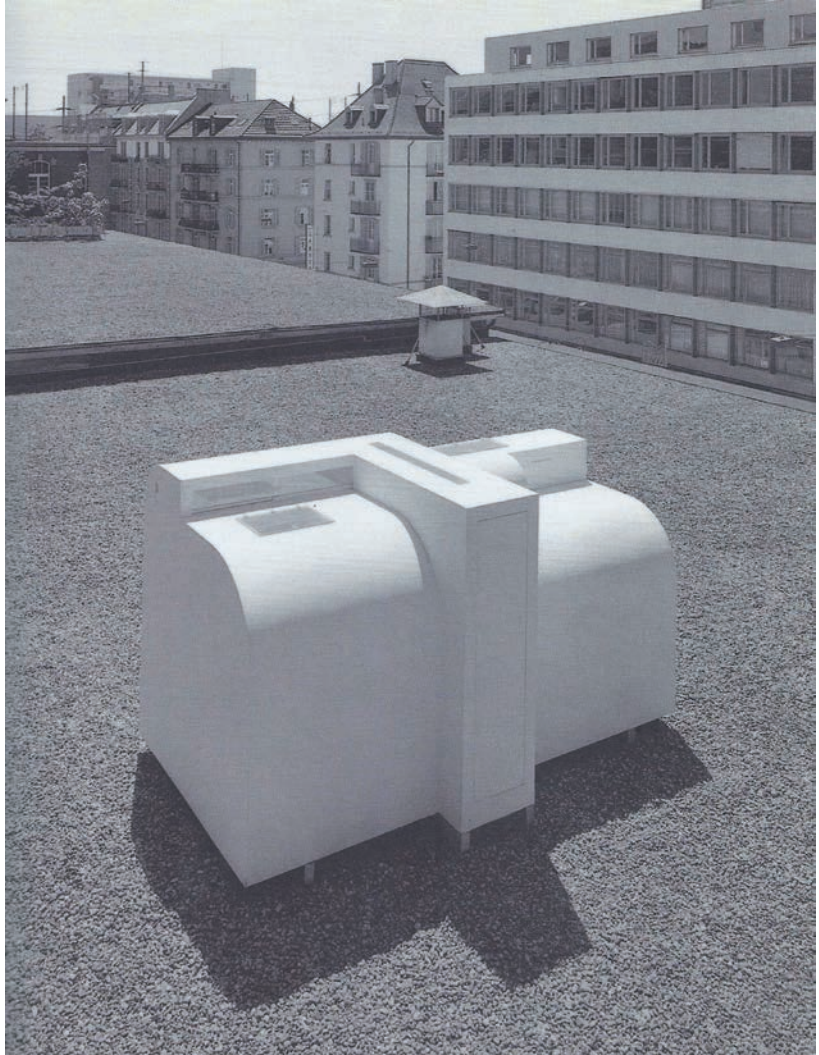
La obra es, en realidad, un monumento escultórico: activa la memoria colectiva de los habitantes del lugar y logra ser una referencia y un punto de encuentro para los vecinos.

David Nash²⁶¹ lleva desde mediados de los años noventa erigiendo monumentos arbóreos, muy próximos conceptualmente a las capillas encantadas que vimos en el primer apartado. No es que use el árbol como soporte, sino que lo va modelando, podando o haciendo crecer en diagonal hasta formar cúpulas, naves, espacios sagrados contruidos a escala natural; el crecimiento del árbol es tan lento que excede la posibilidad de ver la obra acabada en una sola generación. Las intervenciones ofrecen a las generaciones futuras una serie de refugios asentados tanto en el espacio, en el *genius loci* del lugar e imposibles de reproducir, como en el tiempo, dada la lentitud con las que son construidas. Estas piezas dejan de ser construcciones en el árbol para convertirse en espacios propiamente arbóreos en la frontera de lo sagrado.

260 El poema pertenece a los *Poemas franceses* publicado en 1924. Recogido en BACHELARD, G. (2005) *La poética del espacio*. Fondo De Cultura Económica. México.

261 Mc GRATH, D. (2002) *El arte del paisaje*. Editorial Atrium. México. Páginas 52 a 59.

93. Absalon, *Cellule N° 2* (Kunsthalle Zürich, 1995) AA.VV. (2000) *Art at the tour of the Millenium*. Editorial Taschen. Colonia.



Nidos protectores

Según Bachelard los habitantes del nido crecen, como la tortuga o el caracol, a la medida de la envoltura. El nido simboliza la perfecta eficacia en la construcción, puesto que nada ofrece un confort similar, en los planos físico y poético, partiendo de una economía tan drástica en los medios. En nuestro relato el nido es obligatoriamente la parada que debe seguir a la casa en el árbol, casi como el eslabón consecutivo en los niveles de concreción. El pájaro que llevamos dentro despierta, frente a la precariedad del nido, una fantasía de libertad y seguridad. El nido es tema frecuente en los nuevos trabajos de la tierra²⁶². Buena parte de los escultores jardineros activa el triángulo

262 Íbid.

94. Mario Merz, *Sin título*
(Gladstone Gallery, Nueva York,
1998)



ojo–mano–mente para desarrollar procesos muy elementales, casi sin herramientas, que deben conducir a obras simples, minúsculos espacios bienhechores, en los que resulta fácil detectar una geometría orgánica, que remite a las formas de naturaleza tanto como a una cierta idea del clasicismo, presente en las evocaciones arcádicas del jardín inglés.

En este contexto debemos citar la obra de Absalon como constructor de nidos urbanos²⁶³. El hilo conductor de su escultura es la añoranza constante de un mundo armónico expresada en una perfecta geometría esencial. En busca de ese orden arcádico perdido construye estructuras modulares como células -células básicas para “oír el silencio”. Dichas estructuras se pueden ver en las salas como prototipos, pero también las distribuye por las terrazas y azoteas urbanas entendidas como espacios de reflexión contemplativa, miradores en definitiva que emulan los nidos de golondrina sobre las azoteas de la ciudad.

Mario Merz es, tal vez, el escultor-constructor de refugios esenciales y frágiles guardadas más célebre del siglo XX. Sus obras, en el marco del arte *povera*, evocan la esencialidad y belleza geométrica de los iglús²⁶⁴. No obstante, su naturaleza es básicamente simbólica; de ahí que funcionen de un modo muy similar, tanto si se alzan en un bosque como en una sala de exposiciones. El uso de los materiales orgánicos más pobres fue uno de los rasgos distintivos del grupo *Povera*. Trabajar con ramas, pajas o barro implicaba una crítica contundente a la sociedad de consumo a la que daban la espalda. Además, suponía una

263 GROSENICK, U. (2008) *Art now*. Volumen 2. Editorial Taschen. Colonia. Página 262.

264 http://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/313_galindo_merz.htm



posibilidad de conectar con las fuerzas de la naturaleza en su estado primigenio, tal como era en la época de los mitos clásicos. La energía de la madera, la paja o el carbón podían activar una infinita progresión de relaciones (siguiendo la serie de Fibonacci) siempre en aumento: intensificar las relaciones del hombre con el medio, la fuerza de los vínculos, la evolución social y la conciencia ecológica. El uso del neón dota a las obras de una extraña aura fría, como si el mensaje escrito fuese un imperativo mágico, objetivo, indiscutible e inevitable que, lejos de contradecir la titánica fuerza primitiva de las piedras, la reforzaba. Los iglús trascienden la crítica ecológica, sus significados se abren en fuga; el iglú es nido, es decir, casa y cosmos.

Chris Drury²⁶⁵ es un constructor de espacios de silencio²⁶⁶. Sus habitáculos, nidos mínimos y frágiles, son una invitación a interactuar con la naturaleza, formando parte de ella en un modo físico. Su precariedad orgánica apenas oculta la condición de artefacto²⁶⁷. No hay un hilo conductor en las formas puesto que, al igual que los pájaros, trabaja con los materiales y las sensaciones del entorno, de tal modo que lo que en un caso puede ser un levísimo refugio de cañas, en otro puede mudar en un muro de rocas glaciares dispuestas a sangre. La manufactura es perfecta en sus irregularidades, confortable y evocadora, como el nido, cuyo encuentro, a veces, nos regala el destino.

De entre todas las evocaciones de la casa del pájaro, ninguna es tan perfecta como la *performance Carnada* (2006) de la artista

265 <http://chrisdrury.co.uk>

266 DRURY, C. y SYRAD, K, (1998) *Chris Drury, Silent Spaces*. Editorial Thames and Hudson. Londres.

267 Con respecto a la eficacia protectora de estas construcciones tan elementales podemos recordar como en *Melancolía*, la película de Lars von Trier, ante el inminente fin del mundo por el choque con el planeta melancolía, el único refugio posible es una fragilísima cabaña erigida a base de ramas, muy similar a las que construye Chris Drury.



dominicana Regina José Galindo²⁶⁸. La *performer*, desnuda y embarazada²⁶⁹, permanece dentro de una red colgada de un enorme árbol tropical frente al mar. Allí, desvalida, apenas protegida por la precaria red, en posición fetal, a la vez sobrepuesta y arropada por sus propios brazos, como un pajarito en el nido que han descubierto los recolectores, mira al mar, tan hermoso, tan amenazador, sabiendo que ella es la carnada de la pesca para los tiburones (locales y turis-

268 AA.VV. (2007) *Arco 2007. Catálogo de la exposición*. IFEMA. Madrid.

269 <http://revista.escaner.cl/node/917>

tas) que han llegado al jardín, al verde edén globalizado del consumo y el turismo sexual. La fragilidad, en este como en los demás casos, no es el óbice para su eficacia protectora, sino más bien su única garantía posible.

Hasta la caída de los dioses inherente a la contemporaneidad, la fiesta tenía la misión sagrada de mantener el precario equilibrio en las relaciones entre el hombre y la divinidad. La guerra, el pan y la salud dependían de ello. El jardín, la escultura, y especialmente estos hitos catalizadores de la subjetividad en el espacio son, a éste, lo que la fiesta fue al tiempo: la única forma de aspirar a una armonía humana, política y paisajística que tal vez nunca haya existido en un modo material, pero que ha sido un anhelo permanente del hombre a lo largo de los siglos. Las folies, las construcciones cuya funcionalidad reside en su capacidad de evocación llegaron al jardín desde la pintura. En nuestros días se inscriben en los dominios de la escultura; desde donde han desarrollado toda una maquinaria de seducción espacial.

El propio jardín, en lo que tiene de pintoresco, es deudor de la pintura y la literatura a partes iguales. María Antonieta decidió construir su retiro campestre, *le hameau*, imitando la vista de una granja normanda pintada por Hubert Robert. Los jardineros ingleses construyeron paisajes, materializando de ese modo las encendidas discusiones sobre lo bello y lo sublime, que capitalizaron buena parte de la primera contemporaneidad. Se colocaron árboles solitarios o en grupo, destinados a centralizar paisaje a su alrededor. Los puertos antiguos, las ruinas, los pabellones palladianos inspirados en la arquitectura clásica procedían de la pintura de Claudio Lorena, Nicolas Poussin o Jacobo Van Ruisdael. Sin embargo, todos ellos fueron pintores barrocos, cuyo tema es la *vanitas*, y su poética remite al atardecer, a la despedida, en definitiva, a la muerte. El jardín inglés, por el contrario, es una construcción plenamente prometeica destinada al cambio moral y político.

El traspaso de las folies desde la pintura a la escultura implica una vivencia sensorial y fenomenológica del espacio. Las capillas dispuestas para la adoración de la naturaleza, las torres destinadas a diluirnos en el horizonte, la biblioteca en la que nos reencontramos con nuestra subjetividad, la casa en el árbol o el nido protector son algunas de las configuraciones que adoptan en nuestra era. El eremitorio también estuvo presente en la jardinería clásica. Comenzamos este capítulo analizando la idea de la arquitectura dispuesta como un altarcillo, un habitáculo pensado para adorar la naturaleza. La capilla privada de los Siren, frente al mar Báltico en Finlandia, es una caja de cristal envuelta en troncos sin pulir, que se inscribe en una tradición eremítica. Ésta ha contado, a lo largo del siglo XX, con dos ejemplos egregios, la *Hutte* de Heidegger y *le Cabanon* de Le Corbusier. Ambos *hermitages* representan dos modos de relación con el paisaje aparentemente discordantes: el repliegue, la sanación y la autenticidad de sentido del primero frente a la expansión y el goce del segundo. Ambos, no obstante, confluyen en la idea de protección de sus ermitaños en el mundo. De ellos hablaremos en el siguiente epígrafe.

8. Pabellones y *folies*. Construcciones en el jardín

8.2. Cabañas y eremitorios

“Vida ciudadana: millones de seres viviendo juntos en soledad.”

Henry David Thoreau

La cultura contemporánea ha hecho de la cabaña un espacio beatífico, un lugar donde reconciliarse con la propia subjetividad. Músicos, filósofos y artistas plásticos han conectado con la vieja aspiración de liberación eremita y, con frecuencia, ellos mismos no han dudado en presentarse al mundo cultivando la puesta en escena del ermitaño. El prestigio aurático de la choza se extiende hasta sus moradores, el refugio mítico iguala a hombres y dioses²⁷⁰.

En la Europa del siglo XX encontramos dos concepciones enfrentadas del paisaje y, por tanto, de los modos de habitarlo. En el ámbito germánico, las zonas montañosas, protegidas de la industria tanto como de la superficialidad propia de la ciudad cosmopolita, se convierten en un reducto de autenticidad, veracidad y salud física, psíquica y moral. En Francia, el espacio mediterráneo conecta con los gozosos mitos grecorromanos, de tal modo que asistimos al desarrollo de toda una cultura, cuyo máximo exponente será Matisse, en la que el paisaje queda vinculado al placer, entendido éste como una experiencia de conocimiento.

Heiddeger y Le Corbusier habitaron sendas cabañas, eremitorios paradigmáticos de dos maneras de entender el mundo y la relación del hombre con el mismo.

A Martin Heidegger lo persiguió como una sombra durante toda su vida el rastro de su colaboración con el nacionalsocialismo. Iñaki Ábalos, en un ingenioso juego de palabras, relaciona a Heidegger con Heidi al comparar la descripción que el filósofo hace de su cabaña en

270 RODRÍGUEZ LLERA, R. (2009) *Paisajes arquitectónicos*. Universidad de Valladolid. Valladolid. Página 150.



97. Margravina Guillermina de Prusia, *Sanspareil* (Wonsees, Baviera, Alemania, 1744-48)

la Selva Negra, *La Hütte*, con el rústico refugio de la huérfana suiza, similares como dos gotas de agua:

*“las medidas en planta son de 6x7 metros. El bajo tejado colgante cubre tres habitaciones: la cocina que también es sala de estar, un dormitorio y un estudio. Esparcidas en inmensos intervalos a lo largo de la estrecha base del valle y sobre la escarpada ladera opuesta, se apuestan las casas de labranza con sus grandes cubiertas suspendidas. Más arriba de la pendiente, las tierras de los pastos y prados dan lugar a los bosques con sus oscuros abetos -valerosos y alineados-. Sobre todas estas cosas se levanta un cielo claro de verano, y en su radiante expansión dos halcones planean alrededor de amplios círculos”.*²⁷¹

Tras abandonar la universidad, el pensador se instala en este refugio huyendo de la vida inauténtica y desenraizada de las ciudades²⁷². La idea del filósofo en su abrigo arquetípico no resultaba ni nueva ni exclusiva del ámbito occidental. Pensemos en el retiro de los filósofos

271 ÁBALOS. I (2000) *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Editorial. Gustavo Gili Barcelona. Páginas 37 a 59. La descripción del paraje de la cabaña la encontramos en la página 44.

272 mientras que Félix Duque, en su aportación a *Cabañas para pensar*, mantiene que fue una herencia de su padre, Iñaki Ábalos en la obra anteriormente citada mantiene que se trató de la única prebenda nazi que mantuvo el pensador a lo largo de su vida.

cínicos o en las innumerables representaciones de san Jerónimo. En Japón, el monje Basho compuso numerosos haikus a la puerta de su cabaña²⁷³. En América, Henry David Thoreau escribió su célebre obra junto al Walden Pond. En un marco cultural y cronológico más próximo, Ludwig Wittgenstein pensó y escribió parte de la suya junto a un fiordo en Noruega.

Heidegger busca lo legítimo, huyendo desde la civilización fútil al escenario original donde se contienen las raíces profundas de la cultura germánica. Una renuncia coherente con los principios hermenéuticos, pero también con la herida apocalíptica de las destrucciones no sólo físicas de la Segunda Guerra Mundial. En el celeberrimo discurso explicativo de su renuncia a la cátedra en Berlín *¿Por qué permanecemos en la provincia?*²⁷⁴ coincide en el fondo (e incluso en la forma) con la defensa de la montaña que hace Nietzsche a través de Zaratustra, el sabio errante que parte de la montaña y a ella vuelve, entendiéndola como el único y definitivo destino. Dice Zaratustra:

“¡oh, soledad, tú, patria mía, soledad! ¡Ha sido demasiado el tiempo que he vivido de modo salvaje en salvajes países extraños como para que no retorne a ti con lágrimas en los ojos! ¡Oh, bienaventurado silencio a mi alrededor! ¡Oh, puros aromas en torno a mí! Allí abajo todo habla, nada es escuchado.”

Aquí, Nietzsche adelanta buena parte del ideario de Heidegger; a través de su alter ego incide en la idea de la soledad en la montaña asociada a los valores de autenticidad y hondura, frente a la superficialidad y falta de sentido de la ciudad, entendida como una Babel baladí e insana. En las últimas líneas del relato titulado, como no podía ser otra manera, *El retorno a casa*, defiende férreamente un eremitismo de las alturas, entendido como la única fuente posible de toda plenitud, salud, belleza y armonía:

“Los sepultureros contraen enfermedades a fuerza de cavar. Bajo viejos escombros descansan vapores malsanos. No se debe remover el lodo, se debe vivir sobre las montañas. / ¡Con bienaventuradas narices vuelvo a respirar libertad de montaña! Redimida se halla por fin mi nariz del olor de todo ser humano! / Cosquilleada por agudos vientos, como por vinos espumeantes, mi alma estornuda, - estornuda y grita jubilosa: ¡he sanado!”²⁷⁵

Volvamos a la Selva Negra. El paisaje entra por la *Hütte*, la cabaña del filósofo, y ésta se diluye en un entorno que concentra y desdibuja los límites del mito y la historia. Heidegger escribe en *Desde la experiencia de pensar*: “en las noches invernales tiran violentamente de la cabaña las tempestades de nieve y luego, de mañana, el paisaje cubierto de nieve es llevado al silencio”. En relación a esta idea de

273 AA.VV. (2011) *Cabañas para pensar*. Catálogo de la exposición en el Centro José Guerrero. Ediciones MAIA. Madrid. En la obra se recoge el papel de la cabaña en la creación y el pensamiento occidentales. En la exposición ocupaba un lugar preeminente la cabaña de Heidegger.

274 HEIDEGGER, M. (1994) *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

275 NIETZSCHE, F. (2011) *Así habló Zaratustra*. Alianza Editorial. Madrid. *El retorno a casa*, páginas 302 a 307.



98. Exterior de Die Hütte, la cabaña de Heidegger en Todnauberg

convertirse en paisaje, Félix Duque señala que “casa y paisaje están formados de los mismos materiales: y ambos se copertenecen, en un juego de remisiones variable, según las horas del día y las estaciones. Se diría que la cabaña centrara y encuadrara el paisaje”.²⁷⁶

De algún modo, la cabaña parece investida del balsámico poder para suturar la herida producida por la separación acaecida entre el hombre y el medio²⁷⁷. Frente al mundo inauténtico e insano, el bosque, la nieve y la cabaña (en la que el filósofo piensa y su esposa cocina un caldo) se convierten en una poderosa reserva de veracidad y salud. Tal como recuerda Benigno Del Río²⁷⁸, “el paisaje nunca sería para él una estampa pintoresca admirada por excursionistas urbanos, pues para el pensador, el contraste entre ciudad y montaña era una cuestión moral: vivía la primera sumida en su mal de espejos, en un espacio de reflejos ilusorios, mientras que la naturaleza ofrecía una realidad directa, verdadera y sin adulterar”.

En el fondo, ese mundo en orden y jerarquizado, profundamente enraizado en la tradición germana, no dista mucho de los dictados nacional-socialistas más elementales, salvo que Heidegger no es un personaje trivial. Él resume como nadie las contradicciones del idealismo trascendental germánico, siempre difícil de llevar al terreno de la realidad histórica concreta sin generar una debacle. La catástrofe puede ser personal (como la locura de Nietzsche besando las mulas y apaleando al cochero, como el vitalismo dionisiaco o el éxtasis pan-teísta de Hölderlin, protegido del mundo exterior en la torre de Tubin-

276 DUQUE, F. (2011) *De cabañas marginales y eremitas intermitentes. Sobre la condición de posibilidad del habitar*. Recogido en A.A.VV. *Cabañas para pensar*. Catálogo guía de la exposición. Editorial MAIA. Madrid. Obra citada.

277 SARR, A. (2009) *La cabaña de Heidegger: Un espacio para pensar*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

278 DEL RÍO MOLINA, B. (2009) *La invención del paisaje: Un ensayo sobre la condición humana*. Edita Devenir el Otro. Número 19. Madrid. Página 165 y 166. Obra citada.



99. Heidegger en el exterior de Die Hütte (foto de Digne Meller Marcovicz, 1968)

gia, como un nuevo Fausto) o bien desembocar en esa locura global y genocida que condujo a la Segunda Guerra Mundial. Heidegger se refugia del ruido y la turba volviendo al origen, convirtiéndose en eremita de un paisaje aparentemente sin conflictos. El futuro consistía en volver a ese orden en el que las cosas se designan con un nombre conocido y consensuado.

Seguimos en el contexto histórico de la segunda mitad del siglo XX, en el marco de la costa mediterránea francesa. Matisse continúa pintando hasta 1954. Picasso se instala en Villa Californie, en un permanente frenesí de ninfas y silenos, de amoríos míticos junto a la orilla, actualizando el ímpetu estuprador del fauno en el poema de Mallarmé: *“Tú sabes, pasión mía, que, púrpura madura,/ Cada grana-da estalla con murmullo de abejas”*²⁷⁹.

No lejos de allí se instala Le Corbusier en compañía de Lluís Sert con el propósito de realizar el Plan Bogotá. Los dos arquitectos establecen su cuartel general en el chiringuito La Estrella de Mar. El sitio es tan idílico, tan rebosante de belleza y plenitud, que Le Corbusier, en un arrebatado, le promete el paraíso en él a su mujer:

*“El 30 de diciembre de 1951, en la esquina de una mesa de un pequeño chiringuito de la Costa Azul, dibujé, para regalárselo a mi mujer con motivo de su cumpleaños, los planos de una cabañita que al año siguiente construí sobre un peñasco batido por las olas. Estos planos fueron hechos en 3/4 de hora. Son definitivos, nada he cambiado. La cabañita fue realizada tras pasar a limpio aquel dibujo”*²⁸⁰.

Viendo *Le Cabanon* resulta casi imposible no evocar el refugio montañoso en el que Heidegger aspiraba a protegerse de la experiencia insubstancial e impura de la contemporaneidad; de hecho, exteriormente resultan prácticamente idénticos. Construcciones tandiminutas, levantadas a base de recios troncos de madera, que casi podemos hablar de esculturas habitables dispuestas para gozar del paisaje en recogimiento.

Sin embargo, encontramos dos grandes diferencias entre ellos:

- 1º A diferencia de Heidegger, Le Corbusier parece, al menos en principio, no huir del mundo, sino del ruido del mundo, vivir en aquellos residuos de paisaje que aún podían ser considerados edénicos, con toda la vibrante intensidad posible, los últimos años de su vida.
- 2º Los dos conectan con la idea aristocrática de la cabaña en tanto que antepasado de toda la arquitectura, así como con el arquetipo del refugio protector. En ambos casos se delimita el volumen exterior en un modo rústico que los emparenta con los cíclopes y titanes de la tradición clásica. Las diferencias aparecen en el interior, allí donde la escultura se convierte en habitación y refugio para la vida. Le Corbusier no se esconde

279 MALLARMÉ, S. (2003) *Poesías*. Editorial Hiperion. Madrid. Página 99.

280 COHEN, J. L. (2007) *Le Corbusier: El lirismo de la arquitectura en la era mecánica*. Editorial Taschen. Serie descubrir el arte. Madrid. Página 71.



en la seguridad de un pasado mítico y ordenado, sino que actualiza y proyecta con visión de futuro los mitos vitales del Mediterráneo. Ésa es la razón por la que los elementos de su cabaña fueron íntegramente prefabricados en Córcega y trasladados hasta su emplazamiento definitivo en La Estrella de Mar. Su opción responde a una apuesta de futuro materializada en formas y materiales punteros, en tanto que Heidegger se mantuvo apegado a un cierto esencialismo atemporal.

Félix Duque, quien también cotejó y comparó las dos construcciones, mantiene que, mientras Heidegger se encastilla en el mito decimonónico de la naturaleza, Le Corbusier es el preclaro representante del mito maquinista propio del siglo XX. Duque describe la idea de Heidegger como *La nature est á habiter*.

Con respecto a las relaciones que *Le Cabanon* establece con el paisaje, debemos recordar que, a diferencia de *La Hutte*, no tiene ventanales abiertos a un horizonte inaprensible, sino ventanucos orientados a elementos concretos del enclave: un árbol, una roca, el varadero de un barco. La evocación nos lleva a la figura de Cézanne y su obsesivo encuadre-visión de la montaña Sainte Victoire a través de la ventana²⁸¹. Parece como si, de algún modo, Le Corbusier intuyera las contradicciones de su modelo urbanístico aplicado al consumo turístico de la costa. Tal vez por ello, el mismo artista que, a pocos kilómetros de esta obra, en la *Unité D'Habitation* en Marsella, plantea un nuevo y moderno clasicismo heroico, saludable, soleado y apolíneo, dispuesto para la vida en común, en este refugio arquetípico, exquisito y diminuto, poema de amor compuesto para su esposa, con los ventanucos orientados a los contados elementos del paisaje que permanecerán inmutables, se crece en el espíritu de aislamiento: la célula como modelo de supervivencia frente a una retícula de vocación universal;

281 CHIAMBRETTO, B. (2006) *Le Corbusier á Cap Martin. Le Cabanon*. Editorial Parenthèses. Marsella.



101. Interior de Le Cabanon en una reciente reconstrucción

ambas ideas presentes como reflejo de la contradicción inherente al hombre moderno. La influencia cultural del entorno mediterráneo fue tal que sus últimas villas se caracterizan por la desnudez en la exhibición de materiales, así como por el uso de las bóvedas de ladrillos propias de la arquitectura catalana.

Heidegger huyó de la trivialidad impura de la metrópolis cosmopolita donde nada es oído y todo se expresa a través de una *hablilla*, un rumor carente de sentido, replegándose sobre el paisaje esencial e inmutable capaz de sanar las dislocaciones del significado. Le Corbusier gozaba, en la época de construcción del *Cabanon*, del reconocimiento social derivado del optimismo ciego en la tecnología como motor de cambio que su arquitectura representaba. No obstante, debió entender las consecuencias fatales de la imposición de su modelo de intervención urbanística al servicio del turismo sobre el entorno costero, y por ello buscó refugio en su propia cabaña heroica convenientemente orientada hacia los elementos homéricos del paisaje destinados a pervivir: la roca y el árbol. En nuestros días, el Mediterráneo ya no puede ofrecer aquella experiencia de goce afable y cognitivo que vivió el arquitecto del siglo xx. La montaña dispone de una creciente lista de servicios y con ellos, inexorablemente, se merman las posibilidades de sanación a través del recogimiento en el paisaje, al que Heidegger no consideró telón de fondo, sino parte consubstancial y necesaria del pensamiento.

102. Heidegger y su esposa en el interior de la cabaña (foto de Digne Meller Marcovicz, 1968)



El retraimiento del filósofo ante un mundo ajeno a las categorías heredadas, en el que la pérdida de densidad iba pareja a la configuración de un nuevo paradigma antropológico ruidoso y disperso coincide con la expansividad del arquitecto, que asiste fascinado a la transformación del marco mediterráneo en espacio de consumo y cuyo exceso ya prevé en la dimensión y enfoque de los ventanucos sobre el paisaje. Dos ideas enfrentadas del mundo, la virtud refugiada en el pasado y el placer confiado en el futuro siempre asegurado por la prodigalidad de los antiguos dioses, acabarían, por distintos motivos, tan acorraladas que sólo permitirán su vivencia a través del encastillamiento eremítico.

9. Jardines nómadas

“ (...)

¿Qué te parecería Rotterdam?

Mi alma sigue muda.

¿Te sonreiría tal vez Batavia? Encontraríamos además el espíritu de Europa en nupcias con la belleza tropical.

Ni una palabra ¿habrá muerto mi alma?

¿Has llegado, pues, a un grado tal de entorpecimiento que sólo disfrutas de tu mal? Si es así, huyamos hacia los países que son analogías de la muerte. ¡Conozco mi negocio, pobre alma! Hagamos maletas para ir a Borneo. Iremos más lejos aún, al último extremo del Báltico; más lejos de la vida, si es posible, instalémonos en el polo. Allí el sol sólo toca oblicuamente la tierra, y las lentas alternancias de la luz y la noche suprimen la variedad y alimentan la monotonía, esa mitad de la nada. ¡Allí tomaremos baños prolongados de tinieblas, pese a que, para divertirnos, las auroras boreales nos enviarán de vez en vez haces rosados, como reflejos artificiales del infierno!

Al fin mi alma estalló y gritó con sabiduría: ¡No importa dónde!
¡No importa! ¡Pero fuera del mundo!”

Anywhere out of the world, Charles Baudelaire

9. Jardines nómadas

Los jardines nómadas, entendidos como bienes muebles, transportables en función de las necesidades del hombre o las inclemencias del tiempo, son casi tan antiguos como la misma humanidad. Los encontramos prácticamente en todas las civilizaciones. Algo de jardín en movimiento debió tener la expedición de Hatshepsut, reina de Egipto (1490–1468 a. C.) al país de Punt, de donde sus ejércitos volvieron cargados con los mejores árboles de incienso y mirra. En Japón el *penjing*, o arte de construir paisajes mínimos dentro de un recipiente, es una de las más apreciadas y antiguas formas de expresión artística²⁸². En las antiguas culturas mediterráneas (tanto en oriente como en el mundo clásico) era una costumbre extendida confeccionar los llamados jardines de Adonis. En realidad se trataba de un exvoto, una ofrenda destinada a la regeneración del ciclo vegetal. Eran pequeños jardines en miniatura construidos dentro de un canasto, que primero eran ritualmente procesionados y luego ofrecidos al río o a una fuente. Los jardines flotantes mexicanos, que ahora se dedican al turismo, tuvieron un profundo sentido ritual entre los xochimilcas.

En Francia, encontramos otro de los numerosos ejemplos de jardinería nómada durante la segunda mitad del siglo XVI. Bernard Palissy, un fabricante de loza fina, mandó construir un jardín que sirviera de marco expositivo a sus productos. La tradición de las *Orangeries*, invernaderos destinados a resguardar los cítricos durante el invierno, no era nueva; la diferencia es que Palissy, con su talento creativo, va un paso más allá, diseñando primero los tiestos con ruedas y, finalmente, produciendo unas carretillas para plantar los naranjos, de tal modo que su jardín tenía el aspecto de un campamento en permanente movimiento²⁸³.

Frente a la promiscuidad de las ciudades antiguas, donde las distintas clases y castas convivían en unos espacios susceptibles de recibir los más diversos usos, el modelo de civilización global desarro-

282 FREEMAN, M. (2008) *Jardines de bolsillo. Proyectos japoneses en miniatura*. Ediciones Gamma. Gustavo Gili. Barcelona. Obra citada. Páginas 6 y 7.

283 GARCÍA FONT, J. (1995) *Historia y Mística del jardín*. Mra ediciones. Colección Aurum. Barcelona.



103. David Hammons, *Yamaguchi, Mobile garden* (1997-99)

llado desde mediados del siglo xx se basa en la idea de zonificación homogénea. Hoy, las clases viven separadas y las funciones del suelo son muy específicas. Se desdibujan las fronteras entre el campo y la ciudad, quedando todo el territorio a merced de una concepción difusa del paisaje. En las modernas ciudades con frecuencia no vive nadie tras las ventanas. Sólo el automóvil permite ponerlas en movimiento arrastrando cada día, de forma pendular, la población satélite.

La revolución de los transportes derivada de la explotación colonial ha abierto vías de comunicación y explotación a escala planetaria que, recorridas en sentido inverso, posibilitan el fenómeno migratorio para aquellas masas deseosas de subvertir el mapa de distribución de la riqueza.

Según Rosalind Krauss, toda la escultura moderna es nómada en función tanto de su carácter autoreferencial como de su renuncia al pedestal. Pero tal vez sea pertinente en un mundo suburbanizado, dominado por el automóvil y con un porcentaje significativo de paisaje sacrificado en aras del transporte privado y la forma de vida que impone la casa con parcela (donde el gasto y el ocio se incardinan hacia los centros comerciales), preguntarse hasta dónde podemos seguir sacrificando el entorno, cómo acotar el horror producido por la *res extensa*, la materia sin forma pero también sin límite. ¿Qué jardines podemos

construir e imaginar para una civilización basada en el tránsito desde el no lugar hacia ninguna parte, para una cultura material que, invirtiendo la proposición de Baudelaire, ha decidido huir del alma?

Desde la perspectiva de las odiseas migratorias, ¿qué ideas del paisaje y de las posibles intervenciones en el mismo podemos rastrear sin perder el horizonte referencial de la escultura? El nomadismo puede tener una dimensión trágica (huir de la pobreza, de la enfermedad del cuerpo o de las heridas de la Tierra) pero también gozosa, libertaria, desasida de los pesados lastres que impone la vida cotidiana. Tampoco podemos dejar de indagar sobre las huellas dejadas en el paisaje y la cultura por la visión optimista del ser humano en movimiento.

Teniendo en cuenta la flexibilidad y elasticidad con la que se han materializado los jardines errantes, las zonas de contacto de la escultura con las diversas artes, así como las acepciones sociales, económicas y políticas del nomadismo, hemos agrupado algunas de las experiencias al respecto en las siguientes categorías:

- Los no lugares y la suburbanización. Los Ángeles, ejemplo de suburbio sin centro.
- Jardines con ruedas, jardines flotantes e islas a la deriva.
- Experiencias transfronterizas.
- Huidas en palanquín.
- Nómadas felices. Utopías en movimiento.
- Los jardines de las migraciones.

Los no lugares y la suburbanización. Los Ángeles, ejemplo de suburbio sin centro

Cuando hablamos de la fenomenología del espacio protector originado en la casa bienhechora, hiperdotada de sentido, en la que se salvaguarda la intimidad del espacio y se gesta toda su poética, es de obligado cumplimiento reconocer la figura de Gaston Bachelard y sus estudios al respecto. ¿Pero qué hay más allá de su balsámica salvaguarda, en qué modo encarar el tránsito desde los espacios poetizados hasta aquellos otros en los que reina el anonimato y la soledad posmoderna? ¿Cómo afrontamos los eriales contemporáneos, eriales espaciales, por los que transitamos sin sentido, y eriales temporales puesto que, más allá de interpretar las señales necesarias para el tránsito, nuestro tiempo, es decir, nuestra vida, se entrega a la soledad y la muerte?

En *Las ciudades invisibles*²⁸⁴, Italo Calvino ilustra la falta de sentido del paisaje suburbanizado, convertido en una *res extensa* ilimitada, a través de la parábola del pastor infinitamente perdido en un mundo sin poesía o, lo que es lo mismo, sin referencias simbólicas. Las cabras famélicas buscan pastar en la gasolinera donde estuvo la hierba. Del mismo modo en que desaparece el medio rural, la ciudad se desdibuja, se convierte en su siniestro doble deshabitado. El pastor no puede llegar a la urbe por que ésta se ha disuelto en una trama reticu-

284 CALVINO, I. (2006) *Las ciudades invisibles*. Editorial Siruela. Madrid 2006. Página 160. *Cecilia, la ciudad continua* N°4.

lar infinita, susceptible de ser intercambiada por idénticas y despersonalizadas imágenes suburbanas.

Los no lugares son, según Marc Augé, aquellas creaciones recientes en las que se ejemplifica la soledad contemporánea, espacios del anonimato absolutamente contingentes y ajenos a quienes los transitan:

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleraiana, no integran los lugares antiguos.”²⁸⁵

La mención a Baudelaire es intencionada. Augé yuxtapone los no lugares actuales a aquellos otros que encontramos en los textos de Baudelaire, Chateaubriand, Proust o Benjamin, espacios vinculados a la memoria a través del *logos*, del relato. Dichos lugares eran susceptibles de comunicación entre sus habitantes, quienes además los incorporan al mito otorgándoles un peso mucho mayor que el de mero escenario de la acción. Los habitantes hablan en el lugar que, a su vez, facilita el encuentro humano. Ahora, por el contrario, los inhóspitos no lugares sólo permiten un furtivo cruce de miradas entre personas hiperconectadas y condenadas al desencuentro.

¿Cuáles serían los no lugares por excelencia? Las autovías, los medios de transporte, aeropuertos²⁸⁶, estaciones, centros comerciales, hoteles de grandes cadenas, parques de atracciones, el ciberespacio; son espacios para la soledad, en los que el individuo cumple una serie de códigos ritualizados ajenos a la comunicación: mostrar el carnet, el ticket, pagar.

Paul Virilio, en *La máquina de la visión*, explica la cuestión de la homogeneización del paisaje en los siguientes términos:

“sin duda porque los arquitectos y los urbanistas contemporáneos no han escapado más que los demás a esos desarreglos psicotrópicos, a esta amnesia topográfica que los neuropatólogos califican como el síndrome de Élpenor o sueño incompleto, se podrá decir, como Agnes Vardá, que pronto las ciudades más específicas llevarán en ellas la facultad de estar en ninguna parte, el decorado soñado del olvido.”²⁸⁷

Marc Augé delimita nítidamente los espacios-lugar de los no lugares, pero señala una cierta línea de fractura en el discurso. A veces un no lugar puede convertirse en lugar y viceversa. Podemos incluso plantear la cuestión en otros términos, e intentar esclarecer si los no lugares se pueden poetizar de tal modo que el pasado, el presente y

285 AUGÉ, M. (2001) *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa. Barcelona.

286 GÜLLER, M. y GÜLLER, M. (2007) *Del aeropuerto a la ciudad aeropuerto*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Los autores analizan el creciente peso de las estructuras aeroportuarias y su capacidad para transformar el paisaje.

287 BATLLE, E. (2011) *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Editorial Gustavo Gili. Land&scape Series. Barcelona. Página 130. Obra citada.

el futuro estén entrelazados, como en aquella visión baudelairiana del viejo París vibrante entre las chimeneas industriales, signo del futuro.

¿Existe alguna posibilidad de dotar toda esta *res extensa* con sentido poético? La tristísima respuesta a esta pregunta parecen darla los ayuntamientos haciendo proliferar las estatuas en las rotondas ajardinadas, para generar islas de sentido destinadas a fluidificar la circulación. Francesc Muñoz analiza, en su libro *Urbanización*, el proceso, vinculándolo con el tema de la globalización, la pérdida del espíritu del lugar (*genius loci*) y la densidad de significados. Según Muñoz:

*“desde hace décadas se discute el fenómeno de la globalización y de su repercusión sobre todas las esferas vitales. Si todo lo que nos rodea está haciéndose ‘global’, lo mismo está pasando con las ciudades. Así, ciudades con diferencias importantes de población, territorio, historia y cultura experimentan transformaciones muy similares y acaban produciendo un tipo de paisaje estandarizado. Ya sea en las áreas urbanas dedicadas al consumo, el entretenimiento o el turismo global, ya en las periferias residenciales suburbanas, el paisaje que observamos muestra el resultado de una urbanización banal, puesto que se puede repetir y replicar con absoluta ubicuidad y con independencia del lugar. Más que de urbanización podemos hablar entonces de urbanalización”.*²⁸⁸

Gilles Clément propone mirar con otros ojos estos territorios marginales o en espera, disfrutar los cambios paisajísticos derivados de la llegada de especies invasivas.²⁸⁹

No dudo que los eriales posmodernos pueden ser considerados con benevolencia por sus habitantes-consumidores, del mismo modo que estoy seguro que, para muchas personas, éstos son casi los únicos lugares con sentido del cosmos, y es por ello que dudo seriamente que seamos capaces de encontrar soluciones consensuadas al problema material y simbólico que representan. Sebastien Marot, en su obra *Suburbanismo y el arte de la memoria*, plantea un manifiesto de la suburbanización redimida por la memoria; en sus propias palabras, *“una nueva aproximación a los modos de configuración urbanos que entienden el suburbio como el lugar en el que transcurre la vida cotidiana de muchas personas”*²⁹⁰. Al analizar estos espacios suburbanos, Marot argumenta sensatamente que la atención debe dirigirse hacia el lugar, hacia el emplazamiento del proyecto. Pero nos propone una lectura del mismo que no es objetiva y atiende a las capas superpuestas del tiempo, considerando activamente la memoria. Marot aborda este punto de partida mediante diversos ejemplos, entre los que se encuentran la analogía planteada por Sigmund Freud entre el pasado de una ciudad y la memoria, el paseo de Robert Smithson por

288 MUÑOZ, F. (2007) *Urbanización*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

El autor ofrece una explicación general de estos procesos, considerando la transformación del paisaje en relación con cambios sociales y culturales y con la política urbana en cuatro ciudades -Londres, Berlín, Buenos Aires y Barcelona- que ilustran diferentes itinerarios de urbanización.

289 CLÉMENT, G. (2007) *Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*. Sens&Tonka. París.

290 MAROT, S. (2008) *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

la zona suburbana donde nació o el proyecto de Georges Descombes para un parque en el suburbio de Ginebra, en el que vivió durante su niñez. En la medida en que la memoria es un territorio arduo de consensuar, la propuesta de Marot resulta densamente poética, pero un espinoso arranque para materializar actuaciones claras y concretas. Creo, además, que, en cierto modo, es un delicado ejercicio sofisticado. La memoria puede y debe normalizar los desafueros sobre espacios preexistentes pero, más allá del superlativo valor que cobra la arqueología en este contexto, la poética del espacio vivido sobre los espacios futuros no deja de ser una propuesta de trabajo severamente perversa, en la medida en que permite expoliar el paisaje con la perspectiva de generar estratos de memoria en sus futuros moradores, que redimirán el estropicio y legitimarán la maniobra especulativa.

En otros términos, el panorama que obtenemos de esta retícula se construye por islas suburbanas, entrelazadas por la red de autovías que conectan entre sí los distintos baldíos. El rasgo que une, relaciona y da sentido es el movimiento, normalmente en automóvil.

La movilidad entre espacios asépticos (el trabajo, la casa, el hipermercado) fue analizada en la exposición *Cruising L.A.* (1997), que tuvo lugar en la galería Soledad Lorenzo bajo comisariado de José Álvaro Perdices. Los seis artistas invitados reflexionan sobre la vida en su ciudad, Los Ángeles, ejemplo superlativo de *res extensa*. Paul McCarthy resumía, en un modo radicalmente certero y descriptivo las contradicciones propias de la fenomenología de un no lugar en los siguientes términos:

*“la amamos y la odiamos, porque Los Ángeles es una mezcla de utopía y horror en la que no existe interacción física, y donde el placer reside en ir en coche. Pasamos media vida conduciendo en autopistas, y eso produce una percepción distinta de las cosas. Las vemos pasar a toda prisa por un cristal, lo que no permite disfrutar de la interacción física pero sí extraer un raro placer: en el coche sientes tranquilidad, frente a la violencia que hay fuera... Mostrar ese contraste entre el shangri-la y el horror, lo sublime y lo terrorífico, es la base de mi trabajo.”*²⁹¹

Los Ángeles encarna como ningún otro espacio la contradicción entre un orden reticular infinito, aparentemente perfecto, rítmicamente jalonado de palmeras, y el desorden social más extremo. Tal como reza el adagio popular *nadie camina en Los Ángeles*, a pesar de sus aceras alfombradas de césped. No hablamos de una ciudad con una enorme área metropolitana, sino de un suburbio con voluntad de proyección reticular infinita sin ninguna ciudad adjunta.

En la meca del cine, allí donde se citan todos los simulacros, encontramos una serie de artistas que nos pueden ayudar a entender esta ciudad en la que se hiper-evidencia la ciudad extensa al servicio del automóvil.

291 PERDICES, J. A. (1997) *Cruising L.A.* Galería Soledad Lorenzo Enero de 1997.

104. Paul McCarthy, *Santa with Butt Plug* (Universidad Utrecht, Países Bajos, 2007)



El primero es el arquitecto Richard Neutra²⁹². Sus edificios marcan las pautas del t3pico moderno en la vivienda suburbana, vinculada al tipo de vida que esta forma de explotaci3n del paisaje permite: piscinas, muros blancos y *solariums* en los que se desenvuelve con soltura una burgues3a de vida confortable y gusto educado. Neutra fue discipulo de Wright pero, a diferencia del maestro, distingue n3tidamente la naturaleza de la obra del hombre. No obstante, traba relaciones con el paisaje vali3ndose de una estrategia claramente escult3rica, procurando, por ejemplo, mantener una piedra sin manipular en el ambiente que dialogue con las monta3as del entorno y las evoque a escala; de ese modo, el artefacto dom3stico traba relaciones visuales y de significado con el entorno en el que se enclava.

292 LAMPRECHT, B. (2005). *Neutra*. Editorial Taschen. Colonia.

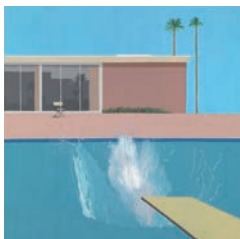


105. Richard Neutra, *Casa Kaufmann* (Palm Springs, California, 1946)

El segundo artista en este panorama es David Hockney²⁹³. El pintor británico diseña un sofisticado juego dialéctico con la ciudad que, por un lado, es su modelo, y por otro se construye a sí misma para parecerse a su pintura. El pintor capta la vida, el lujo, los deseos, la melancolía de las casas dibujadas por Neutra o aquellas que siguen su estela. Es un caso rarísimo, en el que el modelo crece ensimismado en un modo narcisista para parecerse a la imagen que de sí mismo le ofrece el pintor. La contaminación, la suciedad, la injusticia llevada a la mayor escala posible quedan en ese silencio ilimitado que parece reinar al otro lado del muro blanco.

Nadie como Julius Shulman²⁹⁴ ha sabido retratar el discreto encanto de esta burguesía bronceada, ilustrada y suburbana. Posiblemente su obra, en la que los personajes siempre parecen captados por sorpresa en la mejor de sus poses, aunque las imágenes se obtengan tras una larga y estudiada exposición, sea un catálogo de elegantes jardines a la moda, un manual de maneras y modales y un referente a la hora de construir y habitar estos espacios. Puede que el gozo de estos paisajes requiera, como en los agónicos posados de Shulman, de un entrenamiento obediente y una exposición extrema.

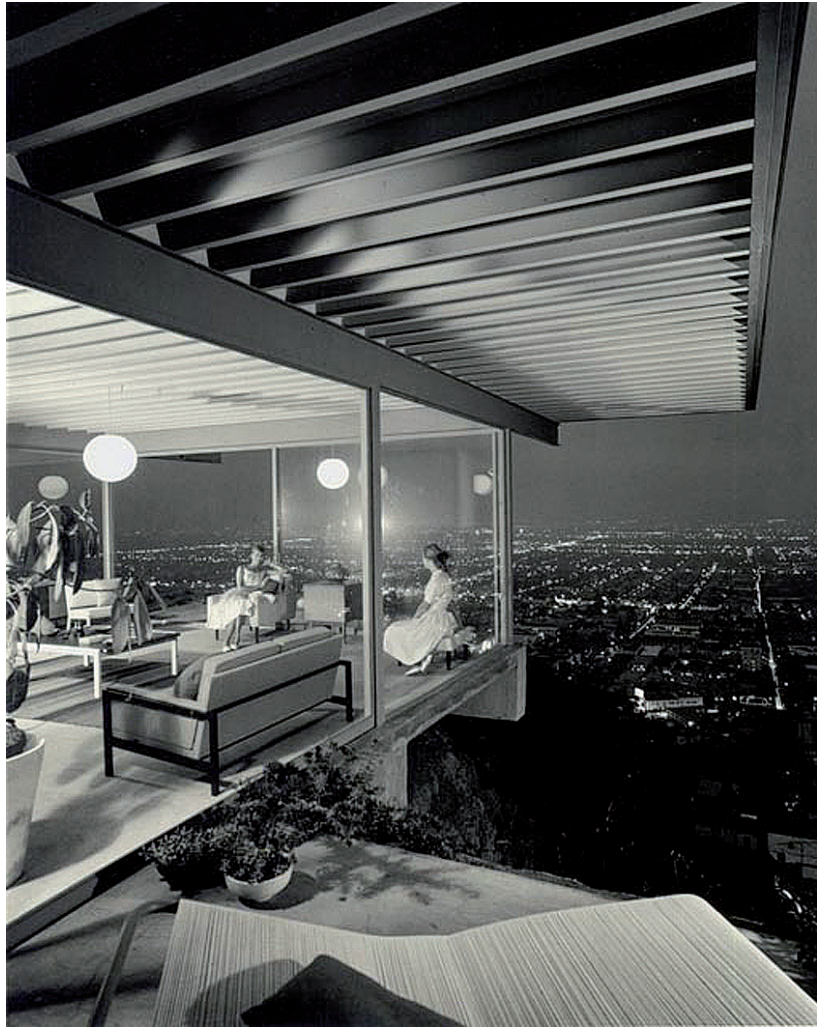
Terminamos este paseo por Los Ángeles, recordando las imágenes del matrimonio Eames. Su casa, hoy meca del turismo de diseño, es extraordinariamente versátil, prácticamente desmontable



106. David Hockney, *A Bigger Splash*, (1967)

293 DE DIEGO, E. (1999). *Tristísimo Warhol*. Editorial Siruela. Madrid. "Piscinas, la melancolía de Hockney" páginas 59 a 90.

294 AA.VV. (2001) *Los Ángeles Oscura: La fotografía arquitectónica de Julius Shulman*. Museo Universitario de Alicante.



y modular. Se ajusta a la colina de eucaliptos que da sentido al proyecto, surgiendo de una extraña contingencia derivada del hermoso árbol que representa la especulación salvaje y el uso irresponsable y nefasto del suelo. Los diseños industriales del matrimonio son un modelo de confort elegante y sosegado. Sus interiores diáfanos y cosmopolitas marcan la pauta de una vida viajada, culta y encantadora, sin concesiones al sentimentalismo. Pero hay algo en todo ello que, si no es susceptible de ser considerado falso, al menos da la imagen de ser una escenografía más que un espacio real. Charles Eames imitó el estilo de Shulman al fotografiar la casa, que a su vez es escenario recurrente para producciones de moda y publicidad. El prototipo de la conocida butaca y otomán *Lounge chair* (1956) se convirtió en un regalo para el director de cine Billy Wilder, a quien en definitiva Eames aspiraba a parecerse. Todo ello tan límpido, tan inmaculado, tan sofisticado que acaba transmitiendo la idea de una escenografía para un

108. Charles y Ray Eames,
Case Study House N° 8 (Pacific
Palisades, California, 1949)



acto intrascendente, como aquellos que a Paul McCarthy le gusta ver desde el coche, dedicando no más tiempo al análisis del que tarda en desaparecer de la luna del vehículo.

El modo de vida posmoderno consiste en residir en un no lugar, desplazarse para trabajar hasta un polígono situado en mitad del camino a ninguna parte y dedicar el ocio y el consumo estandarizados a las franquicias multinacionales disponibles en los centros comerciales. El tiempo, el espacio y la vida se consumen protegidos en esa extraña cápsula aséptica, el automóvil, dotada con un cristal para observar el paisaje que se devora. El arte no podía ser ajeno a estos flujos permanentes ni a los cambios antropológicos y a la cosmovisión que implican. El ejemplo más claro son los artistas que generan jardines móviles susceptibles de acompañar al hombre suburbano en sus tránsitos cotidianos. De ellos, entre otros asuntos, hablaremos en el siguiente subapartado.



Jardines con ruedas, jardines flotantes, e islas a la deriva

“Las islas son maestras en jardines. Las islas son exactas. Expertas en belleza solitaria. Las islas son enigmas. Y los jardines son islas.

Equívoco equilibrio. Exquisito y equívoco equilibrio.”

Beatriz Blanco y Fernando Espuelas²⁹⁵

En el año 1970, Robert Smithson propuso una isla flotante para viajar alrededor de Manhattan²⁹⁶. Su muerte en 1973 imposibilitó llevar a cabo el proyecto, pero los esfuerzos de su viuda, Nancy Holt, permitieron materializarlo en el año 2005, en el contexto de una retrospectiva dedicada al artista por el Whitney Museum.

La isla flotante fue construida en una semana, sobre una barcaza²⁹⁷. Una de las instrucciones era que los árboles y plantas fuesen originales de la zona de Nueva York, así que las especies escogidas fueron arces, abedules, arándanos y sicomoros. La pequeña isla parecía una porción de Central Park, una tajada del parque arrancada y colocada en las aguas de la bahía por las que estuvo navegando durante diez días. La idea está dedicada a los miles de personas que

295 BLANCO B. Y ESPUELAS, F. *Rito y juego*. En AA.VV. (2014) *Variaciones sobre el jardín japonés*. Editan La casa Encendida y Patronato de la Alhambra y el Generalife. Madrid. Bajo la coordinación de Alicia Chillida.

296 JAKOB, M (2010) *El jardín y su representación. Pintura, cine y fotografía*. Editorial Siruela. Madrid. Página 10.

297 ÁLVAREZ, D. (2007) *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Editorial Reverte. Estudios Universitarios de Arquitectura. Barcelona. Obra citada. Página 283. No se trata de un proyecto tan innovador como pudiese parecer a simple vista, puesto que Le Corbusier ya planteó una terraza para el barco que el ejército de salvación usaba como albergue flotante situado en el Sena en París. Para Le Corbusier, aquel viejo barco funcionaba simbólicamente como una especie de arca bíblica capaz de dar refugio a los náufragos de París.

110. Christian Philipp Müller,
*Swiss Chard Ferry, The Rus-
sians aren't going to make it
across the Fulda anymore,*
Documenta 13 (Kassel, 2012)



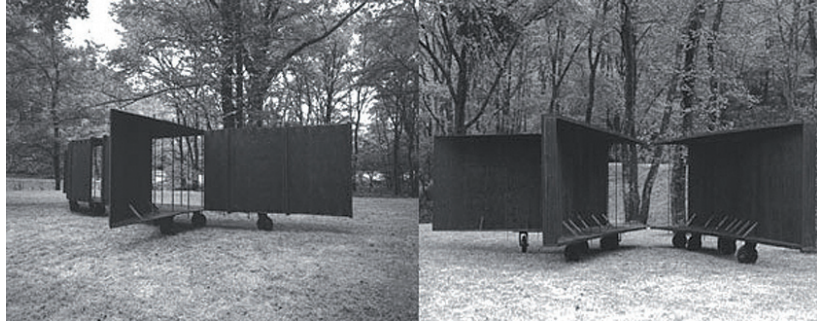
cada día toman el ferri, a quienes propone su propia fantasía viajando en compañía de su jardín referencial.

Para la Documenta 13, Christian Philipp Müller²⁹⁸ planteó una serie de pontones industriales de estética límpida en cuyo interior se cultivaban acelgas de diferentes colores. La pieza es, en sí, un jardín móvil y flotante que puede ser utilizado como puente para cruzar el canal que atraviesa el parque. A pesar de los puntos tangenciales con la obra de Smithson reseñada, hay algunas diferencias que no deben pasar desapercibidas. Mientras la primera sale al encuentro del ciudadano en trayecto entre la casa y el trabajo, la segunda se recluye en el ámbito de una convocatoria artística, en un entorno de tradición aúlica, y exige una labor hermenéutica mucho más experimentada, si bien ambas traban relaciones nostálgicas con el sustrato edénico, el paisaje natural o el huerto de la memoria.

Si las piezas nómadas de Smithson y Christian Philipp Müller salen al encuentro del hombre, *Black Maria* y *Gisant/Transi* (Bosque de Karuizawa, Japón, 1994), los pabellones móviles erigidos por Hiroshi Nakao, están dispuestos para un nomadismo permanente. En su caso el movimiento debe ser entendido en dos sentidos: toda la pieza puede ser transportada a un lugar o emplazamiento distinto del que tiene, o bien se puede girar sobre la pradera de césped en la que se asienta y ser recolocada en una posición distinta. La luz, la forma y el movimiento son los elementos mediante los cuales el artista busca una relación espacial con el paisaje, combinando infinitamente unos materiales limitados. Los ejes se pueden abrir y cerrar como el diafragma de una cámara fotográfica dilatándose, contrayéndose y dibujando

298 <http://www.christianphilipmueller.net>
AA.VV. (2012) Documenta (13). *Das Begleitbuch. The guidebook*. Edita Documenta (13) Kassel
páginas 282 y 283. Obra citada.

111. Hiroshi Nakao, *Black Maria*
y *Gisant/Transi* (Bosque de
Karuzawa, Japón, 1994)



siluetas múltiples. En medio del bosque japonés las instalaciones, entre la arquitectura y la escultura, invitan a la reflexión sobre la realidad y su percepción, generadas o desdibujadas ambas en relación a la luz. Habida cuenta de las condiciones naturales climáticas y lumínicas de Japón, tal vez esta obra deba ser entendida en el contexto de una sutil manipulación y apreciación de las sombras. Puesto que los pabellones se ubican en un bosque húmedo, es más que posible que, junto a la luz, haya que tener en cuenta una visión amable y protectora de las sombras²⁹⁹.

Las trajineras, barcas engalanadas de flores con las que se recorren los jardines flotantes de Xochimilco, no dejan, pese a ser una fruslería turística, de generar en el espectador esa melancolía propia de la isla a la deriva, cuyo cruce en nuestro destino es siempre incierto, una gracia ajena a la virtud. La presencia de la isla debe ser vivida con intensidad, puesto que, por su propia naturaleza errante, es breve e incierta. Es oportuno recordar el proyecto comisariado por Mar Villaespesa y Jorge Castanho titulado *La isla del copyright. Além da água. Copiacabana* (1997)³⁰⁰. El plan, auspiciado por el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz, se desarrolló sobre las aguas del Guadiana, allí donde éste hace frontera con Portugal. La elección no era gratuita, ya que en su génesis se inscribía dentro de un conjunto de acciones artísticas, planteadas desde distintos puntos del planeta, destinadas a reflexionar tanto sobre el carácter líquido y flexible de las fronteras como sobre la necesidad de fluidificar el tránsito de ideas al margen de los derechos de autor. Tras su paso por el ámbito del Museo, las piezas se colocaron en una bellota de corcho gigante que debía flotar por el Guadiana en la frontera entre Olivenza y Elvás. Esto suponía una reflexión sobre los límites del territorio y de la propiedad. Frente a las esclavitudes de la vida cotidiana, la convocatoria conminaba a vivir intensamente un momento obligatoriamente efímero.

299 TANIZAKI J. (2003) *El elogio de la sombra*. Editorial Siruela. Madrid. En los años 30 del siglo XX, la aparición de los materiales sintéticos en Japón supuso un gran cambio en la cultura material. De pronto se perdían texturas y la luz que todo lo sobrepone ganaba territorio a las sombras protectoras. Es en ese contexto en el que se escribe este texto.

300 RAQUEJO, T. (1998) *El land art*. Editorial Nerea. Madrid. Página 98. Obra citada.

112. Mar Villaespesa y Jorge Castanho (coordinadores), *La isla del copyright. Além da agua. Copiacabana* (río Guadiana, España Portugal 1997)



Experiencias transfronterizas

El mundo global, con su tránsito de personas, ideas y mercancías, sigue manteniendo férreas fronteras. A veces estos límites, como en el caso de la frontera luso-española, sirven para poco más que mantener el espíritu nacional. Sin embargo, su misión habitual es delimitar los espacios de la riqueza.

La doble vertiente de la frontera está presente en la obra de la artista ecuatoriana Manuela Ribanedeira³⁰¹, que ahonda en aquellos conflictos fronterizos completamente insubstanciales entre países latinoamericanos que alimentan la industria armamentística norteamericana y mantienen a Latinoamérica como frontera de la pobreza y la explotación colonial. En ese sentido, su trabajo versa sobre la apropiación del paisaje. En la Bienal de Venecia de 2007 clavó un cuchillo con la inscripción *hago mío este territorio*. En esa misma pieza, una voz en *off* reproduce el discurso que se les leía en latín a los indígenas americanos para hacerles saber que sus tierras pasaban a formar parte de la corona castellana. La escultura *Tiwintza mon amour* (2005) es un

301 AA.VV., Arco 2007. *Catálogo General*. Edita IFEMA. Madrid 2007. Obra citada.



jardín nómada en toda regla, un carrito que soporta y permite el transporte de un paradisiaco fragmento de selva. En realidad, este jardín con ruedas es una maqueta a escala del kilómetro cuadrado entregado a Ecuador como parte de los acuerdos de paz suscritos con Perú. Ribanedeira, en definitiva, plantea la cuestión fronteriza como una innecesaria y sangrienta contingencia³⁰².

Huidas en palanquín

Sergio Givone, al explicar el peso que la estética debe tener en nuestros días a la hora de gestionar las decisiones prácticas, ponía como ejemplo las discusiones encendidas que en su día acompañaron a Kepler o Galileo. Según el esteta italiano, sólo desde lo más lejano y aparentemente abstracto se entiende con claridad lo más próximo y concreto.

En el contexto del nomadismo derivado de la realidad multicausal contemporánea, proponer el palanquín implica un mecanismo de escalas similar al de la astrología: recurrir a la herramienta más obsoleta, para hacer frente a los problemas más recientes.

En plena efervescencia posmoderna, Michele de Lucchi, en colaboración con el Grupo Cavart, dedicado a la arquitectura radical en Italia, produjo *La portantina* (1976)³⁰³. La pieza era básicamente un

302 <http://www.arte-sur.org/es/artistas/manuela-ribanedeira>

303 AA.VV. (2003) *Arquitectura radical*. Edita Centro andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla. 2003. Página 235.

114. Michele de Lucchi, en colaboración con el Grupo Cavart, *La portantina* (1976)



palanquín habitable, destinado a ser instalado en medio de aquellos paisajes que resultaran más dignos de ser vividos. Su activación performativa estaba en función del movimiento constante. Este nomadismo suponía un desafío al carácter inmobiliario de la arquitectura, con las condicionantes económicas, políticas y paisajísticas que le son consubstanciales. La idea que guía el proyecto es la búsqueda del edén, entendiendo éste como el paisaje residual de la industria y la especulación. Con algo de templete y no poco de auto-caravana, el palanquín era susceptible de ser transportado a hombros por sus moradores tan pronto como desearan cambiar de perspectiva, bien por voluntad, bien por el acoso de la presión sobre el paisaje.

Si hablamos de palanquines y de portear a escala humana, la memoria trae de forma natural y casi inevitable *Carrying* (1992), obra de Pepe Espaliú³⁰⁴. La serie incluía una *performance* en que el artista era transportado a hombros por sus amigos, de tal forma que el contacto físico fuese necesario, a fin de demostrar que el SIDA no es transmisible sin intercambio de fluidos y, además, que a pesar del rechazo social hacia el enfermo y la enfermedad era posible sentir el calor de los abrazos de los portadores. Junto a la *performance* realizó varios palanquines negrísimos e infranqueables.

Por extraño que pueda parecer, *La Portantina* y *Carrying* comparten mucho más que la aparente anécdota del palanquín. En ambos casos se plantean estrategias propias del refugiado en situación de precariedad, necesitado de protección en su huida frente al acaba-

304 ESPALIÚ, P. (1993) *Nana para un artista futuro. En estos cinco años.1987-1992*. Ediciones Estampa. Madrid.

115. Pepe Espaliú, *Carrying*
(1992)



miento. Según Espaliú, se portea sin tocar la terrible tierra aquello y aquéllos que son especiales: la aristocracia que no debe mancharse los pies y el enfermo que no debe contaminar el suelo. De igual modo, la propuesta del grupo Cavart permite una aristocrática búsqueda de los espacios impolutos; lo enfermo no es el hombre sino el medio, y lo que tal vez porteen estos modernos ganapanes no sea otra cosa que el aire límpido de la radicalidad prometeica.

Nómadas felices. Utopías en movimiento

Hasta ahora nos hemos centrado en dos aspectos poco positivos del nomadismo contemporáneo, vinculado a la suburbanización y a la lucha desesperada por la supervivencia en un mundo con marcados contrastes de libertad y riqueza. Los movimientos pendulares han desestructurado el paisaje, dibujando una especie de suburbio global del que el paisaje rural ha desaparecido o tiende a desaparecer a través de la museificación pintoresca de sus elementos, a la par que las ciudades históricas cuidadas y restauradas se convierten en ejercicios de taxidermia, puesto que están deshabitadas. Los pobres del mundo se han puesto a caminar hacia un destino mejor. No obstante, no debemos olvidar que el nomadismo puede tener un fortísimo carácter subversivo, al poner en tela de juicio las ideas de propiedad inmobiliaria, virtud en el trabajo y sumisión al sistema. Ser nómada implica una concepción ácrata del paisaje y una obligada renuncia a los conceptos espaciales de centro y periferia. Repasemos algunos de los proyectos que de algún modo inciden en toda esta compleja apuesta.

Nada afina tanto nuestro adiestramiento en la jerarquización de los elementos espaciales como el reto de hacer una maqueta. El ejercicio implica tomar decisiones de tipo simbólico, esclarecer qué estará presente y qué será excluido. El raro grupo de artistas que es la Fami-



lia Boyle³⁰⁵ construye su obra común intentando no tomar decisiones emocionales o subjetivas en la representación del paisaje. Ellos y su obra son nómadas. Deciden el lugar sobre el que trabajarán lanzando un dardo sobre un mapa al azar, luego amplían la zona hasta dar con el lugar preciso. Una vez localizado el metro cuadrado exacto, el territorio es reproducido con absoluta fidelidad. Para ello toman moldes, fotografías, etcétera, hasta lograr una imagen idéntica al original.

Los Boyle mantienen una visión descentralizada y sin jerarquías del paisaje que emana de la concepción dadaísta y de la *Teoría de la deriva* propuesta por el Situacionismo, en la que se conjugan el paisaje físico y humano. Este enfoque cándido en el que no existen espacios de exclusión, y todo es tan perfecto, tan hermoso que no debe en modo alguno ser modificado cuando es representado, conecta con la idea edénica de un mundo en orden, de un paraíso del que nadie ha sido expulsado.

Algunas de las intervenciones de José Miguel de Prada Poole comparten esta visión beatífica del paisaje manifestada a través de una marcada voluntad nómada, quedando más próximas a la idea de escultura habitable que de arquitectura propiamente dicha. De Prada

305 *El mapa no es el territorio. Boyle Family*. Revista el paseante. Editorial Siruela. Número 5, 1987. DE DIEGO, E. (2008) *Contra el mapa*. Editorial Siruela. Madrid.



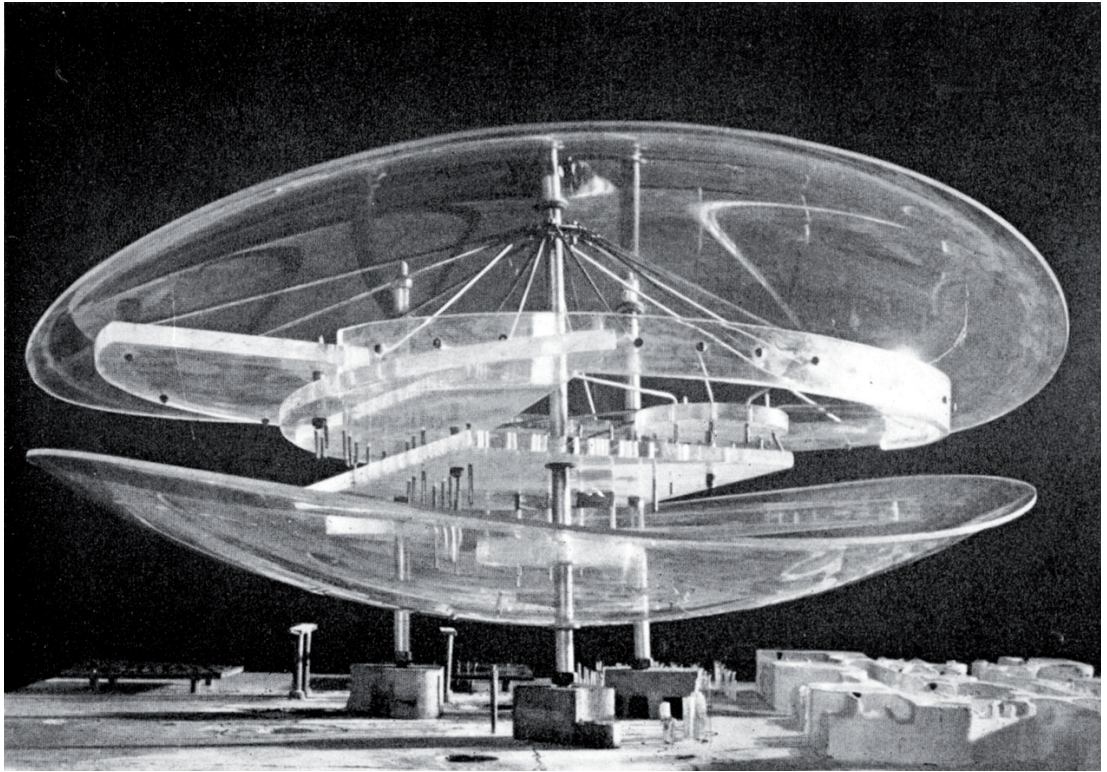
Poole³⁰⁶ presenta la enorme rareza de ser un artista radical, utópico y, a la vez, lo suficientemente pragmático como para encontrar soluciones técnicas y soporte financiero que permitan materializar sus proyectos. Buena parte de sus ideas más conocidas pretende dar soluciones hermosas y prácticas a las necesidades de espacio vinculadas a la idea de la fiesta.

El proyecto *Instant City* (Ibiza, 1976) era una alternativa a los apartamentos turísticos en Baleares. Podía ser montado y desmontado en muy poco tiempo y básicamente funcionaba como un conjunto de bóvedas de goma plegables y articulables a las que se accedía a través de un esfínter de plástico flexible. Posteriormente, el arquitecto señaló la posibilidad de usar las bóvedas como espacio y refugio para los cursos y estudiantes de arquitectura. Su obra más conocida es *Recinto neumático* (1972), once semiesferas montadas para los Encuentros de Arte de Pamplona³⁰⁷. Según quienes pudieron vivir aquel excepcional evento, los Encuentros, auspiciados por la familia Huarte, fueron una fiesta del arte efervescente y bulliciosa aunque poco decantada. Allí coincidieron los artistas más importantes de principios de los setenta. La carpa que levantó De Prada Poole fue marco para su confluencia. La extrema derecha se movilizó contra los melenudos, los nacionalistas contra los artistas foráneos, y los comunistas contra aquéllos que consideraban que legitimaban el poder de Franco al difundir cultura en el contexto de la dictadura; pese a todo, aquello fue un jardín y una fiesta. Todo efímero pero hondamente emocionante.

Encontramos un espíritu similar, defendiendo la ciudad lúdica frente a la ciudad burguesa, en Constant, artista vinculado al informalismo abstracto holandés e integrante del grupo Cobra. Durante años

306 <http://www.pradapoole.com>

307 <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2010/encuentros-pamplona.html>



118. Constant Nieuwenhuys,
New Babylon (1959-74)

trabajó febrilmente construyendo planos y maquetas para su proyecto utópico llamado *New Babylon* (1959-74)³⁰⁸, en el que concibe el mundo como laberinto nómada. Esta ciudad, que de forma rizomática se iría extendiendo por todo el planeta, plantea una enorme paradoja. Se trata de un proyecto urbanístico para un mundo en movimiento, un campamento gitano global para un hombre renovado, el *homo ludens*, destinado a vivir sin trabajar en un ocio vagabundo y permanente. Posiblemente el proyecto de Constant resulta contradictorio y profundamente disparatado. Para nosotros es referencia obligatoria en la medida en que implica que la vuelta al paraíso, al jardín, no pasa por un retorno a la configuración formal del espacio anterior a los desórdenes de la industria y la especulación, sino por una disposición libre en el uso del tiempo y la energía. El hombre futuro volverá al principio, cuando aún no se conocían el trabajo y el esfuerzo, y no lo hará por el sudor, la sangre, el cansancio o el dolor; lo hará por el ocio. No cabe una imagen más acabada del retorno edénico al jardín primigenio.

Desde, la región más densamente poblada de Europa, el Estudio *Korteknie&Stuhlmacher*³⁰⁹ propone *Estudio móvil para artistas* (Utrecht,

308 CONSTANT (2006) *New Babylon*. Barcelona, Gustavo Gili. 2006.

CARERI F. (2003) *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili. Land&scapeseries. Barcelona.

309 AA.VV. *AV. Monografías*. N° 140. Obra mínima. Madrid 2009. Páginas 86 y 87. Obra citada.

119. Estudio
Korteknie&Stuhmacher, *Estudio móvil para artistas* (Utrech, Países Bajos, 2010)



Países Bajos, 2010). Es un espacio alargado, puesto que su transporte debe adaptarse a un camión. Dicho espacio consta de un área única con grandes puertas abatibles. Está construido con placas de madera laminada sobre una estructura de acero, fácil de transportar sin necesidad de ser desmontado. El estudio es pequeño y espacialmente eficaz, recogiendo las dos características que mejor describen la pintoresca tradición neerlandesa. Acabado en una densa laca verde vejiga, casi negro, y con un enorme y potente nº 19 pintado en blanco, el estudio móvil genera un sutil nudo paisajista allí donde se instala, entre el alegre verdor de la vegetación de clima oceánico y los celajes bajos holandeses. Parece así contribuir a una larga tradición de amor y respeto por el paisaje que, sin embargo, no entra en contradicción con el uso intensivo del mismo. El *Estudio móvil para artistas* nunca tendrá en nuestra cultura el peso que tiene el proyecto *New Babylon*. No puedo dejar de considerar la encantadora pieza móvil como una idea viable, en una situación en la que, partiendo del nomadismo entendido como herramienta de conocimiento, las tareas del hombre pueden desarrollarse en unas condiciones óptimas de belleza y dignidad.

Los jardines de las migraciones

La migración comparte con el jardín la idea de lo carencial. Se emigra para conseguir aquello que nos falta, sea en términos económicos, sociales, culturales o políticos. Éstas son las mismas razones por las que construimos jardines cuando conseguimos un excedente material al que podemos dar un uso simbólico. En este apartado repasaremos algunos proyectos vinculados con el nomadismo y las migraciones.

Siempre pensamos que migran las personas, pero los arquitectos Casagrande y Rintala llevan a cabo una inversión de los términos. al



120. Casagrande y Rintala, *Land(e) scape*, (Savonlinna, Finlandia, 1999)

proponer una instalación cuya culminación y límite viene marcada por el fuego que la abrasa. El proyecto *Land(e) scape*, (Savonlinna, Finlandia, 1999) es una reflexión en torno al proceso de abandono que está sufriendo el campo finlandés³¹⁰. Disponen tres graneros tradicionales de madera sobre unos palafitos gigantes, que les confieren el aspecto de aquellos elefantes que, en la visión daliniana de las tentaciones de San Antonio, acosaban al místico. Los graneros sobre sus improvisadas botas de siete leguas, que además se disponen sugiriendo el movimiento de un cuadrúpedo, parecen emigrar hacia el sur buscando a los añorados campesinos por los que han sido cruelmente abandonados³¹¹. El día de Santa Lucía, tal como tradicionalmente se hacía, estos graneros serán quemados en medio de una fiesta celebrativa de la vida y de la luz, antes de que el fin del verano acabe con ellas; será entonces el momento de levantarlos de nuevo.

Volviendo a las migraciones propiamente humanas y aún en el contexto rural, el Medio Oeste norteamericano sólo se entiende por el automóvil, puesto que la concentración de población es mínima, invirtiendo la lógica metropolitana; seguimos hablando de nomadismo conjugando paisaje y automóvil.

El Estudio Moorhead & Moorhead propone dar refugio y consuelo a través de seis capillas móviles, *Mobile Chaplet* (Dakota del Norte, 2007)³¹², a los habitantes de esta América profunda, así como a los jor-

310 [http://www.mimoo.eu/projects/Finland/Savonlinna/Land\(e\)scape](http://www.mimoo.eu/projects/Finland/Savonlinna/Land(e)scape)

311 Las intervenciones nómadas así como el tema de la isla flotante es una constante en su obra, así en septiembre de 2012 levantaron una sauna flotante en medio del lago Rosendahl, formalmente es un cubo traslúcido que a su vez funciona como linterna cuando se usa de noche o en la estación oscura. <http://floatingsauna.blogspot.com.es>

312 <http://archpaper.com/news/articles.asp?id=1399>



naleros que eventualmente trabajan sus campos durante la cosecha. Son pequeños espacios movidos a tracción por una de esas camionetas que articulan el Medio Oeste, como en su día hicieran los carromatos de los pioneros, buscando su lugar en el mundo. La idea es ofrecer lugares de recogimiento en medio de la llanura agrícola deshabitada de Dakota del Norte. Formalmente el proyecto es muy sencillo: sobre una plataforma ligera los arquitectos colocan una serie de barras de acero o alambres gruesos, que al doblarse de lado a lado y cruzarse generan una celosía, delimitando una bóveda elíptica. La capilla no alberga ni un solo símbolo. Es absolutamente ecuménica, sacralizando la percepción de las personas a quienes alberga y, por extensión, proyectando esa mirada consagrada sobre el paisaje. Además supone una gran paradoja: una máquina mística atada a un coche, destinada a dar sentido a un territorio, cuya configuración sólo se explica a través del automóvil.

Estrella de Diego, en su *Introducción al arte del siglo XX*³¹³, explica el movimiento permanente de la *generación Beat* como un elemento fundamental para entender el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial, e incluso como una clave a la hora de comprender la poética de Warhol³¹⁴ (el artista que nunca condujo y que sin embargo entendía que el paisaje se hacía tanto más pop cuanto más viajaba al oeste). En el fondo, lo que De Diego plantea es una visión mística de la huida y de carretera, la misma de la que hablaremos al analizar la obra de Toni Smith, inimaginable sin el automóvil, frente al europeo Long, procedente de un modelo distinto de civilización: lo que se confronta no es otra cosa que el análisis sensorial e intelectual que ofrece el paseo frente a la mística del automóvil.

313 DE DIEGO, E. (1996) *Arte contemporáneo*. Editorial Historia 16. Madrid 1996.

314 DE DIEGO, E. (1999) *Tristísimo Warhol*. Editorial Siruela. Madrid 1999. Obra citada.

122. Blanca Casas, *Los márgenes felices* (2005) VILLA, M. (2007)



Me gustaría terminar recordando de nuevo a Marc Augé y su idea del no lugar, la soledad del hombre en tránsito, la espera, la duda y una cierta inquietante suspensión de las referencias espacio-temporales. En este sentido, tal vez la propuesta más radical de cuantas he analizado se encuentre en la obra de Blanca Casas.³¹⁵ La serie *Los márgenes felices* (2005) consta de una instalación, un vídeo y actuaciones concretas en cunetas y descampados. Casas hace hincapié en la vegetación salvaje de los no lugares, de los eriales periurbanos destinados a ser el telón de fondo de este transitar hacia ninguna parte, llevando a la sala de exposición algunas de estas plantas, colocadas en los típicos fardos de arpillera de plástico que suelen usar los inmigrantes para transportar sus enseres personales y su mercancía³¹⁶. También actúa *in situ* creando jardines diminutos y portátiles, en los que usa como material estos mismos fardos, con la idea de conferir dignidad a los espacios desahuciados por el progreso y la especulación y, de la misma manera, a quienes se los apropian como lugares residuales, infrahumanos, pero los únicos disponibles para la supervivencia.

Comenzamos este capítulo hablando del tránsito permanente en función del automóvil privado que consume como el fuego los espacios del mundo rico, sus consecuencias y el tratamiento que de todo este proceso ofrecen los medios de comunicación. Generalmente los relatos se construyen sobre la riqueza. En esta situación global, cuando un porcentaje significativo de la población del planeta se muere de hambre, represión y miseria, los nuevos nómadas obligatoriamente son los protagonistas de la odisea migratoria y, el arte no podía ser ajeno a su relato.

315 VILLA, M (2007) *Arte emergente en España*. Editorial Vaivén. Madrid. Páginas 118 a 121.

316 Mary Cuesta reseñaba la obra en el artículo *Nada pasa y todo acaba*. http://salonkritik.net/archivo/2005/11/nada_pasa_y_tod.php

10. El noble arte del paseo: Richard Long y Hamish Fulton

”Ese prodigioso tedio que hay en todo, ese retraimiento soleado, esa medianía y somnolencia entre el verdor, esa melancolía, estas piernas ¿de quién son? ¿Mías? Sí. Soy demasiado perezoso para hacer observaciones. Miro mis piernas y sigo andando”

Robert Walser. *Historias, El parque*

10. El noble arte del paseo: Richard Long y Hamish Fulton

Toda la escultura está ontológicamente vinculada a la idea de lo pintoresco, ya que el tiempo, el recorrido y los cambios de perspectiva resultan fundamentales para vivirla. Con frecuencia se suele reducir a su representación fotográfica, negando la experimentación temporal de la misma; no obstante, en algunos casos esas visiones directas que ofrece la fotografía no se perciben nunca. Pensemos, por ejemplo, en obras tan significativas como *Clara Clara* (Paris,1983) de Serra o en *Spiral Jetty* (1970) de Smithson. La experiencia de la escultura se basa en la dialéctica entre atravesar y mirar el paisaje.

Como tantos otros elementos de nuestra cultura, el paseo por el jardín procede de Italia. Con María de Medicis llegó hasta Francia³¹⁷, y allí se convirtió en un ritual de puesta en escena social, rigidísimamente codificado³¹⁸, mantenido en lo esencial en todo el ámbito occidental hasta la generalizada democratización de los hábitos acaecida tras la Primera Guerra Mundial. En origen, *la promenade* consistía en una parada cuya misión principal radicaba en propiciar el mejor escenario posible para que los aristócratas exhibiesen su adhesión a las extravagantes modas tardo-barrocas. Los jardines públicos y privados se adaptaron a este uso social dinamizando perspectivas que, como en la ópera, figuran diferentes y encantadoras vistas cambiantes a la medida de la evolución en el caminar de los nobles visitantes.

Los sentimentales, moralizantes y pragmáticos jardines rurales anglo-alemanes, así como los parques urbanos de todo el continente, son el fruto de esta idea: generar paisaje a la medida del andante. Lo pintoresco, la sucesión de *perspectivas que* evolucionan con el caminante, ha tenido hondas repercusiones en la cultura artística. La diversidad de vistas dentro de una cierta unidad paisajística, los ecos emocionales e incluso morales y políticos asociados a la fenomenología del espacio experimentado se encuentran en el centro de las actuales investigaciones artísticas.

317 LE BRETON, D. (2011) *Elogio del caminar*. Editorial Siruela. Madrid.

318 IMPELLUSO, L. (2007) *Jardines y laberintos*. Editorial Electa. Serie Los Diccionarios de Arte. Barcelona. Capítulo *Los paseos a la moda*. Obra citada.

123. Digne Meller-Marcovicz, Rudolf Augstein y Martin Heidegger paseando por los alrededores de la cabaña en Todtnauberg (1966)



Partiendo de esta premisa resultan más fáciles de entender los procesos creativos y los procedimientos desarrollados por aquellos artistas que, a partir de la segunda mitad del siglo XX y desde el ámbito de la escultura, han radicalizado la evolución, entendiendo que la obra es el propio hecho de andar dotado de la capacidad de reorganizar el paisaje³¹⁹ a través de lo que podríamos llamar una escultura mental. El error que tradicionalmente se ha cometido al analizar estos trabajos y situarlos en su genealogía ha sido el vincularlos con los paseos del pintor *à plein air*, ejemplificados por el celeberrimo autorretrato *Bonjour Monsieur Courbet* (1854)³²⁰, cuando sus fuentes deberían buscarse en la relación existente entre los dos temas que nos ocupan: el jardín y la escultura. Junto con la práctica instaurada en los jardines de construir paisaje a la medida del caminante, deberíamos tener en cuenta las líneas propias de la escultura durante el siglo XX.

Con respecto al paisaje conviene recordar dos aspectos. Primero, el cambio de status que supone la aparición del *ready made*, el cual permite dejar de entenderlo como un ecofacto producido exclusivamente por la naturaleza, para considerarlo un símbolo, un artefacto, un *ready made* ambiental, en definitiva. Segundo, el valor que cobran determinados paisajes en tanto que depositarios de una serie de valo-

319 MINGUET, J. M. (2010) *Landscape. Out of the city*. Editorial Monsa. Barcelona. El corpus de obras dedicado al paseo es enorme. Entre los ejemplos más reseñables se repiten dos rasgos: la intención de modificar lo mínimo posible el paisaje preexistente y una marcada orientación escultórica.

320 MASANÉS, F. (2006) *Gustave Courbet*. Editorial Taschen. Colonia. Página 49. Courbet, seguidor de las teorías de Proudhon, se retrata como un gigante saludable y bronceado rodeado por una visión sagrada de la naturaleza, asumiendo que el artista debe convertirse en un profeta. Se representa como el judío errante que debe vagar hasta ser redimido, y su redención se deberá a la benéfica acción de la naturaleza y el arte.



124. Gustave Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854 (Montpellier, Musée Fabre)

res ejemplificadores, bien por su extraordinario nivel de conservación natural, restos de la naturaleza inmaculada y eterna, bien por constituir la evidencia material del proceso de entropía espacial derivado de las necesidades industriales y los procesos especulativos.

Cuando hablamos del caminar entendido como acto creativo desde una perspectiva paisajística y escultórica, la figura de Richard Long es una referencia absolutamente obligada. Como señala Javier Maderuelo, “*su obra es el paseo por el territorio, es el propio acto de andar. Como en un ballet, la obra son los movimientos de los cuerpos de los bailarines*”³²¹. El trabajo de Long se relaciona íntimamente con el sentido catártico del jardín sentimental inglés. En tanto que paseante de honda subjetividad se proyecta sobre el paisaje, con el que traba una relación dialéctica, ya que el entorno se interioriza y forma parte consustancial del artista. En ese sentido, continúa aquello que Rousseau

321 MADERUELO, J. (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Editorial Mondadori. Madrid 1990. Página 196. Obra citada.

125. Richard Long, *A Fine Line Made by Walking* (Inglaterra, 1967) La experiencia de caminar hoyando muy sutilmente el paisaje



mantiene en *Las ensoñaciones del paseante solitario*: “¿de qué se goza en semejante situación? De nada externo a uno, de nada salvo de uno mismo y de su propia existencia; en tanto tal estado dura, uno se basta a sí mismo, como Dios.”³²²

Una de sus primeras intervenciones, *A Fine Line Made by Walking* (1967), un sutil itinerario marcado caminando sobre una pradera, establece ya la que es una seña de identidad en su trabajo: la relación intimista con la naturaleza a escala humana, desde implicaciones individuales. El alcance simbólico y cultural de su obra es complejísimo, tanto que constituye una referencia imprescindible para aquellos artistas situados, al menos aparentemente, en sus antípodas, es decir: arquitectos y urbanistas. Sin embargo, describir y catalogar la obra de Richard Long en el plano formal resulta extraordinariamente fácil. Ésta puede ser agrupada en cuatro categorías.

322 ROUSSEAU, J. J. (1986) *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Editorial Cátedra. Madrid. Páginas 101-106.



El artista se dedica a pasear, y a veces de este paseo quedan documentadas las sutiles huellas en forma de fotografías, dibujos o croquis, en los que no sólo se registra la condición visual de las cosas sino que se anotan los sonidos, las percepciones e incluso el sentido del itinerario, los cambios de rumbo, etcétera.

Obra creada en la naturaleza

Se trata de tenues intervenciones destinadas a desaparecer sin dejar el más mínimo residuo. Long ordena un círculo de piedras o las dispone en hilera. Nunca arrastra estos materiales a un lugar distinto al que pertenecen. Sus intervenciones resultan de una sencillez ascética. Son alineaciones básicas que emparentan con los jardines de grava propios del budismo zen y con las construcciones primitivas del megalitismo europeo, con especial referencia a los megalitos relacionados con el paganismo druida precristiano.

Trabajos desarrollados en espacios expositivos

Realizados con materiales naturales, sobre todo piedras y barro. Estas piezas pensadas en el entorno del minimalismo presentaban una doble naturaleza, aparentemente contradictoria, al disponerse formando figuras geométricas exactas (círculos, líneas cuadrados, etcétera) pero usando materiales naturales de formas orgánicas obligatoriamente irregulares.

Documentación y cartografía del trabajo

Mapas, croquis, itinerarios y fotografías. En ocasiones, este material es la propia obra, otras veces su referente, su certificación, el registro gráfico de una experiencia forzosamente efímera.

Encontramos una cierta continuidad con el sentimiento empático y redentorista hacia la naturaleza propio del capítulo romántico bri-

127. Richard Long, *A Line in Scotland* (1981)

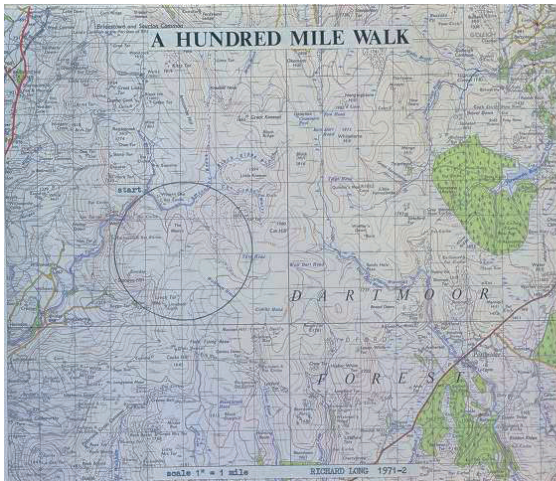


128. Richard Long, *South Bank Circle* (Londres, 1991)



tánico, donde la naturaleza siempre es un ejemplo moral frente a la depravación del lumpen urbano. No obstante, hay en su obra algo de la extrema humildad de los románticos alemanes. Sin el resquicio del optimismo inglés dieciochesco seguramente no encontraríamos ese ímpetu creativo, esa confianza en el fruto de su trabajo, esa esperanza en cambiar y mejorar el mundo desde su arte, siempre al borde del chamanismo. Pero posiblemente sin el arrojo ilimitado del espíritu, insolente frente a la vanidad humana y a la vez sumiso hacia la grandeza del cosmos, la visión del trabajo de Long resultaría incompleta. Aquí debemos señalar igualmente las influencias del budismo zen, en sus ideas de sencillez y recogimiento, como premisas básicas para una empatía universal, sumadas a la voluntad primitivista de conectar con las más arcanas y antiguas manifestaciones artísticas, remontándose al megalitismo prehistórico en su condición de creación básica, mágica e integrada en el seno de un cosmos armonioso³²³.

323 MOURE, G. (1988). *Richard Long. Spanish Stones*. Ediciones Polígrafa. Barcelona.



- Day 1 Winter skyline, a north wind
- Day 2 The Earth turns effortlessly under my feet
- Day 3 Suck icicles from the grass stems
- Day 4 As though I had never been born
- Day 5 In and out the sound of rivers over familiar stepping stones
- Day 6 Corrina, Corrina
- Day 7 Flop down on my back with tiredness
Stare up at the sky and watch it recede



129. Richard Long, *A Hundred Mile Walk* (Dartmoor, Inglaterra, 1971-72)

Sus creaciones se convierten en llamadas, señales que contribuyen a redefinir el orden del mundo. Para él, caminar es una manera de determinar su lugar³²⁴, de medir la naturaleza con sus pisadas y de encontrar el espacio en cada paisaje a través de su propia magnitud. Persigue formar parte de la naturaleza, y para ello se vale de las ideas de respeto y libertad, desarrollando su trabajo para el planeta y no en su contra.

Long camina sobre la faz de la tierra como caminaba Edipo, intentando suturar la herida de un sino trágico. Camina hacia el horizonte dando la espalda a las vanidades humanas, y ello lo hermana con los personajes de Friedrich. El mito de Edipo, *el de los pies hinchados*, ejemplifica en buena medida la humana condición, con la capacidad iluminadora que sólo al mito pertenece; Edipo en la encrucijada de los tres caminos, decidiendo y errando, cayendo en la tragedia pese a la virtud que guía sus acciones. Frente a él, como la otra cara de una misma moneda, los personajes de Beckett *Esperando a Godot*, incapaces de moverse, ejemplifican al hombre en un horizonte que supera su propia capacidad de conocimiento histórico. Long conecta con ambos. El vínculo con Friedrich es claro, pero no menos su relación con Edipo, en la medida en que investiga sobre las ideas del camino, del itinerario, pero también del círculo, de la encrucijada, del punto de espera y encuentro que se llena de significado, santificándose a partir de sus propios elementos.

324 ROUSSEAU, J. J. (2008) *Las ensañaciones del paseante solitario*. Editorial Cátedra. Madrid 2008. Páginas 64 y 189. Sobre conocer y conocerse a través del paseo, Rousseau comenta: "Resolví emplear el paseo del día siguiente en examinar me sobre la mentira y acabé bien seguro de la opinión ya tomada, según la cual el conócete a ti mismo del Templo de Delfos no era una máxima tan fácil de seguir como yo había creído en mis Confesiones". En la misma obra reconoce "Nunca hago nada salvo durante el paseo, el campo es mi gabinete, la visión de una mesa, del papel y de los libros me produce hastío, el aparato de trabajo me desalienta".

130. Richard Long, *Círculo hecho con las huellas de los pies* (Desierto del Sahara, Argelia, 1987)



Según Samuel Beckett, *Esperando a Godot* (1952) surgió ante el cuadro de Friedrich *Dos Hombres contemplando la Luna* (1819), en el que dos figuras escuálidas observan la Luna llena, de espaldas al espectador en un paraje inhóspito. Long, a través de sus ojos, construye el mundo a la medida de sus pasos, pero de vez en cuando se para y señala un punto, allí donde los personajes de Beckett podrían detenerse para llenar de sentido sagrado un fragmento del tiempo al dedicarlo a la contemplación del cosmos.

Hace unos años, la obra de Richard Long parecía tan sutil, tan mística como inasumible por el resto de las artes. En el mejor de los casos, Long venía a sumarse a la larga tradición de artistas que, desde la pintura de paisajes china a la mística medieval, habían hecho de la presencia sentimental y el gesto comedido algo prioritario. Hoy en día, como apuntábamos, esta contención se ha convertido en el único remedio contra la hiperplasia especulativa del paisaje.

La idea de lo pintoresco resulta fundamental para entender su trabajo. Este mismo rasgo es una constante en la escultura de Richard Serra. Yves Alain Bois, en su artículo *Paseo pintoresco alrededor de Clara Clara*³²⁵, mantiene que existe un claro paralelismo entre la estrategia que desarrolla Serra en buena parte de su obra con la poética de Le Corbusier, quien considera la *promenade architectonique* uno de los pilares fundamentales de su decálogo estético. Es decir, para el maestro francosuizo, la casa deber poder ser recorrida en un modo suave, sin el trauma abrupto de las escaleras; de esa manera puede desplegar su aparato seductor, ofreciendo un horizonte variado al

325 BOIS, Y. A. (2009) *Paseo pintoresco alrededor de Clara Clara*. Publicado en AA.VV. (2009) *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneo*. (Coordinado por Iñaki Ábalos). Edita Gustavo Gili. Barcelona. Páginas 49 a 81.

paseante que deambule a través del programa de rampas que conectan los diversos planos.

Richard Serra rompe con los itinerarios rectos, curva el horizonte, invita a descubrir nuevas perspectivas. La fuente de ambas experiencias, según el certero análisis de Bois, no es otra que el concepto de lo pintoresco (aquella visión digna de ser pintada), descubierto en la estética del setecientos y ampliamente desarrollado en toda la jardinería occidental, especialmente en el ámbito paisajístico británico. Si esta idea sobre lo pintoresco vincula las monumentales esculturas de Serra con la más clásica arquitectura contemporánea, no podemos olvidar que las ligerísimas intervenciones de artistas peripatéticos como Richard Long emanan de un mismo espíritu inquieto.

Mona Hatoum trabaja también con el concepto de lo pintoresco, aunque en su obra permanece un remanente surrealista, al conjugar imágenes y situaciones habitualmente disociados en la vida cotidiana. Siempre desde una perspectiva vivencial, Hatoum entrelaza la cotidianidad, la estética y la política, especialmente aquellos asuntos que vive en primera persona en tanto que mujer árabe palestina. *Hanging Garden* (2008)³²⁶ consiste en una serie de sacos de yute apilados, conteniendo tierra y semillas que al humedecerse germinan. Cuando vemos la obra en el interior de la sala de exposiciones, tenemos la impresión de disfrutar de una pieza tardo-minimalista, con su imperfecta geometría animada por el verde de la hierba. Sin embargo, no podemos olvidar que se trata de una pieza de arte público, que debe estar en la calle para activarse políticamente. Entonces, el montón de sacos se convierte en una barricada, en una defensa de arena, por más que de ellos emerjan las vivificadoras hierbas. El horror del conflicto llega de ese modo a la cotidianeidad de los burgueses, que ven obligatoriamente interrumpida la trayectoria del paseo con un elemento que nos habla de aquello que evitamos: el miedo y la guerra. Por otra parte, el jardín evoca la vida que, a pesar de todo, continúa con sus parcelas de amor y de goce incluso en las circunstancias más adversas, en Palestina, en Líbano y allí donde varias generaciones no hayan conocido más horizonte que el exilio y el conflicto.

A partir del cambio de milenio, en concordancia con la nueva y renovada atención sobre el tema del jardín y el paisaje, surgen varias editoriales dedicadas al tema, y otras ya asentadas dedican algunas de sus colecciones a la cuestión que nos ocupa. Tal es el caso de la editorial Gustavo Gili, que viene desarrollando desde el año 2000 la serie *Land&scape*, en la que se aborda en profundidad la cuestión del paisaje. En el año 2002, el arquitecto y profesor vinculado al grupo Stalker Francesco Careri coordinó el libro *Elandar como práctica estética*³²⁷. Los principios que lo guían son más que tangenciales con aquéllos que Long desarrolla en su obra, siendo la tesis central tan

326 <http://arttattler.com/archivemonahatoum.html>

327 CARERI, F. (2002) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili. Land&scape series. Barcelona.



singular como interesante: el paisaje y la arquitectura no surgen de las exigencias materiales de los pueblos sedentarios, sino de las carencias simbólicas de los pueblos nómadas, derivadas de la necesidad de dotar de significado, de jalonar de hitos significativos, la continuidad extensa y caótica de la superficie visible de la Tierra. Frente a la visión ortodoxa que mantiene el desarrollo de la civilización vinculado al estatismo sedentario, su propuesta sitúa el caminar, deambular, transitar, en el origen de las artes y del paisaje en tanto que construcción cultural.

Las tesis de Careri, con ser revolucionarias, no distan en exceso de los planteamientos defendidos por Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*³²⁸. Para Eliade, el hombre necesita dotar de significado el tiempo y el espacio. La sacralidad temporal viene de la mano de las liturgias, las fiestas y los rituales, mientras la sacralidad espacial está vinculada al tótem, el elemento arquitectónico-escultórico capaz de dotar de sentido al entorno deslindándolo del caos circundante. Para Careri, entre los múltiples sentidos de los menhires estaría el señalar marcas que permitan cartografiar y recordar el paisaje de las migraciones.

Mucho más tradicional resulta cuando analiza las construcciones megalíticas de Stonehenge, dando protagonismo al acceso ritualizado, o cuando aborda desde esa misma perspectiva (desde el protagonismo de las vías rituales) la arquitectura egipcia. Con respecto al mundo clásico, Careri nos recuerda que es el tránsito lo que da sentido a la arquitectura griega, ya que la sacralidad no corresponde al templo en sí cuanto al *témenos*, el espacio procesional que lo rodea. Esta misma idea del deambular sería aplicable a las iglesias de peregrinación o al urbanismo aúlico dieciochesco, especialmente

328 ELIADE, M. (1981) *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Guadarrama. Serie Punto Omega. Madrid. Obra citada.

en el ámbito católico, donde las calles se disponen en función de las procesiones.

En cualquier caso plantear el urbanismo desde el nomadismo parece, cuando menos, contradictorio, así es que Careri, para justificar y explicar su teoría, recurre a las experiencias de aquellos artistas escultores que han hecho del movimiento su forma de intervenir en el paisaje y en el mundo. Lógicamente se va a referir a Richard Long, el artista que camina por la naturaleza virgen, anterior y posterior a la cultura, y a Tony Smith, el artista que nos enseñó, tal como intuyeron los *beats* americanos, que la carretera tal vez no sea el medio sino el propio fin, el lugar de un mundo cuya ontología real no viene determinada por el estatismo sino por el movimiento, continuando aquella tensión instaurada en la ilustración europea entre *elentusiasmo* y *la quietud*.

Tony Smith publica en 1966 en la revista *Artforum* *Relato del viaje por una autopista en construcción*³²⁹. Smith, por entonces profesor en la Escuela de Arte Cooper, recorre sin permiso la alfombra negra acompañado de unos alumnos. Ese viaje fue una travesía iniciática en la que el paisaje y el hecho de atravesarlo se convirtieron en el material de la obra. Desde el coche, el paisaje deviene en el más seductor de los *ready made*.

¿Qué hubo en ese pequeño viaje, casi una travesura, de trascendente para la escultura y el paisaje? La respuesta es otra pregunta. Allí, el artista se plantea si la artísticidad del gesto reside en la carretera como signo, como *ready made*, o bien en la travesía, en el proceso performativo, la acción de atravesarla como hecho artístico. Smith traza un puente entre el concepto dadaísta de la ciudad como *ready made* y la idea de la siguiente generación. A partir de aquí, los artistas descubren el potencial creativo del recorrido y su capacidad para relacionar arquitectura y paisaje desde la perspectiva de la escultura, haciendo que ésta se reapropie de los espacios y los medios que le son consustanciales. La experiencia y las conclusiones de Smith fructifican en dos conceptos diferenciados pero íntimamente relacionados. Por un lado los minimalistas, ejemplificados en la figura de Carl André, quienes defienden una obra plana, transitable y susceptible de ser proyectada hasta el infinito, tal como era la carretera primigenia en la experiencia de Smith, esa cinta impoluta de terciopelo negro. Por otro los artistas *Land*, y entre ellos el mismo Long, para quien la obra es el tránsito en sí, el hecho de evolucionar en el espacio.

Caminar no supone modificar el paisaje a escala física, pero conlleva unos cambios simbólicos y ontológicos en absoluto inferiores a los que implican las complejas estructuras características de los *earthworks* americanos. Long mantiene el legado de Smith, desmaterializado, como si todo lo que conservara fuera el éxtasis que lo acompañó durante el itinerario.

329 <http://es.paperblog.com/la-revista-artforum-en-su-numero-de-diciembre-de-1966>

A la búsqueda de un arte primigenio, no modifica la tierra más allá de lo que el propio cuerpo permite al andar, anotar o mover piedras, a la medida de sus fuerzas³³⁰. Long trabaja guiado por la sutileza emocional y poética del hayku japonés³³¹, donde lo importante es el *Hic et nunc* en el que el hombre presta atención permanente y humilde al fluído del tiempo. Eduardo Martínez de Pisón, en su libro *Miradas sobre el paisaje*, explica en un tono ciertamente poético esta relación entre el tiempo y el espacio que confluye en la vivencia del paisaje:

*“Cada tiempo es un lugar, y cada lugar es un tiempo. Todo momento tiene, tuvo, tendrá su paisaje. Todo paisaje es el rostro de un momento. Juegos de cambio y permanencia, de sustancia y relatividad del espacio en el tiempo. Una vez dentro del círculo de la fugacidad y el retorno, podemos entrar en los significados.”*³³²

Un artista singular y fundamental en el contexto del paseo es Hamish Fulton³³³. Sus obras recogen siempre la información manipulada y sintetizada de aquello que él mismo ha vivido como paseante, y aluden al paseo del que proceden. El propio artista resume su *modus operandi*: “*Mi obra concierne a la experiencia de caminar. La obra de arte enmarcada se refiere a un estado de ánimo y no puede transmitir la experiencia del paseo.*”³³⁴

Las relaciones entre la visión sublime del paisaje en el contexto del *Land art* y el romanticismo histórico son siempre ambiguas; sin embargo, y del mismo modo que hay un cierto consenso a la hora de aceptar los vínculos de Richard Long con la sensibilidad del jardín paisajista inglés, se considera a Fulton heredero de la sensibilidad romántica sin ambages, en la medida en que encontramos un ansia de aproximación a lo inaprensible. Gilles A. Tiberghien, en su artículo *Horizontes*³³⁵, a propósito de la marcha *From horizon to horizon* (Galway, Irlanda, 1981), analiza el conjunto de su obra centrándose

330 ÁBALOS, I. (2001) *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Editorial Gustavo Gili. Compendios de Arquitectura Contemporánea. Barcelona. Página 25. Obra citada. A propósito de la influencia poética de Long compartida con aquellos arquitectos y paisajistas centrados en buscar maneras equilibradas de intervención sobre el paisaje, Iñaki Ábalos recoge una cita de Jack Burman muy descriptiva: “*Una de las percepciones más interesantes para la arquitectura sobre cierta escultura reciente (si es que existe) es que tiene sumo cuidado en no alterar el entorno existente y, de hecho, aprende de su situación y se nutre de todos los sucesos y procesos en curso que contiene cada emplazamiento particular [...] utilizando la energía sin explotar y la red de información del entorno cotidiano.*”

331 SEYMOUR, A (1986) *Piedras. Richard Long. Catálogo de la exposición Palacio de cristal 1986*. Edita Ministerio de Cultura y British Council. Madrid. Obra citada.

332 DE PISÓN, E. (2009) *Miradas sobre el paisaje*. Edita Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid. Página 33. Obra citada.

333 MORIENTE, D. (2010) *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo. 1970-2008*. Ensayos de arte Cátedra. Madrid 2010. Página 268. Obra citada. En la necesidad de sintetizar se descartan algunas otras experiencias que vinculan paseo y entorno de manera significativa. Buena parte de las obras de Francis Alÿs consisten en pasear. En Copenhage, por ejemplo, atraviesa la ciudad bajo el efecto de las drogas. En otra acción analiza los límites entre la realidad y la ficción al salir a la calle con un arma en la mano. Su obra, a pesar de basarse en el hecho de andar, se centra más en un relato de situación que en el paisaje y la relación que el paseante establece con el mismo.

334 LAILACH, M. (2009). *Land Art*. Editorial Taschen/ El País. Madrid. Páginas 44 y 45. Obra citada.

335 TIBERGHIE, Gilles A, (2001) *Horizontes*. Recogido en AA.VV. *Arte público naturaleza y ciudad*. Bajo la coordinación de Javier Maderuelo. Fundación César Manrique. Lanzarote. Islas Canarias 2001.



132. Hamish Fulton, *Wind through the Pines* (1985-91)

en el imposible romántico de aprehender el horizonte. Para Colette Garraud, la cuestión central parece estar vinculada a la idea de lo finito. En su artículo *Arte y Naturaleza. Aspectos del tiempo*, resume su visión de la poética de Fulton:

*“Lo efímero es en sí mismo uno de los principales rasgos del espectáculo que nos ofrece la naturaleza en continuo movimiento, llena de manifestaciones furtivas de la vida animal. Hamish Fulton, estimando que la única cosa que se puede dejar en la naturaleza es la huella de los pasos, se abstiene de intervenir los lugares que fotografía. Por ejemplo en una obra como *Dirt Road, Bird Song* de 1978, se limita a grabar el paso de una bandada de aves migratorias sobre un cielo límpido. Crea así una obra ejemplar combinando una imagen y un texto, que, como ocurre a menudo, evoca un objeto que no vemos. Las anotaciones del texto y de la imagen, puntillistas y discontinuas, no restituyen la experiencia fugitiva en su totalidad; caminar por la carretera, (Fulton es ante todo un artista peripatético), oír el canto de un pájaro, levantar la cabeza hacia el cielo, ver.”³³⁶*

Formalmente, las obras de Fulton presentan una gran diversidad y nunca se parecen a sí mismas. Pretenden ser objetivas y desapasionadas, informar sobre el trayecto de la manera más aséptica posible. El artista selecciona prioritariamente espacios desacogedores, documentando su tránsito con fotos y otros materiales gráficos, tales como

336 GARRAUD, C. (1995) *Arte y naturaleza: Aspectos del tiempo*. Recogido en AA.VV., *Actas del congreso Arte y Naturaleza*. Huesca 1995. Bajo la dirección de Javier Maderuelo. Página 89. Obra citada.

133. Hamish Fulton, *Travesía por los Pirineos* (2013)



134. Stanley Brouwn, *Archivo* (1976)



mapas topográficos o textos de tipografía muy aséptica, a través de los cuales, y con la mínima implicación emotiva posible a nivel significativo, intenta transmitir como significado justo lo contrario, aquello tan profundamente inasumible, tan sublime como son sus emociones durante el paseo³³⁷.

Stanley Brouwn reivindica el papel del hombre como unidad de medida capaz de dar sentido al espacio, que se resignifica a través del paseo³³⁸. Esta perspectiva humanista es una demanda antropológica,

337 Su poética recuerda al haiku apócrifo, aunque atribuido generalmente a Basho, en el que para cantar la sublime belleza de la Bahía de Matsushima (un conjunto de pequeñas islas de pinos) se limita a repetir su nombre entre signos de exclamación, ya que ninguna palabra puede ser tan bella como las vistas:

Matsushima ah! / A-ah, Matsushima, ah! Matsushima, ah!

338 AA.VV. (2005) *Stanley Brouwn. Catálogo*. Editan MACBA / Van Abbe Museum. Barcelona, Eindhoven. 2005.

135. Christian Philipp Muller, integrado en el equipo Green Border, *The green border*, (Bienal de Venecia, 1993)



manteniendo la necesidad, frente al dominio de la máquina, de poner en funcionamiento el mundo a escala humana, al invertir la lógica técnica y productiva. Al igual que Fulton, trabaja con la emoción y evita el melodrama, anotando en sus paseos unos datos concisos que guarda en un aséptico archivo de madera pintada de gris. La obra real es el paseo, y la documentación que finalmente va al museo o al centro de arte es este archivo gris que, bajo su aspecto indiferente, custodia toda una forma de entender e interactuar con el mundo³³⁹.

339 ROUSSEAU, J. J (2008) *Las ensañaciones del paseante solitario*. Editorial Cátedra. Madrid. Página 33. Obra citada. La aparente asepsia de Fulton, lejos de ser una rareza, constituye un lugar común. Rousseau por ejemplo hace una declaración de intenciones similar cuando mantiene: "Pues habiendo formado el proyecto de describir el estado habitual de mi alma en la posición más extraña en que mortal alguno podía verse nunca, no he visto manera más simple y más segura de ejecutar esta empresa que llevar un registro fiel de mis paseos solitarios."



136. Heath Bunting y Kyle Brandon, *BorderXing Guide* (2002)

Tal vez a finales del siglo XX y principios del XXI asistamos al agotamiento del proceso iniciado con el descubrimiento de la subjetividad romántica, a cuyo servicio se pusieron los logros derivados de la revolución de los transportes. Partiendo de esa base, el sujeto moderno presenta una cierta dislocación por la que se debate entre lo global y lo particular. En este intersticio surge una atención renovada por la idea del viaje y la movilidad frente al enraizamiento que caracterizó a los artistas clásicos³⁴⁰.

Christian Philip Müller, integrado en el equipo Green Border, participó en la Bienal de Venecia 1993 convocada bajo el lema “Nomadismo y multiculturalismo”³⁴¹. Posó como excursionista alpino y cruzó las fronteras austríacas en distintas ocasiones y con diferente fortuna. Así por ejemplo, fue detenido en la entonces Checoslovaquia, país al que tuvo prohibido el acceso durante varios años. Este hecho le hizo cambiar el tono más o menos divertido y humorístico, para analizar las durísimas condiciones de la odisea de los inmigrantes ilegales.

340 ÁBALOS, I. (2008) *Atlas pintoresco. Volumen II. Los viajes*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Obra citada. El viaje cobra tal importancia en el estudio de las intervenciones paisajísticas que constituye la base de uno de los textos fundamentales para entender la idea de lo pintoresco contemporáneo.

341 Recogido por KASTNER, J. WALLIS, B. (2005) *Land art y Arte Medioambiental*. Editorial Phaidon. Barcelona. Páginas 40 y 41. Obra citada.



Heath Bunting y Kyle Brandon trabajan con la idea de frontera³⁴². En su obra se evidencian las contradicciones existentes entre la imagen uniformada y sin conflicto del mundo que ofrecen los medios de comunicación y los desajustes económicos, sociales y políticos que jalonan la realidad. Esta situación se deriva del hecho de que la información se encuentra controlada por una minoría excluyente, que ignora las carencias de amplios sectores de la población mundial. Los artistas se valen de las nuevas tecnologías para llevar a cabo actos de sabotaje y activismo político, atravesando ilegalmente las fronteras entre países y generando todo un utillaje cibernético, mapas, indicaciones y consejos que permiten repetir su trayectoria a quienes lo precisen. Las fotografías son de una belleza espectacular pero, como ellos mismos indican, su misión no es ornamental, sino que forma parte de la documentación de un proyecto básicamente político.

Tanto Heath Bunting y Kyle Brandon como Christian Philip Müller plantean las relaciones entre la naturaleza y las convenciones, especialmente las políticas. Sus respectivas obras se inscriben en la misma tradición que los anillos concéntricos sobre la nieve trazados

342 REENA, J. y TRIEBE, M. (2009) *J. Arte y nuevas tecnologías*. Editorial Taschen. Colonia. Página 34.

por Dennis Oppenheim y, si analizamos su concepción del paisaje mantienen un cierto esencialismo que, inexorablemente, recuerda a Richard Long. En resumen, el paisaje en su eterna y lenta mutabilidad parece superar al hombre con sus contingencias, y por tanto a la historia.

El reverso de Long, místico, sutil y religiosamente respetuoso con el medio, evitando siempre transitar por los despojos de la naturaleza sacrificada por el progreso tecnológico, es Robert Smithson, con sus megalómanas y efímeras estructuras de tierra. En relación al movimiento nos interesa en tanto que *urban cowboy*, alguien que se mueve con soltura por los territorios y los paisajes inexplorados de las periferias. Un año después de la publicación del viaje de Tony Smith, y en la misma fecha en que Long plantea *A Line Made by Walking*, Smithson termina *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967). Se trata del primer viaje por los eriales de la periferia urbana contemporánea, atravesando las zonas más oscuras de la ciudad que son consecuencia de su principio entrópico. Después continuará organizando tours por la periferia de Jersey, viajes que cruzan el caótico borde del mundo mecanizado y suburbanizado por las futuras ruinas arqueológicas de la civilización industrial³⁴³.

De alguna forma, aunque con un espíritu diverso, conecta con las prácticas de los *flanneurs* urbanos de las vanguardias (los vagabundeos dadaístas, el paseo como *ready made* urbano por la ciudad banal y los recorridos surrealistas por la ciudad inconsciente), los espacios antiburgueses de la ciudad y, por supuesto, los paseos a la deriva de la *Internacional Situacionista*.

En tanto que artistas peripatéticos, Smithson y Long comparten una especie de ahistoricismo ilustrado. El primero se sitúa más allá de la historia en una especie de horror postapocalíptico. El segundo evita el pecado original contra el paisaje. Long, con sus construcciones de aire megalítico, se queda en la prehistoria. En ese sentido, y más allá de las claras diferencias que encontramos entre ellos, pertenecen a la misma categoría, aquella que permite al profesor Careri explicar el potencial poético de los vacíos suburbanos desde la perspectiva paleolítica.

De entre todos los artistas que han trabajado sobre el paseo como forma de arte, ninguno como Robert Walser³⁴⁴ hizo de dicha práctica una radical forma de vida³⁴⁵, renunciando a la historia y reclusándose fuera del mundo, pero su elección no es el monacato sino

343 ÁBALOS, I. (2008) *Atlas pintoresco. Volumen II. Los viajes*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Mapa 8. Robert Smithson: *El entropólogo pintoresco*. Obra citada.

344 WALSER, R. (2001) *El paseo*. Editorial Siruela. Madrid.

345 THOREAU, H. D. (1998) *Caminar*. Editorial Ardora. Madrid. La práctica del paseo no sólo es un ejercicio de radicalidad artística, sino que, en la medida en que desafía las normas del consumo, puede y debe ser considerada un ejercicio de activismo político. Resulta coherente que Thoreau, el padre de la desobediencia civil, le dedicase una de sus obras. En ese mismo sentido recordar el valor terapéutico que Herman Hesse otorgaba al paseo. HESSE, H. (1987) *El Caminante*. Editorial Plaza y Janés. Barcelona.

138. Fotografía del cadáver de Robert Walser tomada por la policía (Herisau, Suiza, 1956)



esa extraordinaria forma de apartamiento que, durante el pasado siglo, fueron los sanatorios psiquiátricos.

En su obra, dotada de la más hermosa vivacidad, el paseo y la escritura son la misma cosa, absolutamente necesaria para la supervivencia. Walser sella la alianza entre la creación entendida como paseo, y el paseo como única forma de vida. Representante de la vieja cultura europea, desprecia el automóvil, recorriendo a pie su pequeño y cosmopolita mundo³⁴⁶.

Tal como comentábamos a propósito de Long sus escritos transcurren con una inmediatez y una frescura absolutamente inigualables. Nada escapa a su escudriñadora contemplación de paseante insaciable. Tiene la conciencia de estar permanentemente de paso, no persigue nada, y por ello encuentra siempre la aventura de las pequeñas cosas en las que, por otro lado, tampoco hay que inquirir una epifanía,

346 MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2009) *Miradas sobre el paisaje*. Edita Paisaje y teoría. Biblioteca Nueva. Madrid. Página 128. Obra citada. El autor sitúa en Ginebra buena parte de nuestra cultura paisajística: "De esta ciudad surgió una buena parte de la doctrina de la reciprocidad entre el espíritu y el paisaje." Ésa es la misma razón por la que Christian Philip Müller, el artista transfronterizo, trabaja recurrentemente en los Alpes suizos, ya que, sin demasiado esfuerzo, puede transgredir una y otra vez los bordes legales. Sobre el peso que el paisaje tiene en la cultura suiza en general, y en el pensamiento de Rosseau, uno de los más preclaros ginebrinos, podemos consultar AA.VV. (2012) *Enchantment du Paysage au temps de Rousseau*. Musée Rath. Ginebra, Suiza, 2012.

un símbolo de algo trascendente y formalmente delimitado. También Walser disfruta lo que encuentra, por más que no busca nada en concreto. Sus personajes, auténticos *alter egos*, son mendigos ultrasensibles, incapaces de asumir los prejuicios y rituales cotidianos y, sin embargo, alcanzan el éxtasis con extrema facilidad ante la belleza casual de un rincón en el parque, el encanto de una esquina urbana o la gracilidad de un animal en el bosque.³⁴⁷

Tony Smith, en una tradición que se remonta al dadaísmo francés, nos mostró las posibilidades del paseo en automóvil removiendo las categorías ontológicas del arte, la escultura y el paisaje. Mona Hatoum ha traído la guerra pero también, la esperanza de paz a nuestra *promenade*. Con Smithson hemos viajado por los detritus espaciales de la ciudad contemporánea. Long y Fulton, contra el automóvil, han hecho del paseo a pie una extraordinaria experiencia de creación, transmutándolo no sólo en una variedad gozosa de arte y conocimiento sino en la única forma de resistencia y vida posible.

347 AA.VV. (2007) *Paisaje y arte*. Editorial Abada. Madrid (coordinado por Javier Maderuelo). Capítulo 3 *Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar*. RUIZ DE SAMANIEGO, A. Editorial Abada. Madrid.

11. Paradojas del invernadero: La máquina nostálgica

11. Paradojas del invernadero: La máquina nostálgica

La máquina nostálgica

La tradición del invernadero se remonta al barroco. Durante la Edad Moderna, prácticamente todos los conjuntos palatinos ajardinados, comenzando por Versalles en tanto que paradigma, contaban con un pabellón destinado a preservar las especies más delicadas, sobre todo los cítricos, de los rigores invernales.

El sólo nombre de estas fábricas, *Orangeries*, resulta extraordinariamente evocador. Eran estructuras relativamente sencillas, bastaba con adosar la pared norte a una construcción que la aislase térmicamente, mientras que los lados este o sur se acristalaban. A estas construcciones las llamamos también *estufas frías* puesto que, si bien protegían del frío inclemente, hasta bien entrado el siglo XIX no contaron con calefacción, pasando a convertirse en *estufas calientes*.

Josefina de Beahuarnais mandó erigir uno de los primeros invernaderos caldeados con carbón durante el periodo napoleónico. La estufa del *château Malmaison*³⁴⁸, capaz de albergar plantas de hasta cinco metros de altura, se convirtió en el espacio privilegiado del conocimiento. La cultura y la naturaleza se daban cita en ella³⁴⁹, allí se exponía la colección de vasos antiguos atesorados por la emperatriz en las campañas coloniales de la gran Francia, teniendo como telón de fondo la divulgación botánica inherente al cultivo de especies poco comunes.

El espacio del invernadero deviene en lugar virtuoso dedicado casi religiosamente al saber, ya que, arropados por una templanza tropical, se aunaba la pasión por el coleccionismo de plantas exóticas (muy extendida en Inglaterra y desde ahí divulgada por el resto de

348 Josefina de Beahuarnais era de origen criollo. Uno de sus objetivos en el Château Malmaison fue mitigar la nostalgia antillana a través de la construcción de la estufa. En la propiedad no sólo se podían admirar las plantas exóticas y los restos arqueológicos; además, la finca estaba poblada por una nutrida colonia de animales raros que pululaban a sus anchas.

349 VAN ZUYLEN, G. (1994) *Tous les jardins du monde*. Editorial Gallimard Culture et société. París. Páginas 102 a 105. Obra citada. Sobre la importancia del invernadero en la cultura decimonónica como catalizador de los avances tecnológicos y sobre la disponibilidad de las especies exóticas merced a la revolución de los transportes.

139. John Claudius Loudon,
*Invernadero del Castillo de
Lednice* (Moravia, República
Checa, 1845)



Europa desde el siglo XVI³⁵⁰) con el renovado interés, tanto en el orden de la estética como en el de la moral, que se confiere a la arqueología durante el periodo neoclásico.

El triunfo político de Napoleón rubricó el cambio de era a través del ascenso y la toma del poder por parte de la burguesía propietaria. El hecho de que una persona recién llegada pudiese disfrutar de su propio invernadero manifiesta un cambio substancial en el signo de los tiempos. Ya no es un privilegio exclusivo de la antigua monarquía autoritaria y acabará deviniendo en el adorno de la más cultivada burguesía o en el punto de encuentro urbano colectivo por excelencia, auspiciado por las revoluciones tecnológicas, sociales y productivas acaecidas en el seno de la Revolución Industrial.

La caída de Napoleón supuso el final de la voluntad de universalidad estética propia del neoclasicismo y la exaltación de las particularidades nacionales consubstancial al romanticismo. De algún modo, el invernadero contravenía este principio en la medida en que su artificiosidad permitía saltar por encima de las limitaciones que la naturaleza impone. No obstante, su construcción satisfizo dos aspiraciones netamente románticas: la búsqueda de la autenticidad a través de las vibrantes fantasías proyectadas sobre las culturas exóticas y la necesidad de refugio en un marco eficientemente protector para una subjetividad encendida.

La idea de una gran cúpula transparente donde se albergan especies que no terminan de encontrar su lugar en el mundo se inscribe

350 IMPELLUSO, L (2007) *Jardines y laberintos*. Editorial electa. Diccionarios de Arte. Barcelona. Página 217. Obra citada. De hecho, la pasión por el coleccionismo de plantas exóticas tan extendido entre los nobles británicos, durante el siglo XVIII se convirtió en una práctica institucional y filantrópica estimulada por la proliferación de jardines botánicos. En Inglaterra la demanda fue tan alta que, hasta 1845, cuando se produce un abaratamiento de los impuestos y los costes de producción de vidrio, fue muy frecuente el uso de la Caja de Ward, un pequeño cubículo de cristal que permitía criar y coleccionar especies de ultramar.

140. Auguste Garneray, *Interior de la estufa de Malmaison* (1824)



141. Luis II de Baviera, *Invernadero en el castillo de Neuschwanstein* (Baviera, Alemania, 1866)

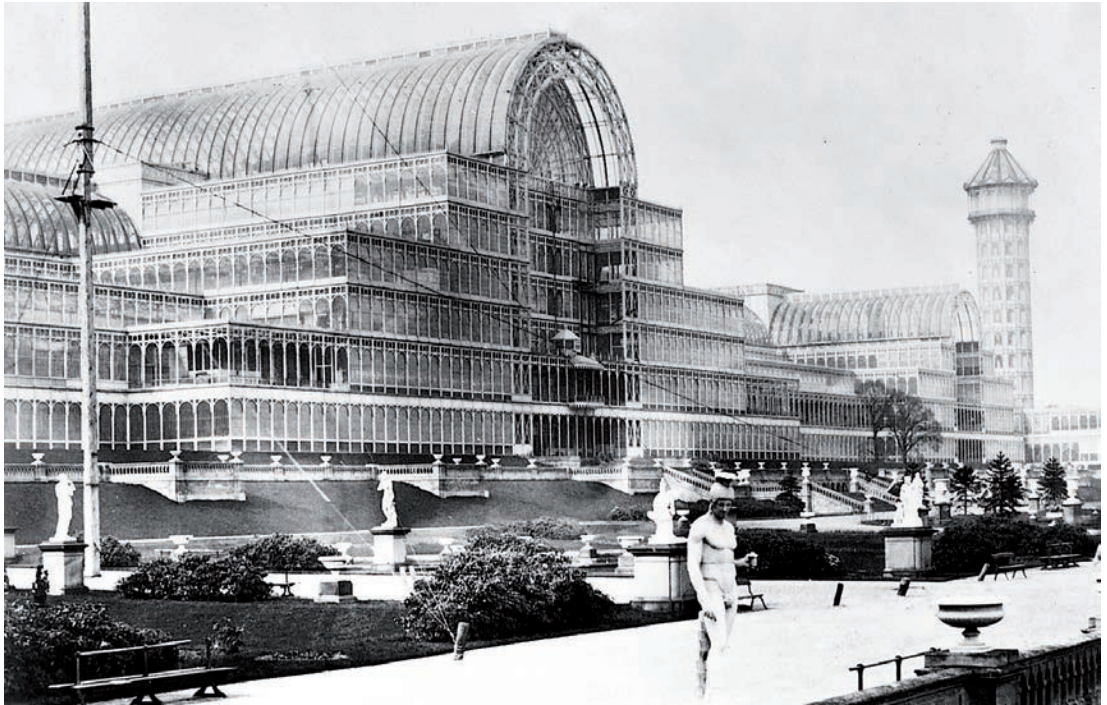


perfectamente en cierto espíritu de inconformismo romántico. Mathilde Wesendonck escribió una serie de poemas que habrían de servir como base a Richard Wagner para componer cinco *lieder* (en realidad estudios para *Tristan e Isolda*), en el tercero de los cuales, *Im treibhaus, En el invernadero*, la poeta y el músico construyen un bellissimo lamento sobre las dificultades del alma romántica:

*“Sé muy bien, pobres plantas,
que compartimos un igual destino.
Aunque viviésemos entre una luz radiante
nuestro hogar no está aquí.”*³⁵¹

El invernadero decimonónico se dedicó a dos finalidades en las que se condensan las contradicciones y las virtudes burguesas. Por

351 <http://www.wesendonck.websiteportal.de/lied3.html>. Traducción propia.

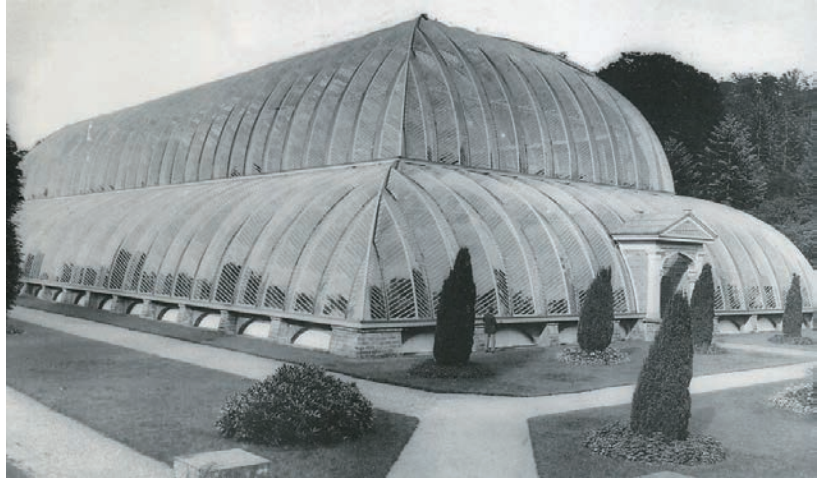


142. Joseph Paxton, *Crystal palace* (Exposición Universal de Londres, 1851)

un lado, al jardín, permitiendo el cultivo de palmeras u orquídeas en latitudes en las que antes sólo era posible apreciarlas a través de los grabados. Por otro, se transfigurará en el marco apropiado para las sucesivas exposiciones universales, mediante las que los países europeos mostraban sus adelantos científicos y productivos y ofrecían orgullosos sus mercancías en un entorno en el que el ajardinamiento constituía un valor añadido. El ejemplo de esta asociación entre los adelantos tecnológicos y la creatividad en la ingeniería al servicio del comercio de una sociedad eminentemente fabril, tradicionalmente se ilustra con el *Crystal palace* de Joseph Paxton, erigido para la albergar la Exposición Universal de Londres en 1851. Tras él proliferaron como exquisitos hongos estos pabellones, *gigantes de acero, doncellas de cristal*, en la afortunada expresión de Gabriel Leuthauser³⁵².

El invernadero compone una espléndida metáfora del orden en la sociedad contemporánea. Es el fruto de la investigación aplicada a la tecnología, exhibe con orgullo los logros del colonialismo y convierte en refinada sensibilidad simbólica el excedente productivo. Todo ello derivado de una cultura sustentada en la asociación de la provisión con una osada capacidad de inversión. Cuanto un hombre culto pudiese soñar la estufa lo colocaba al alcance de la mano; si Rousseau hubiese vivido, habría podido apreciar la turbadora experiencia de encontrar una selva en el corazón de París, donde además resul-

352 GÖSSEL, P. y LEUTHAUSER, G. (1997) *Arquitectura del siglo XX*. Editorial Taschen. Barcelona. Páginas 17 a 32.



taba posible tomar un café, leer la prensa o comprar flores, todo ello gracias al colonialismo, la revolución de los transportes y la revolución industrial.

A finales del siglo XIX la perversa fuerza seductora del invernáculo se presenta bajo dos visiones que, en realidad, resultan más complementarias que antagónicas: simbolistas y naturalistas³⁵³.

Para los estetas decadentes y simbolistas, el invernadero es el mayor desafío a la naturaleza que tanto desprecian³⁵⁴. En ese sentido, no es de extrañar que sintieran una profunda fascinación por su capacidad de artificio, asociando el desafío biológico a una especie de luciferina e irresistible belleza inmoral.

Huysmans evidenció su disgusto por el utilitarismo de la vida moderna, así como su profundo pesimismo, casi militante, en *À Rebours*, (1884), auténtica biblia del decadentismo y todo un manifiesto *fin de siècle* (de hecho es el libro que Lord Henry Wotton entrega a Dorian Gray y, por ende, la causa eficiente de su completa corrupción final). En esta rigurosa y excéntrica novela, catálogo razonado de vicios y delicias *contra natura* propias de su tiempo, el autor hace gala de un desprecio casi absoluto por todo aquello que pueda crecer de un modo espontáneo sobre las terrazas de París, así como por las

353 SEGADE, M. (2008) *Narciso fin de siglo*. Editorial Melusina. Madrid. Obra citada. El autor resume bien el efecto simbólico del invernadero: "Excita la imaginación recordar la extensión del invernadero como estancia en la casa como lugar de estar, donde el acuerdo entre la mujer y la flor perfumada podría adquirir su narración más acabada."

354 Estetas y simbolistas estuvieron tan próximos a una idea depuradísima de belleza artificial que reelaboraron la idea de lo sublime a la luz de la decadencia finisecular. Aubrey Beardsley, por ejemplo, nunca trabajaba con la luz del sol, fascinado por la idea del artificio total. Cuando la fealdad del mundo es tan ofensiva que sólo podemos cerrar los ojos y mirar hacia el jardín de nuestra alma, el pecado y el crimen, en la medida que han sido modelados por la chatura burguesa, no pueden sino ser trasgresiones dignas de alabanza. No es de extrañar por tanto que las escenas transcurran básicamente en interiores, dentro de esa especie de basilica oriental de aire viciado en la que Salomé (y no sólo la de Moreau) parece bailar, *per secula seculorum*, su seductora danza fatal.

margaritas, claveles o alhelíes con los que una sacrificada joven trabajadora de moral recta pudiera adornar el alféizar de su virtud. Por el contrario, el protagonista de la novela se enorgullece de cultivar en el invernadero las más hermosas y artificiales flores, tanto más bellas cuanto menos naturales³⁵⁵.

Baudelaire muestra idéntico desprecio por la naturaleza, sólo parejo en intensidad a su fascinación por las flores urbanas y de interior, en definitiva por *Les fleurs du mal*. El invernadero, tal como nos recuerda Huysmans, es el espacio suspendido para la frágil supervivencia de estas enfermizas y perversas bellezas estériles. En *La Fanfarlo*, (1847) cuando el amante solícito descubre la alcoba de la bailarina, el templo de todas las voluptuosidades, el amor y la muerte, se citan, cómo no, en el invernadero, entendido como teatro del encuentro entre *eros* y *tánatos*:

*“La alcoba de la Fanfarlo era, pues, muy pequeña, con el techo bajo, y estaba llena de cosas mullidas, perfumadas y frágiles al tacto. El aire, cargado de singulares miasmas, inspiraba el deseo de morir allí, como en un invernadero.”*³⁵⁶

Théophile Gautier trata el tema en varias ocasiones. En *Avatar* (1856)³⁵⁷, el invernadero confiere un cierto sentido de lujo y exotismo a una residencia parisina, en la que tecnología del vidrio y del hierro (lo que podríamos considerar una hermosa y perversa metáfora del colonialismo) genera un mapamundi a escala de cuantas maravillas la naturaleza provee al orbe. En *Fortunio* (1836) va más allá, retratando a un cruel esteta, Sardanápalo, quien, alojado en un invernadero, vive bajo los trópicos en el corazón de París. El invernadero deja de ser el elegante complemento exótico y se convierte en el estimulante escenario consustancial al crimen.

Gautier, esteticista irredento, representa por antonomasia la encendida creatividad del alma espoleada por los fantasmas estéticos y los demonios del arte por el arte. Diametralmente opuesto, el movi-

355 HUYSMANS, J- K. (1984) *A Contrapelo*. Editorial Cátedra. Madrid. Manuel Segade, a su vez cita la descripción del “raro vergel” que el protagonista cultiva en su invernadero. “*Las flores de Des Esseintes son flores raras, otras variedades. Éstas, con apariencia de falsa piel cubierta de una red de venas artificiales casi todas ellas, como si estuvieran minadas por la sífilis o la lepra, mostraban tejidos lívidos, jaspeados por la roséola, o adamascados por los herpes; otras tenían el olor vivamente sonrosado de las cicatrices aún frescas, o el tinto pardo de las pústulas en formación, las había que parecían deformadas por cauterios, ampolladas por terribles quemaduras, algunas de superficie vellosa estaban marcadas por úlceras y chancros; otras, por último, parecían cubiertas por apósitos empapados en manteca negra mercurial, o por ungüentos verdosos de belladona, espolvoreados con las amarillas escamas de yodo.*”

356 BAUDELAIRE, C. (1994) *Los paraísos artificiales. El vino y el hachís. La Fanfarlo*. M. E. Editores. Serie clásicos de siempre. Madrid. Página 298. En este mismo volumen y a propósito de la repugnancia de Baudelaire por la naturaleza, Enrique López, el editor, recoge la siguiente cita: “*Me pides unos versos sobre la naturaleza, ¿verdad? Bosques castaños, gigantescos prados, insectos, incluso el sol ¿no? Lo siento, pero ya sabes que soy incapaz de entermecerme ante los vegetales.*” Página 21.

GAUTIER, T. (1999) *Avatar*. Edición Instituto de Estudios Modernistas. Valencia.

357 *Ibíd.*



144. Josep Fontseré y Josep Amargós, *Umbracle de la Ciutadella* (Barcelona, 1883-1887)

miento naturalista construye sus ficciones con mucho menos fuego de arteificio, tomando como base la realidad urbana de su momento³⁵⁸.

Emile Zola, al frente del grupo, no fue ajeno a la poderosa capacidad de seducción del invernadero. En obras como *La Curée* (1871)³⁵⁹, el jardín de cristal y acero es una parte central del relato. Si bien es cierto que Zola no muestra el más mínimo interés en epatar al burgués con mefistofélicas apreciaciones morales asociadas a la antinatural belleza del elegante edén artificial, su visión coincide con los esteticistas rigurosamente en la cartografía de un encanto ajeno al ritmo de las estaciones y a las limitaciones del lugar. La luz inunda siempre este espacio en el que no existen la vejez ni la muerte porque en él se vive una eterna y abundante primavera.

El emocionante siglo XX cabalgó fustigando al pasado al ritmo que impuso la necesidad imperiosa de ser moderno, “*il faut être absolument moderne*” en la expresión de Rimbaud. En la misma medida en que la modernidad de vanguardia rechazaba con una contundencia militante el “putrefacto” legado decimonónico, el invernadero deviene en el espacio de la nostalgia por excelencia. En *Doña Rosita la soltera*

358 BARIDON, M. (2008) *Los jardines. Paisajistas Jardineros Poetas. siglos XVIII-XX*. Abada editores. Textos de paisaje. Madrid. Páginas 383 a 393. Baridon ofrece un minucioso estudio sobre las maneras en las que el tema del invernadero fue tratado en la cultura francesa en el tránsito entre los siglos XIX y XX.

359 ZOLA, E. (1997) *La Curée*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México Distrito Federal-Buenos Aires.



145. Juan Muñoz, *Una habitación donde siempre llueve* (1992)

(1935), Federico García Lorca convierte al invernadero en protagonista del drama, un símbolo del fracaso obligado en el intento por detener y controlar el tiempo, una cierta renuncia a la visión decimonónica del mundo. De este modo, el símbolo del confort, el encanto y el dominio de las fuerzas de la naturaleza se trasmuta en una acabada imagen de la melancolía y la carencia.

Juan Muñoz, un artista profundamente perverso y humano, se aproxima al legado del invernadero heredado de la revolución industrial con la misma ambigüedad, casi metafísica, entre la sonrisa y la agitación, entre el espanto y el espasmo, el horror y el goce que caracterizan toda su obra³⁶⁰. De alguna manera, conecta con la mirada ambivalente de los estetas decimonónicos fascinados por la parte oculta de la realidad³⁶¹. La pieza titulada *Una habitación donde siempre llueve* (1992) se insertó en el proyecto *Configuraciones Urbanas*, un ambicioso plan de escultura pública desarrollado con motivo de la compleja remodelación

360 MOURE, G. (1992) *Configuraciones urbanas*. Ediciones Polígrafa. Olimpiada Cultural. Barcelona. Páginas 107 a 125. Obra citada. Este conjunto de actuaciones está bien documentado a través de la comisaría Gloria Moure. En el caso de la obra de Juan Muñoz contamos además con las aportaciones y el análisis del propio Muñoz. Moure relaciona esta poética con el "realismo atmosférico español", donde esta mezcla de terror y expresiva comicidad adopta una melancólica sensibilidad, en una especie de presente tenso y continuo.

361 Sobre el complejo talento literario de Muñoz, tenemos cumplida información en AA.VV. (2005) *Juan Muñoz. La voz sola*. Esculturas, dibujos y obras para la radio. La Casa Encendida. Obra Social Caja Madrid.

que experimentó Barcelona para las Olimpiadas. Muñoz se inspiró en el *Umbracle*³⁶², el habitáculo decimonónico barcelonés construido a base de lamas, que permitía cultivar vegetación tropical a salvo tanto del frío como del riguroso calor estival. La obra de Muñoz representa una escena enigmática, ya que en esa especie de celosía se encuentran seis personajes inexpresivos apoyados sobre una base esférica, es decir, convertidos en tentetiesos³⁶³. Un circuito cerrado debería suministrar humedad permanente a la pieza, por más que técnicamente no fue posible en su día: “una lluvia que cae sobre un sombrero que no consuela, pero engaña. Yo amo los momentos en los que no pasa nada. Yo quisiera hacer una habitación así. Sin esperanza, llena de una lluvia irrefutable.” Los seis personajes miran desde sus cuencas vacías, no sabemos si protegidos por la sutileza del *Umbracle* o encerrados en una jaula de bronce. En el texto del catálogo, Muñoz explica la obra en relación a la búsqueda del propio destino que protagonizan *Los seis personajes en busca de autorde* Pirandello.

Pierre Huyghe aborda el tema del invernadero dentro del propio invernadero³⁶⁴. La instalación titulada *La estación de las fiestas* (2010) es una reflexión a este propósito, en el Palacio de Cristal de Madrid.³⁶⁵

Tradicionalmente, el sentido hondo del tiempo se medía y ritmaba a través de las fiestas, cuyo carácter sagrado y cíclico dotaba de significación profunda al tiempo. En nuestros días, la tecnología productiva ha trivializado esta vivencia intensa, transformándola en algo insustancial. Pierre Huyghe nos recuerda tanto el origen de la construcción como la necesidad de resignificar los conceptos de tiempo y de fiesta, analizar las relaciones entre naturaleza y tradición o mito y festividad. Para ello construye un gran bodegón, en el que las plantas y las flores que de un modo natural deben sucederse a lo largo del año (calabazas en *halloween*, amapolas en mayo) se ofrecen al espectador en una antinatural disponibilidad.

En el fondo, el artista recuerda a los pintores de bodegones holandeses del siglo XVII, quienes, en sus exuberantes composiciones, unían flores que la naturaleza nunca ofrece a la vez, pero que allí se reunían por su valor pedagógico o moral. La frescura del bodegón del Palacio de Cristal fue brutalmente efímera, convirtiéndose su marchitamiento en un gesto performativo, una metáfora vital y temporal

362 Esta disposición en lamas ha resultado muy tentadora para los escultores contemporáneos, como Dennis Openheim, quien creó otro espacio umbráculo para “*Alternative Landscape*” en Scolacium, recinto arqueológico en Catanzaro, Italia, en 2009.

363 Muñoz trataba de construir arquetipos, por ello sus motivos y personajes tienden a aparecer en distintos contextos. El tentetieso fue una de sus figuras recurrentes. Pueden verse en: AA.VV. (2009) *Permitaseme una imagen*. Juan Muñoz. MNCARS Madrid. AA.VV. (2009) *Juan Muñoz Retrospectiva*. Edita Turner Libros con motivo de la exposición en el MNCARS Madrid.

364 REVUELTA, Laura. *Sin miedo a la alergia*. ABC de las Artes. 27 de marzo de 2010. Pierre Huyghe. *La estación de las fiestas*. Palacio de Cristal. Madrid.

365 Debemos recordar que el Palacio de Cristal se erigió en 1887 destinado a albergar la Exposición filipina. En su día alfombrado y amueblado, se dedicó a exhibir y divulgar la flora, fauna, artes industriales y costumbres de la antigua colonia española, actualmente alberga una extensión del MNCARS.



146. Pierre Huyghe, *La estación de las fiestas* (MNCARS, Madrid, 2010)

de primera magnitud. Un círculo de diferentes especies vegetales vinculadas a distintas festividades, cada una de ellas característica de una determinada época del año, favorecía una lectura a modo de reloj. Palmeras, ciruelos, jazmines, bambúes, abetos, marcaban las diferentes estaciones del año conviviendo en un mismo espacio y tiempo.

Tal vez podamos considerar el concepto mismo de museo en general, y el MNCARS en particular, muy próximo a la idea misma del invernadero, en la medida en que ambos generan posibilidades de supervivencia en un medio hostil para aquello que de otra forma perecería.

Sin salir del MNCARS encontramos otra obra que, de algún modo, y tal vez a su pesar, se basa en la idea de invernadero, si bien las lecturas posibles son tan ricas y aparentemente contradictorias que no podemos circunscribirla a un sólo sentido o interpretación. Se trata de *Tropicalia* (1967)³⁶⁶, una pieza de Hélio Oiticica. En esa época, la dictadura brasileña ofrecía los recursos del país a las renovadas formas de colonialismo, y el ambiente artístico del momento en el Cono Sur estaba dominado por el neoconcretismo, un experimento de vanguardia abstracto y geometrizable alejado por completo de la realidad y las necesidades sociales. Por el contrario, la obra, un ambiente laberíntico con arena, guacamayos y elementos propios de una favela o una hacienda pobre, venía a ofrecer una imagen de la región más allá de los tópicos, enlazando la realidad con el mito, el edén amazónico y la miseria histórica de Brasil. La obra invita a interactuar. Sólo un invernadero puede permitir este itinerario de plantas y guacamayos, pero,

366 <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/coleccion-3/sala-104-5.html>



a diferencia de lo que ocurría en las exposiciones decimonónicas, el espectador no debe limitarse a mirar el espectáculo del exotismo colonial, sino que está llamado a participar de una realidad rica y compleja, a compartir su vitalidad desbordante. Este invernadero tropical con el suelo de tierra nos invita a formar parte de un proceso en el que se mezclan la historia, el mito, la política, la geografía o la sociología sin excluir el goce sensorial.

Los visitantes que acudieron a la Bienal de Venecia de 1993 se encontraron con una obra de rarísima belleza, el proyecto *The Greenhouse* (1977) del agitador israelí Avital Geva. Este artista maduró estética y emocionalmente en un kibbutz. En el proceso amalgamó una especie de sionismo socialista y místico: la tierra es sagrada, el hombre que la trabaja y que se nutre de ella dignamente es archisagrado. En todo este planteamiento no es difícil rastrear la influencia de Tolstoi, el venerable escritor con la barba pegada a la tierra³⁶⁷. En Venecia, el público se rindió ante la gallardía de los estanques con algas nutritivas que producen abono y limpian el agua o la disposición de las tuberías recicladas. Su elemental belleza trazaba puentes entre el concepto de jardín, el arte conceptual, (especialmente en la versión *povera*, tan querida al país) y una serie de experiencias enormemente evocadoras, pero que no corresponden con exactitud al ámbito de las artes plásticas. Este territorio de confín, de frontera entre el arte, la sociología y la política no era nuevo para el creador de la pieza. Con anterioridad ya había realizado piezas con estiércol, e incluso, en una de sus obras, llegó a conectar el Museo de Israel en Jerusalén con su kibbutz mediante una serie de señales de carretera.

El exceso de retórica en las artes le lleva a plantear un ejercicio pedagógico, divulgativo y casi religioso centrado en *Greenhouse*. El

367 GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, P. (2011) *Lev Tolstoi: Aristócrata, cristiano y anarquista*. Los libros de la frontera.



proyecto en sí consiste en un auténtico invernadero experimental en funcionamiento, instalado en el kibbutz de Ein Shemer. La investigación empírica se centra en la producción de alimentos, el respeto al medio ambiente y la coexistencia, ya que se encuentra en una zona de población mayoritariamente árabe-palestina, con trabajadores musulmanes, en un ambiente no judío. Tal como señala Geva, el invernadero es un ejercicio práctico de convivencia: “En el invernadero, no hablamos de coexistencia, la practicamos. *Los niños árabes y judíos trabajan juntos y a través de su trabajo común crean algo bueno. Los niños, en su juventud, no conocen el conflicto y no les preocupa*”³⁶⁸. En definitiva tenemos una pieza de arte hiper-conceptual, en la que se citan los principales avances científicos. El invernadero aúna inquietudes sociales, arte y ciencia, e incardina todo ello hacia un horizonte utópico. No es de extrañar que, en aquella cita veneciana del año noventa y tres, cuando occidente privatizaba hasta el aire (en un proceso cuyas fatales consecuencias pagamos a un alto precio en nuestros días), el público que experimentó la réplica del invernadero (*Hamama*, en hebreo) vibrara ante el último ejercicio de utopía comunitaria en el ámbito del arte. Eran hermosos las flores y los frutos, pero lo realmente vivificador fue la presencia latente de la utopía, ese horizonte no siempre confortable, que tanto pareció repugnar a un sector significativo de la cultura posmoderna.

Los británicos asocian Cornualles en un modo casi natural con la idea de paisaje, pues tradicionalmente es el lugar favorito de los pintores plenairistas. En medio de sus parajes, reproducidos hasta la saciedad en acuarelas, tazas o tarjetas postales, se ubica *The Eden Project* (2003), una conjunto que presenta varios puntos de contacto con *Greenhouse*. Se trata de un complejo medioambiental de unas cincuenta

368 <http://israel21c.org/social-action-2/growing-israeli-children-into-hothouse-flowers/>



hectáreas de extensión, concebido por Tim Smith y diseñado por el arquitecto Nicholas Grimshaw. La inspiración es la naturaleza, pero en una concepción casi decimonónica, con una marcada voluntad pedagógica y una clara sensibilidad hacia el desarrollo sostenible.

The Eden Project se ubica en una antigua cantera de caolín donde se han construido dos invernaderos con perfil de orugas³⁶⁹, compuestos por una sucesión de burbujas. El profesor Francisco de Gracia recoge la aparente contradicción existente entre la artificiosidad de los perfiles de las burbujas, con un fortísimo impacto visual, y el hecho de que se desarrollen a partir de estructuras fractales exactas a los patrones que sigue la naturaleza³⁷⁰. Las cinco cúpulas de estructura geodésica albergan una colección excepcional de especies vegetales organizadas en ámbitos llamados *biomas*. El primero de ellos aloja una reproducción de las selvas tropicales mientras que el segundo muestra el entorno propio de los climas cálidos y secos al modo mediterráneo. Es especialmente importante el estudio de la relación de las plantas con el hombre, así como la concienciación sobre la necesidad de interactuar en un modo equilibrado con el medio. Todo parece indicar que la supervivencia del invernadero pasa por transformarse en escuela y en laboratorio.

Según relata Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980), escrito en el luto por la muerte de su madre, buscaba con desesperación una

369 No es casual el extraordinario parecido existente entre las cúpulas de *Eden Project* y las que erigió José Miguel Prada Poole en sus proyectos españoles. La razón es que ambas se inspiran en la naturaleza.

370 DE GRACIA. F. (2009) *Entre el paisaje y la arquitectura*. Página 166. Editorial Nerea. San Sebastián. Obra citada.



imagen que lo hiriese emocionalmente, aquel retrato que entre todas las fotografías fuera capaz de devolverle algo más que una efigie hueca, la imagen congelada en la que pudiera encontrar al menos un destello donde proyectar su poderoso amor hacia la madre recién perdida. Sólo logra encontrarla en una, pero esta fotografía no aparece publicada en una obra analítica que, en su conjunto, gira sobre ella. El autor se niega a trivializar la imagen por más que sea la piedra angular del estudio, no puede ser compartida, puesto que no puede ser compartido el dolor que genera. Resulta ser foto de la infancia: la madre niña en el invernadero. Es curioso, pero Barthes no pudo conocer históricamente a aquella niña. Reconocía en la imagen el brillo de sus ojos y su elegante subjetividad, que se proyectaba sobre el invernadero, transmutado en el entorno de la nostalgia por antonomasia.

El invernadero se convierte en lugar de convivencia durante el conflicto, en espacio de conocimiento y respeto en el contexto de un mundo de violencia y zafiedad creciente; es una especie de banco de riquezas naturales, cuando la maquinaria de consumir recursos y producir residuos avanza espoleada por un loco frenesí, en una suerte de *kermesse* fatal que alimenta los más bajos instintos de un universo canibal.

De algún modo, el último capitalismo solventa sus contradicciones en la estufa. En ella mantenemos aquello que es precioso y frágil, lo que por su endeblez no sobreviviría fuera. ¿No constituye este fenómeno por sí mismo una acabada metáfora de la relación del Estado proveedor con la red de museos?

Los invernaderos hoy, refugio de diletantes provincianos y *flanneurs* cosmopolitas, figuran el espacio paradigmático de la melancolía.

12. Estudio de caso: El binomio jardín escultura en el ámbito local granadino

“Tres hipótesis circulan sobre los habitantes de Baucis: que odian la tierra; que la respetan al punto de evitar todo contacto; que la aman tal como era antes de ellos, y con catalejos y telescopios apuntando hacia abajo no se cansan de pasarle revista, hoja por hoja, piedra por piedra, hormiga por hormiga, contemplando fascinados su propia ausencia.”

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*.

12. Estudio de caso: El binomio jardín escultura en el ámbito local granadino

Iniciábamos la introducción a nuestro relato global recordando la adaptación de los dictados estéticos del setecientos a la escultura contemporánea, y ejemplificábamos el proceso en la desairada escultura *Tilted Arc*, de Richard Serra. La adaptación de la narración al entorno más inmediato exige un ejercicio paralelo.

En 2006 se inauguraba la *Restauración de la Muralla Nazarí* situado frente a Iglesia de San Miguel Alto. El lienzo fue construido a principios del siglo XIV, y se derrumbó a causa de uno de los terremotos que sacudieron la ciudad en el siglo XIX. El arquitecto ganador del concurso, Antonio Jiménez Torrecillas, basó su proyecto en los siguientes principios:

- A. La restauración no debía limitarse a la parte caída, sino que debía abarcar todo el entorno. Con este motivo se remozó la fachada de la Ermita, se limpiaron los escombros vertidos durante siglos, se plantaron especies naturalizadas (chumberas y pitas) y se organizaron los accesos al renovado monumento.
- B. La restauración no podía falsear la historia confundiendo lo nuevo con lo antiguo. Para ello ideó un apósito exterior que se adapta estrictamente al volumen sin tocar los restos originales. La construcción tiene el aspecto de una acumulación casual de lajas de piedra salpicada aleatoriamente de oquedades, permitiendo la circulación interior como por los viejos adarves, pero en un modo maravilloso, puesto que se multiplican las vistas enmarcadas por los vanos. El camino de grandes losas mediante el que se accede prepara al visitante para la experiencia singular de atravesar estas dos finas membranas de cerramiento en piedra calada.
- C. La hondura poética de la nueva obra se basaría en la relación con el paisaje singular que la rodea, un resto de entorno árido mantenido por su extraordinaria pobreza, situado entre las cuevas de San Miguel y la Ermita del Aceituno, agraciado con unas dramáticas vistas frontales hacia la Alhambra y el Albaicín. La intervención tapaba el viejo boquete y, de



150. Antonio Jiménez Torrecillas, *Restauración de la muralla nazarí en el alto Albaicín* (Granada, 2005)

esta manera, imposibilitaba la conexión directa entre las dos zonas que la muralla debe aislar, restableciendo así la función original de la misma. El hecho de atravesar la muralla por este camino en recodo, acompañado por las vistas caleidoscópicas que penetran la celosía pétreo, debería ser un regalo para quien se aventurase en ella.

Los vecinos no tardaron en hacer de la demolición de la intervención un objetivo prioritario. Nadie quería coincidir con desconocidos en un sitio tan estrecho y, por ello, el nuevo espacio experimentó enseguida un proceso de abyecta marginalización. Un incendio provocado vino a colmar el rechazo. Finalmente el arquitecto accedió a perforar un vano que permitiese el acceso directo entre las dos partes: esa desvirtuación de la idea original ha permitido su supervivencia.

La obra, en realidad un *earthwork*, ejemplifica lo que la escultura puede aportar a la gestión del paisaje, lo difícil que resulta alcanzar acuerdos mínimos en la gestión del espacio público y la importancia que alcanzan los paisajes residuales en el imaginario granadino.

En 1974, El Ayuntamiento de Granada consideró conveniente vender el Carmen de los Mártires con objeto de construir sobre su solar un hotel que contribuiría al progreso socioeconómico de la ciudad. El proyecto se saldó, entre otros cataclismos, con la pérdida irrecuperable del bosque centenario que relacionaba la finca con el conjunto de la Alhambra³⁷¹.

En aquella época, a pesar de la construcción masiva y casi improvisada propiciada por el tardofranquismo, la ciudad conservaba una

371 ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A. (1993) *La ciudad de Granada y el Palacete de los Mártires a mediados del siglo XIX*. Cuadernos de arte de la Universidad de Granada. Separata XXIV

151. Antonio Jiménez Torrecillas, *Restauración de la muralla nazarí en el alto Albaicín, interior* (Granada, 2005)



concepción paisajística globalmente poética³⁷². Todo el conjunto se asentaba sobre el tapiz de la vega, que no constituía un paisaje residual susceptible de ser museificado, sino un complejo sistema de relaciones espacial, cultural y antropológicamente unificado, cuya pro-

372 ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A. (2007) *Historia urbana de Granada*. Colección Los libros de la Estrella. Diputación de Granada. En esta obra se recogen las vicisitudes del urbanismo granadino contemporáneo en un minucioso análisis tanto de la evolución de las necesidades reales de la población como de las respuestas que éstas han recibido.

tección simbólica era innecesaria puesto que seguía siendo productivo. Por encima de la ciudad se extendía la acrópolis de la Alhambra, y Sierra Nevada hacía las veces de telón dramático para una escena que se remataba con la corona solar. La ciudad de 1974 aún podía sacrificar un espacio dotado de tan alta densidad semántica porque, en conjunto, no había dejado de ser un paisaje significativo.

La llegada de la democracia trajo consigo una atomización administrativa propiciada por la descentralización territorial española, lo que ha provocado, desde entonces y hasta nuestros días, una falta de control sobre el territorio considerado a escala regional. Así nos encontramos con situaciones disparatadas tales como que la ley municipal que salvaguarda un fragmento de paisaje local no es efectiva cien metros más allá de su confin, aunque se encuentre incluso en la misma propiedad. Este escenario no ha generado demasiado conflicto con respecto a los usos industriales del suelo, pero ha dislocado el territorio de manera irreversible al propiciar el abandono por parte de la clase media urbana de los espacios tradicionales en la urbe vertical intensiva y su sustitución por los suburbios horizontales extensivos que ocupan los antiguos parajes agrarios.

En los últimos años asistimos, también en nuestro entorno cercano, a un insaciable interés por el jardín en todos los ambientes. Escribimos, pensamos, dibujamos y fotografiamos jardines mediterráneos, japoneses, silvestres, de polvo, de luz, de arena o de hielo. Y también aquí, cuanto más se multiplican los recetarios, más difícil resulta esclarecer cuál ha sido nuestro jardín, si en algún tiempo histórico de verdad lo tuvimos o si su existencia se limita al plano de la conciencia mítica.

Granada no es una excepción a la norma; existe la misma indefinición al delimitar los campos del jardín y la escultura. El paisaje ha sufrido las consecuencias de una gestión tan irresponsable como en el resto del mundo. Los nuevos jardines son necesariamente limitados por asuntos catastrales y rémoras administrativas y, así, deben ser concebidos desde parámetros escultóricos. Simultáneamente las artes vinculadas a las relaciones con el entorno cobran un peso cada vez mayor en los marcos de nuestro debate cultural. Exposiciones como “La construcción social del paisaje” (CAAC, Sevilla, 2014-2015) constatan el peso determinante que estos asuntos cobran en nuestro panorama artístico actual.

El furor con que nos hemos entregado a los estudios de paisaje no hace más que certificar, como en el resto del mundo, la erosión de los valores ambientales y la pérdida de identidad a la que se ve sometido el territorio. La transformación de Granada en destino turístico masivo ha implicado el sacrificio de enormes áreas al servicio de las cadenas multinacionales que abastecen el deseo de consumo unificado y homogéneo por parte de estos nuevos caníbales, cuya visita no tiene como objetivo gozar la ciudad sino deglutirla. A estos depredadores ocasionales debemos sumar la presión cíclica ejercida por los habitantes de la periferia. Todo ello modela un paisaje inhóspito, cada vez más inhumano, manifestado a través de unos signos que, precisa-

mente por ser estériles, resultan fácilmente reconocibles en las redes sociales.

Frente a la superficialidad tecnológica y el consumo, insaciable por definición, el jardín, tal cual lo hemos entendido en este estudio, se perfila como el mejor antídoto contra el discurso dominante, un sistema cultural que hace de la rapidez un fin y no un medio. El jardín se nos presenta hoy y aquí como una necesidad urgente de veracidad y actividad reflexiva.

Granada ha sido durante siglos una ciudad vinculada al saber. La devaluación de la cultura³⁷³, su pérdida de densidad y su renuncia al rol civilizatorio en tanto que modelador de un cierto orden social, nos deja en una franca situación de desamparo ante la que sólo podemos esgrimir una abierta militancia que aúne poética y política. El jardín-escultura debe generar un nuevo sistema de referencias a través de espacios dotados de un tiempo propio en los que vivir y meditar, islas de resistencia frente a la trivialización y homogeneización del mundo.

El simulacro, por su parte, inunda todos los ámbitos, incluyendo el jardín y la escultura. Si tenemos pseudo-literatura, cine de baja intensidad, música producida con criterios estadísticos, ¿cómo no prever la posibilidad de que el jardín y la escultura sean sustituidos por su inane doble?

Granadinos y visitantes podemos disfrutar de numerosas esculturas públicas, algunas de las cuales presentan un notabilísimo interés, pero la intervención de mayor relevancia, y quizá la única de cierta envergadura, superando la dimensión objetual y estatuaría para establecer un complejo juego de relaciones espaciales, sea *El instante preciso*, el guiño de corte historicista que el posmoderno Guillermo Pérez Villalta ideó para la plaza del Carmen en 2002. La instalación de la pieza suscitó un agrio debate en el ámbito académico y costó la caída del gobierno municipal. Produce perplejidad que una invitación al goce del presente generase tantísima animadversión. El suceso ejemplifica las dificultades de la escultura contemporánea para encontrar una aceptación medianamente consensuada entre la ciudadanía, incluso cuando formalmente se disfraza con los ropajes de los lenguajes del pasado.

Históricamente, los jardines granadinos han sido fragmentos de paisaje rural absorbidos por la ciudad o bien paisajes urbanos tan degradados que acabarían ruralizándose al convertirse en huertos. La burguesía decimonónica aprovechó esa confluencia de ocasión y miseria para dar cuerpo a los jardines regionalistas articulados en torno a dos elementos, el ciprés como hito simbólico y el recuerdo medieval escenificado en la elección de determinadas especies, así como en los juegos de agua. Si a esto sumamos la pintoresca topografía de la ciudad entendemos la construcción ideal del jardín local.

373 DEBORD, G. (1976) *La sociedad del espectáculo*. Editorial Castellote. Madrid.

152. Guillermo Pérez Villalta,
El instante preciso (Granada,
2002)



La reinención desde distintas perspectivas del mito andalusí³⁷⁴, sin embargo, ha proyectado sobre la idea del jardín local un aura distante, que ha supeditado al valor del jardín urbano real. El jardín es un hito icónico, casi pictórico, más que un lugar de experiencia ciudadana. Tampoco la actividad cívica ha considerado el jardín público o privado como una cuestión prioritaria.

374 ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A. (1987) *Transformación urbana y renovación arquitectónica en Granada. Del Plano Geométrico (1846) al Gran Parque (1929)*. Cuadernos de arte de la Universidad de Granada. Separata XVIII. El profesor Isac sintetiza cómo los sucesivos proyectos para un gran parque en la Carretera de la Sierra buscaban continuidad con la Alhambra, manteniéndose todos dentro de los parámetros de un lenguaje fortísimamente impregnado de localismo ecléctico, que proyecta visiones simbolistas y orientalizantes. Obra citada.



153. José Ibáñez Berbel, *Parque Federico García Lorca* (Granada, 1984-95)

En el tránsito a la era industrial, la imperfecta geometría de las choperas, necesaria por motivos productivos de las plantaciones, fue ondulándose para mutar en aquellos senderos sinuosos que respondían al prurito de subjetividad propio del jardín inglés. Una vez transformadas, sirvieron de espacio de representación social a las clases dominantes a través de la puesta en escena del paseo.

Tal como nos recuerda el profesor Ángel Isaac Martínez de Carvajal, la retícula se reservó para la disposición de calles y edificios. Esta búsqueda de eficacia espacial descartó los espacios seductores, a veces residuales, del jardín privado o del patio vividero, y de esta carencia surgió la necesidad de jardines públicos pensados conforme a modelos foráneos, a los que la especulación inmobiliaria redujo a su menor expresión, en el caso de que llegaran a materializarse.³⁷⁵

La apropiación de las plazas por parte de la burguesía supuso la exclusión de las clases populares al eliminar los usos tradicionales de tipo lúdico, festivo, comercial o litúrgico que dichos espacios tuvieron en los tiempos precedentes. La fórmula fallida fue la transformación de las mismas en *squares* a la inglesa.

La concatenación de factores de enorme peso, como fueron la higiénica necesidad de aire limpio, la voluntad de enfatizar la conexión

375 ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A. (2007) *Historia urbana de Granada*. Los libros de la Estrella. Diputación de Granada. Granada. Naturaleza y ciudad: el jardín urbano. Páginas 56 a 71. Obra citada.

154. Carlos Ferrater, Yolanda Brasa y Eduardo Jiménez Artacho, *Parque en el solar de las antiguas huertas del Cuarto Real de Santo Domingo* (Granada, 2002-04)



con la sierra, el loable deseo de dignificar el acceso desde el tren o las filantrópicas intenciones de redimir proletariado a través del disfrute del jardín, se mostró incapaz de superar los muros de la especulación y la gestión torticera del territorio.

En nuestros días, los parques urbanos granadinos más recientes y reseñables comparten con la mayor parte de los jardines privados en el casco antiguo el carácter de paisaje rural residual.

El *Parque Federico García Lorca* (1984 a 1995), proyectado por José Ibáñez Berbel, es un ejemplo claro del eclecticismo posmoderno en el que se citan elementos de la tradición local, especialmente aquéllos celebrados en la obra del poeta, tales como las alamedas, el paseo de los tilos o las albercas, y se conjugan con propuestas de diversa índole, entre las que podríamos reseñar el jardín neoplástico o la fuente cibernética. En definitiva el emplazamiento, inflamado de sentido por el recuerdo de García Lorca, se había convertido en un residuo de la vega abrazado hasta la asfixia por el desarrollo urbano, que acabó fagocitando esa reserva residual de aire y verde.

El jardín que ocupa las antiguas huertas del Cuarto Real de Santo Domingo, obra de Carlos Ferrater, Yolanda Brasa y Eduardo Jiménez Artacho (2002 a 2004) se asienta sobre un paisaje rural fosilizado en el interior de la ciudad³⁷⁶. En su planeamiento se ha optado por una

376 Este mismo equipo se hizo cargo del diseño *Jardín Arqueológico de los Alixares* (Cementerio de San José, 2006) siguiendo unas pautas muy similares a las que guiaron el proyecto del jardín del Cuarto Real. La diferencia es que en este caso los restos de aquel mítico palacio arrasado ya en el siglo XV son muy limitados, apenas la alberca y algo de la vegetación espontánea que ha crecido a su alrededor, todo ello encajonado entre las tapias del cementerio. La ruptura de los muros y la creación de marcos ventana abiertos al paisaje de la sierra y la vega han permitido recuperar un espacio de especial interés a través de la génesis de un intenso juego de contrastes emocionales y formales.
<http://www.jimenezbrasa.com>



155. Francisco del Corral del Campo y Federico Wulff Barreiro, *Parque Eras de Cristo* (Granada, 2005-06)

especie de silencio de ascendencia japonesa. Dicho mutismo, de una parte parece realzar la singularidad de los vestigios arquitectónicos, y de otra tiende una mano a la escultura de moda en los noventa, bajo el indiscutible influjo de Richard Serra.

En el tratamiento del conjunto monumental nadie puede poner en duda la necesidad de mantener y recuperar el edificio hispanomusulmán, pero es significativo que tampoco nadie haya cuestionado ni el arrasamiento de las huertas preexistentes ni la pérdida de la mayor parte del excelente jardín decimonónico adyacente, documentado entre otros por Girault de Prangey. Ambos eran absolutamente singulares y, en última instancia, la explicación arqueológica de la *qubba* y su devenir. El diseño final del parque sobre las huertas es correcto pero convencional, y ajeno al denso palimpsesto cultural que constituye el *genius loci* del lugar. En nuestros días, tras su reapertura, la gestión sigue siendo complicada, el vecindario no termina de asumirlo como propio y el jardín envejece mal, no sólo en términos materiales sino también en sus aspectos estéticos.

El *Parque Eras de Cristo* (Francisco del Corral del Campo y Federico Wulff Barreiro, 2005 a 2006) ocupa un reciente vacío urbano, lubricando la transición entre los viejos espacios rurales tan altamente significativos como la Ermita de San Isidro Labrador o el Monasterio

http://www.ideal.es/granada/prensa/20061128/tribuna_granada/nuevos-jardines-granada-jardin_20061128.html

de la Cartuja y la ciudad nueva. El parque se inserta en la tradición de las plazas ajardinadas surgidas tras el paso de la piqueta, destinadas a aliviar la irrespirable colmatación urbana del centro. Formalmente, el proyecto *Eras de Cristo* conjuga las líneas orgánicas y la disposición geométrica en un diseño cuya planta recuerda las esculturas de Jean Arp. Los arquitectos juegan a su favor con la tercera dimensión al generar una serie de eras capitalizadas que dinamizan los itinerarios ondulados de tierra, y todo el conjunto se cierra con una celosía metálica de alegres colores en gradación. Se ha optado por plantar especies autóctonas que exigen un menor mantenimiento. Los ardides para soslayar el pequeño tamaño, así como el carácter casi objetual que adquiere el jardín en consecuencia, lo convierten en un trabajo acertado en principio, cuya idea resulta muy próxima a la escultura. Este último elemento resulta fácilmente perceptible desde el Hospital Clínico, a cuyos convalecientes otorga alivio. Sin embargo los vecinos se quejan de la falta absoluta de cuidado, así como del hecho de que al proyectarlo se diese más peso a la belleza del diseño que a la funcionalidad, puesto que la celosía metálica perimetral lo convierte en una ratonera de la que es imposible escapar en caso de peligro³⁷⁷.

En buena medida el mito de Granada se construye sobre unos edénicos vergeles que contradicen la realidad material de un territorio cuya gestión reniega de la idea misma de jardín. La ciudad manifiesta la dificultad de proponer y mantener espacios públicos en los que se establezca un mínimo consenso ciudadano. Los jardines privados, por ejemplo, no cuentan con el más exiguo estímulo en términos fiscales o simplemente en la factura del agua.

Debemos celebrar la construcción de espacios sanos y alargados en los que correr y caminar para quemar calorías (que no pasear), y tal vez esté bien que las nuevas plazas surgidas en los barrios emergentes no nos den sombra ni cobijo. No hemos entendido que el jardín tiene un tiempo, un *tempo* secreto y maravilloso, y por eso estamos condenados a las plazas con un solo y estilizadísimo árbol cuyo raquí-tico sustrato es el parking sobre el que crece. Están pensadas para ser vistas desde el coche. Nuestra fugaz visión se parecerá a una elegante y sepulcral calle de Ferrara pintada por De Chirico. Pasamos la página tan rápido que no hemos tenido tiempo de comprobar que el tema del cuadro era una pesadilla, la misma que por error nos sirve de modelo vital.

Como venimos diciendo, buena parte de las prácticas escultóricas desarrolladas desde la segunda mitad del siglo XX se ha orientado a promover espacios en los que el mundo se manifieste en su riqueza

377 BLANCO B. Y ESPUELAS, F. *Rito y juego*. En AA.VV. (2014) *Variaciones sobre el jardín japonés*. Editan La casa Encendida y Patronato de la Alhambra y el Generalife. Madrid. Bajo la coordinación de Alicia Chillida. A propósito de la actitud vivencial en el jardín, de las cercas perimetrales y de los tamaños necesarios, dicen los autores: "El jardín es el lugar de la intimidad que no requiere puertas ni cierres. El jardín confidente se inclina hacia sus cómplices vegetales. El jardín prefiere a los reclusos. Les proporciona libertad y poder: la mente que vuela y la escritura que se adentra en el futuro."

y sus contradicciones. Estas piezas son lugares destinados a la experimentación fenomenológica, a la vivencia sensual del sitio, con el objetivo de renovar la mirada y el espíritu a través de la percepción, la reflexión y el análisis. Las intervenciones, sean esculturas o jardines, permiten abordar la naturaleza desde la cultura. En ellas las cuestiones ecológicas, paisajísticas y sociales han tenido un peso determinante, pero no por ello han entrado en contradicción con el sentido poético.

Juan Antonio Ramírez exigía a la arquitectura el esfuerzo de refundarse sobre los valores de justicia y libertad, y reclamaba prestar atención a la cuestión del placer entendido como una suerte de empatía corporal con el entorno material. Al releer las tres últimas líneas de su opúsculo *Edificios cuerpo*, no puedo evitar el deseo de ampliar su esperanza desde la arquitectura al resto de las artes, especialmente las que aquí nos ocupan, para decir con él: “¿Cuándo nos tomaremos en serio la tradición hedonista que considera a los edificios como cuerpos amorosos que protegen y aportan felicidad?”³⁷⁸. Si no nos ceñimos a las construcciones y entendemos el entorno en su sentido más amplio obtendremos la más sensata de las directrices en paisajismo y escultura.

Hoy sufrimos la crisis económica más terrible de cuantas se han sucedido desde los años de la hambruna autárquica. La especulación inmobiliaria nutrida por el desprecio hacia el paisaje y el desdén por el jardín se encuentra en el origen de esta catástrofe socioeconómica a escala global, cuyas consecuencias se sufren siempre en el contexto más próximo.

Pensar y habitar el jardín-escultura puede ayudarnos a encontrar las estrategias de resistencia frente al lado más salvaje e inhumano del capitalismo último³⁷⁹. En Granada se ha perdido un siglo, y aún una era, para el jardín. Los ejemplos históricos se encuentran cada vez más amenazados por la presión inmobiliaria y la falta de interés que muestran las autoridades al respecto. La proliferación de nuevas estatuas incluso dificulta el acceso de prácticas escultóricas dotadas de mayor complejidad espacial y conceptual.

En tanto que consumidores estresados, sedentarios y sobrealimentados precisamos espacios aseados en los que caminar o correr para soltar lastre. Como ciudadanos deberíamos reivindicar lugares para el paseo, la subjetividad, la quietud y el silencio compartido. Es posible que esta sea la única táctica que permita la supervivencia no ya del jardín, sino incluso de la ciudad tal como la entendemos. En cierta manera estos procesos ya han comenzado. Las nuevas concepciones de la democracia participativa han hecho de las huertas

378 RAMÍREZ, J. A. (2003) *Edificios-Cuerpo*. Ediciones Siruela. Madrid 2003.

379 FUKUYAMA, F. (1966) *El fin de la historia y el último hombre*. Editorial Planeta DeAgostini. Barcelona. Según Fukuyama, tras la caída del bloque comunista, la única opción política viable es un capitalismo liberal globalizado. Posiblemente el jardín, en su sentido conceptual y sensorial más amplio, sea un excelente escenario para replantear las opciones políticas y antropológicas.

comunales urbanas un campo de batalla que tiene más de conquista alegórica que de espacio productivo. No podemos olvidar que la idea misma de jardín pertenece al mundo de los símbolos.

Nos incumbe exigir jardines saludables, sostenibles, sensibles a la cultura y al entorno natural cuya disposición sea coherente con las necesidades de la ciudadanía. Dichos jardines deben ser espacios de inclusividad social, dotados de un alto contenido sensorial y cultural.

Respecto a los jardines privados, los gobiernos locales deben estimular la creación de nuevos espacios y la conservación de los preexistentes a través de beneficios fiscales o ayudas directas en el mantenimiento (poda, riego, retirada de residuos, etcétera), puesto que, incluso tras una alta tapia, un cedro, una glicinia o un magnolio en cuyas ramas anidan los gorriones tienen la capacidad beatífica de dignificar y re-significar el espacio urbano común.

La escultura está en disposición de transferir a la gestión espacial pública o privada, y a todas las escalas, algunos de los elementos que le son consustanciales, tales como el valor del proceso, incluso por encima del resultado, o la idea de la temporalidad. Del mismo modo que hemos aceptado esculturas efímeras o en transcurso, podemos asumir jardines que no son modelos cerrados ni obras definidas para siempre. Los solares en espera, los espacios difusos de la extensísima periferia provocada por las recientes oleadas especulativas deben ser reactivados para el disfrute común desde la experiencia fenomenológica y simbólica del jardín-escultura. Exigir parques y jardines cuyo tamaño sea coherente con la escala global del paisaje urbano gestionado no supone renunciar a ejercicios cuantitativamente más modestos.

Buena parte de la degradación paisajística local deriva de la indefinición funcional de los espacios diluidos entre el campo que ya no son y la ciudad que no alcanzan a ser. Eso no es nuevo, es la historia repetida de los jardines granadinos.

La infinidad de parajes residuales, emblemas de la crisis de los últimos años, sumada a la actual preocupación académica y incipientemente ciudadana por la refundación del pensamiento territorial nos dejan, a todas luces, ante la ocasión perfecta para una reorganización del paisaje a la luz de la cultura.

13. Resultados

13. Resultados

El laberinto ha sido un elemento recurrente en la gran jardinería occidental. Puede que su construcción estuviese en el ánimo de todos los artistas del paisaje incluso desde antes del redescubrimiento de la cultura clásica acaecido durante el renacimiento, aunque su uso no se normativizó hasta el siglo XVII, llegando a considerarse durante el periodo rococó como un dispositivo imprescindible³⁸⁰. El visitante culto del jardín sabía que, al final del trayecto, ineludiblemente y casi a modo de premio, encontraría una estatua de Ariadna³⁸¹; hoy además sabemos que el itinerario mismo es una escultura.

El titular de la portada del suplemento cultural del diario ABC el 23 de mayo de 2015 enunciaba: *La arquitectura viaja al centro de la tierra*³⁸². En las páginas interiores, Laura Revuelta constata la construcción de una serie de obras de excepcional calidad que están dando respuesta a la vieja súplica por parte de un sector de ciudadanos, críticos y arquitectos de una gestión del paisaje en armonía con el espíritu del lugar. Cuando analizamos las nueve obras seleccionadas descubrimos sin demasiada sorpresa que, en un porcentaje significativo, no solamente son indisimuladamente esculturas, sino que, además, citan a aquellas sobre las que se ha escrito esta tesis. Así encontramos, entre otros ejemplos, *The invisible barn* del estudio Stpmj (Nueva York, 2015), cuya ascendencia entronca directamente con la obra de Dan Graham³⁸³ o el *Albergue Wadi*, de Bernardo Secchi y Paola Viganò (Kasterlee, Bélgica, 2007), que evoca los trabajos paisajísticos de Herbert Bayer³⁸⁴.

380 HARRISON, L. (2012) *Cómo leer jardines. Una guía para aprender a disfrutarlos*. Editorial Blume. Madrid.

381 KLUCKERT, E. (2000) *Grandes jardines desde la antigüedad hasta nuestros días*. Editorial Köne-mann. Colonia. En las páginas 248 a 251, el autor analiza el Laberinto de Horta (Domenico Bagutti, 1794), una de las pocas construcciones rococó que ha tenido la suerte de no desaparecer tras la imposición del gusto paisajista inglés en el conjunto de la civilización occidental.

382 <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2015/05/23/001.html>

383 <http://stpmj.com>

384 <http://www.metalocus.es/content/es/blog/albergue-juvenil-circular-por-bernardo-secchipaola-vigan%C3%B2>

Imagen 156. Estudio Stpmj,
The invisible barn, (Socrates
Sculpture Park, Queens, Nueva
York St. 2015)

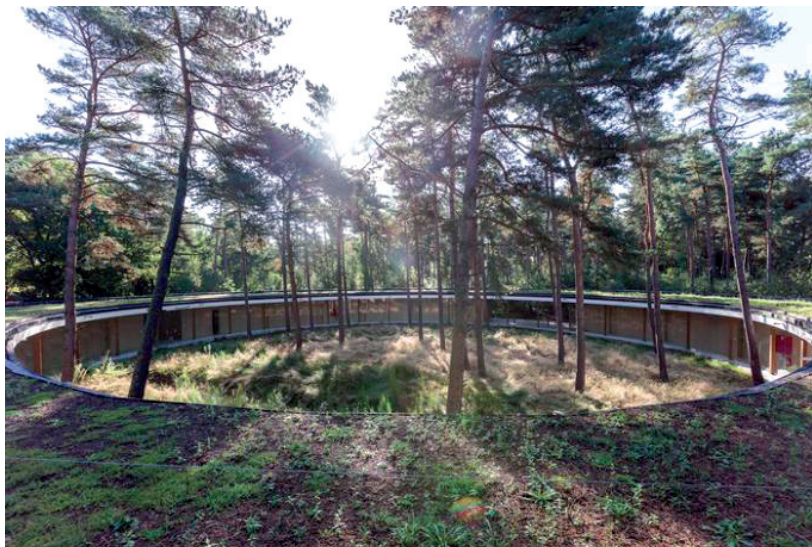


Imagen 157. Bernardo Secchi
y Paola Viganò *Albergue Wadi*
(Kasterlee, Bélgica, 2007)



El artículo atestigua cómo la prensa de divulgación general se hace eco de una demanda largamente enraizada, que ha cobrado especial fuerza tras la irresponsable gestión paisajística sufrida desde principios de la pasada década.

El resultado que obtenemos del proceso ejemplificado en el citado texto es muy simple: **el arte de la jardinería ha desarrollado una relación simbiótica con la escultura, y los descubrimientos derivados de esta asociación pueden y deben proponer un paradigma flexible en las relaciones con el entorno que exceda los marcos acotados de ambos campos, para propagarse tanto al paisaje en su sentido más amplio como a la manera en la que el ser humano se relaciona con él.**

14. Conclusiones

“Pasaron los días de savia y cristal
y huertos con muros en donde robar
con algún amigo.”

Pepe Espaliú

14. Conclusiones

El inicio de la Edad Contemporánea coincide con la era dorada de la arquitectura de jardines, en el contexto del descubrimiento de la naturaleza transmutada en residuo y refugio, a la vez físico y moral, frente a la imparable capacidad destructiva del capitalismo. Desde sus inicios, el liberalismo se presenta a sí mismo como una loca carrera de crecimiento perpetuo, espoleado por un proceso de destrucción y consumo de recursos hasta el infinito. Frente a este panorama, tal como ocurriese en *El Decamerón* de Bocaccio, el jardín asume para las clases dominantes carácter de espacio protector frente al mundo industrial, urbano, enfermo en términos físicos, mentales y sociales.

Este nuevo orden fue generado por las mismas fortunas que luego se ilustraron en el parque, sea éste público o privado. En el primer caso, concibiéndolo en tanto que escenario del paseo y puesta en escena del poder social, mientras que, en el segundo, el espacio se transformaba en el reflejo de una subjetividad encendida y pulcra. Así, por ejemplo, al mirar la pintura prerrafaelita es imposible separar la nobleza de la figura del espíritu del lugar.

La vuelta al paleocristianismo, a los orígenes medievales, vehicula la nostalgia por un mundo arcádico en el que la revolución industrial no había hecho mella con su cohorte de pobreza, fealdad y miseria, así como con la amenaza del cambio constante, y lo hace inventando un edén intelectual de castidad, sensibilidad e inteligencia, configurado como un territorio para el entendimiento donde reina el orden y las palabras designan con nitidez poética su significado; el jardín reinstaura así el primitivo poder del lenguaje.

Desde Inglaterra, el patriciado difunde un neoplatonismo casi sectario. De ahí que Plotino fuese una lectura recurrente durante el siglo XIX, tan pródigo en máquinas como en visiones neomedievales. Podemos resumir una parte esencial de su pensamiento en la idea “*cada alma es y se convierte en lo que contempla*”³⁸⁰. La nueva concepción aristocrática exige mirar el jardín para convertirse en él, nutrirse de su

380 SEGADÉ, M. (2008) Narciso fin de siglo. Editorial Melusina. Madrid. Página 299. Obra citada.

reserva moral, estética y espiritual. Durante la primera contemporaneidad el jardín se concibe a la medida de las élites. Son ellas quienes se apropian del espacio y quienes le otorgan un sentido cultural a la medida de sus necesidades en tanto que rectoras del mismo. En ello no encontramos diferencias con el resto de las artes e incluso con la idea misma de subjetividad. Uno de los retos no resueltos del jardín en los dos últimos siglos ha sido desvincularse de la idea de pertenencia exclusiva a una clase social. Invirtiendo los términos neopláticos expuestos, podemos decir que el jardín se hizo patricio y aún no hemos construido un relato sobre su adaptación a una sociedad plural. Reclamar el derecho social al jardín entendido en un sentido inclusivo es tanto como hacerlo a la sensibilidad o a la cultura.

El jardín en la edad burguesa se concibe como una representación artística de la naturaleza, la cual es asumida en términos culturales, científicos y mitológicos, en el seno de un proceso que desembocará en la consecución de la propia autonomía y, por ende, en la desvinculación final de la religión. El mito laico contemporáneo de la naturaleza creado por la razón laica sustituyó a los mitos religiosos de la razón antigua. En este proceso, el jardín, ontológicamente vinculado a los dominios de la seducción y no a los de la producción, quedaba inexorablemente arrinconado en el desván de las viejas extravagancias, condenado a los discursos marginales.

En lógica continuidad con el proyecto civilizador derivado de la Ilustración, el Movimiento Moderno instaura una especificidad de las artes en la que se reclama la forma y la concreción de lenguaje, mientras se embarca en la investigación y búsqueda de maneras alternativas de expresión que terminará por disolverse en una epistemología saturada de contaminaciones recíprocas, cuyo ejemplo más preclaro es el desarrollo de las instalaciones a partir de la segunda década del siglo XX. La secular debilidad teórica de la escultura permitió una flexibilidad absorbente, más allá de la tradicional representación icónica, estatuaria y antropomórfica, ofreciendo así un marco-refugio capaz de cobijar las experiencias más dispares.

Por otro lado, la arquitectura, en pos de un horizonte de veracidad y coherencia radicales en lo moral y en lo estético y comprometida con su contexto socio-histórico, la edad industrial y maquinista³⁸¹,

381 WIHTFORD, F. (1984) *La Bauhaus*. Ediciones Destino. Barcelona. Página 128. Para artistas como Le Corbusier la máquina representa el paradigma estético de la belleza incuestionable en la medida en la que la forma se deriva sin filtro de una función objetiva. Una parte significativa de los creadores del movimiento moderno se entregaron al furor socializante, y en ese contexto encontramos una mística antirromántica que haría de la creación maquinista un artificio poderosamente eficaz en pro del igualitarismo. En este sentido, tal como recoge Frank Whitford en su estudio sobre la Bauhaus, las palabras de László Moholy Nagy no pueden ser más contundentes cuando declara: "La realidad de nuestro siglo es la tecnología: La invención, construcción y mantenimiento de máquinas. Usarlas es pertenecer al espíritu de este siglo. La máquina ha reemplazado al espiritualismo trascendental de las épocas pasadas. Todo el mundo es igual ante la máquina. Yo puedo usarla igual que tú. Puede aplastarme, lo mismo puede suceder contigo. No hay tradición de la tecnología. Ninguna conciencia de clase. Todo el mundo puede ser dueño de la máquina o su esclavo."

renuncia a la naturaleza y, con ella, al jardín, en aras de un racionalismo extremo frente al que éste resulta ser el lastre heredado de un pasado obsoleto. La moderna metrópolis se convierte en ese artefacto urbanístico que enciende la fiebre maquinista. La naturaleza entendida en términos residuales (proteger un espacio acotado supone abandonar el resto del territorio a su suerte) se vuelve accesible merced al automóvil, auténtico hilo conductor en el marco de un modelo de organización urbanístico basado en la estructura reticular.

Dicho modelo geométrico, uniforme y apriorístico se impone a escala global. Su desprecio por la contingencia del lugar le ha permitido, a lo largo del siglo XX, transformar cualquier entorno en un modo absolutamente homogéneo. La razón rectora no ha sido otra que la estricta zonificación del territorio, basada en el reparto de las distintas funciones. La ciudad se convierte en un no lugar siempre idéntico a sí mismo, cuya herramienta fundamental es la reproductividad mecánica, tanto en el arrasamiento de las referencias como en la construcción de espacios caracterizados por una estetización difusa con los que se pretende compensar la pérdida de sentido urbano.

La salud, la diversión, la higiene y, sobre todo, la dimensión simbólica y cultural, huyen de los antiguos *locus amoenus*, del jardín, para encontrar su lugar en grandes espacios creados *ex profeso*: salas de baile, hospitales, estadios, bibliotecas, etcétera³⁸².

En este proceso general las relaciones entre el jardín y la escultura invierten los términos propositivos iniciales. Ya hemos recorrido los diversos empujes que dirigen al siglo XX hacia nuestro presente, desde las esculturas situadas en el jardín, en artistas como Henry Moore, Picasso o Anthony Caro, el problema del pedestal o de la relación territorial en Brancusi, los juegos semánticos de Oldenburg hasta llegar a la vía que abre Herbert Bayer hacia una concepción espacial de la escultura, que los artistas *land* alejarían de la ciudad.

La escultura, finalmente convertida en un campo expandido de posibilidades ilimitadas, intenta restañar los traumas sufridos por la explotación industrial, comercial o turística en las conciliadoras actuaciones de los artistas urbanos o las folies de la posmodernidad más ligera, verbigracia el trabajo de Bernard Tschumi en el *Parque de la Villette* (1987).

En los siglos XX y XXI el jardín y la escultura se aproximan jugando a escala territorial, planteando obras paisajísticas en las que el jardín reaparece dotando a la escultura de una dimensión que supera la dialéctica espacio-volumen.

Por otro lado, las intervenciones públicas actuales, con frecuencia efímeras y festivas, emplazan el aura del jardín, intensa, fugaz y con

382 Esta idea procede de Javier Maderuelo, quien la ha defendido en varios de sus escritos en términos más o menos similares. Creo que es conveniente parar y reflexionar sobre la voluntad de la escultura de generar lugares; así Siah Armajani o Jorge Pardo construyen bibliotecas o Ana Laura Alaéz reformula salas de baile, o Conceptual Group hace lo propio con hospitales. Todo ello implica reivindicar las funciones tradicionales del jardín.

frecuencia volátil aunque profundamente evocadora, en una celebración de sí misma, aquí y ahora, y a la vez en el tiempo del mito, allá siempre. Podríamos considerar estas operaciones algo más que un retorno arcádico, puesto que exigen una posición en el tiempo vital más allá del tránsito cruel y absurdo de las horas pero también la actualización de un espacio de significación simbólica y cultural propio.

En nuestros días casi toda la producción artística pertenece al campo de la escultura. Sin embargo, la práctica escultórica presenta una dificultad extraordinaria derivada de la gran paradoja que caracteriza la cultura de masas. En el mundo postcolonial, ya no es posible establecer un mínimo consenso sobre qué es lo que la escultura debe celebrar ni sobre cómo debe hacerlo. Nunca antes las sociedades habían presentado un nivel similar de complejidad, derivado de la heterogeneidad sobre la que se fundamentan. Por otra parte la gestión planetaria del deseo resulta muy fácil de controlar por los administradores aparentemente invisibles de la superestructura social. El resultado es una tramoya global orquestada básicamente por la publicidad. Esta homogeneización presenta variantes mínimas en función de las tipologías mudables de consumo.

Los paisajes digitales son necesariamente limitados. Han logrado imponerse sobre la infinita contingencia de los lugares, unificando los espacios del consumo dirigido. No conocen la vejez ni la muerte, y ello no se debe a que nos igualen con los dioses, sino a que nos cosifican. En tanto que objetos el miedo en los ciber-paisajes no nos es morir, sino pasar de moda. La belleza es siempre efímera. No hay belleza sin melancolía, sin el paso de las horas, de los estados atmosféricos y de su huella sobre la faz del mundo. El jardín y la escultura que trabajan con estos materiales son profundamente vitales, y no podría ser de otro modo porque la muerte les es consustancial. Cuando la eliminamos del horizonte lo único que obtenemos es la superficie tersa que persigue todo taxidermista, o la primavera permanente que nos regalan las flores de plástico.

Los estilistas del simulacro han pulido el mundo hasta eliminar el más mínimo atisbo de textura, revirtiendo la lucha duchampiana contra el puro visibilismo, ya que frente a la pantalla pulida del ordenador sólo la pupila se mantiene activa³⁸³. La escultura exige, por el contrario, una vivencia fenomenológica del espacio y el volumen que implica la participación de todo el cuerpo, la transmutación del lugar en tiempo y experiencia. Retomar el jardín como proposición escultórica supone saltarse la hibridación maquinista impuesta en el siglo XX y exacerba-

383 BELLIDO GANT, M. L. (2001) *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Ediciones Trea. Gijón, Oviedo. El arte en el mundo cibernético presenta dos vertientes. Por un lado está la adaptación y divulgación de todo tipo de hechos culturales y por otro la creación de nuevas obras surgidas de los lenguajes digitales. En el primer caso se trata de una herramienta divulgativa de primer orden, aunque aún poco decantada. En el segundo caso, la correspondencia entre las nuevas propuestas y el medio es exacta. Con respecto a los paisajes digitales creo que hay una carencia insalvable. El control sobre el paso del tiempo los convierte en inmunes a la melancolía inherente a la idea de paisaje y de jardín en el mundo occidental.

da en el XXI, para volver a la sensualidad gozosa y melancólica sobre cuya renuncia se construyó la moral moderna.

El jardín exorciza todas nuestras carencias³⁸⁴. Para nuestro consuelo, invoca los fantasmas de todo aquello de lo que adolecemos: sol en invierno y sombra en verano, abundancia en periodos de hambre, calma y sosiego en las edades inquietas. Procura un tipo de goce caracterizado por el ejercicio de la conciencia y la armónica alianza de los contrarios. Allí se aúnan la naturaleza y el artificio, los sentidos y la razón, la historia y el mito. El jardín se asienta sobre todos nuestros sedimentos edénicos pero, tal como escribe Derek Jarman a propósito de su jardín de esculturas, *Prospect Cottage* (Dungeness, costa de Kent) es también *Getsemaní*, una perspectiva de futuro³⁸⁵. Algunas de la más brillantes experiencias *Land* se concibieron como cirugía paisajística en el plano físico y simbólico. El artista como un chamán reconducía las heridas del progreso. No es una función a la que a la escultura y el jardín les convenga renunciar, pero su papel puede y debe ser mucho más ambicioso, ya que están en capacidad de alumbrar nuevas formas de relación con el lugar, renovar la idea de espacio público y proponer otras formas de vivencia en el ámbito privado.

El cruce zafral, el cortocircuito entre los tiempos del mito y de la historia, hace del jardín un espacio en el que los significantes se emparentan en un modo denso y flexible con su significado³⁸⁶. Cada paseo por él es una tirada de dados en la que no sólo no se evita el azar, sino que se nutre y de ese modo amamanta al espíritu con las posibilidades de sentido derivadas de la infinita contingencia del cosmos. Adentrarse en el jardín es una invitación a perderse y encontrarse en una suerte de *Aleph*, de lugar cognoscitivo donde ver y entender, aprehender el mundo de una vez. Trenzar el tiempo, aquí y ahora, sin abandonar el horizonte, el allá siempre, los dominios del mito. El jardín es el lugar de la vida más plena, también en la medida en que permite el hallazgo contemplativo de la muerte.

384 http://www.caac.es/publicaciones/libros/b_libro71.htm

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Exposición "Públicos y contrapúblicos". Sevilla. Isla de la Cartuja, 28 de octubre al 6 de Marzo de 2010. Aparece referida en el texto digital Sobre la posición del espectador en la cultura contemporánea. CAAC. Sevilla 2011. En la más carencial de las situaciones, la guerra, la artista Danica Dakic documenta los trabajos llevados a cabo con una comunidad de refugiados en una institución psiquiátrica donde construyen su particular Isla, su jardín protector contra el mundo, como un ejercicio de resistencia.
<http://www.danicadakic.com>.

385 JARMAN, D. y SOOLEY, H. (1966) *Derek Jarman's Garden*. Overlook Press. Londres. El propio Jarman documentó bien este jardín a través de su película *The garden*.

386 SIGEMORI, M. *El jardín y el arte: lo que está unido*. Recogido en AA.VV. (2014) *Variaciones sobre el jardín japonés*. Editan La casa Encendida y Patronato de la Alhambra y el Generalife. Madrid. Bajo la coordinación de Alicia Chillida. Página 77. Shigemori se expresa en unos términos muy parecidos a propósito del jardín japonés: "Sin embargo, en los jardines japoneses, esta visión que podemos llamar [estética de la conexión], se sucede de una manera vigorosa a la vez que tranquila, y nos invita a reflexionar sobre el paisaje que se extiende ante nuestra vista, haciendo que sea un arte cuya contemplación nos brinda la posibilidad de indagar sobre nuestra propia existencia y sobre la existencia del mundo."



158. Giuseppe Penone, *Le foglie delle radici* (Versailles, 2013)

La escultura ha perdido su estatus de bien mueble, ha bajado del pedestal, se ha transformado en paisaje y, como tal, en jardín, espacio para la inteligencia, el goce y la reflexión. En el camino ha recobrado la humanidad inmediata, aquélla que nos acerca al mundo y nos permite a su través soñar y activar fuerzas de cambio. Deambular, habitar, detenerse en el lugar híbrido del jardín y la escultura supone siempre un recorrido iniciático por los reinos de *eros* y *thanatos*. La experiencia ofrece, en definitiva, la posibilidad de resituar la cultura en un horizonte utópico asido a la multiplicidad de los sentidos y a la riqueza de vivir, no sólo el espacio, también el tiempo y el pensamiento mismo.

15. Bibliografía

15. Bibliografía

- AA. VV. (2006) *100 Artistas latinoamericanos*. Exit Publicaciones. Madrid.
- AA.VV. (1997) *Ana Mendieta*. Fundación Antoni Tapiès. Barcelona.
- AA.VV. (2006) *Architecture now*. Editorial Taschen. Londres.
- AA.VV. (2003) *Arquitectura radical*. Edita Centro andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.
- AA.VV. (2000) *Art at the tourn of the Millenium*. Editorial Taschen. Colonia, Londres, París, Tokio, Nueva York.
- AA.VV. (1995) *Arte y Naturaleza. Actas del congreso*. Javier Maderuelo, director y coordinador. Huesca.
- AA.VV. (2009) AV. Monografías. N° 140. *Obra mínima*. Madrid.
- AA.VV. (1995) *Barragán. Obra completa*. Tanais Ediciones. Madrid.
- AA.VV. (2001) *Bruno Taut. 1880-1938*. Editorial Electa. Milán.
- AA.VV. (2011) *Cabañas para pensar*. Catálogo-guía de la exposición en el Centro José Guerrero. Editorial MAIA. Madrid.
- AA. VV. (2007) *Catálogo Feria Arco. ARCO. 2007*. Edita IFEMA. Madrid.
- AA.VV. (1995) *Cocido y crudo. Catálogo de la exposición*. Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
- AA.VV. (1998) *Dan Graham*. Catálogo de la exposición. Publicado por Centro Galego Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, y Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.
- AA.VV. (2007) Documenta de Kassel. 16/06-23/09 2007. *Katalog*. Editorial Taschen.
- AA.VV. (1998) *Desde la ciudad. Actas del congreso Arte y Naturaleza*. Javier Maderuelo, director y coordinador. Diputación de Huesca.
- AA.VV. (1997) *El jardín como arte. Actas del congreso Arte y Naturaleza*. Javier Maderuelo, director y coordinador. Diputación de Huesca.
- AA.VV. (1996) *El Paisaje. Actas del Congreso Arte y Naturaleza*. Javier Maderuelo, director y coordinador. Diputación de Huesca.
- AA.VV. (2012) *Enchantement du Paysage au temps de Rousseau*. Musée Rath. Ginebra, Suiza.
- AA.VV. (2001) *Jardines insurgentes. Arquitectura de paisaje en Europa 1966-2000. Catálogo de la 2ª Bienal Europea de Paisaje*. Caja de Arquitectos Fundación. Universitat Politècnica de Catalunya. Col·legi D'Arquitectes de Catalunya. Barcelona.
- AA.VV. (1997) *Jaume Plensa*. Fundación Joan Miró. Barcelona.

- AA.VV. (2003) *Jaume Plensa. Silent Noise*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Madrid.
- AA.VV. (1998) *Jean Pierre Raynaud. Un jardinier dans la ville*. Edita Centre Georges Pompidou, ACTES SUD y Fondation Cartier pour l'Art Contemporain. París.
- AA.VV. (2005) *Juan Muñoz. La voz sola. Esculturas, dibujos y obras para la radio*. La Casa Encendida. Obra Social Caja Madrid.
- AA.VV. (1986) *La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Editorial Skira Caroggio. Barcelona.
- AA.VV. (1999) *La modernidad a debate*. Editorial Akal. Madrid.
- AA.VV. (2010) *Landscape. Out of the city*. Editorial Monsa. Barcelona.
- AA.VV. (2001) *Los Ángeles Oscura: La fotografía arquitectónica de Julius Shulman*. Museo Universitario de Alicante.
- AA.VV. (2005) *Los maestros de la pintura universal*. Editorial Taschen. Madrid.
- AA.VV. (1986) *Más allá del postmoderno. Crítica a la arquitectura reciente*. Editorial Gustavo Gili. México D. F.
- AA.VV. (1994) *Noguchi. Catálogo de la exposición*. Fundación Juan March. Madrid.
- AA.VV. (2003) *Perejaume. Retrotábula*. Diputación Provincial de Granada.
- AA.VV. (2001) *Poéticas del lugar. Arte público en España*. Fundación César Manrique. Islas Canarias. Javier Maderuelo, director y coordinador.
- AA.VV. (2003) *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid.
- AA.VV. (1999) *Rehacer paisajes. Arquitectura de paisajes en Europa. Catálogo de la I Bienal de Paisaje*. Fundación Caja de Arquitectos. Universitat politècnica de Catalunya. Col·legi D'Arquitectes de Catalunya. Barcelona.
- AA.VV. (1995) *Robert Irwin. MNCARS*. Madrid.
- AA.VV. (2011) *Roma, naturaleza e ideal. Paisajes. Catálogo de la exposición*. Museo del Prado. Madrid.
- AA.VV. (2006) *Sculpture and the garden*. Ashgate Publishing Company. Burlington.
- AA.VV. (2000) *Siah Armajani*. Catálogo de la exposición itinerante. Palacio de cristal, MNCARS, Madrid y Diputación de Huesca.
- AA.VV. (2005) *Stanley Brouwn. Catálogo*. Editan MACBA, Barcelona, y Van Abbe Museum, Eindhoven.
- AA.VV. (2009) *Taller internacional de urbanismo y arquitectura del paisaje*. Alpujarra_Irpinia. Editan Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada y la Facoltà di Architettura, Nápoles.
- AA.VV. (2014) *Variaciones sobre el jardín japonés*. Editan La casa Encendida y Patronato de la Alhambra y el Generalife. Alicia Chillida, coordinadora. Madrid.
- ÁBALOS, I. (2005) *Atlas pintoresco. Volumen I. El observatorio*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- ÁBALOS, I. (2008) *Atlas pintoresco. Volumen II. Los viajes*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- ÁBALOS, I. (2000) *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- ÁBALOS, I. (2001) *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Editorial Gustavo Gili. Compendios de arquitectura contemporánea. Barcelona.

- ADAM, P. (1992) *El arte del tercer Reich*. Editorial Tusquets. Barcelona.
- ADAMS, W. H. (1991) *RobertoBurleMarx. The unnatural Art of the garden*. Museum Of Modern Art. Nueva York.
- ADORNO, T. (1992) *Teoría estética*. Editorial Taurus. Madrid.
- ALY, G. (2006) *La utopía nazi. Cómo Hitler compró a los alemanes*. Editorial Crítica. Barcelona.
- ALGARÍN COMINO, M. (2006) *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*. Edita Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona.
- ÁLVAREZ, D. (2007) *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Editorial Reverté. Barcelona.
- AMIN, S. (1999) *El capitalismo en la era de la civilización*. Editorial Paidós. Barcelona.
- ANNIBARRO, M. A. (2002) *La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos*. Ediciones Akal. Textos de arquitectura. Madrid.
- AÑÓN FELIU, C. (1996) *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*. Cursos de verano de El Escorial. Editorial complutense. Madrid.
- ARGÁN, G. C. (1991) *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Editorial Akal. Madrid.
- ARGULLOL, R. (1991) *El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental*. Editorial Destino/Ensayos. Barcelona.
- ARGULLOL, R. (1984) *La atracción del abismo*. Editorial Destino. Madrid.
- ARGULLOL, R. (1982) *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Editorial Taurus. Madrid.
- ARNALDO, J. (1989) *El movimiento romántico. Editorial Historia 16, Madrid*.
- AUGÉ, M. (2001) *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- ASSUNTO, R. (1981) *Filosofía dell giardino e filosofia nell giardino. Saggi di teoria e storia dell Estetica*. Bulzoni. Roma.
- ASSUNTO R. (1991) *Estética del setecientos*. Editorial Visor. Madrid.
- ASSUNTO, R. (1989) *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Editorial Visor. Colección La Barca de la Medusa. Madrid.
- ASSUNTO, R. (1991) *Ontología y teleología del jardín*. Editorial Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid.
- BACHELARD, G. (2000) *La poética del espacio*. Editorial Fondo de Cultura Económico. México D. F.
- BALTANÁS, J. (2005) *Le Corbusier, promenades*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- BARASH, M. (1994) *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*. Editorial Alianza. Madrid.
- BARIDON, M. (2009) *Paisajistas, jardineros, poetas. Los jardines. Siglos XVIII-XX*. Editorial Abada. Madrid.
- BARRERA V. (1999) *¿Qué es una obra de arte hoy?* Ediciones promociones Al-Andalus, Sevilla.
- BARTHES, R. (2009) *La cámara lúcida*. Editorial Paidós Ibérica. Madrid.
- BATCHELOR, D. (2001) *Cromofobia*. Editorial Síntesis. Madrid.
- BATLLE, E. (2011) *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Editorial Gustavo Gili. Land&ScapeSeries. Barcelona.
- BAUDELAIRE, C. (1994) *Los paraísos artificiales. El vino y el hachís. La Fanfarlo*. M. E. Editores. Serie Clásicos de siempre. Madrid.

- BAUDRILLARD, J. (1978) *Cultura y simulacro*. Ediciones Kairós. Barcelona.
- BAUDRILLARD, J. (1987) *De la seducción*. Ediciones Cátedra. Colección Teorema. Madrid.
- BAZIN, G. (1972) *Historia de la Escultura Mundial*. Editorial Blume. Barcelona.
- BAZIN, G. (1990) *Paradeisos. Historia del jardín*. Editorial Plaza y Janés. Barcelona.
- BELLIDO GANT, M. L. (2001) *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Ediciones Trea. Gijón, Oviedo.
- BENJAMIN, W. (2005) *El libro de los pasajes*. Editorial Akal. Madrid.
- BERQUE, A. (2009) *El pensamiento paisajero*. Edita Biblioteca Nueva. Paisaje y teoría. Madrid.
- BLAZQUEZ, J. RISPA, R. Y VARAS, V. (2006) *Arte y naturaleza. Parques de esculturas. Arte y naturaleza*. Guía de Europa. Edita Fundación NMAC. Documenta. Artes y ciencias visuales. Cádiz.
- BONITO OLIVA, A. (1992) *El arte hacia el 2000*. Editorial. Akal arte y estética. Madrid.
- BORJA-VILLEL, Manuel J. (2001) *Locus Solus. Impresiones de Raymond Rousset*. Ediciones Turner. Madrid.
- BOZAL, V. (1996) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I y II. Ediciones La Balsa de la Medusa. Editorial Visor. Madrid.
- BRADLEY-HOLE, C. (2001) *El jardín minimalista*. Ediciones Gamma. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- BREA, J. L. (2011) *Las auras frías*. Editorial Anagrama. Barcelona.
- BROOKS PFEIFFER, B. (2006) *Wright. 1867-1959. Construir la democracia*. Editorial Taschen, Serie descubrir el arte. Madrid.
- BROTO, C. (2000) *Nuevo paisajismo urbano*. Instituto Monsa de Ediciones Gravina. Barcelona.
- BROWN, J. (2000) *El jardín moderno*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- BUREN, D. (1997) *Can Art get Down from its pedestal and rise to Street level?* Catálogo. Sculpture projects in Münster.1997. Stuttgart.
- BÜRQUER, P. (1987) *Teoría de la vanguardia*. Editorial Península. Barcelona.
- BURKE, E. (1987) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello*. EditorialTecnos, Madrid.
- BURUMA, I. (2011) *El precio de la culpa*. Ediciones Duomo. Barcelona.
- BUTTLAR, A. V. (1993) *Jardines del clasicismo y el romanticismo. El jardín paisajista*. Editorial Nerea. Madrid.
- CALVINO, I. (2006) *Las ciudades invisibles*. Editorial Siruela. Madrid.
- CALVO SERRALLER, F. (1993) *Concepto e historia de la pintura de paisaje. Los paisajes del Prado*. Editorial Nerea. Madrid.
- CAMERON, D. (1991) *El jardín salvaje. El paisaje como metáfora en las instalaciones americanas recientes*. Fundación Caja de Pensiones. Madrid.
- CARERI F. (2003) *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili. Land&ScapeSeries. Barcelona.
- CATTERMOLE P (2008) *Arquitectura extravagante*. Edita Edimat Libros. Madrid.
- CELAYA, G. (1973) *Los espacios de Chillida*. Editorial Polígrafa. Barcelona.
- CHAVARRÍA, J. (1996) *Artistas de lo inmaterial*. Editorial Nerea. Arte hoy. Guipúzcoa.
- CIRLOT, L. (1994) *Últimas tendencias HUA*. Ediciones Planeta. Barcelona.
- CLÉMENT, G. (2007) *Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*. Edita Sens&Tonka. París.

- COHEN, J. L. (2007) *Le Corbusier: El lirismo de la arquitectura en la era mecánica*. Editorial Taschen. Serie Descubrir el Arte. Madrid.
- CHIAMBRETTO, B. (2006) *Le Corbusier á Cap Martin. Le Cabanon*. Editorial Parenthèses. Marsella.
- COOPER, G, y TAYLOR, G. (2003) *Jardins et parcs du futur*. Editorial Octopus. Hachette Livres, París.
- COLAFRESCHI, D. (2007) *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Editorial Gustavo Gili. Land&ScapeSeries. Barcelona.
- COLLI, G. (1996) *La sabiduría griega*. Editorial Trotta. Madrid.
- CONRAN, T. y GAVIN, D. (2008) *Exteriores. El diseño de jardines en el siglo XXI*. Editorial Blume. Barcelona.
- CONSTANT (2006) *New Babylon*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- CLÉMENT, G. (1999) *Le Jardín en Mouvement*. Editorial Pandora. París.
- CRIPPA, M. A. (2007) *Gaudí 1852-1926. De la arquitectura a la naturaleza*. Editorial Taschen. Serie Descubrir el Arte. Madrid.
- CROWE, S. (1979) *Diseño de jardines. Manual de Historia y Diseño*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México DF.
- CRUZ, M. (2002) *Filosofía contemporánea*. Editorial Taurus. Madrid.
- DANTO, A. (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Editorial Paidós. Barcelona.
- DANTO, A. (2005) *El abuso de la belleza: La belleza y el concepto de arte*. Editorial Paidós. Barcelona.
- DE AZÚA, F. (1995) *Diccionario de las artes*. Editorial Planeta. Barcelona.
- DE BOLÓS, M. (1992) *Manual de ciencia del paisaje. Teoría, métodos y aplicaciones*. Editorial Masson. Barcelona.
- DEBORD, G. (1976) *La sociedad del espectáculo*. Editorial Castllote. Madrid.
- DEBORD, G. (2006) *El planeta enfermo*. Editorial Anagrama. Barcelona.
- DE DIEGO, E. (1966) *Arte contemporáneo*. Editorial Historia 16. Madrid.
- DE DIEGO, E. (1999) *Tristísimo Warhol*. Editorial Siruela. Madrid.
- DE DIEGO, E. (2008) *Contra el mapa*. Editorial Siruela. Madrid.
- DE GRACIA, F. (2009) *Entre el paisaje y la arquitectura. Apuntes sobre la razón constructiva*. Editorial Nerea. San Sebastián.
- DE MICHELLI, M. (1985) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Editorial Alianza. Madrid.
- DEL RÍO MOLINA, B. (2009) *La invención del paisaje: Un ensayo sobre la condición humana*. Edita Devenir el Otro. Número 19. Madrid.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1974) *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Barral. Barcelona.
- DELEUZE G. y GUATTARI F. (2000) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos. Valencia.
- DERRY, M. (1998) *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Editorial Siruela. Madrid.
- DETIENNE M. (1996) *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas*. Editorial Akal. Madrid.
- DÍAZ CUYÁS, J. (2009) *Encuentros de Pamplona 1972. Fin del arte conceptual*. Catálogo de la exposición. Edita MNCARS. Madrid.
- DORFLES, G. (1971) *Naturaleza y artificio*. Editorial Taurus. Madrid.

- DUQUE, F. (2001) *Arte público y espacio político*. Ediciones Akal Arte y estética. Madrid.
- DRURY, C y SYRAD, K. (1989) *Chris Drury: Silent Spaces*. Editorial Thames and Hudson. Londres.
- ECO, H. (1984) *Obra abierta*. Editorial Lumen. Barcelona.
- EDGE, T. O. y SCHRÖER, C. F. (1994) *Arquitectura de jardines en Europa*. Editorial Taschen. Colonia.
- ESPALIÚ, P. (1993) *Nana para un artista futuro. En estos cinco años.1987-1992*. Ediciones Estampa. Madrid.
- ELIADE, M. (1981) *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Guadarrama. Serie Punto Omega. Madrid.
- ELIASSON, O. (2009) *Los modelos son reales*. Editorial Gustavo Gili. Colección mínima. Barcelona 2009.
- ELIASSON, O. y PUENTE, M. (2012) *Leer es respirar, es devenir*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- FARINELLO, F.(2000) *La Arquitectura de los Jardines. De la antigüedad al siglo XX*. Editorial Mairea / Celeste. Madrid.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1988) *Arte efímero y espacio estético*. Editorial Antropos. Barcelona.
- FERNÁNDEZ, B. (2010) *Jardines impresionistas. Guía didáctica*. Museo Thyssen Bornemisza. Madrid.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (1989) *Simbolismo y Art Nouveau*. Editorial Historia 16. Madrid.
- FOLCH, R. (1990) *Que lo hermoso sea poderoso*. Editorial Altafulla. Barcelona.
- FOSTER, H. (1986) *La posmodernidad*. Editorial Kairós. Barcelona.
- FOUCAULT, M. (2000) *Diálogos sobre el poder*. Editorial Alianza. Serie Materiales. Madrid.
- FRASCINA, F., HARRIS, J. y HARRISON, C. (1999) *La modernidad a debate. El arte desde los 40*. Editorial Akal. Madrid.
- FREEMAN, M.(2008) *Jardines de bolsillo. Proyectos japoneses en miniatura*. Ediciones Gamma. Gustavo Gili. Barcelona.
- FUKUYAMA, F. (1996) *El fin de la historia y el último hombre*. Editorial Planeta DeAgostini. Madrid.
- GADAMER, H. G. (1993) *Arte y verdad de la palabra*. Editorial Paidós. Barcelona.
- GARCÍA FONT, J. (1995) *Historia y mística del jardín*. Editorial Mra. Colección Aurum. Barcelona.
- GARCÍA LEAL, J. (1995) *Arte y conocimiento*. Editan Universidad de Granada y Diputación Provincial de Granada.
- GARRAUD, C. (1994) *L'Idée de nature dans l'art contemporain*. Editorial Flammarion. París.
- GIEDION, S. (2003) *El presente eterno*. Editorial Alianza Forma. Madrid.
- GIVONE, S. (1990) *Historia de la estética*. Editorial Tecnos. Madrid.
- GOMBRICH, E. H. J. (1995) *Historia del Arte contada por E. H. Gombrich*. Editorial Debate. Madrid.
- GÖSSEL, P. y LEUTHAUSER, G. (2001) *Arquitectura del siglo XX*. Editorial Taschen. Colonia.
- GROSENICK, U. (2008) *Art now. Volumen 2*. Editorial Taschen. Colonia.
- GRASSI. E. (2012) *Arte y mito*. Editorial Antropos. Barcelona.

- GROSENICK, U. (2000) *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Editorial Taschen. Colonia.
- GUASCH, A. M. (2000) *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Editorial Alianza Forma. Madrid.
- GÜLLER, M. y GÜLLER, M. (2007) *Del aeropuerto a la ciudad aeropuerto*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, P. (2011) *Lev Tolstoi: Aristócrata, cristiano y anarquista*. Los Libros de la Frontera. Jerez.
- HANSMANN, W. (1983) *Jardines del renacimiento y el barroco*. Editorial Nerea. Madrid.
- HARRISON, L (2010) *Cómo leer jardines*. Editorial Akal. Madrid.
- HEGEL, F. (1989) *Lecciones sobre la estética*. Editorial Akal. Madrid.
- HEIDEGGER, M. (1994) *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal. Barcelona.
- HEREU P., MONTANÉ J. y OLIVERAS J. (1999) *Textos de arquitectura de la modernidad*. Editorial Nerea. Madrid
- HESSE, H. (1987) *El Caminante*. Editorial Plaza y Janés. Barcelona.
- HOOBS, M. (2005) *Edward James y las Pozas. Un sueño surrealista en la selva mexicana*. Editorial Turner. México.
- HÖLDERLING, F. (2002) *Antología poética*. Editorial Cátedra. Madrid.
- HÖLDERLING, F. (2008) *Hiperion o el eremita en Grecia*. Editorial Hiperión. Madrid.
- HUGHES R. (2000) *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Editorial Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- HUNT, J. D. (1996) *L'Art du jardin&son Historie*. Editorial Odile Jacob. París.
- HUYGUE, R. (1966) *El arte y el hombre*. Editorial Planeta. Barcelona.
- HUYGUE, R. (1972) *El arte y el mundo moderno*. Editorial Planeta. Barcelona.
- HUYSMANS, J. K. (1984) *A Contrapelo*. Editorial Cátedra. Madrid.
- IMBERT, D. y TREIB M. (1997) *Garret Eckbo Modern Landscapes for Living*. University Of California Press. Berkeley, Los Angeles. Oxford.
- IMPELLUSO, L. (2007) *Jardines y laberintos*. Editorial Electa. Serie Los Diccionarios de Arte. Barcelona.
- JAKOB, M. (2010) *El jardín y su representación. Pintura, cine y fotografía*. Editorial Siruela. Madrid.
- JARMAN, D. y SOOLEY, H. (1996) *Derek Jarman's Garden*. Overlook Press. Nueva York.
- KANT, E. (1971) *Crítica del juicio*. Editora Nacional. México D. F.
- KASTNER, J. y WALLIS, B.(2005) *Land art y Arte Medioambiental*. Editorial Phaidon. Barcelona.
- KLUCKERT, E. (2000) *Grandes jardines desde la antigüedad hasta nuestros días*. Editorial Könemann. Colonia.
- KRAUSS, R. (2002) *Pasajes de la escultura moderna*. Editorial Akal/ Arte Contemporáneo. Madrid.
- KRAUSS, R. (2006) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Editorial Alianza Forma. Madrid.
- KRETZULESCO- QUARANTA, E. (2005) *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*. Ediciones Siruela. Madrid.
- LAILACH, M. (2008) *Land Art*. Editorial Taschen y El País. Madrid.
- LAMPRECHT, B. (2005) *Neutra*. Editorial Taschen. Colonia.
- LE CORBUSIER, (1989) *Principios de urbanismo*. Editorial Ariel. Barcelona.

- LE TOQUIN, A. (2006) *Jardines del mundo. De Pompeya al Eden Project*. Editorial Lunwerg. Barcelona, Madrid.
- LÉVI- STRAUSS, C. (1987) *Mito y significado*. Editorial Alianza. Madrid.
- LÉVI- STRAUSS, C. (2005) *Pensamiento salvaje*. Edita Fondo de Cultura Económica. México. D. F.
- LEWISON, J. (2007) *Henry Moore. 1896- 1984*. Editorial Taschen. Colonia.
- LUCIÉ-SMITH, E. (1991) *Movimientos artísticos desde 1945*. Editorial Destino. Barcelona.
- LYALL, S. (1991) *Landscape. Diseño del espacio público. Plazas. Jardines*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- Mc GRATH, D. (2002) *El arte del paisaje*. Editorial Atrium. México.
- MADERUELO, J. (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Editorial Mondadori. Madrid.
- MADERUELO J. (2005) *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores. Madrid.
- MADERUELO, J. (1997) *Del arte del paisaje al paisaje como arte*. Revista de Occidente. Número 189. Madrid.
- MADERUELO, J. (1996) *Nuevas visiones de lo pintoresco: El paisaje como arte*. Fundación César Manrique. Islas Canarias.
- MANN, T. (1995) *La Montaña Mágica*. RBA Editores. Clásicos del Siglo XX. Barcelona.
- MARCHÁN FIZ, S. (1998) *Del arte objetual al arte del concepto*. Editorial Akal. Madrid.
- MAROT, S. (2008) *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- MARTÍNEZ, A. (2000) *Arte del Siglo XX. 2. De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Edita Universidad Politécnica de Valencia.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2009) *Miradas sobre el paisaje*. Edita Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid.
- MASANÉS, F. (2006) *Gustave Courbet*. Editorial Taschen. Colonia.
- MASÓ GUERRI, A. (1997) *Qué puede ser una escultura*. Grupo Editorial Universitario. Madrid.
- MERLEAU- PONTY, M. (1999) *Fenomenología de la percepción*. Editorial Altaya. Barcelona.
- MEZCUA LÓPEZ, A. J. (2009) *Cultura del paisaje en la China tradicional. Arqueología y orígenes del concepto de paisaje*. Editorial Comares. Pabellón del Jade Verde. Colección de Estudios Asiáticos. Granada.
- MINGUET, J. M. (2010) *Landscape. Out of the city*. Editorial Monsa. Barcelona.
- MINK, J. (1996) *Duchamp. Art as anti-art*. Editorial Taschen. Colonia.
- MORIENTE, D. (2010) *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo. 1970, 2008*. Ensayos de Arte Cátedra. Madrid.
- MORRIS, W. (1977) *Arte y sociedad industrial. Antología de escritos*. Publicado por Fernando Torres. Valencia.
- MOURE, G. (1992) *Configuraciones urbanas*. Olimpiada Cultural. Ediciones Polígrafa. Barcelona.
- MOURE, G. (1988) *Richard Long. Spanish Stones*. Ediciones Polígrafa. Barcelona.
- MUÑOZ, F. (2007) *Urbanización*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- NAVARRO, M. y MURRIA, A. (1994) *Espacios públicos, sueños privados*. Edita Fundación Caja de Madrid. Madrid.

- NICOLIN P. y REPISHTI F. (2010) *Dictionary of Today's Landscape Designers*. Editorial Skira. Milán.
- NIETZSCHE, F. (2011) *Así habló Zaratustra*. Alianza Editorial. Madrid.
- NOGUÉ, J. (2008) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Editorial Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid.
- NOGUCHI, I. (1987) *The Isamu Noguchi Garden Museum*. Edita Harry N, Abrams, Nc Publishers. Japón.
- OCAMPO, E. y PERÁN, M. (1991) *Teorías del Arte*. Editorial Icaria. Barcelona.
- ORTEGA CANTERO, N. (2006) *Imágenes del paisaje*. Edita Universidad Autónoma de Madrid. Fundación Duques de Soria. Madrid.
- PAEZ DE LA CADENA, F. (1982) *Historia de los estilos en jardinería*. Editorial Itsmo, Madrid.
- PELLICER, F., GALÁN, F. J., y REVILLA, A. (2008) *Intervenciones artísticas. Exposición Internacional Zaragoza 2008*. Sociedad Estatal Expoagua. Zaragoza.
- PERDICES, J. A. (1997) *Cruising L. A.* Galería Soledad Lorenzo. Madrid.
- PEREJAUME, (2009) *Perejaume. La obra y el miedo*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- RAMÍREZ, J. A. (2003) *Edificios-Cuerpo*. Ediciones Siruela. Madrid.
- RAMÍREZ, J. A. (2006) *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Editorial Siruela. Fundación Duques de Soria. Madrid.
- RAMÍREZ, J. A. (1997) *Medios de masas e historia del arte*. Editorial. Cátedra. Madrid.
- RAQUEJO, T. (1998) *El land art*. Editorial Nerea. Madrid.
- READ, H. (1994) *La escultura moderna*. Editorial Destino. Barcelona.
- REDOUTE, P. J. (2008) *La Rose Impériale*. Editorial Taschen. Colonia.
- REENA, J y TRIEBE M. J. (2009) *Arte y nuevas tecnologías*. Editorial Taschen. Colonia
- REY PÉREZ, J. (2011) *La intervención de Burle Marx en el Paseo de Copacabana: un patrimonio contemporáneo*. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla.
- RICO, J. C. (2004) *El paisajismo del siglo XXI. Entre la ecología, la técnica y la plástica*. Editorial Silex. Madrid.
- RODRÍGUEZ LLERA, R. (2009) *Paisajes arquitectónicos*. Edita Universidad de Valladolid.
- RODRÍGUEZ RUIZ, A. (1989) *Barroco e ilustración en Europa*. Editorial Historia 16. Madrid.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D. (1989) *Las transformaciones en la arquitectura del siglo XX*. Editorial Historia 16. Madrid.
- ROUSSEAU, J. J. (2008) *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Editorial Cátedra. Madrid.
- ROUSSEL R. (2011) *Locus Solus*. Editorial Capitán Swing. Colección Polifonías. Madrid.
- RUIDO, M. (2002) *Ana Mendieta*. Editorial Nerea. Serie Arte Hoy. Guipúzcoa.
- SARR, A. (2009) *La cabaña de Heidegger: Un espacio para pensar*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- SALA ROSE, R. (2008) *El misterioso caso alemán. Un intento de comprender Alemania a través de sus letras*. Editorial Alba. Barcelona.
- SEBALD W. G. M. (2003) *El paseante solitario*. Editorial Siruela. Barcelona.

- SEGADE, M. (2008) *Narciso fin de siglo*. Editorial Melusina. Barcelona.
- SENNETT, R. (1997) *Carne y Piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Editorial Alianza. Madrid.
- SEOANE PINILLA, J. (2000) *La política moral del rococó. Arte y cultura en los orígenes del mundo contemporáneo*. Editorial Antonio Machado. Madrid.
- SEYMOUR, A. (1986) *Piedras. Richard Long. Catálogo de la exposición Palacio de cristal 1986*. Edita Ministerio de Cultura y British Council. Madrid.
- SOBRINO, M. L. (1999) *Escultura contemporánea en el espacio público*. Editorial Electra. Madrid.
- SONTAG, S. (2008) *Sobre la fotografía*. Ediciones De Bolsillo. Barcelona.
- SPOTTS, F. (2011) *Hitler y el poder de la estética*. Antonio Machado Libros y Fundación Scherzo. Madrid.
- STANGOS, N. (2000) *Conceptos del arte moderno*. Editorial Destino. Barcelona.
- STEENBERGEN C. y REH, W. (2001) *Arquitectura y paisaje. La proyectación de los grandes jardines europeos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- SUAREZ, A. y VIDAL, M. (1994) *El siglo XX*. Editorial Planeta.
- SUBIRATS, E. (1997) *La linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Editorial Siruela. Madrid.
- TANIZAKI J. (2003) *El elogio de la sombra*. Editorial Siruela. Madrid.
- TATARKIEWICZ, W. (1997) *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia*. Editorial Tecnos. Madrid.
- THOREAU, H. D. (2011) *Caminar*. Editorial Ardora. Madrid.
- THOREAU, H. D. (2005) *Walden*. Editorial Cátedra. Madrid.
- TORRES, A. M (2000) *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*. Edita The MonacelliPress. IVAM. Valencia.
- TOURNIER, M. (1973) *El viajero inmóvil*. Editorial Alfaguara. Madrid.
- TREIB, M, (2002) *The Architecture of Landscape, 1940-1960*. Universidad de Berkeley.
- TRÍAS, E. (1982) *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Seix Barral. Barcelona.
- VAN ZUYLEN, G. (1994) *Tous les jardins du monde*. Editorial Gallimard Culture et Societé. París.
- VILLA, M. (2007) *Arte emergente en España*. Editorial Vaivén. Madrid.
- VIRILIO, P. (1989) *La máquina de la visión*. Editorial Cátedra. Madrid.
- WALSER, R. (2001) *El paseo*. Editorial Siruela. Madrid.
- WARNCKE, C. P. (2007) *Pablo Picasso. 1881-1973*. Editorial Taschen. Madrid.
- WESTON, R. (2002) *Evolución arquitectónica de la casa en el siglo XX*. Editorial Blume. Barcelona.
- WOLF, N. (2011) *Pintura paisajista*. Editorial Taschen. Colonia, Madrid.
- ZEVI, B. (1951) *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Editorial Poseidón. Buenos aires.
- ZIMMERMANN C. (2007) *Mies Van Der Rohe. 1886-1969. La estructura del espacio*. Editorial Taschen. Serie Descubrir el Arte. Madrid.

16. Webgrafía

15. Webgrafía

*Listado de páginas web consultadas.
Actualizado y revisado con fecha 21 de octubre de 2015*

<http://architectureau.com/articles/lachlan-macquarie-award-for-heritage>
<http://archpaper.com/news/articles.asp?id=1399>
<http://arttattler.com/archivemonahatoum.html>
<http://chrisdrury.co.uk>
http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/08/actualidad/1428519276_569961.html
<http://d13.documenta.de/>
http://d13.documenta.de/#/no_cache/participants/participants/giuseppe-penone/
<http://es.paperblog.com/la-revista-artforum-en-su-numero-de-diciembre-de-1966>
http://explorechicago.org/city/en/things_to_do/attractions/dca_tourism/Crown_Fountain.html
<http://floatingsauna.blogspot.com.es/>
<http://fontfeed.com/archives/nomade-a-man-of-letters-looking-out-over-the-mediterranean/>
<http://friesco.wordpress.com/2008/04/24/jannis-kounellis/> <http://www.morfae.com/0566-eliasson/>
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2015/05/23/001.html> <http://architectureau.com/articles/lachlan-macquarie-award-for-heritage>
<http://israel21c.org/social-action-2/growing-israeli-children-into-hothouse-flowers/>
<http://revista.escaner.cl/node/917>
http://salonkritik.net/06-07/2007/09/maria_elvira_escallon_la_muert
http://salonkritik.net/archivo/2005/11/nada_pasa_y_tod.ph
http://static.dezeen.com/uploads/2010/01/dzn_Nelson-Garrido10.jpg
<http://stpmj.com>
<http://theharrisonstudio.net>
http://universes-in-universe.org/eng/bien/documenta/2012/photo_tour/documenta_halle/11_kristina_buch
<http://vandyrtana.com> <http://d13.documenta.de/#/participants/participants/song-dong>
<http://www.archdaily.com>
<http://www.arte-sur.org/es/artistas/manuela-ribadeneira>
<http://www.artium.org>
<http://www.artonfile.com/detail.aspx?id=PSA-30-03-01>
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/coleccionarte/artplas12/escmar.htm>

<http://www.bustler.net>
http://www.caac.es/publicaciones/libros/b_libro71.htm
http://www.caac.es/publicaciones/libros/b_libro71.htm
<http://www.metalocus.es>
<http://www.capmoderne.com/>
<http://www.christianphilippmueller.net>
http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/087/Num087_018.pdf
<http://www.danicadakic.com>
<http://www.danikaravan.com>
<http://www.doggerfisher.com>
<http://www.elp-debates.com/jornadas/info3-Xjornadaszarag.pdf>
http://www.ideal.es/granada/prensa/20061128/tribuna_granada/nuevos-jardines-granada-jardin_20061128.html
<http://www.jimenezbrasa.com>
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/b/caacdesa/caac/artista/dan_graham.html
<http://www.lacasaencendida.es/es/publicaciones/un-paisaje-holandes-dutch-landscape>
<http://www.lwl.org/skulptur-projekte-Download/muenster/97/pardo>
[http://www.mimoo.eu/projects/Finland/Savonlinna/Land\(e\)scape](http://www.mimoo.eu/projects/Finland/Savonlinna/Land(e)scape)
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/coleccion-3/sala-104-5.html>
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2010/encuentros-pamplona.html>
<http://www.nikidesainphalle.com> <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-11818/muralla-nazari-en-el-alto-albaicin-ajt-arquitectos>
<http://www.philamuseum.org>
<http://www.pradapoole.com>
<http://www.pressenza.com/es/2012/08/la-documenta13-de-kassel-pone-su-mirada-en-el-futuro-del-desarrollo-sostenible>
http://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/313_galindo_merz.htm
http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm
<http://www.rtve.es/television/20101110/escultura-arte-jaume-plensa/369598.shtml>
<http://www.sculpture-network.org/index.php?id=915&L=2>
http://www.soledadlorenzo.com/artistas/sevilla_2001/texto_loader.html
<http://www.standard.co.uk/news/uk/the-worlds-best-tree-houses-8316740.html>
<http://www.telegraph.co.uk/journalists/alastair-sooke/5214422/Dream-by-Jaume-Plensa-the-new-face-of-the-North-West.html>
<http://www.wesendonck.websiteportal.de/lied3.html>

17. Listado de imágenes

17. Listado de Imágenes

Listado de páginas web consultadas.

Actualizado y revisado con fecha 21 de octubre de 2015

1. Portada. Maria Elvira Escallón, *En estado de coma, serie cultivos*, 2007. http://salonkritik.net/06-07/2007/09/maria_elvira_escallon_la_muert.php
2. Anish Kapoor, *Turning world upside down*. (Serpentine Gallerie, Kensington Gardens, Londres 2010) <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/anish-kapoor-turning-world-upside-down>
3. Jerónimo Hagerman, *Picnic invasión* (Chateau des Alpilles, Provenza, Festival Apart 2013). <http://www.festival-apart-2013.com/node/124>
4. Edward James, *Las Pozas* (Xilitla, San Luis Potosí, México, 1960 a 1970). <https://theculturetrip.wordpress.com/2013/06/07/the-art-of-madness-edward-jamess-laz-pozas/>
5. c3architectes, *Ma cassette* (Chaumont sur Loire, Festival International des Jardins, 2014) <http://c3architectes.canalblog.com/archives/2014/05/22/29924126.html>
6. Constatin Brâncuși, *Columna sin fin* (Târgu-Jiu, Rumanía, 1938) <http://bookmarks.byrev.org/photography/public-domain-pictures/attachment/brancusi-endless-column/>
7. Henry Moore, *Figura reclinada* (Louisiana Museum, Copenhague, 1962). <http://littlebigbell.com/what-to-do-in-copenhagen-louisiana-museum-of-modern-art/henry-moore-sculptures-louisiana-museum-of-modern-art-copenhagen/>
8. Barbara Hepworth, *Spring* (St. Ives, Cornualles, 1966). <http://www.tate.org.uk/whats-on/barbara-hepworth-museum-and-sculpture-garden/talks-and-lectures/barbara-hepworth-garden>
9. Herbert Bayer, *Earth Mound* (Colorado, 1955) http://clui.org/sites/default/files/ludb/co/6385/5663628696_ab7c6c7e7f_o.jpg
10. Anthony Caro, *Bailey* (Sculpture Garden at Kentuck Knob, Chalkhill, Pennsylvania, 1971) <http://kentuckknob.com/sculptures/>
11. Ian Hamilton Finlay, *Little Sparta* (Colinas de los Pentlands, Escocia, 1966). http://si.wsj.net/public/resources/images/BN-FK660_garden_J_20141106162631.jpg
12. Roberto Burle Marx, *Jardines para la residencia de Edmundo Cavanellas* (Petropolis, 1954). <http://www.gardenhistorysociety.org/post/agenda/reflections-on-%E2%80%98a-brazilian-odyssey%E2%80%99/>

13. Charles Jencks *Portrack, el jardín de la creación del mundo* (Portrack, Escocia, 1989-95). <http://www.scotlandsgardens.org/gardens/garden/6f8a52d7-f7b0-45c2-91fc-999e00d2ac95>
14. Gabriel Guévrékian, *Jardin de la Ville Noailles* (Hyères, Departamento de Var, Francia, 1926). http://www.panoramio.com/photo_explorer#view=photo&position=193&with_photo_id=12664234&order=date_desc&user=167037
15. Ian Hamilton Finlay, *Little Sparta* (Colinas de los Pentlands, Escocia,1966). https://en.wikipedia.org/wiki/Little_Sparta
16. Le Corbusier, *Ático Beistegui* (París, 1930) <http://wherearchitectureisfun.tumblr.com/post/107997652442/%C3%A1tico-beistegui-1930-le-corbusier>
17. Jaume Plensa, *El corazón de los árboles* (Fuente Lucha, Alcobendas, 2007) <http://www.artdiscover.com/es/noticias/jaume-plensa-artista-destacado/114>
18. *Terrazas arroceras Espinazo del Dragón* (Longsheng, China, desde el siglo XIII). <http://www.maierandmaierphotography.com/dragons-backbone/>
19. Michael Heizer, *Túmulos efigies* (Buffalo Rocks, Illinois, 1983-1985) <https://www.pinterest.com/pin/466896686340169646/>
20. Robert Smithson, *The monuments of Passaic* (Nueva Jersey, 1967) <https://s3.amazonaws.com/classconnection/458/flashcards/3788458/jpg/smithson-passaic-10w-14A17220E5805D53FD1.jpg>
21. Joachim Patinir, *El paso de la laguna Estigia*, 1520 – 1524 (Museo del Prado). <https://www.museodelprado.es/typo3temp/pics/c3a35e50ea.jpg>
22. Diego Velázquez, *Vistas del jardín de la Villa Medicis*, 1630 (Museo del Prado) <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/velazquez/cuadros8.htm>
23. Henry Hoare, *Panteón en Stourhead Gardens*(Condado de Wiltshire, Inglaterra, siglo XVIII) . El templete cita *Costa con Eneas en Delos* de Claudio Lorena (1672). <https://stourheadnt.wordpress.com/2010/08/12/art-in-the-garden/>
24. John Constable, *Fen Lane*,1817 (Tate Britain). <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/constable/constable-great-landscapes-room-2>
25. William Turner, *-Rain, Steam, and Speed- The Great Western Railway*, 1844 (National Gallery) http://www.kingsacademy.com/mhodes/11_Western-Art/20_Early-19th-Century-Romanticism/Turner/Turner.htm
26. Caspar David Friedrich, *Monje frente al mar* , 1809 (Staatliche Museen). <http://www.smb.spk-berlin.de/>
27. Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements* (México, 1969) <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/5322>
28. Richard Long, *Camp-Site Stones* (Sierra Nevada, 1985) <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/campsite.html>
29. Ana Mendieta, Sin título, de la serie *Siluetas* (1978). <http://women-artists.org/post/60298581081/artchival-ana-mendieta-untitled-silueta>
30. Walter de María, *Mile Long Drawing* (Nevada, 1968). <http://www.laboiteverte.fr/walter-de-maria-de-la-foudre-aux-kilometres/>
31. Jan Dibbets, *Perspective Correction* (1968). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dibbets-perspective-correction-t01736>
32. Robert Smithson, *Asphalt Rundown* (Roma, 1969) http://www.domusweb.it/en/architecture/2014/10/31/beyond_environment.html
33. Andy Goldsworthy, *Horse chestnut tree torn hole titched around the edge with grass stalksmoving in the wind* (Trinity College, Cambridge, 1986) <http://>

www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag_03622&backimg=ag_03623&t

34. Christo y Jeanne Claude, *Surrounded Islands*, (Biscayne Bay, Miami, Florida, 1980-83) <http://christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands#VdGhDyyqhBc>
35. James Turrell, Roden Crater (desierto Pintado, Arizona, desde 1974). <http://www.bbqntn.net/bblog/2014/james-turrell-my-long-pursuit/>
36. Dennis Oppenheim, *Annual rings* (Maine, 1968) www.studyblue.com/notes/note/n/gaps-final/deck/11214805
37. Nancy Holt, *Hydra's Head* (Niágara, 1974). <https://contemporaryartnow.wordpress.com/category/nancy-holt-2/>
38. Walter de María, *Campo de rayos* (Desierto de Nuevo México, 1977). <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/jul/29/walter-de-maria-art-lightning>
39. Robert Smithson, *Spiral Jetty* (Gran Lago Salado, Utah, 1970). <https://www.studyblue.com/notes/note/n/art-history-test-4/deck/8997582>
40. Guillermo Fainovich y Nicolas Goldberg *El Chaco* (2012) <http://www.cosmocosa.com/faivovich-golberg-meteorite-el-taco/93>
41. Horacio Larraín Barros, *Redes para capturar niebla* (oasis de niebla de El Tofo, Cerdón Sarcos, Chile 1980-83) http://eco-antropologia.blogspot.com.es/2009_09_01_archive.html
42. Anish Kapoor, *Dismemberment, Site 1* (Gibbs Farm, Kaipara Bay, Nueva Zelanda, 2009) <http://www.gibbsfarm.org.nz/kapoor.php>
43. Giacomo Balla, *Giardino Futurista* (1913-30) <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com.es/2011/02/giacomo-balla-il-giardino-futurista-and.html>
44. Marcel Duchamp, *El Jardín de los pantanos* (Exposición internacional del surrealismo, Galerie des Beaux-Arts, París, 1938) <https://musee30.wordpress.com/2015/05/14/vers-la-participation-du-public-la-premiere-exposition-pluri-sensorielle/>
45. Herbert Bayer *Mill Creek Canyon* (Washington, 1982). <http://clui.org/ludb/site/mill-creek-canyon-park>
46. Isamu Noguchi, *Jardín para la sede de UNESCO*, (París, 1956-1958). <http://www.unesco.org/bpi/j-semaine/images/Isamu6.jpg>
47. Robert Irwin, *Nine Spaces, Nine Trees* (Seattle, 1983). <http://www.seattlepi.com/ae/article/Safety-building-art-piece-is-in-lockdown-until-1109749.php#photo-631161>
48. Maya Lin, *Storm King* (Mountainville, Nueva York St., 2009). <https://www.sartle.com/artwork/storm-king-wavefield-maya-lin>
49. Dani Karavan, *Pasajes, Pasaje N°1* (Portbou, Gerona, 1994) <http://lorenzo-silva.blogspot.com.es/2011/04/walter-benjamin-en-portbou.html>
50. Helen Mayer y Newton Harrison, *Hog Pasture: Survival Piece #1* (1970-71) <http://www.multispecies-salon.org/ecoart/newton-harrison-2/>
51. Sakarin Krue, *Terrazas arroceras en el frontal del Fridericianum Museum Documenta 12*, (Kassel, 2007) http://www.tangcontemporary.com/ysj_jxzp.asp?id=52
52. Sanja Iveković, *Poppy Field* Documenta 12 (Kassel, 2007). http://www.tba21.org/augarten_activities/27

53. Kristina Buch, *Lover*, Documenta 13 (Kassel, 2012) http://universes-in-universe.org/esp/bien/documenta/2012/photo_tour/documenta_halle/11_kristina_buch
54. Vandy Rattana, *Takeo*, Documenta 13 (Kassel, 2012). <http://www.art-agenda.com/reviews/documenta-13-3/>
55. Song Dong, *Doing Nothing Garden*, Documenta 13, (Kassel, 2012) http://universes-in-universe.org/esp/bien/documenta/2012/photo_tour/karlsaue/neue_galerie_song_dong
56. Jean Pierre Raynaud, *Monumental maceta dorada* (Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París, en la plaza Beaubourg desde 1998, trasladada a la terraza en 2009). <http://commentdire.canalblog.com/archives/2008/06/14/9564633.html>
57. Jeff Koons, *Puppy* (Bilbao, 1992) jeffkoons.guggenheim-bilbao.es
58. Giuseppe Penone, *Albero Folgorato* (Versalles, 2013). <http://parisvudeparis.canalblog.com/archives/2013/08/01/27769449.html>
59. Maria Elvira Escallón, *Nuevas floras*, (2003 a 2007) <http://www.artishock.cl/wp-content/uploads/2011/06/maria-elvira.jpg>
60. Jannis Kounellis, *Jardín povera* (originalmente pensado para la Galería Carles Taché en 2005 y reelaborado en el Instituto de Arte Contemporáneo TEA –Tenerife, 2014) <http://estetica-del-arte.com/2014/02/09/esa-oportunidad-de-mirar-a-los-ojos-a-grandes-figuras-vivas-del-siglo-xx-jannis-kounellis-en-tenerife/>
61. Hans Haacke, *Grass Grows* (1969). <http://tecnicasenexposicionesdemadrid.blogspot.com.es/2012/04/hans-haacke.html>
62. Olafur Eliasson, *The Weather Project* (Modern Tate Gallery, 2003) olafureliasson.net
63. Pipilotti Rist, *Ever is Over All* (1997). <http://www.fact.co.uk/projects/pipilotti-rist/ever-is-over-all.aspx>
64. Perejaume, *Postaler* (1984) <http://www.macba.cat/es/postaler-0167>
65. Jaume Plensa, *Irma Nuria* (Yorkshire Sculpture Park, 2011) <http://occasionaltoronto.blogspot.com.es/2011/10/yorkshire-sculpture-park.html>
66. Jaume Plensa, *La Llarga Nit* (Yorkshire Sculpture Park, 2011) <https://museumsatnight.wordpress.com/2012/02/27/guest-post-damon-waldock-joan-miro-yorkshire-sculpture-park/>
67. Jaume Plensa, *Twins* (Yorkshire Sculpture Park, 2011). <https://www.flickr.com/photos/crabbyem/6595408809>
68. Jaume Plensa, *Nomade* (Antibes, 2007). <http://www.panoramio.com/photo/57878748>
69. Jaume Plensa, *Autorretrato con árbol* (2005). <http://basmoca.com/gallery/54>
70. Jaume Plensa, *Dream* (Saint Helens, Inglaterra, 2009). <http://www.panoramio.com/photo/23742283>
71. Jaume Plensa, *Crown Fountain* (Millennium Park, Chicago, 2007) <http://chicago-outdoor-sculptures.blogspot.com.es/2007/09/crown-fountain-millennium-park-v.html>
72. William Kent, *Templo de la virtud antigua* (Jardín de paisaje Stowe, Buckinghamshire, Inglaterra, 1737) <https://bloghistoriadelarte.files.wordpress.com/2013/07/temple-of-ancient-virtue.jpg> amystrongdesign.wordpress.com

73. Mies Van der Rohe, *Casa Farnsworth* (Plano, Illinois, 1945-1951) <https://vincemichael.wordpress.com/2014/05/14/farnsworth-house-2014/>
74. Kaija y Heikki Siren, *Capilla* (Lingonsö, Finlandia, 1966-69). <http://maderadearquitecto.tumblr.com/post/43139754311/house-in-lingonso>
75. Frank Flury (coordinador de los estudiantes de la IIT de Chicago), *Capilla en el Campo* (Bödingheim, Alemania, 2009). <https://www.competitionline.com/es/proyectos/48315>
76. Estudio Beton, *Capilla de madera* (Tarnów, Polonia, 2009). <http://www.architectural-review.com/buildings/church-by-beton-tarnow-poland/8600964.article> www.architectural-review.com
77. Frank Lloyd Wright, *Torre Romeo y Julieta* (Spring Green, Wisconsin, 1896). <https://www.pinterest.com/pin/35958496997610398/>
78. Ateliereen Architecten, *Torre-mirador* (Reusel, Países Bajos, 2009) https://selectionneur.files.wordpress.com/2014/11/img_8273.jpg
79. Estudio Architectur & Landschaft, *Torre Mirador* (Brandenburgo, 2008). <http://architizer.com/blog/cor-ten-commercial/media/1156255/>
80. Rebecca Horn, *El lucero herido* (Playa de la Barceloneta, 1992). http://cientoenmano.blogspot.com.es/2013/11/proyecto-v-el-inmueble-referentes_3079.html
81. Siah Armajani, *Mesa para picnic* (Las Beulas, Huesca, 1999). <http://www.cdan.es/es/arte-y-naturaleza/siah-armajani/>
82. Siah Armajani, *Meeting Garden* (Artpark, Lewiston, Nueva York, 1980). <http://artasiapacific.com/Magazine/69/ReturnToExileSiahArmajani>
83. Massimo Bartolini, *Bookyard* (Gante, 2012). <http://www.designboom.com/art/bookyard-an-outdoor-library-by-massimo-bartolini/>
84. Jorge Pardo, *Muelle* (Münster, 1997). <https://www.flickr.com/photos/lutzmann/559327274>
85. Tobias Rehberger, *Capri Moon* (Kunstwegen, ruta escultórica entre Zwolle, Holanda, y Nordhorn, Alemania, 2011). <http://www.gbiu.de/01-GB/05/Lage/100.html>
86. Dan Graham, *Two-Way Mirror Punched Steel Hedge Labyrinth* (Minneapolis Sculpture Garden, Minnesota, 1996). http://bacdesignstudio.com/wp-content/uploads/2015/05/Graham_Two-Way-Mirror-Punched-Steel-Hedge_03.jpg
87. Dan Graham, *Two Different Anamorphic Surfaces* (Fundación Wanås Foundation, Knislinge, Suecia, 2000). <http://exquisemag.com/2014/04/22/roof-garden-commission-dan-graham-gunther-vogt-met>
88. Tobias Rehberger, *Adipöse Enkelin*, (Inselwallpark Brunswick, Alemania, 2004) <http://www.kunstundst.de/rehberger.htm>
89. Cristina Iglesias, *Vegetation Room* (Centro de Arte Contemporáneo Inhotim, Minas Gerais, Brasil, 2013) <http://www.archdaily.mx/mx/02-245933/vegetation-room-inhotim-cristina-iglesias/5137371bb3fc4b7fed00001f>
90. Estudio Baumraum, *Casa suspendida en un aliso* (Osnabück, Alemania, 2008) http://photobump.blogspot.com/2013_01_01_archive.html
91. Estudio Hooper&m3rchitecture, *Monumento a un árbol* (Barcaldine, Australia, 2011) http://issuu.com/bhargavsridhar/docs/cfi_585591_bhargavsridhar

92. David Nash, *Ash Dome* (Ffestiniog Valley, Gales, desde 1977). http://fourthdoor.co.uk/fourthdoor_2013/docs/FDR9%20-%20Nash%20piece%20first%20page.
93. Absalon, *Cellule N° 2* (Kunsthalle Zürich, 1995) AA.VV. (2000) *Art at the tourn of the Millenium*. Editorial Taschen. Colonia.
94. Mario Merz, *Sin título* (Gladstone Gallery, Nueva York, 1998). <http://www.gladstonegallery.com/artist/mario-merz/work#&panel1-1>
95. Chris Drury, *Time Capsule* (Jardín Botánico de la Universidad de Clemson, Carolina del sur, 2002). <http://chrisdruy.co.uk/time-capsule/>
96. Regina José Galindo, *Carnada* (2006). <http://www.fasv.it/2013/12/09/regina-jose-galindo-performance-april-2014-videoinsight-center/>
97. Margravina Guillermina de Prusia, *Sanspareil* (Wonsees, Baviera, Alemania, 1744-48). <http://www.bayreuth-wilhelmine.de/englisch/sanspar/felseng.htm>
98. Exterior de Die Hütte, la cabaña de Heidegger en Todnauberg (sin identificar la autoría y ni la fecha de la imagen). <https://ciudadproyector.wordpress.com/proyecciones/#jp-carousel-75>
99. Heidegger en el exterior de Die Hütte (foto de Digne Meller Marcovicz, 1968). <http://www.welt.de/kultur/article138805248/Deutsche-Angst-vor-dem-Geist-der-Schwarzen-Hefte.html>
100. Le Corbusier asomado al ventanuco de Le Cabanon (sin identificar la autoría y ni la fecha de la imagen) © FLC/SIAE L3(5)5 <http://www.architonic.com/es/ntsh/le-corbusiers-cabanon/7000254>
101. Interior de Le Cabanon en una reciente reconstrucción (sin identificar la autoría ni la fecha de la imagen). <http://www.metalocus.es/content/es/blog/le-corbusier-y-la-cuesti%C3%B3n-del-brutalismo>
102. Heidegger y su esposa en el interior de la cabaña (foto de Digne Meller Marcovicz,1968). <http://noticiasarquitectura.info/notas/btbw/2008-09-24.htm>
103. David Hammons, *Yamaguchi, Mobile garden* (1997-99). <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/david-hammons-mobile-garden-5477893-details.aspx>
104. Paul McCarthy, *Santa with Butt Plug* (Universidad Utrecht, Países Bajos, 2007). <http://hyperallergic.com/160096/the-bigger-than-life-team-behind-paul-mccarthys-inflammatory-inflatables/>
105. Richard Neutra, *Casa Kaufmann* (Palm Springs, California, 1946) Fotografía de Ximo Michavila. <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/627978/clasicos-de-arquitectura-casa-kaufmann-richard-neutra/542ac44bc07a809a0e000292>
106. David Hockney, *A Bigger Splash* (1967). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-a-bigger-splash-t03254>
107. Julius Shulman, *Case Study House 22 , Two Girls* (1960). <http://www.craigkrullgallery.com/shulman/>
108. Charles y Ray Eames, *Case Study House N° 8* (Pacific Palisades, California, 1949). https://workdifferent.files.wordpress.com/2011/02/case-study-houses_eames-house_n8_charles-ray-eames_3.jpg
109. Robert Smithson, *Floating Island* (Nueva York, 1970-2005). <http://www.christopherdgray.co.uk/writing/2014/1/28/from-emergence-to-divergence-modes-of-landscape-urbanism>

110. Christian Philipp Müller, *Swiss Chard Ferry, The Russians aren't going to make it across the Fulda anymore*, Documenta 13 (Kassel, 2012). http://universes-in-universe.org/eng/bien/documenta/2012/photo_tour/karlsaue/15_christian_philipp_mueller
111. Hiroshi Nakao, *Black Maria* y *Gisant/Transi* (Bosque de Karuizawa, Japón, 1994) <https://diffusive.files.wordpress.com/2009/08/nakao41.jpg>
112. Mar Villaespesa y Jorge Castanho (coordinadores), *La isla del copyright. Além da agua. Copiacabana* (río Guadiana, España-Portugal, 1997) <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/atlantica/id/540>
113. Manuela Ribanedeira, *Tiwintza mon amour* (2005) <http://www.arte-sur.org/es/artistas/manuela-ribadeneira-2/>
114. Michele de Lucchi, en colaboración con el Grupo Cavart, *La portantina* (1976) <http://www.archive.amdl.it/en/archive/view.asp>
115. Pepe Espaliú, *Carrying* (1992) <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/coleccion/artistas/img/esgr.htm>
116. Mark Boyle, *Holland Park Avenue Study* (1967) <http://www.tate.org.uk/art/artworks/boyle-holland-park-avenue-study-t01145>
117. José Miguel De Prada Poole, *Recinto neumático* (Encuentros de Arte de Pamplona, 1972) <http://www.efimeras.com/wordpress/?p=1514>
118. Constant Nieuwenhuys, *New Babylon* (1959-74) <http://megaestructuras.tumblr.com/post/67313961311>
119. Estudio Korteknie&Stuhlmacher, *Estudio móvil para artistas* (Utrecht, Países Bajos, 2010) <http://blog.bellostes.com/?p=3877>
120. Casagrande y Rintala, *Land(e)scape*, (Savonlinna, Finlandia, 1999). [https://en.wikipedia.org/wiki/Sami_Rintala#/media/File:Land\(e\)scape.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Sami_Rintala#/media/File:Land(e)scape.jpg)
121. Estudio Moorhead & Moorhead, *Mobile Chaplet* (Dakota del Norte, 2007) http://v1.world-architects.com/en/projects/41705_mobile_chaplet/all/indexAll
122. Blanca Casas, *Los márgenes felices (2005)* VILLA, M. (2007) *Arte emergente en España*. Editorial Vaivén. Madrid. *Página 64*.
123. Digne Meller-Marcovicz, *Rudolf Augstein y Martin Heidegger paseando por los alrededores de la cabaña en Todtnauberg* (1966). <http://photos1.blogger.com/blogger/2544/3927/1600/heidhammer.5.jpg>
124. Gustave Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854 (Montpellier, Musée Fabre) <http://www.apollo-magazine.com/muse-reviews-7-september>
125. Richard Long, *A Fine Line Made by Walking* (Inglaterra, 1967) <http://www.wildculture.com/article/art-and-nature-opportunities-and-new-directions/1405>
126. Richard Long, *Walking a line in Perú* (1972) <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html>
127. Richard Long, *A Line in Scotland* (1981). <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/may/23/richard-long-photography-tate-britain>
128. Richard Long, *South Bank Circle* (Londres, 1991). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-south-bank-circle-t07159>
129. Richard Long, *A Hundred Mile Walk* (Dartmoor, Inglaterra, 1971-72). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-hundred-mile-walk-t01720>
130. Richard Long, *Círculo hecho con las huellas de los pies* (Desierto del Sahara, Argelia, 1987). http://www.pem.org/calendar/event/321-walking_as_art

131. Mona Hatoum, *Hanging Garden* (2008). <http://www.vvork.com/index.php?s=hatoum>
132. Hamish Fulton, *Wind through the Pines* (1985-91). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-wind-through-the-pines-p77621>
133. Hamish Fulton, *Travesía por los Pirineos* (2013). <http://policultures.fr/article1202.html>
134. Stanley Brouwn, *Archivo* (1976). <http://smak.be/nl/kunstwerk/7548>
135. Christian Philipp Muller, integrado en el equipo Green Border, *The green border*, (Bienal de Venecia, 1993). <http://www.qubik.com/zr/?paged=59>
136. Heath Bunting y Kyle Brandon, *BorderXing Guide* (2002). http://irational.org/borderxing/fr.ad/day02_burner_heath_bunting01.jpg
137. Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967). <http://absolumentmoderne.tumblr.com/post/26841593431/robert-smithson-monuments-of-passaic-artforum>
138. Fotografía del cadáver de Robert Walser tomada por la policía (Herisau, Suiza, 1956). <http://www.electriccereal.com/the-sad-end-of-robert-walser>
139. John Claudius Loudon, *Invernadero del Castillo de Lednice* (Moravia, República Checa, 1845) <http://czech-transport.com/index.php?id=129>
140. Auguste Garneray, *Interior de la estufa de Malmaison* (1824) <http://www.smh.com.au/lifestyle/homestyle/seeds-of-napoleonic-awe-20120608-200q2.html>
141. Luis II de Baviera, *Invernadero en el castillo de Neuschwanstein* (Baviera, Alemania, 1866). <http://elgnomodavid.blogspot.com.es/2013/02/el-castillo-de-baviera-alemania.html>
142. Joseph Paxton, *Crystal Palace* (Exposición Universal de Londres, 1851). <http://joeltaylorwrites.blogspot.com.es/2013/10/can-paxtons-crystal-palace-be-rebuilt.html>
143. Joseph Paxton, *The Great Conservatory* (Chatsworth House, Derbyshire, Inglaterra, 1841-43). <http://www.thecultureconcept.com/circle/wp-content/uploads/2012/03/Chatsworth-Great-Conservatory.jpg>
144. Josep Fontseré y Josep Amargós, *Umbracle de la Ciutadella* (Barcelona, 1883-87). www.artbarcelona.es/bgw/es/espacio/umbracle-del-parc-de-la-ciutadella-es/
145. Juan Muñoz, *Una habitación donde siempre llueve* (1992). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Una_habitaci%C3%B3n_on_sempre_plou,_Juan_Mu%C3%B1oz.JPG
146. Pierre Huyghe, *La estación de las fiestas* (MNCARS, Madrid, 2010) <http://www.revistadearte.com/2010/03/17/el-palacio-de-cristal-alberga-%E2%80%99Cla-estacion-de-las-fiestas%E2%80%99D/>
147. Hélio Oiticica, *Tropicalia* (MNCARS, Madrid, 1967) [ww.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetico-tropicalia-penetrables-pn2](http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetico-tropicalia-penetrables-pn2)
148. Avital Geva, *The Greenhouse* (Ein Shemer, Israel, desde 1977). <http://museumarteutil.net/projects/green-house/>
149. Nicholas Grimshaw, *The Eden Project* (Cornualles, Inglaterra, 2001). <http://uk.prweb.com/releases/cornwall-england-vacation/top-ten-destinations/prweb11713827.htm>

150. Antonio Jiménez Torrecillas, *Restauración de la muralla nazari en el alto Albaicín* (Granada, 2005) <http://www.archdaily.pe/pe/762203/muralla-nazari-en-el-alto-albaicin-antonio-jimenez-torrecillas/54de4e39e58eceb361000003>
151. Antonio Jiménez Torrecillas, *Restauración de la muralla nazari en el alto Albaicín, interior* (Granada, 2005) <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/762203/muralla-nazari-en-el-alto-albaicin-antonio-jimenez-torrecillas/54dd816be58ece826e000155>
152. Guillermo Pérez Villalta, *El instante preciso* (Granada, 2002). <http://javisiles.blogspot.com.es/2010/12/ayuntamiento-de-granada.html>
153. José Ibáñez Berbel, *Parque Federico García Lorca* (Granada, 1984-95) <http://www.jardinesmediterraneo.es/es/parques.aspx>
154. Carlos Ferrater, Yolanda Brasa y Eduardo Jiménez Artacho, *Parque en el solar de las antiguas huertas del Cuarto Real de Santo Domingo* (Granada, 2002-04) <http://patrimoniohistorico.fomento.es/detalleProyecto.aspx?e=00273>
155. Francisco del Corral del Campo y Federico Wulff Barreiro, *Parque Eras de Cristo* (Granada, 2005-06) <http://www.landezine.com/index.php/2011/12/granada-landscape-architecture-2/>
156. Estudio Stpmj, *The invisible barn*, (Socrates Sculpture Park, Queens, Nueva York St. 2015) http://www.bustler.net/images/news2/stpmj_INVISIBLE-BARN-1.jpg
157. Bernardo Secchi y Paola Viganò *Albergue Wadi* (Kasterlee, Bélgica, 2007), http://www.metalocus.es/content/system/files/imagecache/blog_content_images/images-lead/metalocus-secchi-vigano-wadi-14-700.jpg
158. Giuseppe Penone, *Le foglie delle radici* (Versalles, 2013). http://www.domusweb.it/en/art/2013/06/7/penone_in_versailles.html