

AÑO 13 N° 24. ENERO - DICIEMBRE 2018

# situArte24

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa  
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte  
de la Universidad del Zulia  
Maracaibo - Venezuela



# El jardín como forma de arte y de regeneración del territorio

## *The Garden as an Art Form and Regeneration of the Territory*

Recibido: 20-02-17  
Aceptado: 08-05-17

**Carmen Velásquez M. y  
Tomás Pérez Valecillos**

Facultad de Arquitectura y Diseño  
Universidad del Zulia  
Maracaibo, Venezuela  
cvvm68@gmail.com

### Resumen

La imagen del siglo XIX del jardín tradicional de lujos y caprichos barrocos, fue repudiada durante el movimiento moderno, en donde se favorecía las grandes masas asfálticas y los jardines eran asociados con zonas verdes impersonales. Durante la segunda mitad de los años 60, los artistas-arquitectos, escultores y otros, movieron sus talentos fuera de los estudios y las galerías intentando mantener con vida el "arte de la jardinería", dando paso a un movimiento paralelo a los demás campos de producción artística. Se parte de una metodología descriptiva sobre la transformación de la obra escultórica en jardín que conduce a la integración de las artes plásticas con el arte de la jardinería y la relación entre ciudad y naturaleza. Evidenciándose un progresivo interés por las áreas residuales, marginales y periféricas, lo cual ha representado una alternativa para desarrollar experiencias estéticas, donde el arte público llega a ser regenerador del territorio.

**Palabras clave:** Arte, jardín, regeneración del territorio.

### Abstract

The image of the 19th century of the traditional garden of luxuries and baroque caprices, it was repudiated during the modern movement, where the big asphalt masses were favored, and the gardens were associated with impersonal green spaces. Nevertheless, during the second half of the 60s, the artists - architects, sculptors and others, moved their talents out of the studies, the garrets and the galleries in the landscape, trying to keep the "art of the gardening alive", giving way to a movement parallel to the other fields of artistic production. The starting point is a descriptive methodology on the transformation of sculptural work into gardens that leads to the integration of the plastic arts with the art of gardening and the relationship between city and nature. All of this demonstrated a progressive interest in residual, marginal and peripheral areas, which has represented an alternative to develop aesthetic experiences, where public art becomes a regenerator of the territory.

**Keywords:** Art, Garden, Regeneration of the Territory.

## Introducción

El escultor Constantin Brancusi, en 1938 realiza un monumento a los héroes de la resistencia en la ciudad rumana de Tirgu-Jiu, proporcionando el punto de partida definitivo para la expansión de la escultura hacia el jardín. Otro escultor propulsor del arte público a través de la jardinería es el japonés Isamu Noguchi, con su obra *Esculturas de jardín*. Del mismo modo, se pueden señalar entre los artistas modernos al australiano Herbert Bayer, formado en la Bauhaus y el brasileño Roberto Burle Marx.

Bajo esta perspectiva, el jardín como una forma de arte y como escenario de la historia, es analizado siguiendo la propuesta de Maderuelo (1999), quien enuncia tres caminos que conducen a la integración de las artes plásticas con el arte de la jardinería: a) La reubicación de la escultura en el jardín, b) la transformación de la escultura en jardín y c) la aproximación del jardín a lo escultórico. Estos tres modos de entender el arte de la jardinería en el arte público, serán desarrollados a través de la ejemplificación de algunas obras de artistas como Fernando Casás y Serra, representante del *site specific*, es decir, la reubicación de la escultura en el jardín; Ian Hamilton Finlay, Siah Armajani y Pipper, quienes transforman la escultura en un jardín; finalmente, Roberto Burle Max, quien aproxima la jardinería a lo escultórico.

## La escultura en el jardín

La escultura en el jardín aparece en los años setenta y su fundamento proviene del *site specific*, el cual consiste en la instalación de una obra específica dentro de un emplazamiento natural, como una nueva forma de manifestación. Este tipo de intervención artística se caracteriza por el uso de elementos del bosque, troncos, árboles, piedras y rocas, que en conjunto dan un orden y armonía global. Algunas obras representativas de esto son las de Alberto Carneiro y, en España, la Isla de las esculturas de Fernando Casás y el Mur de Serra.

En el caso de las obras de Fernando Casás, los paisajes naturales de Brasil y Galicia han sido el reflejo de sus obras a través del uso de los diferentes materiales que le brinda la naturaleza, desde los troncos del Amazonas hasta los materiales del litoral gallego. En ellos ha llevado a cabo uno de los puntos básicos de su trabajo: la investigación de los diversos procesos de transformación de la naturaleza por elementos naturales como el viento o los insectos y por materiales industriales como el poliéster.

Las esculturas de Casás tienden a ser monumentales, con ellas persigue eliminar las fronteras que la civilización ha construido entre la naturaleza, el mundo de la cultura y su percepción. Intenta lograr que las personas modifiquen su sensibilidad hacia la naturaleza y perciban el paisaje desde el respeto.

La pieza realizada en Huesca *Árboles como arqueología* está situada en la zona de Monearos y es el resultado de la impresión que ofrecía en el pasado el paisaje formado por bosques de grandes sabinas que

impregnaban la zona de verde oscuro. Actualmente se encuentra transformada por la reorganización que el hombre ha hecho de su entorno con sus cultivos. Sin embargo, esto no disminuye la espectacularidad del ambiente, en el que las colinas desgastadas por el viento ofrecen una visión de aspecto prehistórico y lunares.

La escultura consta de dos árboles naturales plantados en el centro de un conjunto de ocho troncos de granito negro. Un área de 300 metros cuadrados acoge a esta creación de cinco metros de altura. Ubicada en lo alto de una de esas montañas cortadas por el viento y cuyos laterales son totalmente erosionados, esta escultura puede ser vista desde la distancia integrada en el entorno monumental: arqueología de una vida que ha existido.

En Barcelona, el escultor norteamericano Richard Serra (que desde 1981 va a presidir la concepción y realización de sus esculturas de carácter público) bajo el concepto de *site specific* ejecutará la obra del Mur, ubicada en la plaza de las Palmeras del barrio la Verneda de Sant Martí. La obra fue concebida en colaboración directa con el proyecto de urbanización de los arquitectos municipales Bernardo de Sola y Pedro Barragán, a partir de un espacio arquitectónico y urbanístico residual con una palmera como único elemento distintivo, ubicado dentro de los dos muros circulares y concéntricos que acentúan con cierta dinámica.

La configuración de las dos curvas separadas y una zona neutra será lo que caracterizará el Mur; la zona neutra será de reposo con bancas para lecturas, pérgolas de música, y servirá para dividir las dos atmósferas, hacia donde abre el muro, una árida explanada en un terreno arenoso y cálido con dos acacias que flanquean la palmera, representando el sol y la luna. Y es en este sentido que la escultura enfatiza la indeterminación del paisaje, liberándola de toda decoración, de allí la sobriedad de los materiales, el hormigón y el mármol.

## La escultura como jardín

Los artistas del «Land art» desde mediados de los años sesenta han ayudado a fijar la atención sobre la naturaleza y han iniciado el proceso dialéctico entre la ciudad (opresora y alienante) y la naturaleza, lo cual han logrado a través de la creación de obras escultóricas específicamente ideadas para rincones o lugares de un jardín concreto. Maderuelo (1999, p. 83), señala que “la transformación de la obra escultórica en jardín es uno de los fenómenos más sorprendente del arte contemporáneo”. Efectivamente, sorprende porque la obra deja de ocupar un espacio sólido para llegar a ser accesible, penetrable y mutable, en su apariencia. El mismo autor (1992, p. 86) muestra a Hamilton Finlay, considerado como uno de los más destacados escultores británicos, creador del *Little Sparta* un pequeño jardín que expresa el arte poético (textos filosóficos o líricos suyos) tallados en cada uno de los bancos, piedras y obeliscos de la obra. Finlay ha conseguido que sus obras escultóricas sean realmente un jardín. Su principal obra, una finca denominada *Stonypath*, es un espacio donde se cobija

la filosofía, y se ha ido transformando con una sensibilidad poética, lleno de intenciones artísticas en un complejo y hermoso jardín compuesto de diversas especies botánicas e inscripciones poéticas que hacen alusión al arte.

En este espacio, el artista contemporáneo, inmerso profundamente en los temas tradicionales y el tratamiento del pasado, llega a crear una fusión del pasado y presente, permitiendo ver lo tradicional como actual. Doce años después de iniciada su obra decide cambiarle el nombre, al reconocer que es la gran obra de su vida, denominándola como *Little Sparta* (fig. 1). "Como irónico historiador de la cultura, propone al lector de su obra una meditación sobre ciertas palabras, signos aforismos, objetos, imágenes y hábitos del pensamiento que hacen al lector visitante de su jardín co-responsable de la interpretación" (ob cit, 1992, p. 86).



**Figura 1**

*Little Sparta*. Ian Hamilton Finlay. Disponible en: <https://espores.org/es/es-jardineria/el-jardin-de-los-poemas-de-ian-hamilton-finlay/>

Otro artista de origen iraní radicado en Estados Unidos es el filósofo Siah Armajani, quien llega a conseguir a través de sus obras la unificación de dos conceptos: jardín y lectura, elaborando lo que él denominó un *Diccionario de la construcción* (lanzado oficialmente en el año 1979, con obras trabajadas durante más de 10 años). Esto no es otra cosa que un conjunto de escultura en el que se yuxtaponen unidades primarias de construcción, tales como: ventanas, puertas, escaleras, armarios, así como bancos, cobertizos, puentes, entre otros.

Las estructuras compuestas resultantes permitieron al artista trabajar sobre variaciones de las formas básicas y examinar las implicaciones funcionales de esas alternativas. Uno de los claros ejemplos fue la construcción de los *Reading Garden*, formados por un cobertizo, una especie de corral, mesas y bancos, concebidas para ser ubicadas en los jardines, obras con utilidad, lo cual quedó demostrado en dos de sus obras *La mesa de Huesca* y los *Jardines de la Poesía en la Fundación Lannan* (Los Ángeles).



**Figura 2**

*La mesa de Huesca*. Armajani. Valle de Pineta, 2000.

Disponible en: <http://www.cdan.es/arte-y-naturaleza/siah-armajani-mesa-de-picnic-para-huesca/>

*La Mesa de Huesca* (fig. 2), ubicada en el Valle de Pineta, es el claro reflejo de esos dos conceptos. Se trata de una construcción aparentemente sencilla con una estructura de techo inclinado sujeta por cuatro pilares en los ángulos y reforzada por cuatro pares de apoyos. La estructura se completa con un pequeño atril que contiene poemas y dibujos de Federico García Lorca. El jardín es transformado en un espacio de utilidad, de contemplación a la naturaleza, de lectura. Una obra que, según la propia intención de Armajani, pretende crear un arte para todos, para la comunidad y para su entorno. Asimismo, pensaba que las calles y los parques pueden disponerse esquemáticamente como complemento perfecto; la primera proporciona la experiencia fuerte desordenada, permanentemente inestable y los segundos estaban diseñados para relajar. Según Princenthal (1999, p. 37) "la gran habilidad de Armajani era ver las falsedades en una oposiciones tan aparentemente fijas, es ver la porosidad y mutabilidad en los parques, las historias vertidas en las calles y los motivos de celebración en ambos".

En otro orden de ideas, en la ciudad contemporánea es evidente un creciente interés por las áreas residuales, marginales y periféricas, ya que han representado una alternativa para desarrollar experiencias estéticas. En este sentido, el arte público llega a ser regenerador del territorio. El método consiste en conducir una intervención artística, con toda la carga híbrida y experimental que esto comporta, en el proceso de urbanización de un espacio periférico, convirtiéndolo así en un territorio recuperado. Los antecedentes más remotos a estas actuaciones provienen del «Land art», y en Barcelona, el parque *Estació del Nord* de Beverly Pepper y Carme Fiol, como uno de los pocos ejemplos en la ciudad que conceptualiza la escultura, entendida no como la colocación de una pieza en un lugar, sino como la transformación física del propio lugar en base a unos criterios estéticos.

La obra *Cielo Caído* es un montículo que puede recordar una ola que se eleva unos siete u ocho metros sobre el nivel del césped y que está recubierta de cerámica

azul, que recuerda la superficie del agua. En el extremo del parque se deja espacio para dar paso a la suave onda que forma la espiral arbolada. Los bordes del espiral también están recubiertos de cerámica azul y en toda su longitud han plantado árboles. En definitiva, se trata de la manipulación de una materia para la creación de un paisaje en donde las cualidades vegetales y animales surgen indisociables.

## **La jardinería como escenario de arte en Latinoamérica: Roberto Burle Max**

Acerca de Roberto Burle Max, Maderuelo (1992, p. 84-85), opina que,

ha pasado a la historia de la jardinería a través de diseños concebidos para ser contemplados desde la arquitectura moderna de rascacielos, negando importancia al juego de siluetas y escenarios que a lo largo de su historia el movimiento moderno se ha desinteresado del tema del jardín reduciéndolo a un plano como si de resolver la superficie de un cuadro se tratara.

En contra de la opinión de Maderuelo, César Floriano (1999), afirma que,

aquellos que procuran ver en los jardines de Burle Marx solamente los aspectos pictóricos cometen un grave error, aquellos que solamente vean en los jardines del paisajista, planimetrías coloridas, pues argumenta que al vivir en uno de sus jardines se tiene la inmediata comprensión de haber sido concebido por una mente con pleno dominio de la composición tridimensional.

En acuerdo con Floriano, hay que comprender que, relacionar sus jardines con la pintura, significa ubicarla en lo contemporáneo. Por lo tanto, el principio pictórico no significa necesariamente cuadros planos y eliminación de lo tridimensional.

Las principales obras del artista Roberto Burle Marx se encuentran en Recife, al norte de Brasil (1934), pasando por el emblemático jardín del Ministerio de Educación y Sanidad en Río de Janeiro (1938) y los jardines de Brasilia y del Paseo de Copacabana de los años 70, hasta su último jardín en 1994 el proyecto Árbol de la vida en Israel.

Según Rúbio i Tudurí, la obra de arte aparece cuando el jardinero está inspirado con su creación en la misma dirección que el verdadero pintor (en Floriano, 1999); por lo tanto, los jardines de Burle Marx presentan la cualidad de jardín, en donde el trabajo del pintor y del paisajista siempre tuvo una gran conexión, una doble entrada sensitiva. Dos obras de importante valor para la ciudad, son: el *Parque do Flamengo* de Copacabana (Río de Janeiro) y el *Parque del Este* en Caracas (Venezuela), los cuales reflejan cómo el artista asume consciente la idea de configurar un lugar como espacio artístico y funcional, en medio de un

parque naturalista con una exuberante flora tropical, de donde surgen los jardines constructivos, generando patios, recintos funcionales y contemplativos.

A principios de los años cincuenta, diversos proyectos marcan la tendencia más arquitectónica y constructiva de composición del espacio de los jardines: El *Parque de Ibirapuera*, construido por Oscar Niemeyer y Roberto Burle Marx, dibujó una secuencia de jardines constructivos y biomórficos; lamentablemente esta propuesta no fue realizada dentro del parque que albergó los edificios de la Bienal de São Paulo; sin embargo, este principio no desaparece, sino que se mantiene en otras obras posteriores; por lo tanto, es uno de los claros ejemplos en donde prevalece su actitud de trabajo artístico unitario, en el cual el jardín, por medio de la pintura, la arquitectura, la escultura y la vegetación, se expande hacia la categoría de arte público.

## **Actuaciones artísticas emblemáticas**

### **Paseo Copacabana, Rio de Janeiro**

El proyecto original de Copacabana, realizado en 1783 pierde su situación junto al mar, al iniciarse las construcciones de grandes avenidas; la primera, la avenida Beira-Mar y más tarde la avenida Flamengo. La propuesta de Roberto Burle Marx, fue tratada en diferentes épocas por la magnitud del trabajo, puesto que no solo era paisajístico sino también viario.

Comienza con la *Plaza Salgado Filho* (1938), ubicada frente al aeropuerto Santos Dumont, continua por el aterramiento de las calles *Flamenco* (1957) y el contorno de *Morro da Viúva* (1965), con un tratamiento de parque urbano, sigue por la playa de *Botafogo* (1954), cuyos jardines se sitúan en pistas de grande áreas de tránsito y finaliza con la playa *Copacabana* (1970), que está volcada hacia un uso turístico. "En el paseo de Copacabana, en otra medida, se aprecia el paso de afirmación del arte como cultura y la función sociológica de conferir un carácter al lugar y hacerle único" (ob cit, 1999).



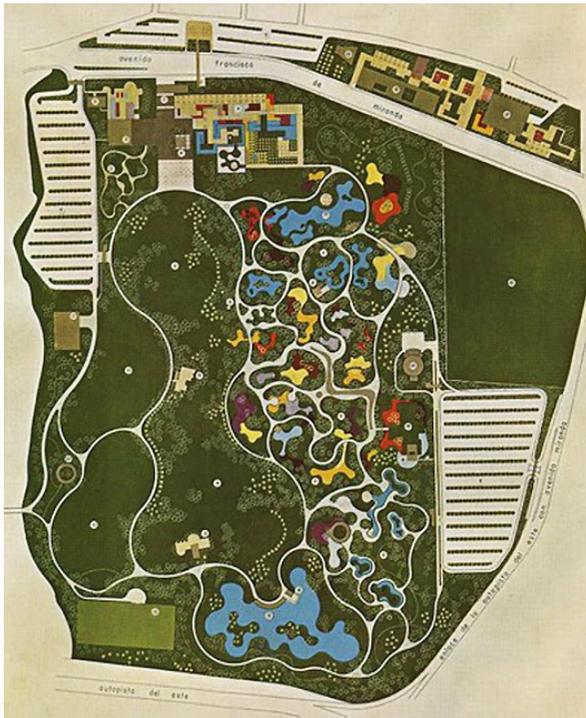
**Figura 3**

Foto aérea del *Paseo Copacabana*. Rio de Janeiro.  
Burle Marx.

Disponible en: [http://oa.upm.es/51898/1/TFG\\_Otero\\_Nunez\\_Mariaop.pdf](http://oa.upm.es/51898/1/TFG_Otero_Nunez_Mariaop.pdf)

Por lo tanto, Copacabana (fig. 3), es una obra artística, que tiene de marco la ciudad, en donde lo arquitectónico y lo pictórico se unen para formar una nueva etapa en la cual los jardines, los azulejos y los mosaicos pasan a componer superficies pictóricas en el suelo, constituyendo pinturas topológicas o jardines minerales; de esta manera, se recupera la tradición portuguesa de los mosaicos decorativos de las aceras públicas, transformándolos en motivos para su arte.

### Parque del Este



**Figura 4**

Plano y fotos del *Parque del Este*. Caracas. Burle Marx, 2006.  
Disponible en: <https://arquiscopio.com/archivo/2012/07/16/parque-del-este-de-caracas/>

En los años 60' otra situación caracterizó el arte en la jardinería de Burle Marx, como lo fue el diseño de parques urbanos que, gracias a sus dimensiones, ofrecían la libertad de plantear soluciones y desarrollar ideas nuevas. El Parque del Este (Caracas, Venezuela) (fig. 4) reúne las condiciones de un jardín zoológico y de un jardín botánico, en una inmensa área, donde se articula el tránsito, el comercio, los aparcamientos y las terrazas.

La función de un jardín botánico es, en esencia, una institución científica en donde es posible investigar y divulgar de manera sistemática o no sistemática la exploración botánica, de colecciones de plantas vivas y de material herborizado. En el caso del Parque del Este, debido a su ubicación cerca de cien hectáreas en plena malla urbana de Caracas, el proyecto fue dividido en varias secciones, siendo el *Crassuletum*, una de las más destacadas. Aprovechando diversos bloques de piedras preexistentes o especialmente introducidas, llegó a establecerse una cantidad de planta de un clima seco, por lo que fueron importadas diversas especies de África, Asia y el Caribe, complementándose con el fiel principio de colocar plantas autóctonas en la medida de lo posible.

Por otro lado, considerando que también era necesario un parque zoológico, fue necesario introducir movimiento en la estructura del parque, y para llevar a cabo una solución funcional y estética simultánea, era necesario un estricto cuidado, a fin de evitar conflictos. Asimismo, como era costumbre, se introdujo el agua, basándose en los jardines renacentistas italianos, de donde se busca la inspiración para sus composiciones, no en su forma, sino en la filosofía del uso. En el caso del Parque del Este, los paneles fueron propuestos para estructurar el espacio y hacerlo más limitado, más arquitectónico. En el centro se buscaba una sensación de sorpresa, en donde era posible la contemplación, el solo "estar"; es decir, un tratamiento más íntimo de recogimiento embalado por el agua que cae de los muros.

### Conclusiones

En el caso de Latinoamérica, el arte de la jardinería había sufrido el "colonismo europeo" (término que emplea Maderuelo para referirse a la importación de modelos traídos de Europa); es decir, el diseño de plazas, parques y fincas, quedaban en mano de arquitectos y paisajistas formados en *l'Escola de Beaux Arts*, de Europa. Estos nuevos espacios eran ornamentados con plantas y viveros europeos, que no respondían a las condiciones climatológicas del lugar y, por ende, desaprovechando las riquezas locales.

Roberto Burle Marx (pintor formalista y arquitecto, discípulo de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, difusores de los principios de Le Corbusier), ha sido uno de los grandes artistas latinoamericanos, cuya producción demuestra como su poética giró alrededor de la experimentación formal y de la ruptura de la fronteras artísticas, gracias a su fascinación por la flora y la sensualidad tropical, recreando el jardín occidental con la abstracción y el color.

## Referencias

Alves, J. F. (2005). "Arte pública: produção, público e teoría" en *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*. 16° Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública Cultural, Porto Alegre-RS.

Floriano, C. (1999). *Roberto Bulrle Marx: El jardín como escenario del arte público*. En Actas Arte Público. Arte y naturaleza. Huesca, España. pp 141-162.

Gómez, F. (2004). *Arte, ciudadanía y espacio público*. Fundación César Manrique. En: On the w@terfront Nr. 5. Marzo.

Maderuelo, J. (1999). *De la cultura al jardín,*

en Actas Arte Público y Naturaleza. Huesca: Editorial Mondadori.

Maderuelo, J. (1992). *La pérdida del pedestal*. Cuadernos del círculo de bellas artes. Madrid.

Princenthal, N. (1999). Congregacion: Siah Armajani y el arte de reunir a la gente, en *Actas Arte público. Arte y Naturaleza*. Huesca. pp 15-38.

Miles (1997). *Art, Space and the City*, London, Routledge.

Monleon (2000). *Arte Público/Espacio Público*. Disponible en: [https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/mau\\_monleon\\_artepublico\\_espaciopublico.PDF](https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF)



UNIVERSIDAD  
DEL ZULIA

---

# situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la  
Universidad del Zulia

**Año. 13. N°24** \_\_\_\_\_

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en enero  
2018, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del Zulia.**  
**Maracaibo-Venezuela***

**[www.luz.edu.ve](http://www.luz.edu.ve)  
[www.serbi.luz.edu.ve](http://www.serbi.luz.edu.ve)  
[produccioncientifica.luz.edu.ve](http://produccioncientifica.luz.edu.ve)**