

EL JARDÍN COMO OBRA DENTRO DE LA SALA DE EXPOSICIÓN: LA MUERTE DEL JARDÍN

Gardening as artised
work inside of
exhibition room:

The garden death

Antonio Piquera Descanes

Trabajo TFG tutorizado por D. Manuel Rosado

Grado en Bellas Artes

Universidad de Málaga

Curso 2018/2019



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

CONTENIDO

Resumen	1
Abstract	1
Palabras clave	2
Keywords	2
Descripción	2
Trabajos previos	4
Proceso de investigación plástica	6
Descripción de la obra	8
Ficha técnica primera pieza	15
Ficha técnica segunda pieza	15
Composición en sala	16
Referentes	17
Investigación teórico-conceptual	20
El jardín abandonado y sin valor. Referencia histórica	20
Siglo XX. La modernidad en el jardín	22
Siglo XX. El mundo cambia, España permanece	23
Nivel de formación y poder adquisitivo	26
El pensamiento ilustrado y el cambio de valor del concepto de belleza	27
Conclusión	27
Referentes/ Referencias/ Transferencias	28
Cronograma	34
Presupuesto	35
Bibliografía	36
Anexos	38

RESUMEN

Este documento recoge el proceso de investigación práctica y teórica realizada para el desarrollo del trabajo de la asignatura de Trabajo Final de Grado de la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

Este proyecto es una manifestación crítica a la falta de interés en el paisajismo como proceso de investigación y expresión en el espacio en España a nivel general, que es evidente cuando comparamos el paisajismo privado y el público de nuestras ciudades con lo que se hace en estudios multidisciplinares e internacionales que operan hoy en día por todo el mundo.

En el centro de mi discurso se encuentra el desinterés social, científico, artístico y político que ha tenido el paisajismo a lo largo de nuestra historia; el deterioro del paisajismo de las ciudades en las que vivimos donde la jardinería responde a valores utilitaristas y pseudo-ecológicos, y como disciplina ha olvidado la experiencia artístico- estética y desarrolla modelos de jardín bajo el paradigma de objeto de consumo.

ABSTRACT

This document collects the practical and theoretical researching for the development of my Fine Art Final Grade Work.

This project is a general critical speech in which I manifest the lack of interest that spanish society have in the Spanish landscaping, this is a reality that becomes obvious when we compare our public and private landscaping architecture with the projects that are being developed worldwide by international and multidisciplinary teams.

In my speech, I express the lack of social, scientific, artistitic and politic interest, now and in our history, and how the landscaping arquitecture degradation have arrived into our cities as a consequence of functional and ecological designs. The artistic and aesthetic experience has been forgotten and the gardens design are another way of consumerism display.

PALABRAS CLAVE

Paisajismo, arte, belleza, jardinería, jardín, consumo, estética.

KEYWORDS

Landscape architecture, art, beauty, gardening, garden, consumerism, esthetic

DESCRIPCIÓN

En España, a junio de 2019, el paisajismo es una actividad poco conocida, poco valorada, ninguneada, supuesta a un grupo de gente cuyo hobby son las plantas, y socialmente nunca se ha visto como una vía de expresión e investigación artística. La figura del paisajista no es reconocida legalmente, y tampoco dentro del convenio laboral del sector aparece su rol, es una figura generalmente poco valorada en el sector de la arquitectura y construcción y escasamente presente en nuestro sistema educativo superior.

El paisajismo es un trabajo creativo que tiene en cuenta técnicas agrícolas para el cultivo de especies vegetales que pierden su función práctica, generando una especie de destino artístico a la agricultura. Utiliza las bases del funcionamiento de la arquitectura en cuanto al uso de los espacios y el estudio de la forma y su función, conecta espacios dentro y fuera de las áreas de actuación, al tiempo que debe introducir la “chispa” del pensamiento creativo de las Bellas Artes (Genus loci). Como resultado tenemos finalmente una actividad dotada con un lenguaje propio, una actividad completamente “autónoma”, como mínimo, en la misma medida que lo es la arquitectura. Para operar en este campo se requiere de formación específica de tipo artística, ambiental, agrícola, botánica, social, arquitectónica, etc., y participa, en otros países, en disciplinas tan variadas como el urbanismo, la regeneración del entorno natural, las infraestructuras lineales, el arte, la jardinería pública, la planificación del territorio, etc.

Desarrollo este proyecto artístico a partir del cuestionamiento crítico ante la situación en la que se encuentra la actividad del paisajista, y lo hago bajo la idea: *El jardín como obra dentro de la sala de exposición: la muerte del jardín.*

¿Por qué introducir el concepto de jardín dentro de una sala de exposición? La respuesta es bien sencilla. El museo, aunque cuestionado como único centro que determina qué es arte y qué no lo es, sigue siendo el lugar de referencia desde donde

el “establishment” opera, indica con su labor por dónde debe ir el camino del gusto y la cultura en el arte. Utilizo lo que es criticado abiertamente por muchos artistas y llevo a un paria social como la jardinería a la sala del museo, convirtiendo este hecho en una acción de crítica social, un acto artístico que busca llamar la atención sobre la disciplina. Utilizar la estrategia de sacar al paisajismo y jardinería del lugar natural que le es asignado y hacerlo presente en una sala de exposiciones busca su cuestionamiento, relativización, valoración, etc., positivamente o negativamente. Es una forma de señalar el abandono existente, y la falta de cultura y sensibilidad sobre el tema.

¿Por qué el concepto de muerte del jardín? Desde mi punto de vista un jardín supone la suma de numerosas capas de significación cultural, social y estética. Desde su naturaleza artística un jardín permite dotar de significados a lugares e influye en la constitución de identidades personales y colectivas generando el sentimiento de pertenencia. Desde su concepción de espacio se usa como vehículo para la dinámica social, para la interacción y el intercambio entre grupos de población con características completamente distintas. Desde la habitabilidad es un espacio de ocio y salud, que ayuda a la revitalización de áreas urbanas, que dulcifica heridas producidas por el urbanismo y aumenta la calidad de vida. Desde la experiencia estética solo hay que andar por un gran jardín en ciertos momentos del día para darse cuenta. Como manifestación cultural, supone un retrato de lo social y una exteriorización de los flujos de poder y el grado de preocupación entre colectividades. En resumen, la pérdida del jardín como patrimonio estético supone el deterioro de las capas de significación que le son propias y esta pérdida está apoyada o alimentada por la propio desinterés social.

El proceso de investigación teórico conceptual aborda en primer lugar un trabajo de justificación de la idea germen. Trato de llegar a algún tipo de hipótesis sobre las razones que diferencian la preocupación por el paisajismo en España con respecto otros países, en especial Francia, Reino Unido y Estados Unidos.

La idea final de la obra aparece a partir del proceso de investigación teórico-conceptual. Y en el proceso de investigación plástica, la idea de jardín se aborda desde su concepto y no desde su forma, y dentro de los lenguajes artísticos y no jardineros. Durante este proceso trataré de encontrar el lenguaje artístico más apropiado para el discurso crítico.

Finalmente comentar que he elegido el tema debido a mi vinculación profesional. Este trabajo manifiesta mi punto de vista, que he contrastado con diversos profesionales a fin de conocer en qué grado era común y generalizada mi opinión, confirmándose lo que suponía.

TRABAJOS PREVIOS

Entre los trabajos hechos para distintas asignaturas son cuatro los que tratan temas de alguna forma ligados a este proyecto TFG. Para la asignatura “Estrategias en torno al espacio II” y bajo una línea de investigación donde Richard Long, Han Haacke, Henrik Hákansson y Mona Hatoum son la referencia considerada, desarrollo una obra compuesta por dos piezas autoreferenciadas que juegan con el significado de la geometría y la utilización de material vivo, en este caso el césped, para constituir su piel.

En la asignatura “Proyectos Artísticos II” trabajo la idea de la construcción social del paisaje fruto de la interacción del ser humano con su entorno. La obra está compuesta de una serie de fotografías reminiscencias del paisaje desaparecido.

En la asignatura “Producción y Difusión de Proyectos Artísticos” desarrollé un proyecto titulado “ESLOGA-te”, una visión crítica de la sociedad de consumo y de los modelos publicitarios usados para generar imágenes de la realidad que luego seguimos y repetimos como si de la realidad última se tratara.



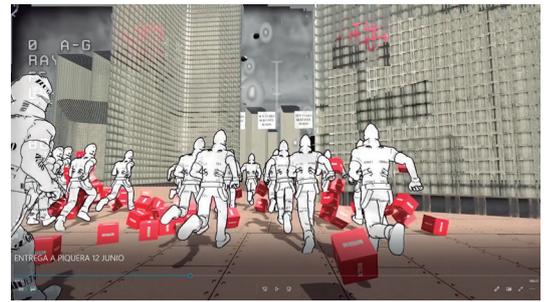
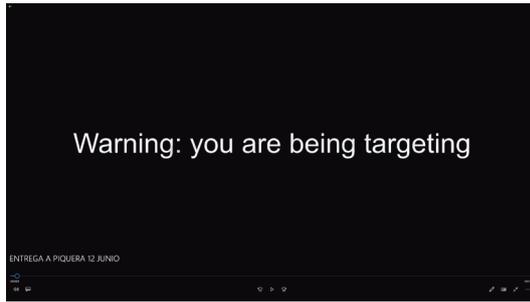
Esfera de césped. Estrategias en Torno al Espacio II



Fotografía. Proyectos Artísticos II

Por último, en la asignatura Arte Virtual, desarrollo una obra en formato de video en clave crítica contra el sistema de valores de nuestra sociedad. El título es: Warning: you are being targeting (La carrera hacia la nada).

Un video de 3' 55", 1920x 1080 -30p, MP4, 16:9, 128Kbps; 48.000Hz; Estéreo; AAC. Un trabajo dentro del género del video arte- arte virtual con referencias a “They Live”, película de ciencia ficción de serie B, dirigida por John Carpenter y basada en un relato de Ray Nelson “Eight O’Clock in the Morning” de 1963.



Escenas del video: Warning: you are being targeting (La carrera hacia la nada)

Este proyecto TFG retoma estas líneas discursivas, paisaje, cultura, sociedad de consumo y mundo vegetal, pero en un ámbito más cercano y personal. El proyecto tiene su origen en mi actividad profesional y guarda en su interior un profundo análisis de los modelos estéticos y sistemas de trabajo que he utilizado. Esta revisión es el inicio de un proceso de búsqueda de nuevos modelos creativos más personales.

PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA

Sostengo en mi discurso que el esfuerzo económico que mantiene mi sector se mueve bajo parámetros sometidos a la globalización, el simbolismo y el simulacro, tal como fueran descritos por Guy Debor (Debord,1967), y por Jean Baudrillard (Baudrillard, 1978).

Esta fuerza económica está transformando nuestro entorno en una especie de decorado verdozo bajo los principios del beneficio económico dentro de una especie de pseudo-preocupación ecológica. Bajo estándares estéticos que clonan modelos antiguos o ligados a la imagen de éxito, al consumo y ocio, la investigación estética en el espacio se hace a pequeña escala, el jardín deviene a artículo de consumo, y finalmente éste, el jardín, abandona su naturaleza de obra artística.

Con este trabajo hablo de lo que estamos perdiendo y de la cualidad del sucedáneo que lo sustituye. Lo nuevo proviene de la venta de una imagen que toma su origen en la “sociedad del ocio” que hoy en día se manifiesta como un nuevo paradigma, que supone un lenguaje, una nueva forma de ver la vida, una nueva escala de valores. En ese marco de trabajo y sin las referencias de una fuerte formación y tradición creativa no hay impulso de revisión, experimentación e investigación que cuestione lo que está pasando y ponga al día lo que se está creando. Es un proceso de banalización a partir de la repetición de modelos. Como diría Franz Walther, a partir de la reproducción continua de objetos escasamente ligados a referencias de valor, en un mundo donde lo que prima es la reproducción continua de los mismos, se produce un sentimiento creciente de ausencia con respecto los objetos, (Morgan, 2003). El objeto, en este caso el jardín, termina concretando poco significado más allá de su propia disponibilidad. Asistimos pues a la muerte del jardín.

Pero, ¿qué está muriendo? Para intentar abarcar más esta definición recorro a la ayuda de Rosario Assunto, Javier Maderuelo y Chillida:

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. (Assunto, 1991, p.35)

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. (Maderuelo, 1999, p.76)

El jardín es un espacio que ofrece un recorrido, un itinerario que culmina en una visión. Es desde este lugar mental 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. Chillida (como se citó en Romera Díaz, 2015)

Este proyecto TFG es un proceso de descubrimiento/investigación en las artes. La idea inicial me ha conducido al tema de la obra y el tema de la obra lo hace hacia la expresión plástico-conceptual encargada de hablar del tema. No tengo material, técnica o imagen preconcebida. Lo único que conozco es el punto inicial. Conceptualmente la obra queda definida como: ***“El jardín como obra dentro de la sala de exposición: la muerte del jardín”***.

La obra final aparece a partir de la búsqueda de una imagen poética que resuelva conceptualmente lo expuesto en este documento.

Inicio el trabajo con un conjunto de dibujos que sirven para concretar materiales, formas e ideas y profundizar sobre relaciones entre ellos en el marco del mensaje. Así mismo descubro un hándicap importante: la falta de referencias en el imaginario social que nos lleve a la idea de la percepción del jardín más allá de la percepción física y el reconocimiento directo de los elementos vegetales, lo que complica la transmisión del mensaje de pérdida de significación del jardín. No quiero decir con ésto, por ejemplo, que no se reconozca la naturaleza de la experiencia que un jardín puede dar, pero debo destacar que la relación que tiene nuestra sociedad con los jardines parece estar muy lejos de la relación que mantiene sociedades como la inglesa, la francesa o la del norte de Europa.

Las ideas sobre la obra plástica se han movido entre dos polos de referencia: expresiones vinculadas a la idea de objeto de consumo y una visión más material y física de la idea de la muerte.

Después de varios torbellinos de ideas y procesos de evolución de las mismas la propuesta deviene a un punto considerado como hito, una primera imagen donde Marcel Broodthaers y Donal Judd son los referentes principales. La obra adquiere cierto carácter teatral (en el Anexo II se incorporan dibujos).

A partir de aquí el ámbito de obra en pared y suelo se separan y desarrollan una evolución individual siempre asociada.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

La obra está formada por dos piezas, un dibujo en formato de tríptico y una escultura en suelo. Ambas piezas, aunque son independientes, tienen vocación de instalación ya que tratan de complementarse a nivel conceptual. Dado que son piezas creadas en lenguajes distintos disponen de materiales diferentes, pero también disponen de una composición que busca generar conexiones entre ambas.

Desde el primer momento la obra está formada por una parte perceptiva que sostiene la poética de la composición y otra parte lingüística en la medida en la que considero cada elemento de la composición como un signo utilizado para transmitir un pensamiento. El objeto como signo es un punto de vista que me atrae, especialmente el hecho de considerar las piezas artísticas como palabras para la transmisión de ideas, no como cosas, sino como símbolos que representan cosas. El lenguaje de trabajo puede considerarse conceptual, minimalista y fragmentario.

La **primera obra** es un dibujo virtual en formato de tríptico desarrollado a partir de la idea de muerte física que incorpora un poema que habla sobre el jardín (poema "Jardín" de Carlos Oquendo Amat, Anexo I). He considerado introducir un poema porque este tipo de composición literaria puede expresar con la mayor elocuencia pensamientos y sentimientos fruto de la visión subjetiva, una visión al mismo tiempo evocativa que puede llevar al espectador a su ideal de jardín. Utilizo este poema, no por ser una obra famosa o como objetivo de mi propia obra, sino desde la idea de ser un componente más dentro de un conjunto de componentes que deben aportar una significación, es decir, la apropiación como recurso, sistema de trabajo que fuera utilizado ampliamente por artistas como Robert Rauschenberg en "Dibujo de De Kooning borrado" (1953), Marcel Broodthaers en "Un coup de Dés Jamais N'abolira le Hasard" (1969) en el que se apropia de un libro de Mallarmé, o una buena parte de la obra de Sherri Levine, entre muchos.

En "Jardín" de Carlos Oquendo se funden emociones de diverso tipo, melancolías y añoranzas, planos de significación que aportan una visión profunda de la idea de jardín. En mi obra el poema se presenta dividido en partes con una configuración de versos más propia de la composición pictórica que literaria, donde las letras son usadas como signo al mismo tiempo que como mancha de color. El poema se pone en contraposición con la representación de la muerte presente en el dibujo. La estrategia alegórica podría inscribirse en el proceso de desviación ya que la imagen

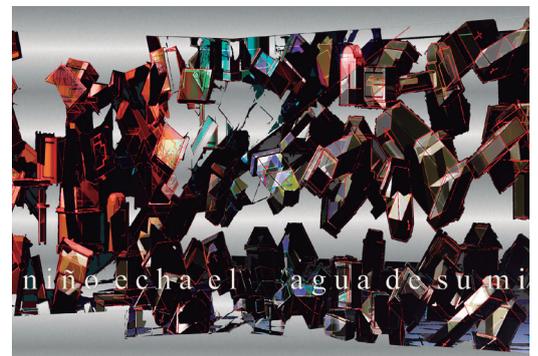
llama la atención y aporta la primera significación, para finalmente ser modificada a partir de la lectura del poema. Así mismo se pueden encontrar estrategias de yuxtaposición al conectar dos elementos de significación totalmente diferentes.

Para la realización del dibujo trabajo dentro del ámbito del arte digital a partir de programas de creación 3D. En primer lugar genero una composición virtual 3D que finalmente deviene a dibujo 2D. El proceso creativo completo se desarrolla a través de medios digitales y bajo un conjunto de “normas preestablecidas” antes de su inicio. En una segunda fase, fase 2D, múltiples capas del mismo boceto se hacen interactuar manteniendo siempre un componente de aleatoriedad, así llego a la fase final, momento a partir del cual el trabajo deviene a posproducción. El texto se incorpora a partir de la huella de letras que ya han servido como tipos para la impresión directa, huellas que son tratadas por ordenador.

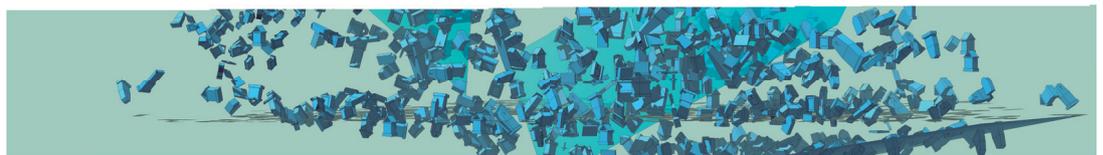
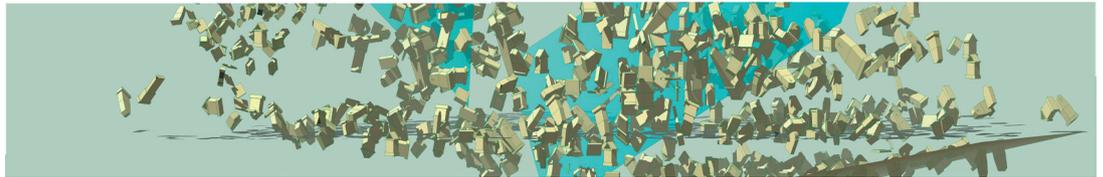
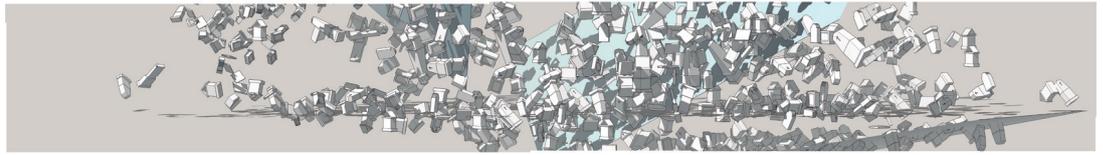


*Letras usadas para escribir
el poema*

A continuación se muestran fotografías de elementos usados durante el proceso.



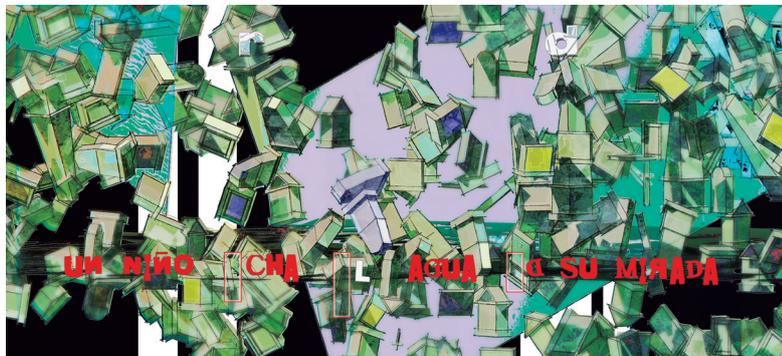
Primeros bocetos probando el sistema de trabajo



Algunas de las distantes capas con las que he trabajado en la propuesta final



Composición creada para impresión de prueba



Los diferentes elementos del triptico, izquierdo arriba, centro y derecho abajo

El objetivo final del dibujo es su impresión por medios industriales. Entre la oferta de materiales elijo el Dibond por su rigidez y por la incorporación del color y la textura del propio material a la obra. Su estructura de montaje me permite separarlo de la pared lo que considero mejora su percepción como obra y también me permite la impresión directa con tintas de color.

En la fotografía anterior el tono blanco corresponde al espacio ocupado por el propio material de soporte, dibond aluminio cepillado. El aluminio se incorpora al conjunto a partir de este color y las transparencias de los distintos objetos dibujados.

En la composición final trabajo los conceptos de escala y formato relacionando, ocupación de espacio, experiencia plástica, conexión con la otra pieza y coste económico.

Mantengo el color negro como fondo de color por varios motivos, ayuda a su separación de la pared, mejora el contraste de color del resto del dibujo, ayuda a la percepción de profundidad de la composición, me permite jugar con la idea de código de barras y conectar las dos piezas, etc.

Para la realización de esta obra *Manfred Mohr y Laurence Gartel* han sido referencias a destacar. Laurence a partir del trabajo digital ha creado numerosas obras de diferentes tipologías pero sobre la que destaco los collages. Muchas de sus obras son desarrolladas a partir de la manipulación de fotografías con el software gráfico disponible en su época. Y Manfred Mohr es pionero en el uso de funciones matemáticas para la producción de su obra constituida por numerosas pinturas y dibujos geométricos, un conjunto de normas y reglas preconcebidas y estructuradas antes de la producción de obra. Collage y azar.

La **segunda pieza** se basa en el concepto de muerte como consecuencia del devenir a objeto de consumo. La obra está compuesta por dos elementos, un conjunto de contenedores de plantas usados, cuya utilización como parte de la obra incorpora cierta rareza; y un código de barras. Igualmente se anexan bocetos del proceso en el Anexo II.

Desde un principio me interesaba la capacidad expresiva de los contenedores y entre ellos los que aportaran mayor número de marcas de uso aunque en este caso he terminado trabajando bajo la idea de semejanza, igualdad y clonación. Estos objetos usados nos transportan a la idea de lo que ha sido su vida, y aporta cierta memoria histórica, es por eso que dan lugar a cierto empoderamiento de significación.

La obra ha pasado por distintas fases de diseño y composición, desde la acumulación de contenedores a la formación de matrices. Dado que la obra está concebida para el espacio concreto su exposición, entre los contenedores y el suelo era necesario un elemento de conexión. Este elemento debía separar y mejorar la

experiencia estética al mismo tiempo que incorporar nuevos matices de información a la composición. Después de varias pruebas elijo el código de barras como la forma ideal, la que termina evolucionando incorporando textos con nombres de especies vegetales generando conexiones entre el elemento que soporta y su propia significación. El listado de plantas proviene de especies que se cultivan en el Jardín de la Concepción.

Igual que en la pieza anterior se estudia el concepto de escala, la ocupación del espacio, la experiencia plástica posible, su relación con el conjunto y disposición de contenedores, el movimiento de espectadores por la sala y el coste económico.

Como material final para la realización del código de barras elijo el vinilo de corte ya que entiendo me permite conseguir la imagen final buscada. El color blanco para separar la obra del suelo y destacar por contraste los contenedores que se encuentran encima.

Para la composición final de contenedores de plantas se usan un total de 32 Uds. de dos tamaños distintos. Su distribución final se deja para el juego creativo una vez montados el tríptico y el vinilo en suelo.

Los materiales utilizados para esta obra no son artísticos tradicionales considerados como nobles, pero tomo en consideración aspectos de la obra de **Robert Barry** para quién la significación justifica el material y el medio utilizado para la realización de la obra.

Otro artista referente para este trabajo ha sido **Christian Boltanski** y sus obras sobre el tema de la memoria. En "Suisses morts" acumula gran número de cajas con la fotografía, en pequeño tamaño, de numerosas personas, retrotrayendo al espectador a la idea de fichero personal. Objetos personales acumulados de individuos desaparecidos o alguna idea similar. En mi proyecto se produce una suerte de conexión entre el nombre botánico escrito en el código de barras y los contenedores usados vacíos. Es una forma de metáfora de jardín que está ubicado sobre uno de los signos que más pueden definir al objeto de consumo: el código de barras. La estrategia alegórica para esta obra podría considerarse de desplazamiento. La obra muestra una serie de elementos que establecen un primer frente de información, la información adicional aportada por texto crea una nueva significación produciendo el desplazamiento. Por otro lado los maceteros vacíos podrían estar produciendo una estrategia de cancelación al ocultar parte de la información que se niega al espectador aunque se evoca a partir de los nombres. A partir de la ausencia se reconoce la presencia y se da singularidad a su falta. Finalmente también podríamos pensar en cierta estrategia de percepción a partir de la acumulación.

Viburnum tinus L.	
Lantana camara L. 'Flava'	
<i>Liquidambar styraciflua</i> L.	
Mangifera indica L.	
<i>Pistacia atlantica</i> Desf.	
Araucaria columnaris (G. Forst.) Hook.	
Ilex canariensis Poir.	
<i>Schefflera arboricola</i> (Hayata) Merr.	
<i>Bismarckia nobilis</i> Hildebr. & H. Wendl.	
Butia capitata (Mart.) Becc.	
Olea europaea L.	
<i>Chamaedorea elegans</i> Mart.	
<i>Dictyosperma album</i> (Bory) Schott	
Dyopsis decaryi (Jum.) Beentje & J. Dransf.	
<i>Howea forsteriana</i> (F.Muell.) Becc.	
Roystonea regia (Kunth) O. F. Cook	
<i>Ulmus minor</i> Mill.	
Phoenix dactylifera L.	
<i>Washingtonia robusta</i> H. Wendl.	
<i>Asparagus albus</i> L.	
<i>Agave americana</i> L.	
Cordyline indivisa (G. Forst.) Endl.	
Quercus coccifera L.	
<i>cinnamomun camphora</i> (L.) J. Presl	
Albizia julibrissin Durazz.	
<i>Ceratonia siliqua</i> L.	
<i>Chamaerops humilis</i> L.	
Delonix regia (Hook) Raf.	
<i>Parkinsonia aculeata</i> L.	
Solanum jasminoides J. Paxton	
<i>Cestrum nocturnum</i> L.	
<i>Datura arborea</i> L.	
<i>Populus alba</i> L.	
Salix babylonica L.	
<i>Begonia x hybrida</i> auct. 'Dragon wing'	
Berberis thunbergii DC.	

Boceto final de la impresión del código de barras. Color blanco.

FICHA TÉCNICA PRIMERA PIEZA



La muerte del jardín I
Impresión directa UV sobre Dibond “Cepillado”
Triptico total 330 x 50 cm

FICHA TÉCNICA SEGUNDA PIEZA



Simulación de la composición

La muerte del jardín II
Vinilo de corte blanco y contenedores usados para cultivo de plantas
Tamaño total: 300 x 500cm

COMPOSICIÓN EN SALA

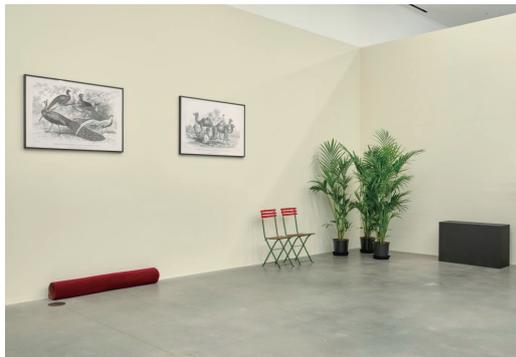


Simulación del montaje de ambas piezas en sala

REFERENTES

Varios artistas han jugado un papel importante durante el desarrollo de la obra. En primer lugar **Marcel Broodthaers** a partir de su obra “*Un jardín de invierno*” de 1974. Esta obra es un montaje escenográfico que rompe con la idea típica de museo y exposición. Su obra, de componente claramente político y social, trabaja a partir de la ironía. Gloria Moure, historiadora del arte y comentarista para diversas revistas especializadas sostiene en “El Cultural” la importancia de las relaciones que el autor establece entre objeto-imagen-símbolo. (Moure, 2016)

Lo cierto es que Broodthaers monta toda una escenografía con palmeras, loros, alfombras, videos y otros elementos en una labor crítica sobre el arte, la institución del arte y la sociedad acomodada de la época colonial. Lo que me ha parecido especialmente significativo ha sido la posibilidad de usar el espacio como instalación escenográfica donde sumar el conjunto de símbolos que determinan finalmente la obra.

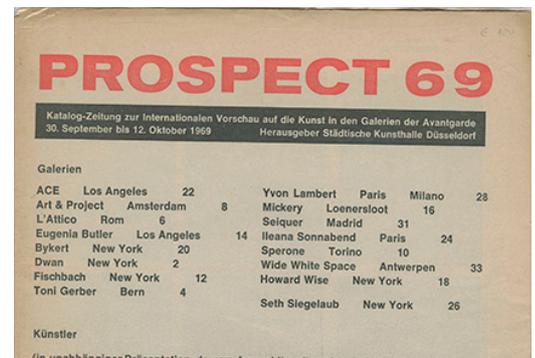


Marcel Broodthaers. Un jardín de invierno (1974)

Otro artista de referencia ha sido **Joseph Kosuth** a partir de su trabajo “*El arte después de la filosofía*”. En este escrito se recogen las ideas de Kosuth que apuestan por la separación entre arte y estética para llegar a la definición de la naturaleza del arte. En el documento nos pone de manifiesto la tensión existente entre la visión formal del arte bajo el valor de la experimentación estética, y la visión del arte bajo la mirada conceptual y el desplazamiento del objeto hacia el mundo del pensamiento. Me interesa de su discurso la visión de la obra entendida como palabras, como signos que transmiten ideas. (Kosuth, 1969)

Mi proceso de investigación me ha llevado a considerar a **Robert Barry** como otro referente. En la entrevista publicada en Arts Magazine dice: “en mi obra, la significación justifica el medio y el material (...)” “No existe método, proceso o material que pueda quedar exento para el arte (...)” (Morgan, 2003, p.38). Así su

obra “*Prospect 69*” está formada por una entrevista y las ideas que la lectura de la misma origina en los lectores. Y en “*One Billion Colord Dots*” del año 2009, como segundo ejemplo, expone sobre mesas 25 volúmenes formados por libros de 2000 páginas impresas donde solo se imprimen puntos. Me interesa de Robert Barry el hecho de que no existe una división entre material escultórico y material no escultórico. Así, la instalación será un conjunto discursivo donde cada una de las piezas aportará un significado complementario al discurso global que el espectador cerrará para que se produzca la comunicación. Los materiales y forma serán los necesarios para la comunicación.



Robert Barry. *One Billion Colord Dots* (2009) y *Prospect 69* (1969)

Otro artista de referencia para mi trabajo ha sido **Tatiana Trouvé**. Tatiana ha desarrollado obra en jardines y experimenta con todo tipo de materiales, muchos de ellos cotidianos que han sido sacados de su entorno natural generando imágenes de gran carga expresiva. Obras como “*The Shaman*” o “*Deire lines*” me han ayudado a seleccionar el trabajo a presentar entre las distintas ideas que he barajado.



Tatiana Trouvé. *Deire lines* (2015) y *The Shaman* (2018)

Entre todas las referencias consideradas debo destacar a **Donal Judd** y el concepto de activación del espacio, los objetos específicos, y el espacio como experiencia. Aunque mi trabajo parece no estar conectado con su obra, lo ha estado desde el inicio, siempre preocupado por la composición final, y la presentación.



Donal Judd. David Zwirner Gallery (2011) y Mnuchin Gallery (2013)

A estos artistas he de sumar **Christian Boltanski**. Boltanski utiliza ropas, objetos personales y otros objetos a modo de metáfora para designar a aquellos que ya no están, una tendencia que se desarrolló a partir de los años sesenta “El arte de la Memoria” (Saladini, 335). Aunque los contenedores no tienen el valor histórico evocativo que aporta el material usado por Boltanski, con su uso tomo en consideración su forma de hacer: uso los nombres botánicos de las plantas en un intento por potenciar la imagen del contenedor lleno, de la misma forma que lo hacen las fotografías en los frentes de las cajas que componen “*Suisses morts*” obra ejemplo.



Suisses morts (1991)

INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL

La falta de valoración social de la jardinería es un pensamiento colectivo que opera transversalmente en todos los sectores sociales, grupos, profesiones, niveles culturales, etc. Inicé mi investigación con documentación de corte historicista, para ver si esa falta de valor de la jardinería y el paisajismo que caracteriza el entorno donde vivimos está motivado por un conjunto de acciones o inacciones mantenidas a lo largo de un proceso histórico continuado. También será importante indagar sobre la transformación de la visión de la naturaleza y el medio ambiente que se ha producido en la modernidad. Así mismo, me interesa la transformación del concepto de belleza a lo largo del siglo XX, que puede haber influenciado dado que el jardín y el paisajismo son manifestaciones de la percepción del concepto de lo bello. Finalmente me interesan las conexiones entre poder adquisitivo y nivel de educación ya que también pueden estar vinculados.

EL JARDÍN ABANDONADO Y SIN VALOR. REFERENCIA HISTÓRICA

Parte de un trabajo muy interesante llevado a cabo por Eva J. Rodríguez, arquitecta del Centro de Estudios Históricos del CSIC. (Rodríguez, 1999)

Su trabajo genera un marco de referencia que sitúa la jardinería y el paisajismo en nuestro país entre el Renacimiento y finales del siglo XIX a través del estudio de referencias bibliográficas aparecidas a lo largo de este tiempo. Es interesante destacar el libro de Gregorio de los Ríos, *Agricultura de Jardines* (1592), que pone en el mapa europeo la jardinería española al ser el primer manual editado. Sin embargo, con el trabajo de Eva J. Rodríguez queda claro que desde esta fecha, el año 1592, aparecen publicaciones, pero éstas solían ser para hablar de lo que estaba sucediendo en otros países y con numerosos años de retraso. Debo apuntar que a mediados del año 1988, cuando inicié mi actividad en jardinería, sucedería algo similar; era muy difícil conseguir libros técnicos sobre jardinería, y los que había procedían de países con climas, especies y culturas muy distintas. La bibliografía que marcó un antes y un después se publicó a finales del siglo XX. El libro *Guía de plantas del jardín* de Javier Prieto Puga, ingeniero agrónomo, publicado en 1993, se convertiría en toda una referencia para aquellos que nos dedicábamos a la profesión aquí en el sur, de igual forma que el libro *El árbol en jardinería y paisajismo*, publicado en 1992, de Francesc Navés Viñas, Dr. arquitecto y paisajista, o el libro *El jardín*, con varias ediciones publicadas para 1990, de José Antonio

del Cañizo Peralte. En aquella época la profesión se aprendía de boca a boca independientemente del rol que ocuparas en el sector. Actualmente existe todo tipo de publicaciones y cursos específicos de las distintas disciplinas y especializaciones, la mayor de las veces desde la iniciativa privada.

A parte del tema literario, es igualmente interesante destacar del estudio de Eva J. Rodríguez, que hasta en el siglo XIX era normal contratar a profesionales de la jardinería de otros países para el cuidado de jardines singulares como los Jardines Reales, lo que era una práctica común en la profesión en el Renacimiento, lo que pone de manifiesto la falta de formación reglada que nuestro sector padecía. Por otro lado el desarrollo de sagas familiares profesionales en una u otra actividad del sector jardinero era normal en la antigüedad, y es un hecho que prácticamente se ha mantenido hasta nuestros días. Todo ello nos lleva a constatar la falta de preocupación política en la formación del sector a lo largo de estos siglos.

Quiero destacar dentro de mi base argumental los textos publicados por Ángel Fernandez de los Ríos en 1876 hablando de la jardinería en Madrid, y otro texto de Javier de Winthuysen que abala una vez más el discurso:

Yacía aquí abandonada, mientras que en los países más civilizados de Europa hacían de este arte por si solo una profesión, que se enseñaba por verdaderos principios, para formar lo que hoy se llaman arquitectos de jardín. En España se practica el género paisajista con «una instintiva e imperfecta imitación; en ninguna cátedra o escuela se explica ni se da a conocer por sus verdaderos principios» (Fernandez de los Ríos, 1876, p.326-327)

La escasez de agua, la presión de la villa dentro de las tapias en la que la encerró Felipe IV, y por consiguiente, la necesidad de aprovechar el terreno para la construcción, juntamente con la falta de afición a los jardines, en ninguna parte tan necesitados como en el clima en el que el sol del verano exige que la mano del hombre contrarreste los efectos de la naturaleza. (Fernandez de los Ríos, 1876, p.326)

De esta forma, y conforme su trabajo va, podríamos decir, profesionalizándose, comprende que una de las carencias más graves y causa importante de la degradación de los jardines es, precisamente, la falta de profesores competentes y la ausencia de un plan de enseñanza adecuado. (AA, 1986, p.26)

Dada la vinculación que tiene la arquitectura con el paisajismo es el momento de preguntarse por el papel jugado por el sector de los arquitectos a lo largo de estos siglos, igualmente por el papel desarrollado por el cuerpo de biólogos botánicos que también podrían entenderse como sector profesional afín. En el trabajo de Eva J. Rodríguez algunas referencias avalan el desinterés mostrado por la arquitectura, el cual se mantiene en nuestros días de forma generalizada. Al contrario que en España, siglos atrás, en libros de arquitectura extranjera se accedía a conocimientos sobre paisajismo, pero en España el tema fue obviado. Véanse: artículos de Richards Steele “*Contra los jardines geométricos*” (1713), Robert Morris “*El proyecto del nuevo jardín*” (1734), William Chambers “*El jardín anglo-chino*” (1772), Ercole Silva “*El nuevo gusto del jardín pintoresco*” (1801). Por otro lado si pensamos en el papel desarrollado por el cuerpo de biólogos botánicos cabía pensar, que después del gran desarrollo de la biología vegetal que tiene lugar a partir del siglo XVI en España con los viajes a las Indias y, posteriormente, a partir el siglo XVIII con el desarrollo de los jardines de aclimatación y los jardines botánicos, los botánicos tendrían que haber tenido un papel mucho más decisivo en el impulso de la profesión, lo que nunca ocurrió.

SIGLO XX, LA MODERNIDAD EN EL JARDÍN

El siglo XX supone un gran salto en la concepción del paisajismo gracias a los cambios en el pensamiento que habían tenido lugar como consecuencia de la revolución industrial. El uso del jardín se democratiza y deja de ser un espacio exclusivo para familias adineradas. El concepto de progreso traería una forma nueva de ver la ciudad que también debía ser un entorno donde se mejora la calidad de vida de los trabajadores. Al respecto aparece el concepto de Ciudad Jardín por el urbanista Ebenezer Howard. En su tratado “*Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*” (1902) planteaba cambiar las ciudades industriales por un paisaje mezclado entre ciudad y campo. Sus propuestas dieron lugar a proyectos en Reino Unido, Alemania y otros países. Simultáneamente se desarrolla la idea de parque urbano, (concepto heredado en nuestra sociedad), gracias a la cual se construyen obras que son hoy en día magníficos referentes: *Central Park de New York* (1873), *Hyde Park de Londres* (1851), *El Prater de Viena* (1873), *El Tivoli en Copenhague* (1843). *Parque de la Ciudadela de Barcelona* (1872), *El Retiro de Madrid* (1893). En el siglo XX el diseño del paisaje entra de lleno en el urbanismo de las ciudades y adquiere protagonismo en la vida social y en la mejora de la calidad de vida. El jardín se incorpora en las grandes reformas urbanas y se compran

grandes extensiones de terrenos insalubres para crear futuros jardines en numerosas ciudades de Europa y EEUU. Sin embargo, a lo largo del siglo XX se desarrolla un proceso de desvalorización, especialmente en nuestro espacio público. Miguel Ángel Anibarro comenta, : “... el jardín termina abocado a la fragmentación, la banalización y el olvido de su capacidad de significado, llegando a ser inviable como obra artística” (Fariello 2004, p.333)

SIGLO XX, EL MUNDO CAMBIA, ESPAÑA PERMANECE

En Estados Unidos no pasaría mucho tiempo hasta que alguien se cuestionara el papel de la jardinería en el arte dada la evolución que se estaba produciendo con las vanguardias. Si bien el arte llegó a la arquitectura a través de transferencias desde el Neoplasticismo, Art Deco, Movimiento Moderno, etc., la jardinería terminó supeditada al discurso arquitectónico por su propia naturaleza, ya que un jardín no tiene razón de ser sin la existencia de su vinculación a la actividad humana. Es decir, primero es el edificio y luego el jardín de la misma forma que sin el adecuado entorno expositivo la obra artística pierde su razón de ser.

El jardín mantendrá su evolución a lo largo del siglo XX, especialmente fuera de España y desarrollará las nuevas características que lo definen actualmente: el uso de los espacios en las dinámicas sociales, la influencia y supeditación a los conceptos artísticos y arquitectónicos que van en cabeza, y paralelamente también va a mantener cualidades propias de su idiosincrasia y de su herencia histórica como va a ser la conexión con la naturaleza y el valor de lo ecológico. (Roig 1997)

Siguiendo con la misma dinámica que en siglos anteriores, habría grandes diferencias entre lo que sucede en España en el siglo XX y lo que ocurre en otros países. Mientras Forestier peleaba por dignificar la profesión en España en el primer cuarto de siglo, se desarrollaban jardines en Europa que eran el reflejo de las tendencias vanguardistas, así se crearían jardines en lenguaje cubista, surrealista, constructivista, etc.: Pierre-Émile Legrain *Jardín para los Tachard* (1923), Gabriel Guerrekian *Noailles* (1926); los jardines Art Deco de Jean-Jacques Haffner (1931).

Finalmente el lenguaje que se adaptó fue naturaleza abstracta, la expresión de la belleza a partir de ritmos y formas que se mueven entre el caos y el orden, lo organizado y lo naturalizado. Y es aquí donde aparece la primera hornada de artistas-arquitectos paisajistas que se van a situar como el “referente internacional” a lo largo de todo el siglo XX: Fletcher Steele figura de transición entre el viejo y el nuevo estilo y precursor de los jardines modernos, Christopher Tunnard Royal

(Horticultural Society 1930), Roberto Burle Marx (pintor), Thomas Church (arquitecto paisajista por Berkeley en 1922), Isamu Noguchi (escultor). Y más tarde otros como Geoffrey Jellicoe, Frederick Gibberd, Peter Shepherd, Hugh Casson, Russell Page, Peter Youngman, Frank Clark. Posteriormente, James C. Rose, precursora del movimiento moderno en Harvard, Garrett Eckbo, Dan Kiley, Lawrence Halprin, etc.



Jardín Trachard (1933)



Noailles (1924)



Jean-Jacques Haffner (1931)

¿Qué pasaba en España? Gaudí, en los albores de siglo destacaría por una forma nueva de ver la arquitectura y el paisajismo, un mundo orgánico y conectado con la naturaleza, y César Manrique, licenciado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, igualmente destacaría por su visión paisajística. Sin embargo, si hablamos de jardinería tenemos que indicar que lo más importante llevado a cabo a lo largo del siglo vendría de la mano de otros artistas, escasos y en constante y desproporcionada lucha con los contravalores establecidos como normalidad:

Jean-Clode Nicolas Forestier, paisajista francés que consiguió gran notoriedad internacional a partir de proyectos realizados en España. Desarrollaría el proyecto del Parque de María Luisa en Sevilla y la Montaña de Montjuic además de otras cosas menores. Era francés y alumno de Georges Eugène Haussman, responsable de la gran reforma de París de 1789 y Jean-Charles Alphand, encargado de la reforma del paisajismo de París en la segunda mitad del siglo XIX. Hay que destacar que

su libro *Carnet des jardins et paysages* llegó a ser una obra de referencia para la modernización de la jardinería en España.

Javier de Winthuysen, formado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, discípulo de Forestier, sería autor de numerosos trabajos de nueva creación y reformas de jardines históricos. Desarrolló un trabajo documental relevante que se encuentra donado a diversas instituciones como el Museo Reina Sofía, el Museo de Bellas Artes de Sevilla y el Museo de Bellas Artes de Valencia. Trabajó con el rol de quien se preocupa por el valor cultural y artístico del patrimonio español que no estaba siendo cuidado. Gracias a su labor España cuenta con jardines entre los más antiguos de Europa. Fue el promotor de la primera Escuela Nacional de Jardinería instalada en Madrid e inspector general del Patronato de Jardines Históricos de España, gracias a lo cual consiguió que se declarasen “histórico-artísticos” gran número de jardines. Muere con 82 años en 1956. El periodo entre 1940 y 1980 se caracteriza por la vuelta a la despreocupación pública por los jardines históricos y la jardinería en general, periodo que coincidiría con los últimos años de su vida profesional y en el que se produce el gran desarrollo de las políticas de vivienda por el gobierno de Franco. Buena parte de los trabajos de Javier de Winthuysen consistieron en la sensibilización de las administraciones y la población. Trabajó en la difusión y concienciación de la importancia de los jardines. (Bonells, 2018)

Leandro Silva Delgado. Si la labor de Javier de Winthuysen fue importante, la de Leandro Silva no se queda atrás. De procedencia uruguaya era arquitecto y artista: pintor, grabador y paisajista. Desarrolló estudios de paisajismo en la Escuela de Versalles. Fue precursor de las nuevas corrientes del paisajismo en nuestro país y colaboró íntimamente con Roberto Burle Marx. Trabajo en diferentes ámbitos dentro del paisajismo y colaboró con numerosos artistas y arquitectos. Fue docente en la Escuela de Batres y la Universidad Menéndez Pelayo y también se dedicó a la experimentación en paisajismo. Su legado, el mayor generado en esta especialidad en España, se encuentra en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. (Suarez y Sanz, 2011)

Y **Nicolás M.^a Rubió i Tudurí**, arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1915, colaborador de Forestier en el proyecto de Muntjuic y otros proyectos.

A partir de la tesis doctoral de Patricia Hernández Lamas sobre el jardín moderno en España a lo largo del siglo XX, conocemos qué estaba ocurriendo en España y constatamos argumentos ya detallados en otra documentación. La nueva creación jardinera tenía reconocimiento por su valor artístico pero trabajaba la adaptación de las ideas y conceptos que llegaban desde el exterior al mismo tiempo que mantenían señas

de identidad del lugar (Hernández, 2017). Siempre a la zaga de otros.

A finales del siglo XX y con el nuevo milenio se desarrollan en numerosos países nuevas formas de entender el paisajismo que incorpora la visión multidisciplinar y que rompe los límites entre arte, arquitectura, ingeniería y paisajismo, nuevas formas de entender el espacio que están en desarrollo y que no han llegado aún a nuestro territorio. Como dice Rosario Assunto:

No es por tanto la reducción del paisaje y del jardín al utilitarismo del espacio verde lo que puede favorecer la defensa de la naturaleza contra las expoliaciones de una total industrialización y urbanización, sino la elevación de los utilitaristamente llamados espacios verdes, a su condición originaria de dignidad estética de paisaje (naturaleza-arte) y de jardines (arte naturaleza...), (Assunto,1991, p.159)

NIVEL DE FORMACIÓN Y PODER ADQUISITIVO

En España, a finales del siglo XIX los niños escolarizados eran el 23.3%, mientras que en algunos estados alemanes se llegaba a porcentajes de entre el 60 al 90%. La población analfabeta era de 12 millones sobre una total de 18.6 millones. El sistema formativo estaba basado en el del Antiguo Régimen donde se potenciaba la lectura pero se limitaba la capacidad de escribir. A inicios del siglo XX el sistema cambia hacia una visión más ilustrada, aun así el analfabetismo es del 65% de la población, y más del 60% de la población en edad de ser escolarizada no lo está. La inversión en educación está 4 veces por debajo de la francesa, 5 veces por debajo de la inglesa y 10 veces por debajo de la estadounidense. Dos tercios de la población se dedican a labores agrícolas. Vivir en el campo o ciudad, tener el colegio a grandes distancias, ser necesario como elemento productivo dentro de la familia o no, así como el sexo, suponía la diferencia entre ir o no ir al colegio. En 1920 la población mayor de 10 años analfabeta era del 43.3%. Durante la República, entre los años 1931 y 1936 se redobla el esfuerzo de alfabetización y mejora del sistema educativo y a partir de 1939 se produciría un nuevo retroceso y falta de interés por el desarrollo educativo, unas veces por problemas de falta de personal preparado, otras por formación ideológica, represión, etc. (Liébana, 2009)

Por otro lado el siglo XX estaría marcado las consecuencias de la pérdida de las colonias, la falta de comercio exterior, las dificultades en el aprovechamiento de los momentos de crisis en el entorno internacional, la conflictividad social y laboral, el bloqueo económico posterior a la guerra civil, una sociedad poco industrializada,

la falta de innovación técnica debida a la situación geográfica y un nivel bajo de alfabetización (Cubel, 2004), así la falta de desarrollo de la economía española se mantendrá hasta la década de los sesenta, años a partir de los cuales el PIB se incrementa hasta multiplicarse por 5 el año 2000.

EL PENSAMIENTO ILUSTRADO Y EL CAMBIO DE VALOR DEL CONCEPTO DE BELLEZA

Rosario Assunto, en su libro *“Ontología y teleología del jardín”* nos plantea que el proyecto ilustrado, el éxito de la razón, el delirio maquinista y el desarrollo tecnológico, podría haber tenido parte de la responsabilidad de la muerte del jardín y del mito de la naturaleza del siglo XIX (Assunto, 1991)

Si consideramos el tema de la belleza, a inicios del siglo XX el jardín buscaba manifestar el concepto de belleza artística como la manifestación de una creación intelectual superior, sin embargo, a lo largo del siglo XX los valores estéticos cambian hasta tal punto que la belleza fue cuestionada en las artes. Danto dice al respecto: “Más allá de eso que despreciativamente se calificaba como su significado emotivo, la idea de belleza parecía cognitivamente vacía, lo cual explicaba en parte la vacuidad como disciplina de la estética “(Danto, 2005, p.43)

A mediados de siglo el arte se abre a nuevos tipos de experiencias estéticas y la percepción de la belleza es solo una de entre muchas, y la obra de arte se configura como una pregunta que induce al espectador a reflexionar sobre aspectos de la sociedad contemporánea adquiriendo una forma discursiva distinta. La búsqueda de una experiencia artística vinculada únicamente a la belleza empieza a estar fuera de lugar.

CONCLUSIÓN

Hoy podemos ver trabajos de arquitectos paisajistas y artistas donde se desdibujan todo límite entre disciplinas. Por el contrario en España no se ha producido el mismo desarrollo, el paisajismo siempre se ha visto como algo secundario respecto a la edificación, una especie de “subproducto”. Hemos visto la carencia de publicaciones especializadas a lo largo de los siglos, y que esta carencia ha llegado hasta finales del siglo XX. Se ha constatado la falta de interés en la formación de nuestros profesionales y técnicos, un mal endémico que ha llegado hasta nuestros días. Quienes se han dedicado a la profesión lo han hecho desde diferentes vías de

acceso: historiadores, artistas, ambientólogos, arquitectos, aparejadores, maestros jardineros, biólogos, etc., y generalmente desde la formación autodidacta, unas veces a pie de obra, otras mediante estudios en el extranjero, cursos o formación especializada de posgrado. Se ha ninguneado nuestro cuerpo profesional cuando se ha contratado a expertos de otros países sin que hubiera un verdadero impulso por la dignificación profesional y el reconocimiento social del sector. Por otro lado, la jardinería ha sido una profesión destino para trabajadores que venían del mundo agrícola, o de la reconversión del excedente de personal de la construcción y también ha sido una de las salidas profesionales para la inmigración, lo que significa que no se requiere de formación para el desarrollo de la actividad.

Llegados a este punto no puedo decir con exactitud qué ha motivado el valor actual que da nuestra sociedad al paisajismo y la jardinería pero sí puedo afirmar, sin lugar a dudas, la existencia de un problema. Aquí tenemos que hacernos una pregunta: ¿Sería posible manifestar mayor interés por el entorno en una sociedad que hereda grandes problemas de formación y desarrollo económico, que avanza bajo los falzones de la razón instrumental en una situación transversal de crisis del concepto de la belleza? Posiblemente no, pero hoy vivimos en la sociedad de la información y la transformación social debería empezar a notarse. Deberíamos empezar a ver proyectos innovadores, sorprendentes, multidisciplinarios, válidos por su experimentación en el espacio público y privado, y que no renuncian a ser verdaderos por su significación y conexión con el entorno. Y deberíamos también ver a la sociedad en su conjunto defender sus jardines y exigir más calidad en el diseño y en los mantenimientos.

REFERENTES/REFERENCIAS/TRANSFERENCIAS

Ya desde finales del siglo XX se investiga dentro del ámbito de la arquitectura del paisaje la idea del arte, y se cuestiona la falta de creatividad y la falta de vida en proyectos donde solo se atienden a cuestionamientos funcionales y ecológicos. Se establecen las conexiones y se estudiaban las influencias del Land Art en el paisajismo. El término “Site specific” se extiende al paisajismo y se desarrollan propuestas en arte que introducen el paisaje como componente discursivo. A continuación se presentan artistas y trabajos que son ejemplo del tipo de obra que se están desarrollando desde hace décadas en otros países.

Nuevas formas de “mirar y entender” han dado lugar a numerosas referencias y transferencias entre el arte la jardinería y la arquitectura. Estos tres mundos se conectan y

son capaces de crear formas nuevas de enseñar y de ver. En la nueva “*Avant garde*” los espacios son esculturas para la percepción, el descubrimiento y la experiencia.

Así vemos como el arte se introduce en el jardín a partir de piezas y a partir de sus estrategias de trabajo, y la arquitectura y el paisajismo también aparecen en propuestas artísticas (Estudio Aires Mateus). Las nuevas creaciones aportan narratividad, conexión e interacción social, dan soluciones a necesidades locales, o están conectadas con tendencias medioambientales y comprometidas con la mejora de las condiciones de vida en el entorno urbano. El carácter artístico, en su adecuación al entorno y a la función, aporta sorpresa, frescura y autenticidad, rompe con los lenguajes comúnmente usados.



Estudio Aires Mateus (2010)



Estudio Aires Mateus (2017).
Photo © Tim Van de Velde

Las referencias artísticas a considerar son muchas y adquieren distintas formas y lenguajes: a mediados del siglo XX, en “Turnunig world” de Anis Kapoor, o en “Columna” de Constantin Brancusi, o en las esculturas de Henry Moore o Barbara Hepworth, se produce la apropiación del entorno y la transformación de su lectura. Hoy en día se usan esculturas para activar el espacio, y se usa el propio espacio como elemento escultórico. Véase la obra de S.P.I. Landscape Group donde el espacio en su totalidad está concebido como una escultura, y la obra de Luciano Giubbilei.



Luciano Giubbilei (2003)



S.P.I. Landscape Group (2018)

Otros artistas como Andy Goldsworth utilizan los elementos que encuentran en la naturaleza para generar obra: hielo, hojas, piedras, etc. Estos materiales son usados para componer piezas de carácter efímero. La jardinería efímera es ya una tendencia y en sus realizaciones vemos referencias a la obra de este artista y otros que usan el mismo lenguaje.



Jardinería efímera (2008)



Sergio Furua: Arte efímero

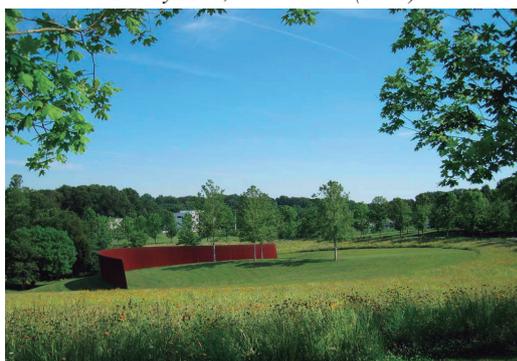
Nancy Holt, igual que Hiroshi Nakao en “Black Maria y Gisant/Transi” crearían piezas de gran formato en medio del paisaje en una propuesta que permitía otras formas de relacionarse con el entorno. Los ritmos, sucesiones, acumulaciones, forma, línea, volumen, escala, etc. de Peter Walker and Patners, Thorbjorn Andersson Architect, Turenscape, Landswoks Studio son el ejemplo de una forma de crear lugar que buscan hacer percibir el espacio como experiencia.



Nancy Holt, Sun tunnels (1976)



Hiroshi Nakao, Spatial sculpture (1994)



Peter Walker and Patners (2018)



Turenscape (2010)

En el parque Killesberg de Stuttgart el equipo de Rainer Schmidt Landschaftsarchitekten trabaja el paisajismo a partir de una estructura propia del expresionismo abstracto, a partir de un formato tridimensional en un lienzo de 10Ha. “Vacío Circular”, la obra de Rozana Monitel y Dellekamp Arquitectos, funciona con registros similares a los de Nancy y Hiroshi.



Rainer Schmidt Landschaftsarchitekten (2013)

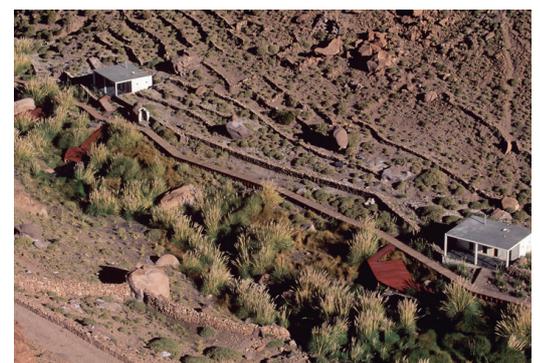


Rozana Monitel y Dellekamp Arquitectos (2011)

Otros artistas como Robert Smithson, Richard Long, Michael Heizer, Walter de María, etiquetados bajo la credencial del Land Art desarrollarían obra a gran escala en el paisaje, intervenciones que han cambiado totalmente la forma en la que se entiende propia pieza artística. En jardinería y paisajismo obras como las de German del Sol “Puritama Spring” o Shin Hyn Chol “Lotus Pond” suponen intervenciones paisajísticas con claro carácter artístico desarrolladas a gran escala.



Shin Hyn Chol, Lotus pond.



German del Sol, Puritama Spring (2014)

El equipo de West8 que interviene en el diseño de todos los elementos del mobiliario y edificación de sus proyectos, son un referente internacional que está haciendo escuela por todos lados; las estructuras geométricas de repetición de Harari Landscape vuelve a plantearnos el jardín como visión pictórica; en los trabajos de Martha Schwartz escultura y vegetal se usan en un mismo rol. Arquitectura, arte y jardinería se unen de la mano en High Line Park de New York City, de James Corner



West8 (2009)



Harari Landscape (2014)



Martha Schwartz (1990)



Maya Lin (2013)

Field Operations, transformando un espacio público lineal, como es la vía del tren elevado, en un jardín de planta autóctona sostenible.

Echando una mirada al entorno artístico, James Turrell trabajaría la luz a partir de construcciones que juegan entre el concepto de arquitectura, arte y paisajismo. Robert Irwin, en la obra “Nine Spaces” conecta el concepto de espacio, la jardinería, y la escultura de lenguaje minimalista en una actuación de gran escala. Su obra en forma de árbol situada en el Museo Getty Robert Irwin se ha convertido en un elemento muy copiado en muchos proyectos de jardinería. El propio jardín es una escultura por sí mismo. Una clara influencia de su trabajo lo vemos en “Plaza del desierto” de No Ad Arquitectos. Maya Lin, una creativa polifacética, se mueve entre la escultura, la arquitectura y el paisajismo. Isamu Noguchi diseñaría jardines con una clara visión escultórica en un lenguaje que nada tiene que ver con lo comúnmente utilizado en jardinería. Otro artista que hay que nombrar es Jaume Plensa ya que, a menudo, incorpora el paisaje en muchas de sus obras, un paisaje usado como elemento material pero también cultural e histórico. Incorpora el paisaje como un acto de revitalización y de manifestación de la diversidad cultural, véase la obra “Julia”. En “El corazón de los árboles” jardinería y escultura van de la mano en una propuesta impactante en la actualidad, más aún cuando las esculturas hayan sido engullidas por los árboles.

Por otro lado las sensibilidades compartidas en lo referente a la protección ambiental

van a generar también referencias cruzadas. Helen Mayer y Newton Harrison introducen los árboles frutales y el huerto en la sala del museo en una propuesta discursiva de crítica política y económica contra la desaparición del medio agrícola en California a principios de los años setenta. Para nombrar otros ejemplos de artistas que trabajan la expresión con plantas y en el entorno jardinero, Hans Haacke, en “Grass Grows”, crea una montaña de tierra con centeno en crecimiento que se desarrolla en medio de la sala de exposiciones. Kristina Buch crearía un jardín desde la visión de “medio” para el desarrollo de la vida natural en la Documenta 12 de Kassel, al igual que Sanja Ivekovic crearía un campo de amapolas. Son Dong crearía “El jardín de no hacer nada” en la Documenta nº13. Manuela Ribanedeira critica los problemas fronterizos entre Perú y Ecuador con la obra “Twintza mon amour”, una maqueta de un trozo de selva montada sobre cuatro ruedas. Mona Hatoum en sus “Hanging gardens” nos presenta un conjunto de sacos de yute con tierra y semillas en lo que parece ser una barrica. En la sala de exposición es un jardín natural e incorpora nuevas lecturas.



Kristina Buch, Lover, Documenta 13



Mona Hatoum, Hanging gardens (2009)

David Hammons propuso la idea de jardines móviles en 1997, Robert Smithson creó la obra “Floating island”, y Christian Philipp Müller creó la obra “Swiss Chard Ferry”, un jardín montado en dos barcas en la Documenta nº13. Una referencia que ha dado lugar, dentro de la jardinería, al desarrollo de numerosos artilugios para el mismo uso. Hoy en día se sitúan jardines portátiles en contenedores de barco reconfigurados en calles de NY, un vergel en medio del asfalto. Como se puede ver la lista es interminable tanto en autores como en referencias cruzadas. Como se puede ver en estos pocos ejemplos las conexiones arte-arquitectura-paisajismo son una realidad ¿Quién diseña nuestros jardines?

CRONOGRAMA

Mes	Proceso	Tareas
Febrero 2019	Concreción de la idea Inicio proceso de investigación teórico	Desarrollo de diversas propuestas de obra. Primeros bocetos. Inicio búsqueda información y lecturas. Primera revisión. Modificaciones y nuevos planteamientos sobre la obra final
Marzo 2019	Concreción de la idea final de la obra. Continuación de la Investigación teórica	Búsqueda de información Lectura de libros y trabajos de diverso tipo. Nuevos bocetos, búsqueda de materiales. Revisión de la propuesta.
Abril 2019	Investigación teórica. Desarrollo de los textos teóricos de la memoria. Concreción de la obra, cambios. Estudio de autores y referentes.	Desarrollo de la primera parte de la memoria explicativa. Desarrollo de bocetos. Definición y búsqueda de materiales. Determinación de las nuevas fases y necesidades del proyecto. Revisión del estado de la propuesta
Mayo 2019	Localizar árbol. Desarrollo de la imagen. Primeros diseños.	Visita de áreas para búsqueda de ejemplares adecuados. Dibujos. Revisión del estado de la propuesta
Junio 2019	Finalización de la memoria Concreción de modificaciones en la propuesta plástica final Solucionar problemas logísticos	Desarrollo de textos. Dibujos. Búsqueda de materiales. Revisión de la propuesta
Julio 2019	Acopio de materiales y fabricación de las piezas. Impresión y montaje de las imágenes. Desarrollo de la presentación para la defensa.	Fabricación de piezas. Solución de problemas logísticos. Revisión de la propuesta
Septiembre 2019	Montaje y presentación	

Diagrama de Gantt	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Septiembre
Desarrollo conceptual							
Proceso de investigación teórico							
Proceso investigación plástico, concreción de la propuesta artística							
Búsqueda de materiales y logística							
Memoria							

PRESUPUESTO

CANT.	CONCEPTO	PVP	IVA	TOTAL
15	m2 Vinilo blanco de corte con transportador	225,00 €	47,25 €	272,25 €
3	Uds Impresión directa en placas de dibond, tinta UV, 110 x 50cm	270,00 €	56,70 €	326,70 €
34	Uds Contenedor plástico para cultivo de plantas arbustivas usados	0,00 €	0,00 €	0,00 €
1	Uds Transporte material	50,00 €	10,50 €	60,50 €
1	Pa Coste mano de obra, concepción, bocetos, diseño y fabricación	2.000,00 €	420,00 €	2.420,00 €
				3.079,45 €

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1989-1990). *Javier de Winthuysen. Jardinero*. Consejería de Obras Públicas y Transporte- Centro de Estudios Territoriales y Urbanos. Sevilla-Córdoba.
- AA.VV. (1999) *Arte y naturaleza .Actas del congreso Arte público*. Huesca. Javier Maderuelo, director y coordinador. Huesca.
- Assunto, R. (1991). *Ontología y teleología del jardín*. Madrid. Editorial Tecnos
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós.
- Bonells, J. Elías. (Enero 2018). *Javier Winthuysen Losada- Pintor-Jardinero*. Recuperado de <https://jardinessinfronteras.com/2018/01/22/javier-winthuysen-losada-pintor-jardinero/>
- Cubel, A. (2004). *Historia económica de España. Siglo XX. Esquemas de clase*. Universidad de Valencia. Recuperado de <https://www.uv.es/~acubel/esquemas.pdf>
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona. Paidós Ibérica
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Paris, Ediciones Naufragio.
- Fariello, F. (2004). *Arquitectura de los jardines, de la antigüedad al siglo XX*. Barcelona. Editorial Reverté
- Fernández de los ríos, A. (1876). *Guía de Madrid*. Madrid. Ediciones Ábaco. Recuperado de <https://archive.org/details/guademadridmanu00rogoog/page/n354>
- Hernández, P. (2017). *El jardín moderno en España (1926-1980)* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Madrid
- Kosuth, J. (1969). *El arte después de la filosofía*. Recuperado de <https://edoc.pub/joseph-kosuth-el-arte-despues-de-la-filosofia-pdf-free.html>
- Liébana, A. (2009). *Educación en España en el primer tercio del siglo XX: la situación del analfabetismo y la escolarización*. Madrid. Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca.
- Morgan, Robert C. (2003). *Del arte a la idea, ensayos sobre arte conceptual*. Madrid, Editorial Akal
- Moure, G. (30 septiembre de 2016). Marcel Broodthaers, el espacio político. *El*

Cultural. Recuperado de <https://m.elcultural.com/revista/arte/Marcel-Broodthaers-el-espacio-politico/38595>

Rodríguez, Eva J. (1999). *Jardines de papel: La teoría y la tratadística del jardín en España durante el siglo XIX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Recuperado de <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/326/324>

Roig, J. (Marzo-abril 1997). *Jardines modernos arquitectura, arte y paisaje en el siglo XX*. Recuperado de <https://teoriaypraxisdelpaisaje.wordpress.com/teoria/jardines-modernos-arquitectura-arte-y-paisaje-en-el-siglo-xx/>

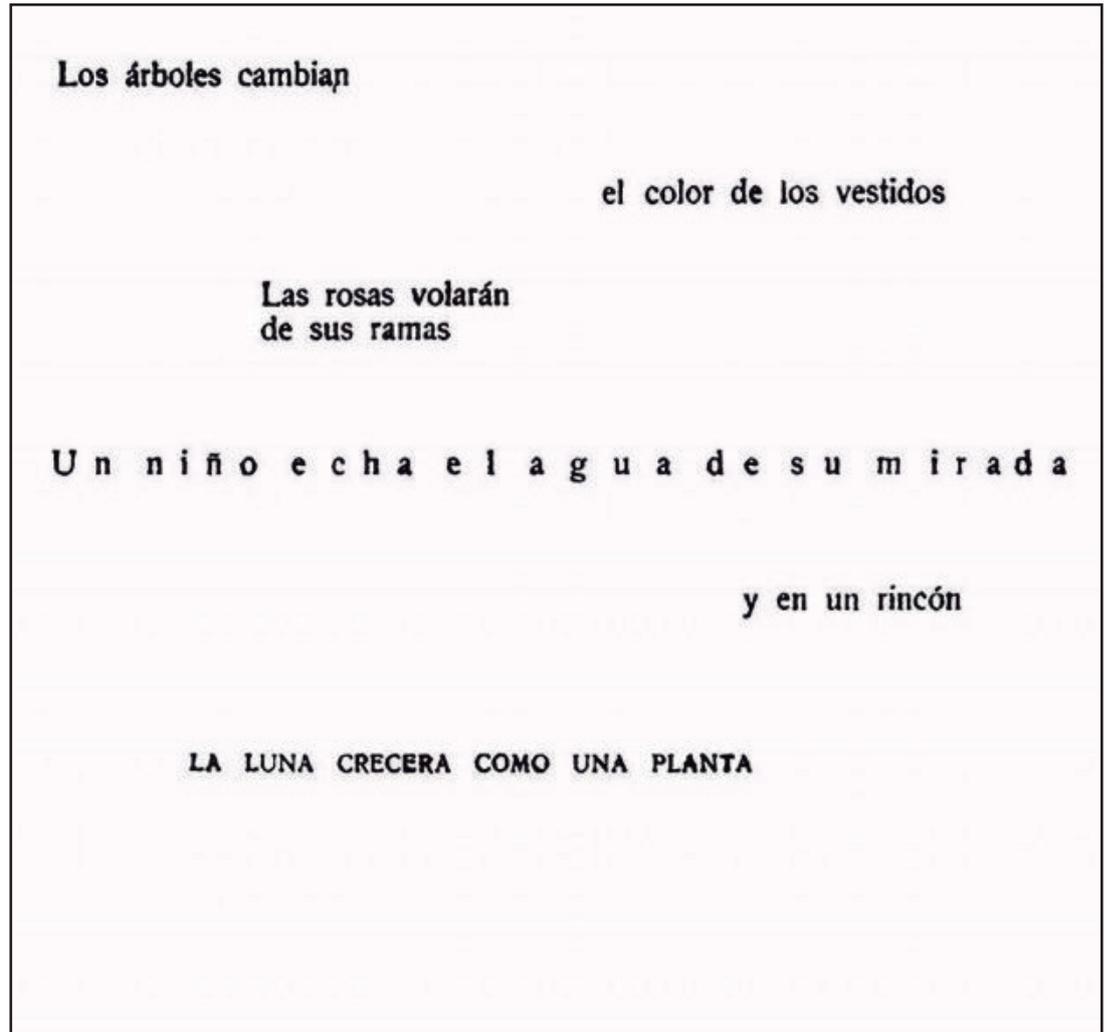
Romera, J. Antonio. (2015). *Del espacio para escultura a la escultura como espacio: El jardín* (Tesis doctoral). Universidad de Granada

Suárez, M y Sanz, A. (Marzo 2011). *La memoria del paisaje. Organización y gestión del legado del paisajista Leandro Silva Delgado*. Recuperado de http://www.docutren.com/ArchivoyMemoria/ArchivoyMemoria2011/pdf/5J_Com_09_Suarez_Sanz_web.pdf

ANEXOS

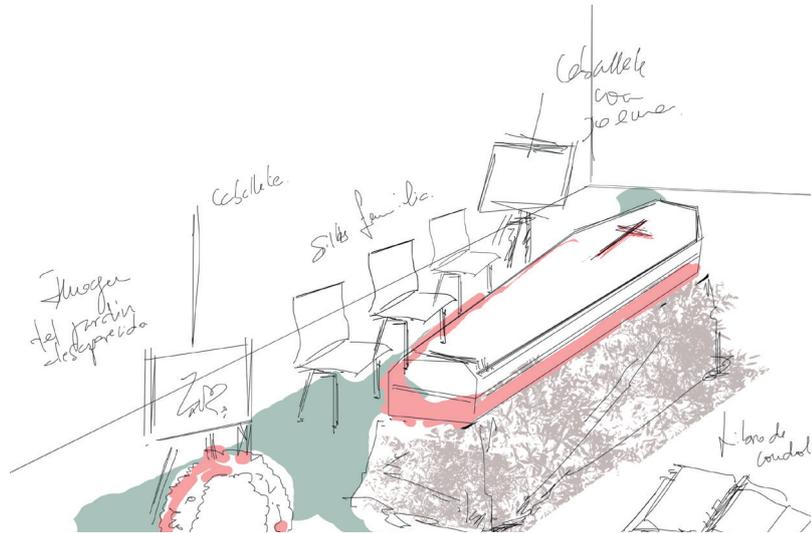
ANEXO I

Poema "Jardín" de Carlos Oquendo Amat, composición presentada en la obra "5 metros de poemas" escrita en 1923-25. Es un libro tipo acordeón donde aparecen 18 composiciones. Son un conjunto de poemas interesantes también por su estructura visual, la que podemos conectar también con la idea de jardín.

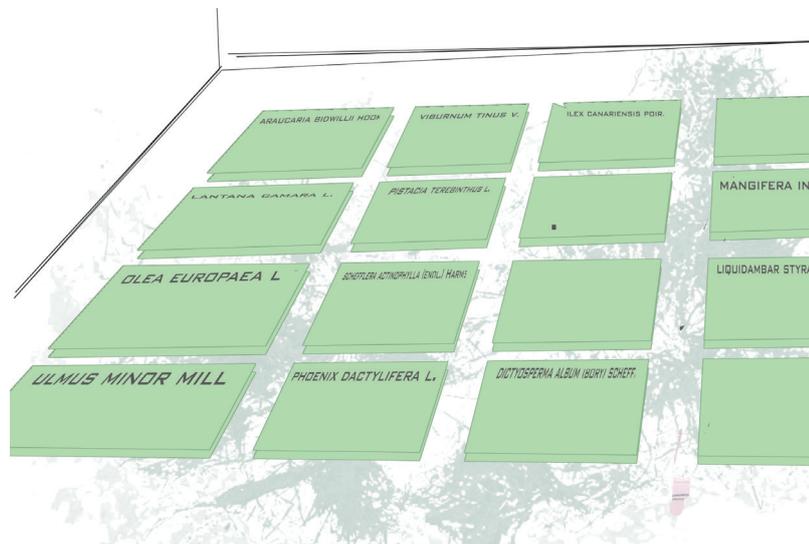


ANEXO II

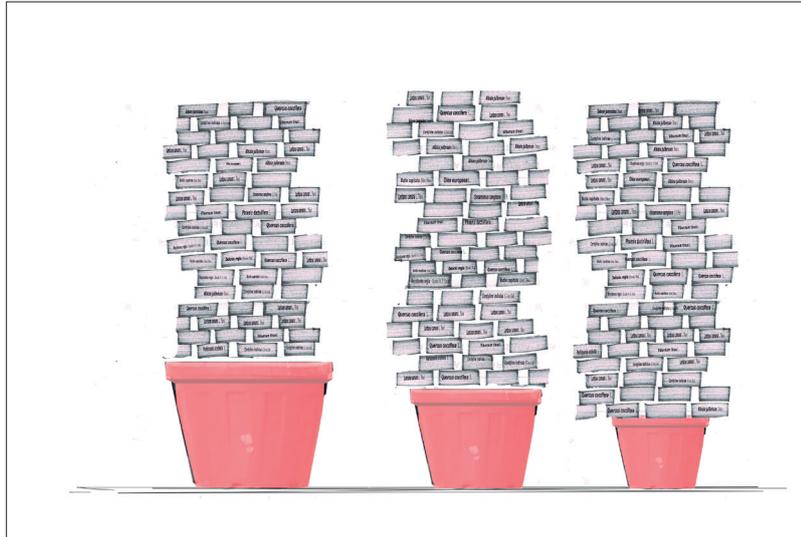
Bocetos evolución de las diferentes ideas barajadas durante el proceso de producción.



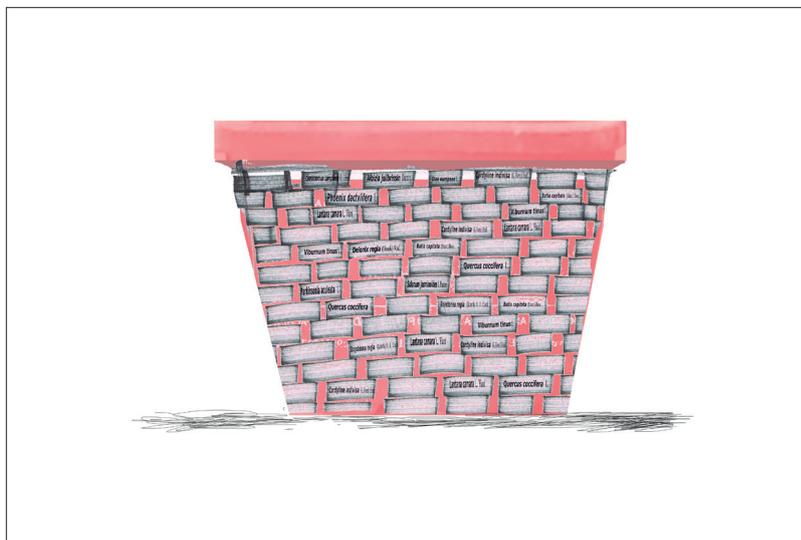
En esta primera parte el proceso de composición está muy influenciado por el carácter narrativo de parte de la obra de Marcel Broodthaers.



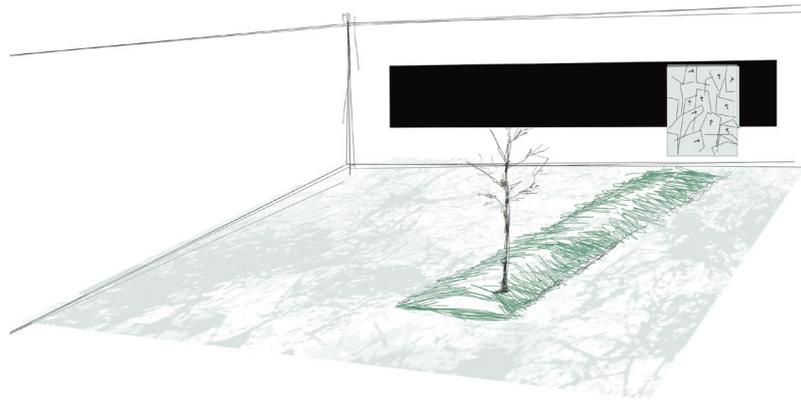
Simultáneamente el contenedor y los nombres de las plantas aparecen dentro de la composición. Los nombres designan todos aquellos especímenes que mantienen caracteres de similitud física y genética, una forma de designación generalizada.



En las siguientes propuestas la idea de usar contenedores de plantas se vuelve definitiva y se estudia la acumulación como técnica, unas veces formando grupos de diverso tamaño otras a partir de la creación de matrices.



La siguiente propuesta es la elegida en primer lugar para luego convertirse en la referencia desde donde evoluciona la obra hasta llegar a los objetos expuestos. Minimalismo y conceptualización destaca sobre el conjunto. Cada elemento aporta parte del significado, desde el uso de la tela negra como forma y tema del cuadro del fondo hasta los elementos de jardinería y su disposición.



En esta propuesta, la tela negra, el montículo en forma de tumba, el árbol moribundo, el cuadro que asemeja una lápida que trata sobre lápidas, los materiales del lenguaje jardinero como corteza de pino que resuelven la elevación del suelo, son los materiales elegidos. Finalmente la propuesta sigue el proceso de evolución.



En las siguientes fotografías se muestran simulaciones de la utilización de contenedores de plantas hasta llegar a la propuesta final.



El dibujo de la pared evoluciona así como su relación con la pieza del suelo



La composición con macetas gira hacia la matriz y se investiga en el papel comunicativo de cada elemento así como la conexión con el suelo. El código de barras se establece como la opción final. Inicialmente el código de barras sin alteración para finalmente transformar parte de la superficie de las barras en nombres de plantas.



ANEXO III

Listado de plantas considerado para el código de barras.

Viburnum tinus L.
Lantana camara L. 'Flava'
Liquidambar styraciflua L.
Mangifera indica L.
Pistacia atlantica Desf.
Araucaria columnaris (G. Forst.) Hook.
Ilex canariensis Poir.
Schefflera arboricola (Hayata) Merr.
Bismarckia nobilis Hildebr. & H. Wendl.
Butia capitata (Mart.) Becc.
Olea europaea L.
Chamaedorea elegans Mart.
Dictyosperma album (Bory) Scheff.
Dyopsis decaryi (Jum.) Beentje & J. Dransf.
Howea forsteriana (F.Muell.) Becc.
Roystonea regia (Kunth) O. F. Cook
Ulmus minor Mill.
Phoenix dactylifera L.
Washingtonia robusta H. Wendl.
Asparagus albus L.
Agave americana L.
Cordyline indivisa (G. Forst.) Endl.
Quercus coccifera L.
Cinnamomum camphora (L.) J. Presl
Albizia julibrissin Durazz.
Ceratonia siliqua L.
Chamaerops humilis L.
Delonix regia (Hook) Raf.
Parkinsonia aculeata L.
Solanum jasminoides J. Paxton
Cestrum nocturnum L.
Datura arborea L.
Hedera helix L.
Berberis thunbergii DC.

