

Naturaleza domesticada

La configuración del jardín en el cine experimental y la videocreación

[Domesticated Nature. The Configuration of the Garden in Experimental Cinema and Video Creation](#)

ALBERT ALCOZ  [0000-0003-2657-0581](#)

Universidad de Barcelona, Barcelona, España.

Resumen

En el cine experimental y la videocreación acudir a jardines para desarrollar una práctica artística audiovisual, resulta ser un hecho habitual que permite observar las motivaciones y la inspiración que generan estos espacios naturales domesticados por el ser humano. Representar un jardín con sonidos e imágenes en movimiento supone un acercamiento artístico a otra creación generada previamente sobre un determinado terreno. La nueva propuesta documenta un lugar proponiendo una interpretación condicionada por las herramientas empleadas. El cine y el video utilizados desde perspectivas artísticas ofrecen lecturas que atañen a la estética de los territorios registrados, implicando la tradición de la experimentación fílmica y asumiendo el impulso de las tendencias expansivas del videoarte. Este artículo plantea un conjunto de recorridos conceptuales a partir de diversas películas y videos que visitan jardines con la voluntad de entender su idiosincrasia y el vínculo que en ellos se establece entre la naturaleza y lo humano.

PALABRAS CLAVE: jardín, cine experimental, videocreación, cine lírico, cine expandido.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Albert Alcoz
albertalcoz@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 03.09.2022
Accepted: 02.11.2022

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Alcoz, A. (2022). Naturaleza domesticada. La configuración del jardín en el cine experimental y la videocreación. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15320>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15320>

Domesticated Nature. The Configuration of the Garden in Experimental Cinema and Video Creation

ALBERT ALCOZ

Universidad de Barcelona, Barcelona, España.

Abstract

In experimental cinema and videoart, going to gardens to develop an audiovisual artistic practice turns out to be a habitual fact that allows us to observe the motivations and inspiration generated by these natural spaces domesticated by human beings. Representing a garden with sounds and moving images is an artistic approach to another creation previously generated on a given piece of land. The new work documents a place proposing an interpretation conditioned by the tools used. Cinema and video used from artistic perspectives offer readings that concern the aesthetics of the registered territories, involving the tradition of film experimentation and assuming the impulse of the expansive tendencies of video art. This article proposes a set of conceptual itineraries based on various films and videos that visit gardens with the aim of understanding their idiosyncrasy and the link that is established in them between nature and the human.

KEY WORDS: garden, experimental film, videoart, lyrical cinema, expanded cinema.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Marco teórico
3. Jardín recolector. Huerto alimentario y cine de reciclaje
4. Jardín lírico. Paraíso terrenal y cine autobiográfico
5. Jardín estructural. Geometría ornamental y cine sistemático
6. Jardín global. Planeta astronómico y cine expandido
7. Conclusiones

«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.»
(Jakob, 2010, p. 14)

1. Introducción

El jardín ha sido un motivo recurrente dentro de la historia del cine experimental y la videocreación. Son diversos los artistas que se han acercado a estos espacios naturales domesticados, para desarrollar sus piezas cinematográficas y videográficas con la voluntad de concretar perspectivas insólitas alrededor de su idiosincrasia. Lo han hecho tanto para documentar sus configuraciones con un afán descriptivo como para investigar las posibilidades de las herramientas audiovisuales empleadas a la hora de sugerir su presencia. Poner en juego la potencialidad de la combinación entre el sonido y la imagen en movimiento para representar el jardín es una operación que muchos cineastas y videoartistas han tomado en consideración a lo largo de su carrera artística. Explorar las diferentes estéticas cinemáticas susceptibles de implementarse cuando se acude a jardines, e indagar la complejidad y pluralidad de significados que estos atesoran, son algunas de las razones que justifican este interés. El papel del jardín en un conjunto de largometrajes de ficción se ha analizado a fondo por parte de investigadores y académicos que han percibido la naturaleza de estos lugares determinados por la mano del ser humano desde una óptica narrativa (Melbye, 2010; Berjon, 2016; Paini, 2017). Sin embargo, el análisis del jardín en relación a estas otras prácticas audiovisuales deconstructivas, de carácter artístico y experimental —generalmente distanciadas de los imperativos narrativos del cine de ficción—, ha resultado ser poco más que testimonial.

Para investigar el papel del jardín en los ámbitos del cine y el vídeo de artistas se propone un recorrido dividido en cuatro bloques que sintetiza un conjunto de miradas particulares. Cada apartado consta de tres piezas que ejemplifican perspectivas estéticas y conceptos teóricos puntuados previamente. Así, el primer apartado, titulado «jardín recolector», focaliza su mirada en el primer jardín: el huerto. El hecho de cultivar un terreno cercado para poder cosechar frutas y verduras con las que nutrirse queda equiparado a la noción de apropiación del cine de *found footage*. Este cine de reciclaje de materiales fílmicos encontrados recupera metrajes en desuso para aprovechar sus nutrientes desde un punto de vista cultural. El segundo bloque, denominado «jardín lírico», se centra en filmaciones personales de carácter autobiográfico y experimentos de cine sin cámara en soporte de 16 mm. Los trazos que presentan estas piezas en formato fílmico se adecúan tanto al jardín inglés como al jardín paradisíaco; es un cine lírico hecho de impresiones visuales intuitivas, capturadas con la

cámara sobre el hombro, o un cine hecho a mano practicado sobre la emulsión del celuloide. En contraposición a la naturaleza salvaje y espontánea de esta tipología de jardín se propone una aproximación a la geometría y la ordenación. Así la tercera sección, designada como «jardín estructural», reflexiona sobre tres trabajos que mantienen un rigor formal en la filmación de sus planos y una coherencia intrínseca en el montaje de los mismos. Son films que recogen rasgos perceptibles en jardines franceses y japoneses mediante un cine sistemático y minimalista que, a la vez, sugiere elementos metafílmicos: son películas que recuerdan, constantemente, su naturaleza cinematográfica. Por último, la cuarta parte del artículo está dedicada al «jardín global». Partiendo de la idea del planeta Tierra como un gran jardín –y del medio audiovisual como uno de los principales agentes para describirlo en la era digital– se perfila un recorrido formado por tres obras que sugieren reminiscencias del jardín astronómico. Estos cuatro bloques plantean una visión panorámica sobre el papel del jardín en un cine experimental de naturaleza fotoquímica y un vídeo de creación que remite a la iconosfera digital.

Analizando un conjunto de trabajos audiovisuales realizados entre 1956 y 2018 se percibe la evolución en los cambios tecnológicos sufridos por la imagen en movimiento desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Resulta pertinente considerar que la rotunda consolidación de las herramientas digitales no impide que actualmente numerosos artistas sigan trabajando en celuloide. El artículo tiene en cuenta de qué modo estas obras suceden en proyecciones puntuales dentro de salas de cine o se muestran repetidamente, en bucle, en espacios expositivos de museos, centros de arte y espacios alternativos. Aunque la predominancia de Norteamérica en la selección evidencia la relevancia de un país como Estados Unidos en la configuración del cine experimental y la videocreación internacional, también se considera la internacionalización de este sector artístico mediante un conjunto de piezas europeas (inglesa, española), latinoamericanas (argentina, brasileña) y oriental (japonesa). Es un modo de señalar que, tal y como transmite el último apartado, la Tierra puede entenderse como un único jardín global que abraza los territorios de los cinco continentes. Las manifestaciones audiovisuales de carácter artístico que se realizan en ella encuentran puntos de conexión formales y semánticos cuando se detienen a observar detenidamente los jardines, porciones de naturaleza trabajadas por la mano del ser humano bajo un prisma estético o funcional.

2. Marco teórico

Uno de los mayores estudiosos del jardín dentro de las disciplinas artísticas es el arquitecto, filósofo y paisajista helvético Michael Jakob. En su ensayo *El jardín y la representación* (2010) analiza a fondo la pintura, el cine y la fotografía en tanto que disciplinas visuales adecuadas para observar los jardines. Cuando se acerca al séptimo arte sus conspicuos razonamientos se detienen en largometrajes narrativos cuyos jardines revelan posturas inquietantes, secretas y enigmáticas. Si en el jardín del Edén de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) «todo es artificial y mecánico, hasta tal punto que la vegetación, que en la metrópolis del año 2026

sólo existe aquí, parece asimismo irreal y teatral» (2010, p. 43), el jardín privado de Xanadú en *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) se revela como «un jardín de jardines, de un catálogo compuesto» (2010, p. 45). Ambas proponen un punto de vista escéptico sobre el jardín ya que se evidencia la privatización del recinto y la exclusividad de su uso.

Si el jardín impracticable, confuso y disfuncional de *Mi tío* (Jacques Tati, 1958) visualiza un lugar sin vida que demuestra «las contradicciones y las promesas incumplidas de la modernidad» (2010, p. 49), en el jardín geométrico de *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961) «lo que domina es la sensación de un recinto totalmente extraño y opresivo que congela los personajes» (2010, p. 52). Mientras que en *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) el parque Maryon de Charlton, al sudeste de Londres, «es el lugar de los retozos amorosos, el lugar de un crimen, el lugar oscuro cuyos límites internos siguen siendo inciertos» (2010, p. 54), en *El contrato del dibujante* (Peter Greenaway, 1982) el jardín es el escenario de un asesinato situado en un contexto de exuberancia barroca ambientada en 1694 —ornamentado con dibujos a grafito de paisajes frontales y simétricos aderezados con elementos enigmáticos—, y en *Terciopelo azul* (David Lynch, 1986), «el jardín no es más que una antecámara del infierno» (2010, p. 62).

Otros títulos de ficción con distribución comercial representativos de la importancia que adquiere el jardín en las manifestaciones cinematográficas contemporáneas son *Eduardo Manostijeras* (Tim Burton, 1990), donde el protagonista esculpe formas animales en setos de jardines suburbanos y *El cortador de césped* (Brett Leonard, 1992), donde un jardinero contratado para segar la hierba de cercados residenciales se introduce en un mundo de realidad virtual catastrófica. Ambos films se acercan al género del terror: la primera con una fábula gótica aderezada con la figura del célebre actor Vincent Price, y la segunda con un argumento enfermizo a cargo del escritor Stephen King. El estudio dedicado a los jardines en estas películas pertenecientes al cine de género y al cine de autor ha sido habitual, pero si acudimos a los contextos artísticos de la imagen en movimiento no sucede lo mismo. Según Jakob, «el cine utiliza más bien el jardín (Resnais, Lang, Lynch); el jardín como tal no es sino raras veces su objeto de reflexión (es el caso de Tati, Antonioni o Greenaway)» (2010, p. 67). Como veremos a continuación, en el cine y el vídeo experimental el jardín deja de ser un escenario que contextualiza unos hechos determinados, para convertirse en un terreno concreto estudiado y razonado desde una exploración empírica, mediatizada por las herramientas audiovisuales. Dicho de otro modo, en estos otros trabajos audiovisuales el jardín deja de ser escenario y pasa a ser protagonista.

Otra visión analítica del jardín en el cine documental y experimental la expone Scott MacDonald en su ensayo *The Garden in the Machine* (2001). MacDonald sugiere un acercamiento filmico a la naturaleza que perfila tanto la tradición pictórica del paisajismo en Estados Unidos como el documentalismo observacional sobre el territorio estadounidense. Aquí el escritor norteamericano estudia un conjunto de títulos de autores como Larry Gottheim y James Benning mientras incorpora conceptos relativos al cine lírico, ejemplificado en Marie Menken y Stan Brakhage. Dado que son escasas las aportaciones relativas a las

sinergias entre las prácticas audiovisuales artísticas y el jardín, resulta conveniente acercarse a bibliografía específica sobre paisajismo. Extrapolar los hallazgos discursivos presentes en este campo de estudio hacia este cine diferente, supone vincular los sonidos y las imágenes en movimiento con una serie de fundamentaciones extraídas tanto del urbanismo como del Land Art. También cabe detenerse en las teorías sobre el jardín en la actualidad, ya sean desde la multidisciplinariedad del arte contemporáneo (Rosenthal, 2019), desde el estudio del territorio y la ciudad (Clément, 2021) o desde la filosofía y la terapia (Beruete, 2016). Los análisis fílmicos desarrollados a continuación incorporan el pensamiento articulado alrededor del arte contemporáneo y el paisajismo. Aunque este ámbito teórico se haya aproximado al cine en contadas ocasiones, también es cierto que las reflexiones propuestas son susceptibles de estudiarse desde una óptica cinematográfica.

3. Jardín recolector. Huerto alimentario y cine de reciclaje

Como apunta el jardinero, botánico y pensador francés Gilles Clément (2021) el huerto es el primer jardín. Este jardín alimentario «es atemporal, pues no sólo funda la historia de los jardines, sino que la atraviesa y la marca profundamente en todos sus períodos» (p. 15). Conrear la tierra de un terreno cercado es un gesto que percibe la posibilidad del sedentarismo tras años de nomadismo relativos a la historia de la humanidad. Comprender la naturaleza de un espacio concreto teniendo en cuenta sus limitaciones espaciales es un ejercicio que permite proyectarlo y diseñarlo en función de su potencial gastronómico. Trabajar la tierra es una acción cuyo anhelo es producir frutas y verduras susceptibles de recogerse y consumir. El cine de reciclaje—conocido en el circuito internacional con el término anglosajón de *found footage*—también incluye el gesto de agarrar materiales fílmicos con la intención de dar a conocer filmaciones no originales mediante remontajes o transformaciones plásticas de imágenes preexistentes (Bonet, 1993). El huerto y el *found footage* mantienen concomitancias: ambos sacan provecho de elementos ajenos trabajados en función de su posible beneficio.

Works and Days (1969), del cineasta, fotógrafo y escritor norteamericano Hollis Frampton, es una película de apropiación, una filmación silente en blanco y negro de doce minutos de duración. En ella se muestra, desde un punto de vista documental, a una mujer y un hombre interviniendo meticulosamente una parcela yerma. Los dos agrimensores trazan secciones concretas para ubicar futuras plantaciones en una zona baldía que, supuestamente, amaga un potencial alimenticio. Es en el jardín cultivado «(donde) nace la alineación, el orden, la cadencia, la distancia entre los planos, la perspectiva. En el huerto, territorio de excelencia, es donde todo se organiza alrededor de un punto central: el agua» (Clément, 2020, p. 20). La película de Frampton puede considerarse un *Perfect Film* en la medida en que el artista recupera una filmación encontrada, que carece de autoría, sin necesidad de remontarla (Wees, 1993). El cineasta se limita a poner un título, firmar el metraje con su nombre y descontextualizarlo para ubicarlo en el circuito artístico del cine experimental, siguiendo la estela del ready-made duchampiano. Hallado por casualidad, el film captura los «trabajos dia-

rios» de una pareja con planos rigurosamente compuestos. De este modo la realización de la película se equipara a la creación del huerto tanto en su montaje original como en su posterior aprovechamiento.

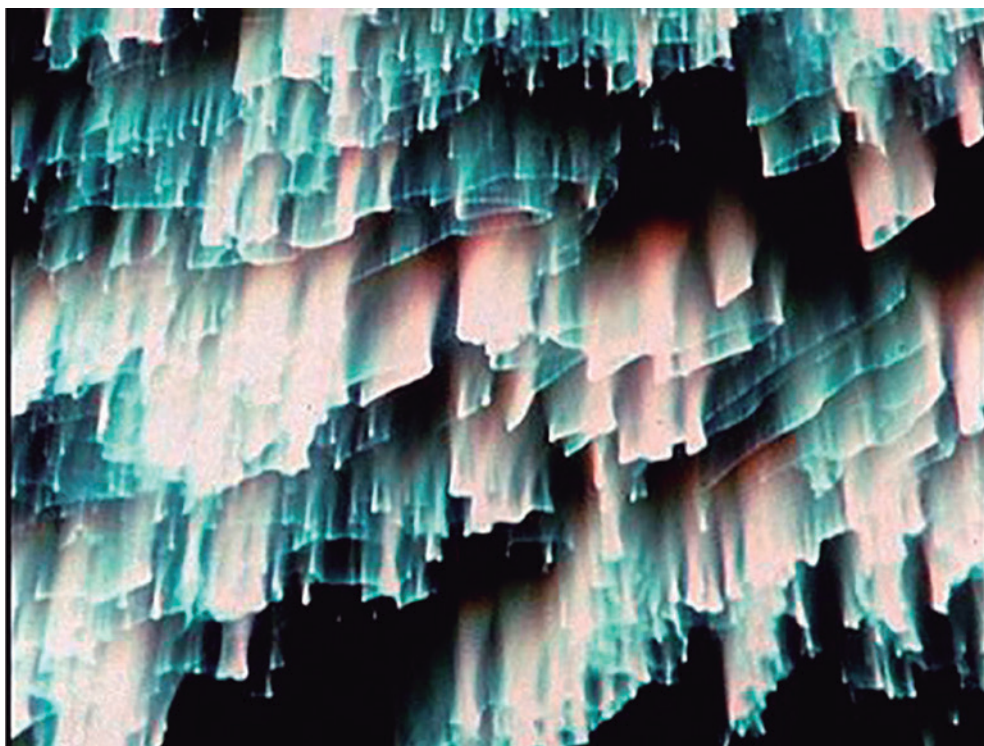
The Secret Garden (1988), del cineasta norteamericano Phil Solomon, presenta otro tipo de reciclaje fílmico. Aquí el material robado es un largometraje de ficción con subtítulos en inglés cuyo nuevo montaje, de diecisiete minutos de duración, presenta una distorsión continua en sus imágenes. La borrosidad del grano fotoquímico y el destello lumínico de todos los planos producen un efecto particular que, ante la ausencia de sonido, fomenta una visión hipnótica del metraje (Fig. 01). Este «jardín secreto» podría mantener puntos de contacto con el «jardín nocturno», aquél que amaga «las grutas, las cavernas, las criptas, los lugares enterrados bajo el jardín» (Clément, 2021, p. 53). Algunas filmaciones de formas acuosas capturadas por el propio Solomon se intercalan con fragmentos recuperados del clásico *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) y una versión subtitulada de *The Secret Garden* (Fred M. Wilcox, 1940). Reciclando imágenes de estos largometrajes, Solomon fundamenta su visión fílmica añadiendo texturas fotoquímicas que remiten a la ensoñación, dando lugar a un jardín imaginado de contornos difusos y superficies borrosas.

TUSSLEMUSCLE (2007-2009), del también norteamericano Steve Cossman, es un montaje en 16 mm de cinco minutos de duración formado por siete mil fotogramas extraídos de decenas de View-Masters, un juguete para niños que, gracias a una rueda interna, permite visualizar siete imágenes estereoscópicas (Fig. 02). En esta «lucha muscular» relativa a los diferentes atributos florales de las imágenes, Cossman engancha los fotogramas sobre película transparente de 16 mm reunidos a lo largo de tres años, mediante cortes continuos de cinta adhesiva. A su vez incorpora una banda sonora ruidosa, algo agresiva, a cargo del músico Jacob Long. La pieza transforma la belleza asociada al cromatismo de las flores en un compendio frenético de impresiones visuales que atestigua la incesante actividad de la naturaleza. Espigando fotogramas únicos de un artilugio añejo hecho de imágenes fijas, el cineasta compone una animación, un collage parpadeante de flores de colores. La acción de recolectar frutas y verduras de un huerto se asemeja al gesto de recuperar un aparato ampliamente comercializado, del que se aprovechan exclusivamente sus fotogramas para ensamblarlos pacientemente, uno detrás de otro.

Jesse Lerner, en su ensayo sobre el cine de apropiación en Latinoamérica, parte de la antropofagia para percibir la función nutritiva de unas películas que, al concretar su configuración definitiva, se alimentan de otras (2017). Conectando este deseo alimentario con el papel del jardín cultivado, pueden entrecruzarse concepciones fílmicas que parten del reciclaje para trabajar un imaginario natural. Los tres títulos mencionados aquí recuperan materiales no originales: un film encontrado sin manipulación posterior, fragmentos emborronados de dos largometrajes de ficción y miles de fotografías pacientemente empalmadas. Son tres estrategias distintas que plantean una evidencia: el pasado cinematográfico resulta susceptible de cultivarse bajo criterios novedosos que alteran los significados originales, proponiendo configuraciones insólitas que atañen a la potencialidad del propio dispositivo.

Fig. 01. Solomon, P. (1988). *The Secret Garden* [Película]. <https://canyoncinema.com/catalog/film/?i=2149>

Fig. 02. Cossman, S. (2007-2009). *TUSSELMUSCLE* [Película]. <http://massartfilmsociety.blogspot.com/2015/08/91615-steve-cossman-rituals-of.html>



4. Jardín lírico. Paraíso terrenal y cine autobiográfico

Cuando el cine lírico es objeto de estudio se teoriza la simbiosis entre el objetivo de la cámara y la mirada del cineasta. La poética implícita en este cine viene dado por el tratamiento de unos planos cuyas imágenes se capturan, generalmente, de modo aleatorio, siguiendo una lógica intuitiva pautada por estados anímicos personales. Las imágenes resultantes quedan impregnadas de una actitud curiosa que proviene del vínculo sucedido entre el ojo del cineasta y las lentes del tomavistas. Es por ello que el cine lírico a menudo se estudia desde una óptica autobiográfica: los cineastas filman el mundo que les rodea, testimonian su cotidianidad desde una cercanía íntima (Sitney, 1987). El uso de la cámara al hombro es otra de las constantes en unas filmaciones pautadas por numerosos planos de detalle cuyos encuadres denotan una sensación contemplativa respecto al espacio circundante. Si la poética del cine lírico connota trazos escapistas ligados a la noción de evasión, la búsqueda de la paz interior y el deseo de un estado de plenitud conectan con un anhelo paradisíaco. Según José Tito Rojo, «Jardín y Paraíso son construcciones humanas (real una, imaginaria la otra) que remiten a un mismo referente lejano, el retiro del mundo y su corte de miserias, el refugio de la naturaleza amable, el amor por el prado, la creación de un ambiente agradable» (2011, p. 83). Perfilar este espacio filmico de connotaciones serenas y apacibles es un gesto que se percibe en los tres trabajos filmicos analizados a continuación.

Glimpse of the Garden (1957), de la cineasta estadounidense Marie Menken, es una filmación de cinco minutos de duración realizada con una cámara Bolex de 16 mm. Panorámicas de izquierda a derecha de planos generales contrastan con otros de conjuntos de plantas y flores registradas en planos de detalle (Fig. 03). El uso de la opción macro del objetivo se introduce de modo contemplativo en un film que agradece a Dwight Ripley el hecho de poder rodar el Garden & Romaine. Este jardín privado ubicado en el estado de Nueva York queda sintetizado como un cúmulo de imágenes registradas espontáneamente, en función del sentir de la cineasta. No parece haber una planificación rigurosa en una filmación que transmite tanto el anhelo por capturar la impresiones que suscita el entorno como la fascinación por la luz natural que lo ilumina. El canto de los pájaros envuelve la banda sonora de un film bello y sutil que imagina la posibilidad de un jardín edénico.

Garden of Earthly Delights (1981) de Stan Brakhage sigue la estrategia artesanal empleada en su anterior film *Mothlight* (1963). A lo largo de tres minutos el cineasta de Colorado propone una filmación silente hecha de pétalos, hojas y ramas enganchadas sobre película transparente (Fig. 04). Empleando recursos del cine sin cámara Brakhage construye un film parpadeante de siluetas orgánicas que transcurren frenéticamente por el proyector: son perfiles vegetales dispuestos como un frenesí de impresiones ascendentes. A diferencia del estatismo de la famosa pintura de Hieronymus Bosch de la cual toma su inspiración, el cineasta norteamericano emplea el medio filmico para revelar su dinamismo. Confrontando las formas vegetales con las herramientas cinematográficas

—las perforaciones del celuloide, el nervio de los fotogramas, el marco de las imágenes— se produce una suerte de cascada vertiginosa hecha de líneas y manchas de colores verdosos y amarillentos sobre fondo oscuro. El carácter lírico de esta pieza de cine sin cámara viene dado por la poética de sus formas: se prescinde de la óptica fotográfica para enfatizar el carácter matérico del soporte fotoquímico.

Garden Pieces (1998), de la cineasta inglesa Margaret Tait, es un trabajo dividido en tres partes que alcanza los diez minutos de duración. Tanto la primera como la tercera secuencia son filmaciones del jardín de la propia cineasta en Escocia realizadas de modo amateur. La segunda parte, en cambio, es mucho más inaudita, consiste en una pieza de animación de cine sin cámara, donde un conjunto de líneas dibujadas sobre el celuloide representan flores, hojas, hierbas y hierbajos con colores homogéneos, primero el rojo y después el verde. Es un poema fílmico tratado directamente sobre la superficie fílmica que da como resultado unos grafismos animados que simbolizan la materia vegetal desde una esencialidad cromática.

Para Santiago Beruete «los jardines han constituido desde la antigüedad una metáfora intemporal de la buena vida, una representación sensible de la felicidad y un valioso documento de los sueños de perfección social» (2016, p. 351). El placer que suponen estos espacios para aquellos que cultivan su sensibilidad queda ejemplificado en estas tres películas que celebran el cuidado vegetal y el diseño floral. Dos de ellas visualizan las relaciones establecidas entre el cine hecho a mano y los procesos naturales tal y como expone el académico Gregory Zinman al estudiar otras tres películas de 16 mm creadas bajo la influencia directa de procesos marítimos, alteraciones sucedidas bajo tierra y otras acaecidas en una planta nuclear (2019). Concentrándose en tres películas de Tomonari Nishikawa, David Gatten y Jennifer Reeves, Zinman establece una serie de aproximaciones vinculadas a la crítica extractivista que alerta sobre las consecuencias derivadas del antropoceno. Por el contrario, los films de Menken, Brakhage y Tait, celebran la diversidad vegetal de la naturaleza confrontada a un medio cinematográfico con el que experimentan visualmente, ya sea jugando con el movimiento de la cámara, las opciones de su objetivo o la plasticidad del celuloide que discurre a través de ella.

5. Jardín estructural. Geometría ornamental y cine sistemático

El cineasta e historiador inglés Malcolm Le Grice se refiere al *cine sistemático* (1977) cuando expresa algunas de las constantes fílmicas que atesoran las películas de la London Filmmakers' Co-Op de principios de los años setenta. Recogiendo los análisis del cine estructural planteado por P. Adams Sitney (1974), Le Grice ensancha el radio de acción expresado por el teórico norteamericano mencionando un conjunto de títulos creados por cineastas ingleses como William Raban, Chris Welsby o Guy Sherwin. Todos ellos insisten en la búsqueda formal de sus propuestas fílmicas relegando el contenido de las mismas a un segundo plano. Durante los años setenta el cine experimental creado en Inglaterra tiene en el jardín privado y el parque público algunos de sus escenarios principales como demuestran *Blackbird*

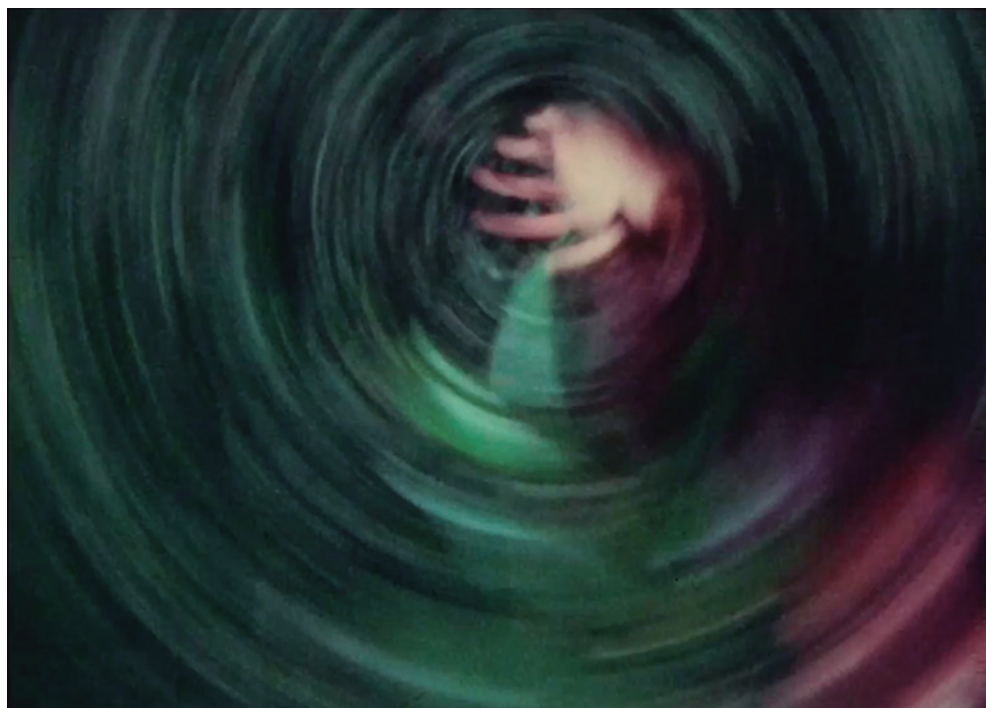


Fig. 03. Menken, M. (1957). *Glimpse of the Garden* [Película]. <https://arxiu.mostrafilmsdones.cat/glimpse-of-the-garden/>

Fig. 04. Brakhage, S. (1981). *Garden of Earthly Delights* [Película]. <https://canyoncinema.com/catalog/film/?i=373>



Fig. 05. Caldini, C. (1981). *Un enano en el jardín* [Película]. <https://www.ismismism.org/calendar/2017/10/22/claudio-caldini-at-epfc>



Descending (1977) de Malcolm Le Grice y *Colours of This Time* (1972) de William Raban. Si ampliamos el objeto de estudio hacia otras cinematografías situadas al margen del cine norteamericano, podemos observar cómo el estudio artístico del jardín también tiene presencia en Argentina, Inglaterra y Japón.

Un enano en el jardín (1981), del argentino Claudio Caldini, es una filmación en super 8 de doce minutos de duración. El trabajo contiene diversas secciones plenamente diferenciadas, entre ellas: el plano estático de una planta, un bloque donde la cámara gira sobre su eje a gran velocidad (Fig. 05) y toda una parte hecha de panorámicas frenéticas en las que aparece la bailarina brasileña Alice Bloch moviéndose en un jardín. La improvisación de sus movimientos corporales se coordina con los paneos de una cámara Instamatic, el aparato más sencillo para rodar en formato de super 8. El carácter estructural de la filmación viene dado por la insistencia en unos recursos repetitivos que ponen a prueba el propio aparato de filmación. Caldini a menudo se ha sentido atraído por la naturaleza, las flores y los parques, tal y como atestiguan dos de sus otras películas: *Film Gaudí* (1975) y *Ofrenda* (1978). Si la primera es la documentación acelerada de una serie de estampas capturadas en el Park Güell de Barcelona, cuando el turismo aún no lo había invadido, la siguiente es un estudio meticuloso de un conjunto de margaritas ubicadas en un césped de un centro residencial. La estructura estroboscópica de la segunda mantiene similitudes con la dedicada al arquitecto Gaudí cuya riqueza visual viene dada por la fragmentación, tanto de los mosaicos registrados del parque urbano como del uso constante del fotograma único.



Fig. 06. Imura, T. (1989). *MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji* [Película]. <https://lightcone.org/en/film-715-ma-space-time-in-the-garden-of-ryoan-ji>

Mourning Garden Blackbird (1984-2003), de la inglesa Anna Thew, es una filmación en super 8 kinescopada a 16 mm en la que la cineasta inglesa rueda el jardín de su madre, tras su muerte. Este film de ocho minutos incluye dos filmaciones en super 8 colocadas una encima de la otra para desplegar una doble proyección activada simultáneamente. Ambas muestran capturas similares del mismo espacio en una época veraniega, aun así la de arriba contiene más planos generales mientras que la inferior se detiene en planos de detalle: hojas, tierra, plantas, capullos, flores. El sonido directo proviene de ese mismo espacio: el canto de los pájaros acompañado del siseo de las hojas desplazadas por el viento. La cadencia lírica de las dos filmaciones contrasta con una disposición inusual que enfatiza la tensión entre los ritmos internos de los planos. Es la forma final de la pieza, conformada por dos composiciones ubicadas una encima de la otra, la que condiciona un proyecto fílmico que supone una suma de temporalidades, como si el pasado y el presente quisieran fusionarse en un mismo espacio.

MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji (1989), del japonés Takahiko Imura, es un trabajo de dieciséis minutos que representa un jardín oriental mediante *travellings* laterales y un seguido de aproximaciones debidamente meditadas. Partiendo del concepto *MA* –término japonés que ofrece una síntesis espacio/temporal–, Imura visita el jardín Zen del templo de Ryoan-Ji en Kyoto, un jardín de piedras del siglo XVI considerado una obra maestra del estilo *karesansui*, traducible como paisaje seco (Fig. 06). En este jardín rectangular lleno de grava blanca quedan agrupadas quince piedras. Tras una imagen de conjunto el film introduce un texto en el que se afirma que el jardín es un medio para la meditación que invi-

ta a percibir el vacío. Documentado pacientemente, el jardín filmado por limura promueve la búsqueda de un estado de ánimo contemplativo al que se suman indicaciones textuales que invitan a concentrarse en las pausas y los silencios. La música minimalista compuesta por Takehisa Kosugi, hecha de voces y notas de percusión sostenidas en el tiempo, generan una calma serena adecuada al devenir de las imágenes. Quince planos de acercamiento –zoom in– hacia las quince piedras dispuestas en el jardín forman la segunda parte de un trabajo que funciona metafóricamente: la presencia de las rocas puede entenderse como un archipiélago rodeado de un mar blanquecino. Un haiku de Arata Isozaki que invita a fusionarse con el jardín («Breathe. Swallow this garden. Let it swallow you. Become one with it») concluye un film cuya forma, rigurosa y meditada, se equipara al diseño espacial sumando la dimensión temporal y su musicalidad inherente.

Las imágenes borrosas del giro acelerado de la cámara de Caldini, la documentación diferenciada de la multiproyección de Anne Thew y el planteamiento ordenado de limura son consecuencia de una serie de estrategias fílmicas relativas al dinamismo de la cámara y la versatilidad de las filmaciones resultantes. La forma empleada condiciona el devenir de tres filmaciones que heredan la noción de cine estructural desde un minimalismo concentrado en desvelar enigmas consustanciales al jardín, un espacio trazado bajo los designios del ser humano. Como señala Ramón Del Catillo, «los jardines son naturaleza sometida» (2019, p. 171). Su postura negativa respecto a la existencia de jardines viene dado por el hecho de considerar que «es un trozo de naturaleza al que se le impone una forma (ya sea con fines materiales o estéticos), una porción de tierra que se cultiva para procurar disfrute sobretodo cuando es una propiedad privada» (p. 181). Si esta forma queda registrada como documento gracias al valor indicial del cine, también es cierto que un acercamiento estructural presupone una ordenación meticulosa. Que el sometimiento resultante busque la duplicidad no evita que ambas creaciones persigan un entendimiento global del vínculo entre lo natural y lo artificial, más allá del placer estético que atesoran.

6. Jardín global. Planeta astronómico y cine expandido

Los jardines astronómicos son aquellos que han sido diseñados en función de la información retenida a través de la observación celeste. Como señala Clément, «de la consulta de las estrellas y de la luna, los jardineros llegaron a establecer un calendario cósmico para las prácticas jardineras de una precisión intrigante» (2021, p. 69). En el ámbito cinematográfico lo cósmico haya puntos de encuentro con el cine expandido que visualiza animaciones abstractas, imagina galaxias ignotas y configura imágenes no figurativas relativas a visiones hipnagógicas, estados alterados o concepciones novedosas de la consciencia (Youngblood, 1970). Dos de las tres obras estudiadas en este bloque huyen del formato monocal para desplegarse como instalaciones audiovisuales que proponen una experiencia estética envolvente, equiparable a aquella implícita en el jardín. Si comprender un jardín supone atravesarlo con el cuerpo, agotando todos sus recorridos, experimentar una instalación audiovisual implica

un desplazamiento físico donde la vista y el oído participan simultáneamente. La tercera película, realizada para una sola pantalla, expande el pasado, el presente y el futuro de un jardín en una explosión microcósmica que desencadena una miríada de formas vivientes en fotogramas fulgurantes.

TV Garden (1974) de Nam June Paik no es ni una película ni un vídeo, es una escultura expandida, una instalación hecha de cuarenta monitores de televisión y decenas de plantas de interior. Cajas negras de tubos de rayos catódicos contrastan, por su brillantez, con innumerables hojas de plantas tropicales. Todas las pantallas emiten el vídeo *Global Groove* (1973), uno de los trabajos icónicos del videoartista coreano, en los que una suerte de magazine fragmentado, pautado por la musicalidad, ensaya efectos electrónicos propios de la época. Con esta pieza Paik plantea un escenario híbrido donde naturaleza y tecnología conviven armoniosamente: un medio de comunicación de masas como la televisión queda camuflado en un jardín de plantas debidamente colocadas sobre un manto de tierra fértil. Para el espectador toman protagonismo percepciones a menudo relegadas a un segundo plano como el olfato. La luminosidad incesante de las pantallas adquiere una función inusual: iluminar las hojas de las plantas fomentando su proceso de crecimiento.

Jardín infinito. A propósito del Bosco (2016) de Álvaro Perdices y Andrés Sanz, es un encargo del Museo del Prado que consiste en una instalación audiovisual elaborada con herramientas digitales (Fig. 07). Una estructura arquitectónica hecha de pantallas situadas en el centro de una sala es el lugar donde se proyectan decenas de imágenes luminosas, fragmentadas y ampliadas, del célebre cuadro de El Bosco, *El jardín de las delicias* (1503-15). Escaneados a alta resolución y presentados a gran tamaño, los planos de la obra se articulan como una pieza inmersiva cuya banda sonora masajea al espectador. Perdices y Sanz proponen un itinerario circular por un espacio cerrado —la sala C del museo madrileño— donde se levantan pantallas a ambos lados. Dieciocho canales de vídeo y dieciséis pistas de audio conforman un trabajo de 75 minutos que interpreta la superficie pictórica de un lienzo en forma de tríptico conformado por el Paraíso, el Jardín y el Infierno. Si el cine ensayístico a menudo se ha detenido en esta pintura para analizar sus entresijos (Monterde, 2016), el cine experimental ha acudido a ella para ensalzar la representación de sus valores. La estética discontinua se pone de relieve en una videoinstalación que descompone la pintura original citando detalles de la misma en función de criterios de escala. El carácter unívoco de la obra pictórica da paso a una multiplicidad de detalles ensalzados por una tecnología digital de alta resolución.

Atomic Garden (2018), de la artista brasileña Ana Vaz, es un film de ocho minutos de duración que se inicia con un seguido de capturas de fuegos artificiales. Rememorando la existencia del Big Bang a través de una explosión a pequeña escala, la cineasta traza un recorrido hecho de imágenes estroboscópicas que toman en consideración la siguiente sugerencia del diseñador Bruno Munari: «imaginemos que la raíz de una planta puede explotar como una bomba». Vaz acude a la resiliencia de las formas vegetales y su posible transmutación mediante unas referencias cosmológicas filmadas en soporte fílmico de 16 mm (Fig. 08). Utilizando materiales fotoquímicos la cineasta construye una película que transmite, sin

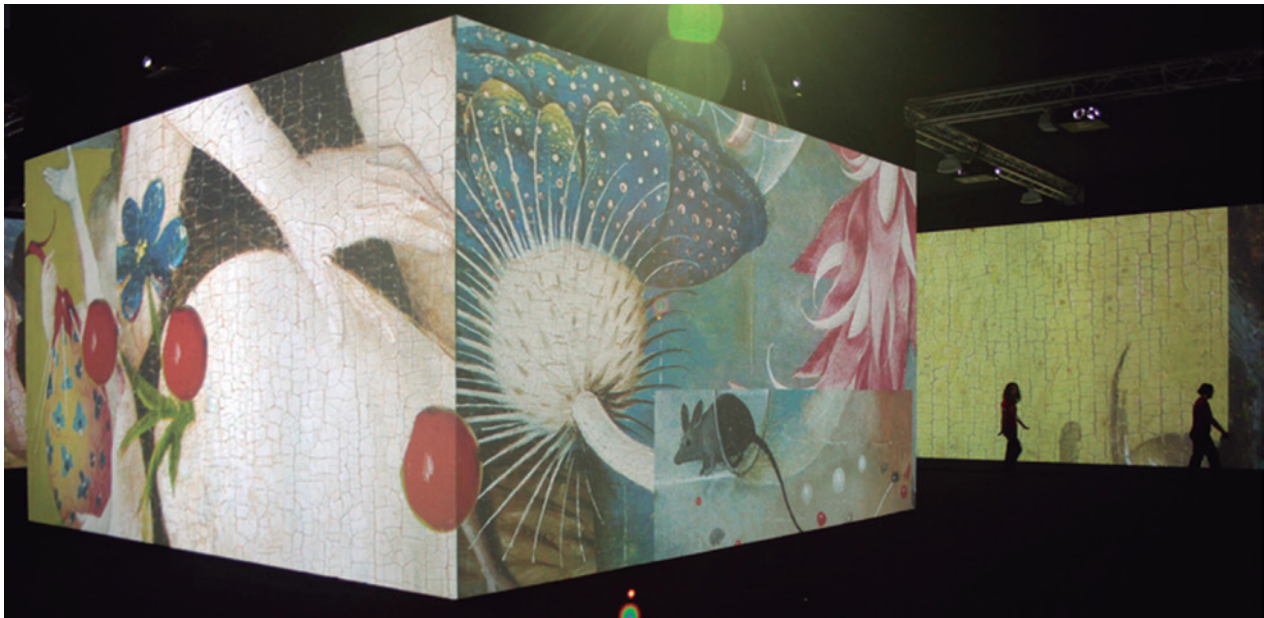


Fig. 07. Perdices, A. y Sanz, A. (2016). *Jardín infinito. A propósito del Bosco* [Instalación audiovisual]. Museo del Prado, Madrid, España. <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/jardin-infinito/8776099b-f37a-4c5e-b706-e8b06928a4ae>

Fig. 08. Vaz, A. (2018). *Atomic Garden* [Película]. <https://www.spectre-productions.com/fr/catalogue/atomic-garden>



diálogos ni voz en off, un conjunto de razonamientos abstractos referidos al misterio de la creación. Incorpora filmaciones de un terreno cercado cuya configuración sugiere la presencia del denominado jardín astronómico diseñado en función de la dimensión celeste. *Atomic Garden* se presenta así como una metáfora del inicio del universo que, a su vez, remite a la destrucción atómica del planeta Tierra.

Para el filósofo madrileño Antonio Valdecantos, «el jardín rebuscadamente artificioso parece concebido, desde luego, para evitar toda posibilidad de confusión con la naturaleza genuina, en un juego perverso con el que pretende forzar a esta y construir una especie de naturaleza paralela» (2021, p. 23). Las tres obras artísticas aquí mencionadas responden a esta argumentación desde puntos de vista distintos. La videoinstalación de Nam June Paik puede verse como una interpretación de lo que el artista catalán Antoni Muntadas sintetizó en el concepto «media landscape» (Blom, 2012), es decir, un paisaje mediático caracterizado por la incesante proliferación de dispositivos de captura de imágenes y la omnipresencia de las pantallas. Si la instalación audiovisual de Perdices y Sanz toma la tecnología digital como punto de partida para espectacularizar un lienzo cuya superficie pictórica queda relegada a un continuo de impulsos lumínicos, la filmación de Ana Vaz retoma lo fotoquímico para dirigirse al origen de la naturaleza y elucubrar una concatenación de sucesos naturales concentrados en las leyes de la física. El jardín global puede comprenderse como una amalgama de situaciones donde lo natural y lo artificial se fusionan para dar lugar a un escenario incierto cuya complejidad viene regido por el cúmulo de interrogantes que evoca. Expandir la experiencia de la naturaleza señalando itinerarios técnicos, recorridos estéticos y significados antropológicos son algunas de las principales consideraciones del grueso de trabajos aquí analizados (Della Noce y Murari, 2022).

7. Conclusiones

Todo jardín, a pesar de ser un cercado privado o público, es un ecosistema vivo en continua evolución. Su delimitación territorial contrasta con el vigor de su actividad interna. Aunque el jardín pueda percibirse como un recinto idílico, un refugio mágico o un lugar mítico, también debe contemplarse como un ejemplo del sometimiento de la naturaleza. Si para Jakob, «tomar conciencia de las representaciones inherentes a un jardín comporta pensar en las ambigüedades y en las contradicciones de las representaciones que entran en juego» (2018, p. 84), para Beruete en todo jardín «los cánones estéticos desoyen a menudo los principios ecológicos» (2016, p. 359). En los ámbitos del cine experimental y la videocreación el jardín deja de ser el escenario de las actividades humanas protagonizadas en el cine de ficción para situarse en primer plano, convirtiéndose en el motivo principal y el objeto de estudio último de la representación. En estas prácticas audiovisuales centradas en el jardín la figura humana queda mencionada sutilmente o, directamente, desaparece tras la cámara. Huyendo

de la visión antropocéntrica del cine —el hecho de representar exclusivamente acciones de seres humanos—, estas prácticas audiovisuales apuestan por la representación libre de esos espacios, evitando el carácter expositivo e informativo que rigen los documentales ortodoxos. Son lugares que consideran tanto la representación como la intervención.

Si como reflexiona Beruete, en los jardines «los valores dominantes no son la productividad, la eficiencia y el éxito material sino el cuidado, la contemplación meditativa y el gozo sensorial de la belleza» (2016, p. 366), películas como las referenciadas en este artículo señalan un camino similar trazando una búsqueda estética orientada a transmitir estados anímicos marcados tanto por la serenidad como el asombro. Para Michel Baridon esta imagen del jardín como «lugar de reposo, tranquilidad, salud, se ha visto rejuvenecida y científicamente fundamentada» (2011, p. 175). Rompiendo la confrontación público-privado, extrapolando el cuidado de una parcela debidamente delimitada al respeto de la esfera terrestre, el jardín puede comprenderse en toda su extensión. Como defiende Clément, el jardín no es tan sólo un espacio cercado y domesticado sino la posibilidad de su plena expansión: «no hay jardín, sino la Tierra» (2021, p. 92). Aunque para Jakob «la perspectiva ecológica defendida por el teórico del «jardín planetario» redundante en la exposición de la obra de los azares y accidentes de la naturaleza» (2016, p. 35), cabe incidir en la dinámica global del ecosistema que anida en el paisaje y el jardín (Truniger, 2013). A fin de cuentas aquellos jardines abandonados tienen muchas probabilidades de volver a ser naturaleza no domesticada.

Los vínculos establecidos entre el jardín y el cine analizados a lo largo del artículo evidencian cómo estos espacios que inspiran a cineastas experimentales y videoartistas, amplían el debate sobre el jardín mediante películas y vídeos que transmiten vigorosidad sin dejar de generar interrogantes. Son obras que asumen las contradicciones inherentes a estos territorios, a través de montajes de imágenes y sonidos; se asoman a ellos para percibir los valores de su idiosincrasia expandiendo sus significados. Relacionando el huerto con el cine de reciclaje, el jardín del Edén con el cine autobiográfico, el jardín geométrico con el cine estructural y el jardín astronómico con el cine expandido, observamos cómo las diferentes perspectivas fílmicas entienden el jardín bajo múltiples conceptos, traducibles a formas fílmicas sustentadas en la temporalidad. Así el devenir temporal de sonidos e imágenes, con sus progresiones y sus fundidos, permiten representar el jardín celebrando su diversidad y su vitalidad.

Referencias

- BARIDON, M. (2011). Paisajismo y paisajistas en Francia: Tendencias actuales. En Calatrava, Juan y Tito, José (Ed.), *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas* (pp. 171-191). Abada.
- BERJON, M. (2016). *Jardins du cinéma*. Petit Génie.
- BERUETE, S. (2016). *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*. Turner.
- BLOM, I. (2012). Los paisajes mediáticos de Muntadas. En Augaltis, D; Muntadas, A. (Ed.), *Muntadas: Entre/ Between* (pp. 86-90). MNCARS.
- BONET, E. (1993). *Desmontaje. Film, Vídeo/Apropiación, Reciclaje*. IVAM.
- CLÉMENT, G. (2021). *Una breve historia del jardín*. Gustavo Gili.
- DEL CASTILLO, R. (2019). *El jardín de los delirios. Las ilusiones del naturalismo*. Turner.
- DELLA NOCE, E., & MURARI, L. (2022). *Expanded Nature. Écologies du cinéma expérimental*. Light Cone.
- JAKOB, M. (2016). Contra la utopía temporal: la temporalidad del paisaje. *Quintana* (15), 31-51.
<https://doi.org/10.15304/qui.15.4507>
- JAKOB, M. (2010). *El jardín y la representación*. Siruela.
- LE GRICE, M. (1977). *Abstract Film and Beyond*. MIT Press.
- LERNER, J. (2017). The Image Belongs to Those Who Work with It: Recycled Cinema in Latin America. En Lerner, J., y Piazza, L. (Ed.), *Ismo, Ismo, Ismo. Cine experimental en América Latina* (pp. 108-127). University of California Press.
- MACDONALD, S. (2001). *The Garden in the Machine*. University of California Press.
- MELBYE, D. (2010). *Landscape Allegory in Cinema*. Palgrave MacMillan.
- MONTERDE, J. E. (2016). El Bosco en el cine: del «film de arte» al ensayo fílmico. *Materia* (10-11), pp. 265-283.
<https://doi.org/10.1344/Materia2016.10-11.11>
- PADÍN, M. (2021, 21 de febrero). El jardín por encontrar. Apuntes sobre la heterocronía y el anacronismo en el arte contemporáneo a partir de los usos (y abusos) del jardín. *A*Desk*.
<https://a-desk.org/magazine/el-jardin-por-encontrar-2/>
- PAÏNI, D. (2017). Jardins en mouvement. En Le Bon, L., Jeanson, M., y Zellal, C. (Eds.), *Jardins* (pp. 248-249). Réunion des musées nationaux.
- ROSENTHAL, S. (2019). (Ed) *Garden of Earthly Delights*. Gropius Bau / Silvana Editoriale.
- SITNEY, P. A. (1974). *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*. Second Edition. Oxford University Press.
- SITNEY, P. A. (1987). Autobiography in Avant-Garde Film. En Sitney, P. A. (Ed.), *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism* (pp.199-246). Anthology Film Archives.

- TITO ROJO, J. (2011). El Paraíso es un jardín. En Calatrava, J., y Tito, J. (Ed.), *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas* (pp. 71-85). Abada.
- TRUNIGER, F. (2013). *Filmic Mapping: Film and the Visual Culture of Landscape Architecture*. Jovis.
- VALDECANTOS, A. (2021). *Noticias de Iconópolis*. Herder.
- WEES, W. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. Anthology Film Archives.
- YOUNGBLOOD, G. (1970). *Expanded Cinema*. E. P. Dutton & Co.
- ZINMAN, G. (2019). Echoes of the Earth: Handmade Film Ecologies. En MacKenzie, S. y Marchessault, J. (Ed.), *Process Cinema. Handmade Film in the Digital Age* (pp. 108-124). McGill Queen's University Press.