

Michael Jakob

El jardín y las artes:
Pintura, cine y fotografía

Traducción del francés
de María Condor

 Siruela

Biblioteca de Ensayo 97 (Serie Mayor)

Índice

Introducción	9
Pintura	25
Fotografía	37
Cine	49
El jardín	77
Epílogo: Un paseo	101
Notas	113

INTRODUCCIÓN

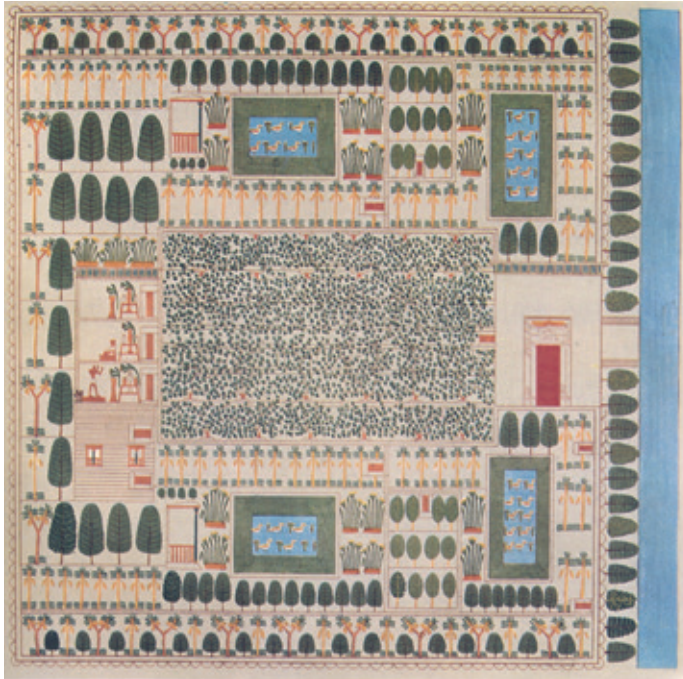


1. Robert Smithson, *Isla flotante para viajar*
alrededor de Manhattan, 1970

El arte de los jardines es absolutamente inseparable de la idea de representación. Esta no es un añadido ancilar o posterior, sino un elemento esencial inscrito en letras mayúsculas en el gran texto de la historia de los jardines. El aspecto representativo y «parlante» remite en primer lugar a la cualidad semántica o, mejor, al significado de los jardines.

El jardín mismo —debemos subrayarlo aquí— es a la vez presentación y representación. En las tradiciones más variadas y a lo largo de los siglos representa la idea de paraíso, es decir, una esfera trascendente e inaccesible, el lugar fuera de representación por excelencia. Por tanto, la presencia real del jardín se refiere visual y conceptualmente a un invisible mítico y lejano¹.

El jardín funciona, sobre todo en el Renacimiento, como representación de ideas o alegoría, expresa los conceptos y las voluntades de su autor o de sus clientes, ilustra programas preexistentes, «traduce» el discurso de la época y así sucesivamente. Una «escritura» semejante no es hoy en día sino difícilmente accesible; requiere un esfuerzo hermenéutico considerable y un planteamiento poco habitual. Se trata de «leer» los grandes jardines principescos [11, 12, 13] como forma ejemplar de la *representatio*, teatro o catálogo razonado del mundo que pone en escena de la manera más completa posible el saber de una época. El jardín, «gabinete de trabajo al aire libre» (Zangheri), se muestra en este sentido como el modelo de la naturaleza en abreviatura, como la metonimia

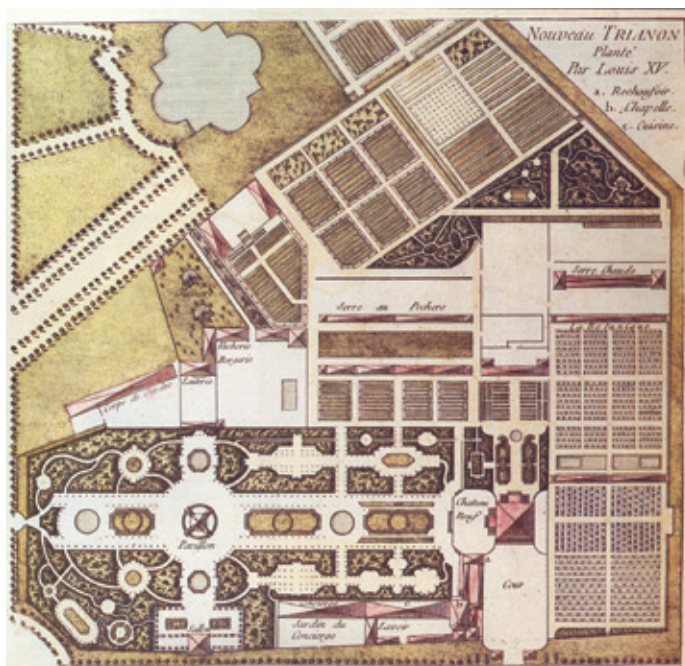


2. Jardín de Sennefer, alto dignatario egipcio (original perdido)

enciclopédica y la representación simbólica de un conjunto global imposible de abarcar con la mirada².

Es sin embargo en la esfera de la estética de la recepción propiamente dicha donde el fenómeno de la representación resulta ser particularmente interesante y complejo. Planteemos pues, como premisa inicial, la tesis siguiente: todo jardín es, en el sentido radical del término, no representable.

En el plano subjetivo es bastante fácil de constatar: un jardín nunca puede ser aprehendido de un solo golpe de vista, a la manera de un cuadro. Ninguna imagen o representación interior producida in situ podrá contener la totalidad-jardín; ninguna podrá ser exhaustiva o verdaderamente representati-



3. Georges-Louis Le Rouge, pequeño Trianón,
en *Nouveaux jardins à la mode*, 1777

va. Incluso el jardín más estático, concebido para una recepción frontal según los principios de una focalización obligatoria, ofrece siempre algo más que la imagen impuesta. Ante el jardín, el visitante se encuentra en una situación a la vez cercana y lejana a la que proporciona, en la experiencia paisajística, la contemplación momentánea de la naturaleza. Todo paisaje es *ein individuelles Allgemeine*, una singularidad absoluta y única. Nunca se percibe dos veces el mismo paisaje. El mismo lugar se da, cuando se entrega, en paisajes diferentes o como paisajes diferentes. Mientras que, en principio, la experiencia del paisaje se produce en el encuentro sorprendente con la naturaleza que se convierte en marco, el jardín está

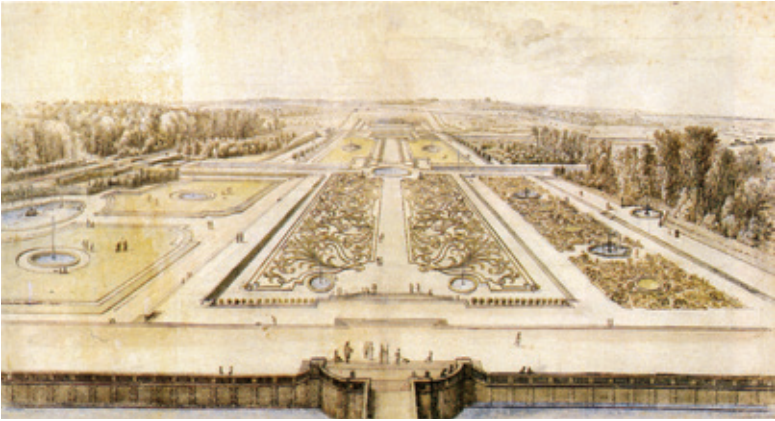
siempre enmarcado desde un primer momento. El no poder representarse la totalidad-jardín de manera estable —en un jardín, cada paso crea otra realidad— supone por tanto una radicalización del fenómeno paisajístico. Formulado de otro modo, todo jardín es un mundo infinito que exige una serie ilimitada de representaciones.

La apropiación de un jardín suscita, pues, cuestiones fundamentales: ¿qué es en realidad una representación? ¿Y cuál es el estatus de una representación interior, de una *Vorstellung*, siempre incompleta y sin embargo lo bastante poderosa como para imponerse a la memoria? ¿Qué hay del sujeto mismo, de aquel que «se hace una imagen»? La representación más concreta e inmediata de una escena de jardín ¿no implica el recurso a ciertos modelos (arquetipos, tipos), a comparaciones del aquí con las imágenes almacenadas en la memoria o a la asociación de ideas?

La representación de un jardín, al tener su origen en una visión, ofrece a la vez demasiado y demasiado poco: demasiado por su carácter compuesto, por el hecho de que lo imaginario haya tenido ya algo que decir; demasiado poco por su fundamental parcialidad. De ahí la necesidad de superar la imagen, de inscribirla en un marco semántico, en una narración formada por impresiones sucesivas.

Este estado de cosas y esta ambigüedad caracterizan igualmente el plano intersubjetivo de las representaciones visuales propiamente dichas. Toda representación de un jardín —del dibujo al cuadro, de la fotografía a la película— no es más que una aproximación, una visión unilateral. La imagen no reproduce nunca el jardín, lo interpreta, lo cual implica necesariamente una exégesis, una lectura crítica de estos testimonios indirectos.

Existe, no obstante, una forma de representación visual que, al parecer, puede fijar la realidad fugitiva del jardín: el plano en el sentido vitruviano de icnografía. Al proponer

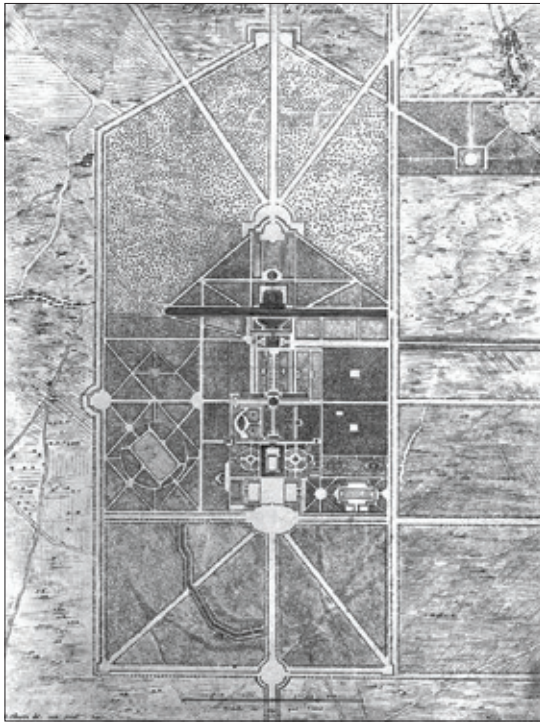


4. Israël Silvestre, Vaux-le-Vicomte, grabado, 1661



5. Jean Delagrive, plano del castillo de Versailles y de sus jardines, 1746

una vista desde lo alto, se crea la ilusión de representar a la vez la esencia (la estructura) y el origen (el punto de partida, el *incipit*) del jardín. El plano de conjunto es con frecuencia elevado a primera y última representación del jardín, a imagen definitiva [2, 3, 5, 6]. Sin embargo, plantea varios problemas. Su visibilidad es en realidad paradójica: el plano, en efecto, no muestra más que un solo y único estrato del jardín



6. **Israël Silvestre, Vaux-le-Vicomte,**
grabado, 1661

entre muchos otros. Reducir el jardín a su plano es negar su complejidad visual y estética. La centralidad del plan parece funcionar bastante bien en la tradición de ciertos jardines formales, pero todo jardín irregular se sustrae por definición a la idea de plano. En cuanto el espacio —elemento fundamental para todo conocimiento del jardín— entra en juego, el plano llega a su límite³.

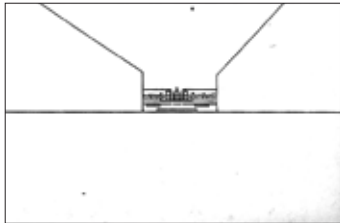
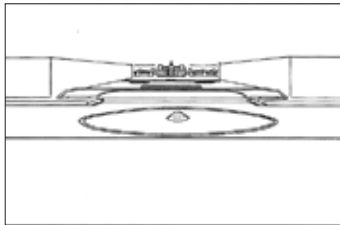
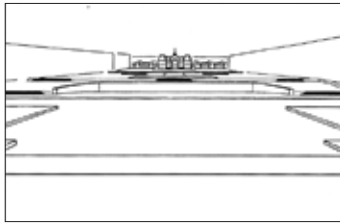
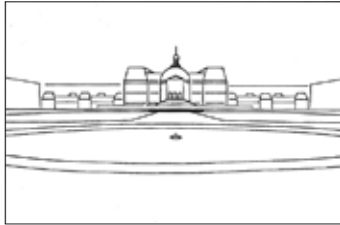
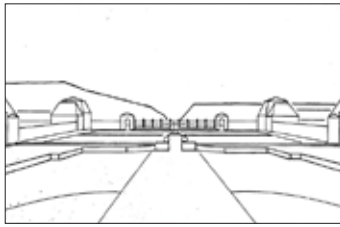
Una representación visual de un jardín digna de este nombre proporcionará siempre más que un plano de conjunto. Si bien se mira, la poderosa ilusión del carácter exhaustivo del plano, la idea de que el concepto general y traducible en el



7. Robert Burle-Marx, residencia de Odette Monteiro,
Petrópolis, Río de Janeiro, 1948

papel contiene la totalidad del jardín (actual o futuro) se disuelve como muy tarde en la época barroca.

Un jardín formal como el de Vaux-le-Vicomte [4, 6, 8] opera en este contexto, por una parte, como un dispositivo gigantesco centralizado en una mirada inmóvil y concebida para «hacer imagen». El conjunto de la finca obedece a la perspectiva central y, por tanto, al sujeto todopoderoso que domina la visión. Por otra parte, Vaux-le-Vicomte se ofrece, como ha demostrado claramente Allen Weiss (si bien se ha necesitado tiempo y la aportación de la fenomenología de Merleau-Ponty para que una interpretación como la suya vea la luz), como un antídoto pragmático contra toda fijeza o identidad simple sugerida por el plano o por la representación frontal. Aquí, justamente, «la reversibilidad radical de la profundidad es desvelada: el punto de vista se convierte en escena, el horizonte se convierte en punto de vista y el implícito carácter único —tanto del punto de vista como del punto de fuga— se revela como una función intercam-



8. Clemens Steenbergen, Wouter Reh,
modelo de Vaux-le-Vicomte, 2003



9. Calvert Vaux y Frederick Law Olmsted,
Greensward Competition Study, 1858

biable en un sistema continuo de deformaciones, decepciones y revelaciones. Además, se ponen de manifiesto las diferentes modalidades del punto de vista, dado que la vista desde el castillo es presentada en una “perfecta” perspectiva frontal mientras que la vista desde el *vertugadin* [anfiteatro de césped] es presentada desde lo alto, en una perspectiva oblicua»⁴.

Otro intento reciente de reconstruir el *Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes* llevó a conse-



10. Humphry Repton, Purley, en Berkshire,
estado real e imagen ideal, 1793

cuencias similares, si no más radicales. En la segunda edición —ampliada— de *Architecture and Landscape*, Clemens Steenbergen y Wouter Reh destacan la pérdida irremediable del proceso constitutivo que estuvo en el origen de los jardines analizados. «El proceso intelectual como tal ya no puede ser reconstruido; se ha perdido en el tiempo y en la historia»⁵. Nunca ha existido un plano objetivo o absoluto, y es solo a través de la representación interior como el lector imaginativo podrá, si acaso, reconstruir el conjunto perdido («es posible hacerlo revivir invitando al lector a experimentar de nuevo en su mente el trayecto creativo del proyecto»; «a través de este juego imaginativo, los lectores podrán recrear la experiencia para sí mismos»⁶).