

Sobre os jardins da arte e a arte dos jardins. Notas sobre o jardim urbano contemporâneo

Ignasi de Lecea, Arquitecto. Câmara Municipal de Barcelona

Originalmente em Brandão, P – Remesar, A Design de espaço público. Deslocação e proximidade

Esta conferência¹ poderia ser o trailer de um curso que tratará de se debruçar sobre o processo que se desenvolve na encruzilhada entre os jardins da arte -as visões da natureza e da paisagem a partir da arte- e a arte dos jardins, entendida não já como um precioso ofício de laborioso jardineiro mas sim como uma arte autónoma inquietante e sedutora, seguindo uma linha de argumento que trata de pôr a sua ênfase num conjunto de jardins recentes de Barcelona, realizados segundo a minha direcção em meados dos anos 1990, que me são bem próximos e que portanto creio que os posso abordar de uma forma mais fresca e natural². É também um trabalho de tese que pretende demonstrar a existência de um novo marco cultural por detrás desses projectos.

Segundo estas referências, a conferência pretende centrar-se na situação actual, quando as fronteiras entre os diferentes géneros artísticos se dissolveram e quando se comparam, em diferentes lugares, distintas aproximações à linguagem do jardim urbano contemporâneo a partir de formações culturais ou profissionais diversas.

A aparição do que chamamos jardim urbano, do verde nas praças ou espaços urbanos, é em definitivo um fenómeno relativamente recente na cidade, cujos primeiros sinais se poderiam situar no século xvii quando se ajardina a Place des Vosges³ em Paris e os squares de Londres⁴. Mais adiante, o termo square generalizar-se-á no âmbito internacional, incluindo aqui em Barcelona⁵, para denominar um espaço público de novas características que se consolida nas cidades europeias no século xix, a partir do momento em que as obras de Alphand na reforma de Paris planificadas por Haussmann consolidam este novo modelo que hoje qualificaríamos como jardim urbano e lhe dão uma base teórica. Um estudo mais completo sobre os espaços verdes urbanos deve considerar também sem dúvida o Prato della Valle em Pádua (iniciado em 1775), uma praça que não se chama praça, uma natureza que não é “pura”, mas que foi corrigida pela mão do homem⁶.

Quando se fala do jardim urbano contemporâneo, nome e adjectivos nem sempre significam o mesmo para todos. Aqui estamos a falar de um espaço de dimensão reduzida, onde a vegetação é a principal protagonista, de um lugar de acesso público sem excessivas restrições, de um fragmento de natureza inútil do ponto de vista do seu aproveitamento agrícola⁷. O adjectivo contemporâneo aplicar-se-ia ao que se está a fazer agora e que difere do que se fez antes.

Esta definição tem obviamente amplas margens de ambiguidade e de interpretação e assim tem sido sempre, mas hoje e aqui provavelmente não é suficiente para saber sobre o que estamos a falar: trata-se, em definitivo de criar novas paisagens, de criar uma nova natureza no coração da cidade.

A relação entre arte⁸ e natureza é um dos grandes temas que, desde a alegoria do paraíso, têm sido sempre recorrentes à arte e à cultura e, por conseguinte, sempre sujeitos a interpretações e matizes⁹. Assim, por exemplo, quando um íntimo colaborador do artista norte-americano James Turrell -Michael Bond- comentava comigo a sua surpresa na sua primeira visita à Europa, numa viagem de Londres à Escócia, de onde toda a paisagem lhe aparecia como um jardim; para ele, conhecedor do oeste americano, a natureza europeia manipulada pelo homem, aparecia como uma criação cultural da qual aqui ainda não somos plenamente conscientes pois ainda nos surpreende ouvir falar da nova política agrícola da União Europeia como a subvenção a que poderíamos chamar dos jardineiros do campo, que nos volta a delimitar as fronteiras entre jardinagem e agricultura.

Devemos contudo assinalar que hoje os objectivos ou funções que se requerem ao jardim mudaram substancialmente. Sem considerar estes novos objectivos será difícil aproximar-mo-nos ao que entendemos como linguagem contemporânea do jardim urbano, onde de forma paranóica se pede ao artificio que reconstrua a natureza¹⁰. Devemos então ter em conta que na Europa a paisagem não modificada pela mão do homem já não existe, que se chegou a dizer que *“a natureza, na Europa, não é mais que um vaso”*¹¹.

Definiu-se a paisagem como “*a extensão de terreno que se vê de um lugar*”, entendendo que a ideia de paisagem não se encontra tanto no objecto como na olhadela, que a paisagem não é o que está diante mas sim aquilo que se vê. Mas a olhadela requer um treino para contemplar e assim a paisagem será o resultado da contemplação que se exerce puramente por prazer¹².

Porém no século xvi tão pouco as pessoas que tinham viajado podiam ter uma certa predisposição para a contemplação da paisagem. Os camponeses nascidos no local, de onde não haviam saído em toda a sua vida e no qual trabalham sem descanso, não tinham referências para admirar os encantos de uma natureza que lhes tinha sido dada ou melhor imposta¹³. Para que a paisagem chegasse a emancipar-se do homem, da história, da alegoria, fez falta a ruptura com o classicismo que se produziu na segunda metade do século xviii e que abriu caminho à arte contemporânea¹⁴. Foi dito que a grande revolução que originou a arte contemporânea se produzira graças à paisagem¹⁵.

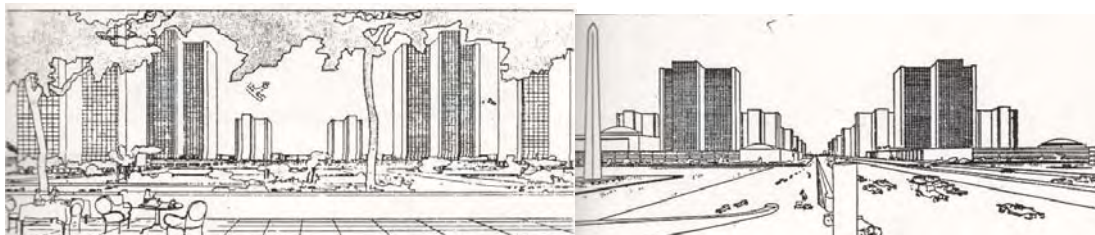
Um dos aspectos mais radicais do primeiro romantismo foi precisamente o intento de substituir a pintura histórica pela paisagem, para que a paisagem pura, sem figuras, assumisse o significado épico e heróico da pintura de história. A substituição da pintura de história pela paisagem tinha um objectivo ideológico directamente relacionado com a destruição dos valores políticos e religiosos tradicionais que se produziram em finais do século xviii. Os próprios artistas estavam bem conscientes desta situação.

Num certo sentido a paisagem romântica, que acabaria por abrir o caminho da arte contemporânea, significava voltar à tradição formal do século xvii¹⁶, seria o veículo do sublime a partir das pinturas de paisagem de Claudio Lorena¹⁷ e de Nicolás Poussin. Claudio Lorena associava-se ao estilo de paisagem pastoral ou rural e Nicolas Poussin à capacidade das paisagens para transmitir poderosos efeitos emocionais, ou seja representam, respectivamente, o estilo pastoral e o heróico¹⁸.

Foi Claudio Lorena, como disse Gombrich, o primeiro artista que abriu os olhos do público para a beleza sublime da natureza, fazendo com que quase um século depois da sua morte os viajantes julgassem uma paisagem real segundo o que haviam visto do pintor. Já temos dito que a paisagem não é o que se encontra mas sim o que se vê. Os ingleses ricos foram mais além e decidiram modelar o troço de natureza que lhes pertencia nos parques ou nas suas herdades, segundo os sonhos de beleza de Claudio Lorena¹⁹. Os artistas românticos queriam depois, como os poetas da época, que fossem unicamente os elementos da natureza a transmitir todo o significado simbólico das suas obras²⁰.

A relação entre o projecto dos jardins e a pintura de paisagem é uma relação consciente no pitoresco inglês, onde se chega a afirmar que “*o pintor de paisagem é o melhor projectista do jardineiro*”, mas esta relação consciente tão pouco é estranha ao jardim francês: René-Louis de Girardin, no seu tratado, estabelece uma comparação constante entre a pintura sobre o terreno, o jardim, e a pintura sobre a tela, o quadro, e coerente com estas ideias contrata os serviços dos pintores para a realização dos jardins de Hermonville²¹.

Esta relação entre a arte e a natureza apresenta uma censura quando o caminho das vanguardias abandona a representação, quando –em arquitectura- o Movimento moderno altera o ponto de vista. O objecto de interesse já não é nem o espaço público nem o jardim, mas sim a planificação urbana e a habitação massiva. Ignasi de Solà Morales insistiu nisto quando estabelecia que: “*A arquitectura e o design urbano do Movimento moderno propuseram a fixação de pautas que permitam a produção em série dos edificios, dos bairros e eventualmente dos equipamentos que devem dar serviço a estas partes da cidade. Mas por outro lado [...] a arquitectura do Movimento moderno careceu de [...] um design urbano integrado, qualificador dos espaços públicos, capaz de referir as partes do todo e vice-versa*”²².



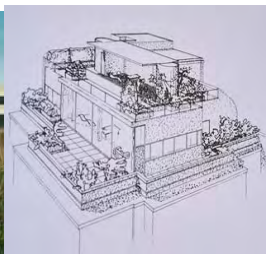
1. Le Corbusier: projecto para uma cidade de três milhões de habitantes (1922) 2. Le Corbusier: plano Voisin para Paris (1925)

Assim não deve surpreender-nos que os desenhos de Le Corbusier como o projecto para uma cidade de três milhões de habitantes (1922) ou o plano Voisin para Paris (1925), reproduzidos nas imagens 1 e 2 respectivamente, estabeleçam a natureza como um cenário teatral, -fora da cena como na perspectiva da imagem 1- e nos consolidam uma representação gráfica do desaparecimento do jardim dos interesses da vanguardia²³. Miquel Vidal assinalou no mesmo sentido que no Movimento moderno há uma interpretação errada da relação entre jardim e arquitectura, e que se bem que nas novas propostas urbanísticas de Le Corbusier –principalmente na Ville Radieuse- atribui-se um novo papel aos espaços livres urbanos, a sua definição formal continua vinculada à concepção clássica do paisagismo inglês²⁴.

Mas estas visões são apenas um aspecto parcial²⁵. Le Corbusier interessou-se pela arte dos jardins, consta que passou largas horas na Biblioteca Nacional de França no verão de 1915 consultando tratados que vão desde o Sonho de Polifilio de Francesco Colonna (1499) aos escritos contemporâneos de André Vera²⁶ mas na obra de Le Corbusier a paisagem e o jardim eram abstracções verdes que pertenciam à trilogia Sol-Ar-Vegetação, onde “o encontro entre os elementos pitorescos da vegetação com os elementos geométricos dos edifícios “era ao mesmo tempo necessário e suficiente”²⁷, um pano de fundo verde para a arquitectura branca²⁸. Talvez a obra que reflecta melhor esta atitude seja a Vila Savoie, imagem de uma fábrica moderna colocada numa paisagem de Virgílio²⁹, de uma folie do século xx na paisagem rural de Poissy³⁰, situada sobre a erva, como um objecto, sem incomodar³¹, imagem 3.



3. Le Corbusier, Villa Savoye, 1931



4. Le Corbusier, Villa Meyer, axonometria da fachada do parque, 1926



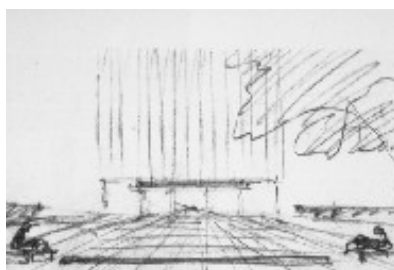
5. Le Corbusier, Villa Meyer, vista do terraço do Gran Rocher, 1926



6. Le Corbusier: “Os prazeres essenciais entraram nas casas”

Para Le Corbusier o encontro dos elementos pitorescos da vegetação com os elementos geométricos dos edifícios era algo mais como nos mostra o seu desenho preparatório da Villa Meyer (1925). Le Corbusier capta aqui a paisagem como imagem³², com a disposição de objectos contemporâneos em primeiro plano. A vila orienta-se na direcção de uma vista específica: a folie do parque vizinho³³, imagens 4 e 5, que se integra nela como um quadro, como as vedute renascentistas: as primeiras pinturas de paisagem.

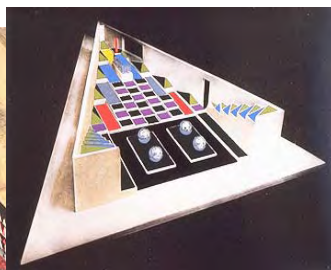
No fundo estamos provavelmente a voltar ao papel que se atribui hoje à paisagem nas pinturas do Renascimento: um lugar que convencionalmente se assume como um papel suplente, marginal ao tema principal, divino ou humano, imagem 6, à narrativa principal que aqui é a arquitectura moderna. A posição de Le Corbusier face à paisagem da vila recorda-nos a do Paladio e a dos proprietários das suas fazendas, quando o padrote se desloca à vila para disfrutar das boas vistas do campo, quando se estabelece uma nova relação com a natureza derivada da nova forma de produção agrícola³⁴. E em definitivo, o jardim que se apresentou como representação da pintura no mundo real, fecha o círculo para voltar a ser pintura na Villa Meyer de Le Corbusier.



7. Praça do Seagram Building



8. Gabriel Guevrekian, desenho para o jardim da Exposição de Artes Decorativas, Paris 1925.



9. Gabriel Guevrekian, maquete para o jardim para o vizconde Charles de Noailles em Hyères (1927-1928)

Caso a praça do Seagram Building de Nova Iorque³⁵ (imagem 7), obra de Mies van der Rohe, seja um dos exemplos mais paradigmáticos da atitude do Movimento moderno em relação ao jardim urbano –ou em termos mais gerais ao espaço público urbano-. Nesta praça, a aparição do verde, por outro lado bem escassa, é escultórica e não natural. Mies desenhava umas esculturas nos desenhos iniciais da praça, para as quais procura depois a colaboração de Henry Moore, sem conseguí-la³⁶.

A praça de Mies, como os vedute de Le Corbusier, retrocede aos modelos mais antigos, aos modelos medievais e renascentistas anteriores à invenção da square. Benevolo estabelece como “Mies tende a desvincular a torre de Seagram do tecido urbano, como se se tratasse de um antigo campanile”³⁷. A praça é a base do grande edifício, e traz-nos à memória a Piazza del Campidoglio, a base da estátua equestre de Marco Aurelio, se bem que neste caso a escultura preceda ao projecto da praça³⁸.

A utilização na linguagem anglo-saxónica do termo plaza –cuja origem provavelmente provenha do urbanismo colonial- para definir estes novos espaços que desdobram o Movimento moderno pode não ser alheia a esta visão que enlaça com a tradição mais antiga à que nos referíamos e que ainda a separa mais do mais moderno da square. Pode ser que nos encontremos numa situação paralela. Se no Renascimento havia pouco espaço para o jardim urbano –as relações de dependência com o campo estavam no entanto demasiado próximas na memória colectiva e a cidade construía-se contra a natureza-, tal como também o jardim urbano se situa fora da cultura da cidade do Movimento moderno.



10. Gabriel Guevrekian, jardim para o vizconde Charles de Noailles em Hyères (1927-1928)



11. Gabriel Guevrekian, jardim para o vizconde Charles de Noailles em Hyères (1927-1928)



12. Plaza de Chase Manhattan Bank em Nova Iorque

No meio desta terra desabitada surgem os novos jardins de Gabriel Guevrekian, designer de origem arménia que trabalhou no despacho de Hoffmann em Viena de quem procediam os primeiros planeamentos sobre a necessidade de abrir o design dos jardins a “*novas sensibilidades e novas ideias*”³⁹. Guevrekian criou o jardim de água e luz da Exposição de Artes Decorativas de Paris em 1925⁴⁰, imagem 8– o ano do plano Voisin de Le Corbusier- e o jardim para o vizconde Charles de Noailles em Hyères, na Costa Azul francesa (1927-1928) ⁴¹, imagens 9 a 11. Mas poderia dizer-se que esta excepção confirma a regra e que quando a pintura desta época se centra na abstracção, da qual a paisagem e a natureza haviam desaparecido, ou dito noutros termos; por volta de 1900 os artistas mais empreendedores e originais perderam interesse pela pintura de factos, um impulso comum e poderoso levou-os a abandonar a imitação das aparências naturais⁴². É então quando o projecto do jardim começa a reduzir-se quase sempre a um artesanato fora já das paragens da arte.

Os jardins de Guevrekian ou dos seus contemporâneos, aparecem estranhos, quase antagónicos às ideias preexistentes sobre a paisagem –como estranhos eram os cafés de Juan Gris aos conhecedores da pintura de Claudio Lorena ou de Poussin-. Desenhados com precisão e extraordinariamente planos –estabeleceu-se que só teriam duas dimensões e meia-, conjugam a qualidade perene das plantas com a permanência de materiais minerais, conseguindo assim uma composição muito mais próxima a uma composição cubista ou às práticas das artes decorativas naqueles anos do que à natureza, Guevrekian justapunha cores complementares que vibravam em combinações simultâneas e onde as plantas que chegavam a ser reconhecíveis, apareciam com elementos estranhos como os fragmentos de latas numa colagem cubista, destruindo as fronteiras entre pintura e realidade⁴³.

Entre os anos 1950 e 1960 apresenta-se uma volta especialmente relevante no processo de definição de uma nova visão contemporânea do jardim. Duas personagens serão os seus principais protagonistas: Isamu Noguchi e Roberto Burle Marx. Ambos a partir de posições periféricas ao foro euro-americano onde se desenvolvem as vanguardias, ambos com formação como artistas plásticos, enlaçam de novo com a tradição da arte dos jardins.

Noguchi introduz os valores do jardim zen na cultura ocidental⁴⁴, reinterpretando como Ocidente as bases simbólicas e escultóricas do jardim dos seus antepassados japoneses, uma reinterpretação conceptual que contrasta com a versão formal das chinoiseries que haviam acolhido muitos dos jardins históricos precedentes⁴⁵. Burle Marx incorpora a vontade de contemporaneidade introduzindo nos jardins os valores plásticos da cor através da flora do seu Brasil natal. Nas suas reflexões ambos partem da faculdade de integração e de diálogo com a arquitectura do ambiente circundante, como é o caso por exemplo dos jardins da UNESCO em Paris (1956-1958) de Isamu Noguchi que se reproduzem na imagem 13.



13. Isamu Noguchi, Jardins da UNESCO em Paris (1956-1958)

14. Roberto Burle Marx, Residência Burton Tremain, Santa Bárbara (1948)

15. Roberto Burle Marx, Finca Odette Monteiro, Correias, Rio de Janeiro (1948)

16. Nicolau M. Rubió i Tudurí, Jardins Bertrán e Güell em Barcelona, (1962)

No jardim da praça do Chase Manhattan Bank de Nova Iorque (1961-1964), imagem 12, Noguchi trabalha na relação entre as pedras e a água, uma especialidade dos poetas dos jardins tradicionais japoneses que sempre o fascinaram. Para a plaza do Chase inspira-se tanto nestes jardins de água como nos jardins secos como o de Ryoanji em Kyoto (c. 1480), onde a areia rastreada é uma metáfora da água e onde a única forma de vegetação que aparece são o musgo e os líquenes⁴⁶. Noguchi afirmava: *“Admiro o jardim japonês porque vai à metafísica da natureza mais além da geometria”*⁴⁷, avança nestas duas obras até uma nova configuração da natureza da arte que será a base do jardim contemporâneo.

A obra de Burle Marx não pode ser desligada das suas qualidades pictóricas, que já se tornam patentes nos desenhos de projectos como o que se representa na imagem 14 para a residência Burton Tremain em Santa Bárbara, Califórnia (1948)⁴⁸, mas tão pouco entende que o seu objectivo era mais ambicioso, segundo as suas próprias palavras, *“utilizar a topografia natural como campo de trabalho e os elementos da natureza, minerais e vegetais, como materiais para a construção plástica, como outros artistas trabalham sobre a tela com tinta e pincel”*⁴⁹. A obra de Burle Marx abre-se à arte, fechando o círculo das paisagens e jardins representados na pintura por Claudio Lorena e Nicolás Poussin, imagens 17 a 19, e apropria-se da paisagem para fazer dela a sua própria pintura.



17. Claudio Lorena. El Parnaso ou Apolo e as Musas, 1652, Galeria Nacional da Escócia



18. Nicolas Poussin, Paisagem com os funerais de Focio, 1648, Museu Nacional de Gales



19. Nicolas Poussin, A Primavera, 1660-1664, Museu do Louvre

O jardim Odette Monteiro (Correias, Rio de Janeiro, 1948), perto da Serra dos Orgãos, imagem 15, é uma boa amostra desta atitude. Burle Marx apropria-se das montanhas, dos bosques e do céu em torno do jardim. A intervenção do artista, mais acentuada ao lado da casa, provoca alterações na topografia criando pontos altos e depressões com a finalidade de conduzir gradualmente o interesse plástico pela sumptuosidade da paisagem que

circunda o jardim. A mesma vegetação oferece, numa visão próxima, múltiplas espécies florais de variados atractivos. Ao longe intercalam-se manchas de folhagem e de árvores como elementos de referência que estabelecem uma plena identificação com a beleza natural, onde “os reflexos sobre a água retomam o céu ao interior do jardim”⁵⁰. A preocupação cubista na ilusão do tempo e do espaço foi introduzida neste jardim-parque de Burle Marx onde o artista utilizou uma paleta forte com plantas que tinha estudado nos seus habitats naturais e que utilizava depois como cor, como assinalou Michael Lancaster. A vertente emotiva, e inclusive melancólica experimentada pelo visitante frente à harmonia da composição, recorda a que evocavam os jardins japoneses do século xvii. A técnica japonesa de shakkei (“decorado prestado”) um elemento central do design de Burle Marx, utiliza-se para captar o fundo de montanhas despidas, numa estratégia que rivaliza com a inspiração japonesa⁵¹.

Uma citação final de Burle Marx situa-nos na leitura da tradição desde a modernidade: “A minha conceptualização filosófica da paisagem construída já sem jardim, parque ou intervenção em áreas urbanas, baseia-se na perspectiva histórica de todas as épocas, reconhecendo em cada episódio a expressão do pensamento estético que se manifesta em toda a arte. Sobre este sentimento, a minha obra reflecte a modernidade, no momento em que se desenvolve, sem perder nunca de vista aqueles elementos da própria tradição que sejam válidos e estimulantes”⁵². Esta citação, escrita numa linguagem surpreendentemente actual, situa a obra de Burle Marx junto à de Noguchi como ponto de referência obrigatório na definição do jardim urbano contemporâneo.

Estas palavras de Burle Marx parecem o eco da voz de Alphand quando afirmava que se têm de “Analisar as criações do passado, para separar e reconhecer aqueles elementos que possam incorporar-se na arte moderna: Esta deve ser a preocupação do artista que se consagra ao estudo dos jardins”⁵³ dizia, Alphand centrava neste texto as bases da relação entre os jardins da arte e a arte dos jardins que marca este discurso. Entre Alphand e Burle Marx encontra-se o parentesis do Movimento moderno, um parentesis já fechado da abstracção e do esquecimento da natureza.

No nosso país a aproximação à tradição mais recente passa necessariamente pelo legado de Nicolau M. Rubió i Tudurí⁵⁴, como a imagem de detalhe do jardim da casa Bertrán Güell em Barcelona (1962), que aparece na imagem 9. Na linha de respeito pela natureza como elemento válido por si mesmo⁵⁵, na sua investigação do jardim latino, Rubió bebe nas fontes de Alphand e através dele de Brown. A paisagem de Brown marca e define alguns dos aspectos do jardim de Rubió, mas não é uma influência directa, é uma linha de continuidade entre a paisagem poético-naturalista e privada de Brown e o paisagismo público e cosmopolita que podemos encontrar em Alphand como exemplo paradigmático.

O paisagismo que apesar da dilatadíssima tradição inglesa e a proximidade com a francesa, introduziu-se com dificuldade na Catalunha, adquire pela mão de Rubió carta de natureza na Catalunha. Mas não podemos esquecer que, apesar de algumas das suas realizações nos serem cronologicamente próximas, a linha de Rubió é tradição. Ele é um noucentista em busca de uma linguagem mediterrânica, e nesta linha encontraremos a sua poética muito mais próxima à das esculturas de Aristides Mallol que à da arte contemporânea. A nossa aproximação à linguagem de Rubió i Tudurí deve entender-se pelo carinho da história recente mas também nos termos de validez e de estímulo que nos referia Burle Marx, nos termos da tradição próxima mais culta e hábil, a valorizar e reinterpretar hoje a partir de uma nova óptica contemporânea.

Dentro deste parentesis à própria tradição não podemos esquecer as contribuições de Lluís Ruidor e Joaquim M^a Casamor, directores que foram dos serviços de parques e jardins de Barcelona, inquietos e viajados, que nos deram a conhecer os passos que Noguchi, Burle Marx e os seus discípulos iam dando na busca de novas linguagens do jardim contemporâneo.

Remontando-nos mais além ao largo desta tradição que Burle Marx nos convidava a não perder nunca de vista, a obra de André Le Nôtre será a primeira referência. Contemporâneo e bom coleccionador de Claudio Lorena e de Nicolás Poussin⁵⁶, Le Nôtre seria o primeiro a retomar as paisagens das suas pinturas de natureza, a reproduzir os jardins da arte na arte dos jardins.

Le Nôtre, a partir da ordem dos jardins do Renascimento, avança na introdução, na arquitectura da paisagem, da espacialidade dos princípios da perspectiva linear que o Quattrocento⁵⁷ descobriu e desenvolveu. A visão estática do jardim de Le Nôtre que se percebe desde as janelas do chateau ordena-se segundo princípios compositivos muito sensíveis que respeitam a claridade cartesiana da época⁵⁸. Mas estes princípios, de aparência simples, combinam-se com a experiência dinâmica que se produz ao recorrer ao jardim⁵⁹ e com a apropriação do não-jardim dos bosques na distância, permitindo que o artista e também o espectador, possam entrar na projecção

prospectiva introduzindo-se dentro de uma obra de arte real⁶⁰, como na tradição japonesa que temos visto desenvolvida no jardim de Burle Marx.

Caminhando hoje pelos jardins de Versailles, surpreendem-nos as suas dimensões desproporcionadas para a visão humana, os seus efeitos ópticos e simbólicos, e aquele ponto de fuga até o infinito que contrasta com a ordem tranquila das suas avenidas, estacadas e pequenos bosques secretos e fechados, e com os jogos de luzes e sombras que se dão ao percorrer os caminhos⁶¹, surpresas repentinas que acabam por gerar uma grande fascinação. São a premissa de um novo jardim que já não se opõe à natureza exterior sem que se aproprie dela na distância.

Le Nôtre levou o espaço do jardim aos limites da perspectiva chegando, com a sua imaginação, mais além que com a própria vista, aos extremos da lógica, aos horizontes longínquos da arte dos jardins⁶², como se vê na imagem do Tanque de Apolo de Versailles que se recorda na imagem 20. O tanque de Apolo partia de uma primeira estrutura construída em 1639, a que se adicionou em 1668 uma escultura de chumbo dourado representando Apolo na sua carruagem conduzida por quatro cavalos rodeados de quatro Tritões e quatro monstros marinhos criados por Jean-Baptiste Tuby. A escultura marca o trajecto do sol até que se põe num ponto de fuga infinitamente longe na distância, convertendo assim o sol numa parte integral da estrutura simbólica do jardim⁶³. Em Versailles o sol põe-se no horizonte infinito reflectindo-se sobre o canal e, virando e mudando o olhar até o château, mostra-nos de novo os seus raios, desta vez nos reflexos sobre os cristais das suas janelas. O sol entra assim na arte dos jardins e integra-se na composição como aquelas “vistas capturadas” ou “prestadas” dos jardins chineses ou japoneses⁶⁴.



20. André Le Nôtre, Tanque de Apolo nos jardins de Versailles

21. Jardim de Fontainebleau

22. Robert Smithson, Spiral Jetty, Great Salt Lake, Utah, (1970).

A arte dos horizontes longínquos, a poética dos bosques fechados e a ênfase geométrica de Le Nôtre parecem os últimos elementos onde ir buscar os traços de uma linguagem que possamos reinterpretar no nosso jardim contemporâneo. Quando se reproduzem à escala reduzida nos novos jardins as plantas bem conhecidas dos parques franceses regidas por uma ordem regular onde os pavimentos, os troncos das árvores e os tectos formados pelas suas copas reproduzem o mesmo esquema de estrutura e organização, fracassa-se. Nos jardins de Le Nôtre a aparência de uma estrutura facilmente legível fica desmontada pela dimensão, pelo interesse do recorrido e pelas sensações que provoca. Traduzir estes esquemas do grande parque ao pequeno jardim urbano deve implicar a aceitação de outras alterações de estrutura muito importantes se pretendemos conseguir uma emoção parecida. Mais adiante, nalguns exemplos recentes, avançaremos nesta observação. A imagem 21 do jardim de Fontainebleau (c. 1661) com as tílias recortadas acrescentadas por Le Nôtre⁶⁵, mostra-nos estes contrastes de luz e sombra, elementos chave neste conjunto de sensações que escondem a grande ordem cartesiana do espaço infinito. Será a partir destas sensações e não da tradição mimética da geometria onde poderemos encontrar em Le Nôtre um bom ponto de partida para o novo jardim.

A poesia, o parentesis aberto pelo Movimento moderno e as vanguardias, quando a arte se alheou da natureza e do jardim, fecha-se do todo no início dos anos 1970 pelo que vimos denominando Land Art, quando –em palavras de Liliana Albertazzi⁶⁶– o sujeito, o lugar e a fonte da natureza fundem-se com o suporte e a matéria artísticas da obra, quando “a obra já não se coloca num lugar sem que seja o lugar”⁶⁷. Os artistas criam o lugar incorporando a sua obra no contexto visual escolhido da paisagem ou no ambiente integrado⁶⁸.

A partir daqui a intervenção na natureza volta a ser objecto de interesse da arte, mas de uma forma radicalmente diferente. A obra de Robert Smithson Spiral Jetty, em Great Salt Lake, Utah (1970) representada na imagem 22, é paradigmática desta nova atitude, Smithson descreve-nos esta obra a partir da afirmação: *Et in Utah ego* –

paráfrase de *Et in Arcadia ego* de Poussin⁶⁹. Spiral Jetty converteu-se indubitavelmente numa das imagens mais difundidas desta nova atitude, ainda que provavelmente seja uma das obras menos conhecidas do sítio.

A cor é importante na obra de Smithson e, em especial o vermelho. O vermelho aparece amiúde nas suas primeiras pinturas e collages e, em especial em *Spiral Jetty*, construída num mar morto que “sangrava arroyos escarlate” a partir das algas vermelhas “que circulavam no coração do lago, bombeando correntes de cor rubim...”⁷⁰. Aqui a cor é algo quase “geológico”, como escreve Sylvie Coëllier: “as colorações da areia, os tintos da vegetação e da luz, são uma paleta ready-made, mas como tomada desde a sua última origem, desde a fonte do pigmento”⁷¹. A arte e os escritos de Robert Smithson também insistem na importância do tempo: a história do espectador reflecte a sua experiência vital e é uma interpretação das formas e os contextos que o artista apresentou⁷²: Os jardins da história estão a ser substituídos por solares do tempo⁷³.

Um das palavras da crítica de arte norte-americana Lucy R. Lippard que seguiu de perto o desenvolvimento do processo do que denominou a desmaterialização da arte contemporânea, permitem-nos entender melhor esta nova entrada da natureza e da paisagem no campo da arte: “O jardim ou o parque são uma metáfora potente para a arte pública. Ambos representam a continuidade, a superposição do passado sobre o presente, ou da estabilidade cíclica sobre o crescimento e a variedade, com a memória como abono”⁷⁴. Sobre estas bases não nos parece estranho o particular interesse de Smithson pela obra dos paisagistas anglo-saxónicos e, em particular pela de F.L. Olmsted⁷⁵, o maestro norte-americano da arte dos jardins⁷⁶.

O campo de acção dos artistas da Land Art é a natureza física num sentido amplo, tanto a exterior natural como a transformada industrialmente, convertida em material artístico de configuração. Mas, diz-nos Simón Marchán, não se trata de criar um fundo decorativo para as obras escultóricas, sem que os espaços da paisagem natural se convertam em objectos artísticos, frequentemente com alguma tentativa e intervenções no seu estado natural⁷⁷. É um passo mais na linha do sublime romântico da paisagem, essencial como se comentou no desenvolvimento da arte contemporânea.

A obra de Beverly Pepper, como a *Amphisculpture* em Bedminster, New Jersey, 1974-1977 da imagem 23, marca neste contexto a relação da arte e a natureza onde “o uso prático da forma [um anfiteatro] é menos importante que a mensagem enigmática que se tenta dar”⁷⁸. Em palavras da artista, “uma obra para acolher gente, a primeira das minhas esculturas-teatro ... e o início das espirais”⁷⁹.



23. Beverly Pepper, *Amphisculpture* em Bedminster, Nova Jersey, (1974-1977)

24. Beverly Pepper, Parc de l'Estació del Nord, Barcelona, maqueta da artista

25. Beverly Pepper, Parc de l'Estació del Nord, Barcelona, desenho de la artista

O Parc de l'Estació del Nord (1986-1991) de Barcelona, com *Cel caigut* e *Espiral arbrada*, imagens 24 a 28, obra desta mesma artista norte-americana Beverly Pepper⁸⁰, permite-nos ter uma experiência directa em Barcelona desta nova fusão entre escultura e paisagem que influirá de maneira decisiva nas novas linguagens do jardim urbano.

A obra aproxima-nos de uma nova sensibilidade que pode caracterizar-se de uma maneira esquemática por uma nova relação da obra com a terra ou o solo. A nova escultura apoia-se na terra ou submerge-se nela mas já não se isola nem se eleva sobre um pedestal. A terra forma parte integral da obra e o espectador desliza por ela, tem de recorrer a ela em diferentes tempos, em diferentes situações e somente assim a poderá perceber na sua plenitude como sucedia nos jardins de Le Nôtre. O tempo passou também a fazer parte da escultura⁸¹. As fotografias e as imagens ajudarão bem pouco a entendê-la pois não se pode dizer que haja um marco, uma perspectiva, um enfoque ou um tempo correctos, a obra já não pode ser entendida como um objecto, mas sim como um lugar.

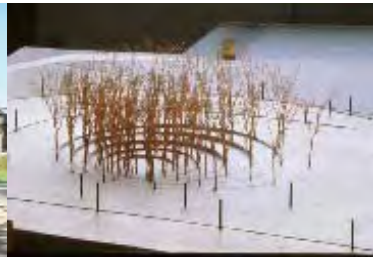
A nova escultura recusa a representação das pessoas, a pessoa é o espectador, e o pedestal é a base teórica que foi elaborada pelo artista para desenvolver a obra; nem a pessoa nem o pedestal se tornam aparentes, se integram numa ordem natural que surge da própria terra. Não hão-de surpreender nesta linha as referências frequentes destes artistas às construções da pré-história e às tradições orientais, como a filosofia do positivo e do negativo que guiam a concepção do Parc de l'Estació del Nord.



26. Beverly Pepper, Parc de l'Estació del Nord, Barcelona, desenho da artista



27. Beverly Pepper, Parc de l'Estació del Nord, Barcelona, Cel caigut



28. Beverly Pepper, Parc de l'Estació del Nord, Barcelona, Espiral com árvores, maqueta da artista

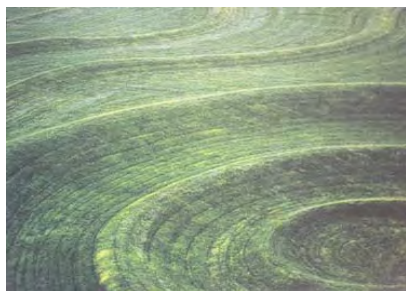
Cel caigut e Espiral arbrada, constituem duas formas de uma mesma unidade -o conjunto do parque-, e não podem ser entendidas senão neste marco de referência da arte da terra. Evocam o sol e a sombra, o positivo e o negativo, o dia e a noite, a erupção e a aglutinação. Ao sol de inverno configura-se Cel caigut –céu caído- e à sombra de verão Espiral arbrada –espiral com árvores-, uma espiral que em vez de ir até ao céu é feita de céu e se funde na terra, ambas apropriam-se da envolvência: uma grande extensão pastoral de relva verde que as demarca, mas também os canteiros adjacentes que lhes dão significação urbana⁸². Cria-se uma paisagem artificial onde a escultura se dissolve, assumindo que a escultura é o parque, que o parque é a escultura⁸³.

Para Beverly Pepper o parque é um tipo de autobiografia. *“Tem algo de todas as minhas obras, disse, em Barcelona estão Gaudí e Miró, e queria prestar-lhes tributo. Barcelona foi uma experiência incrível, a melhor da minha vida”*⁸⁴. Beverly Pepper utiliza neste caso a cerâmica pela primeira vez na sua obra, uma homenagem a Gaudí e a Miró, mas também um material para sugerir a imagem do céu⁸⁵. A artista reiterou que não queria reproduzir nem Gaudí nem Jujol e neste sentido a sua obra não é uma composição de trencadís⁸⁶ mas sim um mosaico de peças desenhadas uma a uma para recobrir a superfície, onde aparecem as espirais como representação das linhas de tensão que contidas no céu, linhas de força em si mesmas, fragmentos de cel caigut, de céu caído. À artista interessam-lhe a transparência da água e do céu e na sua última intervenção no parque, o acesso desde el carrer dels Almogàvers, acaba reduzindo todas as cores da cerâmica ao branco, evitando o mimetismo do azul do céu. Assim a cerâmica, se bem que vincula a obra às tradições da nossa cidade, aparece de uma forma completamente nova, como o material que mais se aproxima da imagem imaterial do céu e da água, material que nos seus reflexos introduz o passar do tempo, capta o ambiente que o circunda e quase obriga a obra a desaparecer. Temos pois reflectidas nesta obra a maior parte das características da nova Earth Art.

Os artistas norte-americanos da Land Art e seus seguidores europeus criaram novas imagens a partir das quais se produz a recontextualização dos antigos jardins em novas ideias sobre o paraíso urbano contemporâneo, na linha de harmonia com a natureza que reclamam as visões ecologistas que se vão estendendo ao mundo ocidental⁸⁷. As suas criações sobre o horizonte infinito e o território quase natural da paisagem norte-americana serão verdadeiramente o catalizador cultural da reconciliação da velha cidade europeia com um novo tipo de jardim, de uma nova relação entre a arte e a natureza de que as imagens e construções do Parc de l'Estació del Nord avançam muitos dos seus elementos.

A Earth Art -como assinalava Willoughby Sharp em 1970- reclama a reorganização radical do nosso ambiente natural e oferece a possibilidade de mitigar a alienação do homem da natureza. Enquanto o novo escultor segue pensando de um ponto de vista estético, seus centros de interesse e as técnicas que utiliza são cada vez mais as de um director ambiental, um urbanista, um arquitecto, engenheiro civil ou antropólogo cultural. A arte já não poderá ser vista como uma entidade autosuficiente, pois o conteúdo icónico da obra foi eliminado, e irá entrando gradualmente numa relação mais significativa com o observador e com as partes que compõem o seu redor⁸⁸.

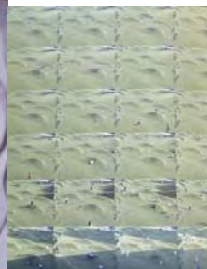
Neste sentido não é estranho que quando se difundem as fronteiras entre géneros artísticos, como a pintura e a escultura, também o façam as que separavam os jardins da arte da arte dos jardins. Nos anos 1980 e posteriores podemos encontrar numerosos exemplos de jardins que, como o Parc de l'Estació del Nord, foram desenhados por artistas, com a eventual colaboração de arquitectos ou paisagistas. A título de exemplo poderíamos assinalar no panorama internacional o Dark Star Park (1979-1984), de Nancy Holt em Rosslyn, Virginia⁸⁹; o Portal Park Slice, (1980), de Robert Irwin em Dallas, Texas⁹⁰; ou mais recentemente e muito mais próximo o Jardim das Ondas (1998) de Fernanda Fragateiro e João Gomes da Silva, no Parque Expo'98 de Lisboa⁹¹, imagens 29 a 31. Sintomática desta nova atitude é a do artista Francesc Torres, quando assinala que, provavelmente, uma boa forma de trasladar a instalação à arte pública seja através do jardim, de um novo jardim⁹².



29. João Gomes de Silva e Fernanda Fragateiro, Jardim das Ondas, Lisboa, Parque Expo'98.



30.



31.

Após esboçar este marco da tradição dos jardins da arte, regressemos a casa, como tínhamos anunciado, à Barcelona de meados dos anos 1990, não sem fazer antes uma breve paragem no caminho para visitar duas obras realizadas dez anos antes, paralelas no tempo ao Parc de l'Estació del Nord e antecedentes exemplares dos projectos que vamos seguir depois.



32. Jardim de Villa Cecília (1983-1985), Barcelona



33. Fossar de la Pedrera (1983-1986), Barcelona



34. Fossar de la Pedrera, acesso.

Trata-se do jardim de Vil·la Cecília⁹³, imagem 32, (1983-1985), projecto de Elías Torres e José Antonio Martínez Lapeña, que se forma a partir de uma nova estrutura que se sobrepõe a um espaço residual baldio e aos restos muito deteriorados do jardim de uma vila privada de princípios do século xx, para criar um novo jardim público de carácter nitidamente urbano. Os novos bancos, portas e candeeiros, a nova organização dos espaços e a magnífica Dona ofegada –Mujer ahogada- do escultor Francisco López Hernández, configuram uma nova imagem de contemporaneidade que se apropria dos restos da vegetação existente mas que não procura reintroduzir técnicas que procedem de uma tradição esquecida como a reconversão das ruínas derivadas do derrube das antigas construções auxiliares como novas ruínas românticas.

O segundo exemplo seria o Fossar de la Pedrera⁹⁴ –Fossa da pedra-, imagens 33 e 34, (1983-1986), projecto de Beth Galí, Servei de Projectes Urbans da Câmara de Barcelona. O jardim ordena e estrutura uma pedra abandonada que foi a antiga fossa comum do Cemitério de Montjuïc, lugar onde descansam os restos dos deserdados junto às vítimas não identificadas dos bombardeios aéreos sobre Barcelona durante a Guerra Civil espanhola, das lutas sociais do momento e da repressão posterior, com o objectivo de convertê-lo num memorial onde se instala também a tumba de Lluís Companys, presidente da Generalitat de Catalunya, fusilado em 1940 após ser preso em França pela Gestapo.

Desde o acesso principal, uma escada provoca um caminho ascensional até um filtro constituído por um bosque de ciprestes e pilares-menires onde se inscrevem os nomes das vítimas da repressão e onde se percebe o grande impacto emocional do local: o grande vazio pleno de claridade de uma grande esplanada onde uma curva bem definida demarca o grande prado verde que cobre a fossa comum. Do outro lado, uma frágil parreira metálica define o limite de um tanque onde se situa a tumba do Presidente Lluís Companys. O lugar deriva de uma grande emotividade, mas ao mesmo tempo aparece como um artifício bem enraizado no mesmo, quase “natural”.

Estas duas obras singulares, assinalavam na aprendizagem barcelonesa desses anos, e sem as limitações que a intensidade de uso apresentava noutros projectos⁹⁵ a possibilidade de uma nova linguagem do jardim. Com a sua frescura, com a sua dificuldade de representação, com alguns traços de ingenuidade, estes dois jardins abriram um novo caminho a seguir ao qual, creio, os próximos projectos representarão uma etapa mais madura.

Tendo chegado ao nosso objectivo, apresentar com este marco cultural por princípio, quatro novos jardins que, na sua diversidade, apresentam uma posição comum, pontos de partida comuns: imagens da natureza filtradas pela cultura contemporânea que se estruturam a partir de leis diferentes em ordens complementares e justapostas; onde topografia, pavimento, vegetação, -em grandes massas de tapetes, arbustos e arvoredo-, e elementos de iluminação acabam configurando uma nova complexidade sem referentes imediatos na tradição recente. Os elementos arquitectónicos ou construídos, constantes na tradição ocidental e relevantes nos projectos de Barcelona dos anos 1980, híbridos entre a praça e o jardim, vão desaparecendo nesta nova aproximação ao jardim urbano⁹⁶.

Nesta nova ideia do jardim, poderiam situar-se quatro características relevantes: a alteração da topografia inicial do lugar -uma questão que a tecnologia disponível tornou actualmente muito mais simples que em épocas anteriores-; a reconsideração e reapropriação das imagens da paisagem agrícola para introduzi-las numa cidade cada vez mais alheada da forma de produção agrária, -mas que necessita da poética agrícola, como já sucedeu nas vedute renascentistas-; a reassimilação da topiaria e das flores, que retornam como técnicas e instrumentos na configuração do novo jardim -por cima do retrocesso que puderam inspirar a certas concepções éticas das vanguardias- e finalmente, as condicionantes da iluminação como novo requisito específico do jardim urbano contemporâneo.

Pretende-se uma imagem de território “natural”, numa representação que não é uma fotocópia, mas sim uma imagem de natureza filtrada pela cultura, uma imagem onde a arquitectura, os elementos construídos, praticamente vão desaparecendo e o vegetal assume o seu pleno protagonismo.

A ênfase na busca de uma nova linguagem do jardim caracteriza boa parte do trabalho de Gabinete de Projectos Urbanos da Câmara de Barcelona em meados dos anos 1990. Apresentaremos a seguir, como avançámos ao início, alguns exemplos de jardins realizados neste período que nos permitirão abrir o debate sobre esta nova linguagem do jardim urbano e sobre as referências à tradição com exemplos próximos. Novos jardins que começaram a consolidar-se e a que todos poderão recorrer, valorizar e espero que disfrutar.

Quatro jardins construídos, todos eles de pequena dimensão como são os espaços verdes de Barcelona, elementos representativos dos 20 novos hectares de verde urbano que se configuraram em Barcelona nos quatro anos posteriores aos Jogos Olímpicos de 1992, junto a um projecto que não verá a luz, permitir-nos-ão aprofundar este debate.

Os jardins de Olga Sacharoff (1993-1994), projecto de Carles Casamor e Marta Gabàs, com a colaboração de Miguel Royo, Gabinete de Projectos Urbanos da Câmara de Barcelona, imagens 35 a 41, ocupam um lugar de dimensão reduzida, uns 8.000 m², um espaço de carácter essencialmente residual que se previa ter uma intensidade de uso reduzida, situado entre um conjunto de edifícios dos anos 1980, num ambiente basicamente residencial.



35. Jardins de Olga Sacharoff, Barcelona (1993-1994)

36. Jardins de Olga Sacharoff, Barcelona (1993-1994)

37. Jardins de Olga Sacharoff, Barcelona (1993-1994)

O jardim estabelece-se fechado em si mesmo, sem direcções preferenciais ou vistas singulares, e projecta-se como um espaço não pavimentado, cuja característica principal é o movimento de terras, organizado segundo um jogo dinâmico no relevo que se inspira no movimento contínuo das ondas do mar, uma referência subtil aos nomes das ruas ao redor que são os das três caravelas da primeira viagem de Colón à América.



38. Jardins de Olga Sacharoff, Barcelona (1993-1994)

39.

40.

41.

Neste jardim não se determinam trajectos pré-definidos, o atapetado verde é uma forma de pavimento contínuo e único sobre o qual se assentam alinhamentos duplos de árvores de grande porte vertical, choupos (*Populus itálica nigra*) e de sombra, tipuanas, que cruzam a nova paisagem sempre numa ordem de linhas paralelas com uma directriz distinta da que geram as ondas e que acentua a percepção da sua ondulação situando-se numa relação de escala próxima à dos edifícios em volta. Os candeeiros nascem no alinhamento de árvores, como mais uma árvore, criando uma relação espacial entre a árvore, o candeeiro, a altura e a luz.

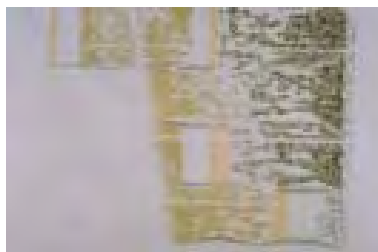
O espaço não tem trajectos pré-figurados, qualquer caminho, sempre diferente, recorre a pontos altos e baixos que não configuram nenhuma posição dominante, que impedem assim perceber o espaço completo a partir de qualquer posição e que provocam a percepção de um espaço virtualmente maior. Este é um jardim que reinventa uma paisagem, como uma paisagem natural que chega a ser geométrica e abstracta ao incorporar-se na cidade.

Herdeiro deste é o projecto de um novo parque no extremo norte da nova frente marítima da cidade -o sector Diagonal Mar- que devia ser pela sua dimensão, uns 13 Ha, o segundo grande parque "plano" de Barcelona, depois do Parc de la Ciutadella.⁹⁷ Este projecto de Carles Casamor, Marta Gabàs e Antonio Montes, arquitectos do Gabinete de Projectos Urbanos da Câmara de Barcelona (1996) com a acessoria pontual do paisagista francês Michel Corajoud, imagens 42 a 44, sintetiza boa parte das reflexões e das ideias sobre o jardim urbano contemporâneo que se desenvolveu em Barcelona neste período.

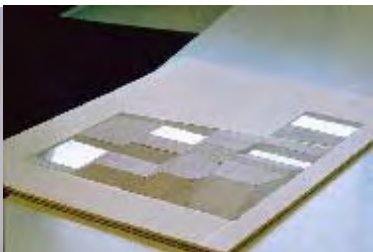
O novo parque estabelecia-se com a referência última dos marismas do delta do rio Besòs que ocuparam antigamente o lugar, a partir da manipulação de um conjunto de imagens de espaços naturais que se reintroduziam na cidade, numa contradição subtil entre natureza e abstracção,. As vicissitudes de todo o projecto de transformação da cidade modificarão o âmbito do parque e os requisitos que a promoção privada do sector estabelecia; assim o projecto definitivo foi entregue à equipa dirigida pelo malogrado Enric Miralles. Deste novo projecto falaremos depois.

O movimento de terras produzia pontos altos -que se levantavam por cima da rasante da ronda Litoral que agora se situa entre 3 e 5 metros por cima do nível do terreno do parque- de onde se podia ver o mar, e pontos baixos que se enchiam de água formando um conjunto de lagos que se prolongavam visualmente no mar e que se estabeleciam assim mesmo como depósitos para a retenção da água dos grandes aguaceiros das tormentas mediterrânicas e como imagem da memória da marisma que o local foi. Esta nova topografia gerava-se por um mesmo movimento contínuo que unificava o espaço e ao mesmo tempo o sectorizava, dobrando o território, buscando sempre uma dimensão aparente maior, alargando os trajectos e impedindo que qualquer posição do

espectador permitisse um domínio total sobre o conjunto que devia assim ser percorrido para conseguir a experiência das suas partes.



42. Projecto do parque Diagonal Mar, não realizado, Barcelona (1996) Planta.



43. Projecto do parque Diagonal Mar, não realizado, Barcelona (1996) Maqueta topográfica.



44. Projecto do parque Diagonal Mar, não realizado, Barcelona (1996) Maqueta com árvores.

No projecto do parque o construído reduzia-se ao mínimo possível de elementos, os pavimentos adaptavam-se ao movimento topográfico e eram atapetados com plantas e lastro estabilizado, os lagos ou tanques foram impermeabilizados mediante métodos brandos, em cujo tratamento a argila tinha um papel essencial, para que os juncos pudessem crescer nas margens. As pontes que cruzavam os tanques eram os únicos elementos construídos, e eram ligeiros, sem pretensões de formalização que pudessem convertê-los em elementos singulares. O valor do encerramento, entre elementos vegetais, situava-se basicamente nos pontos baixos para que virtualmente desapareceria, seguindo a antiga técnica de ha-ha. A vizinha torre de águas de macosa, a indústria que ocupava previamente o lugar, mantinha-se, recuperando a sua antiga função, como depósito das águas subterrâneas que se destinavam à rega do novo parque e a encher os novos tanques.

A vegetação dispunha-se em grandes massas, cada uma delas com árvores de diferente espécie, seguindo uma lei própria e diferente da que regulava a topografia, completando desta forma a complexidade do novo território.

A iluminação combinada das ordens de escala bem diferentes: grandes mastros com projectores dispostos segundo uma malha octogonal, sobreposta às estruturas do movimento topográfico e das massas de arvoredo, e um sistema de balizas que seguiam a traça dos trajectos que se sugeriam.

A ordem topográfica, a dos trajectos com balizas, a do "tecto vegetal", a dos troncos das árvores, a dos grandes mastros de iluminação, sobrepunham-se cada uma delas com uma lei própria sobre esta nova paisagem que, apesar das suas referências à antiga paisagem natural do lugar, apoiava a certeza do artificial, da reconstrução da memória com uma nova linguagem.

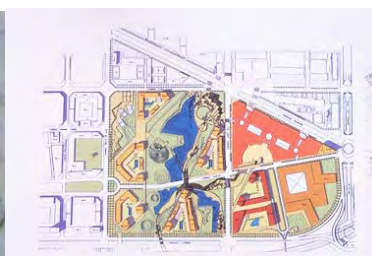
O jardim de Joan Vinyoli (1996-1998)⁹⁸, parte de princípios parecidos, num modelo diverso.



45. Enric Miralles e Benedetta Tagliabue, Projecto do Parc Diagonal-Mar, Barcelona (1998)



46.



47.

O projecto de Enric Miralles e Benedetta Tagliabue para o novo parque de Diagonal Mar, com uma configuração bem diferente da do projecto que vimos antes, tanto no que se refere aos limites como à sua relação com a edificação circundante, reproduzida nas imagens 45 a 47. O próprio autor definiu-o assim: "*Não é uma peça de espaço verde. É um lugar, um lago, onde brincar*"⁹⁹. Um lugar que, no caminho em que se diluem as fronteiras entre géneros artísticos, poderíamos situar nas fronteiras entre arquitectura e escultura, um lugar onde por todo o lado emerge a personalidade do autor.

Poucas vezes poderemos ver duas imagens tão diferentes para um mesmo lugar e, por outro lado, tão próximas no tempo. As imagens do parque de Enric Miralles e Benedetta Tagliabue abrem-nos o caminho de uma nova reflexão sobre o amplo leque de caminhos abertos no final do século xx, nos caminhos desconhecidos entre a arquitectura, a escultura e o jardim que competem para alojar a Poesia quando esta abandona por algum tempo o alojamento campestre que Bocaccio lhe atribuía.

Esta reflexão fica por fazer, mas entretanto não podemos deixar de remarcar a relação tão estreita do novo parque com o lugar, certamente um lugar que se construiu em paralelo com o parque, e com o qual se interrelaciona. Mais além dos estabelecimentos prévios pode ser que esta seja por acaso uma das características singulares que diferenciam este projecto dos estabelecimentos das obras de que temos falado. Perante um ambiente que habitualmente não tem nenhum tipo de ordem nem de projecto, os projectos de novos jardins tenderam a ignorá-lo, a situar-se como elementos prévios ao ambiente urbano do lugar, centrando-se em si mesmos. As imagens do projecto de Miralles, que se inaugurará esta próxima primavera, fazem-nos reflectir sobre se essa atitude que se esconde do ambiente, é sempre a mais adequada.



48. Jardim da Sant Joan de Déu, Illa Diagonal, Barcelona (1994)

49.

50.

Um parentesis, para recordar primeiro os jardins de Sant Joan de Déu na Illa Diagonal, projecto de Rafael Moneo, Manuel de Solà-Morales e Bet Figueras, finalizados em 1994, imagens 48 a 50, que nos retornam à poética dos jardins de Gabriel Guevrekian.



51. Jardim Botànic de Montjuïc, Barcelona, (1990-1999).

52.

53.

E para apresentar o projecto do novo Jardim Botânico de Montjuïc, imagens 51 a 53, (1990-1999), projecto de Carlos Ferrater, Josep Lluís Canosa e Bet Figueras, que parte de um argumento projectual que tornara possível que fosse o próprio lugar a ditar as regras da intervenção e manifestara as condições morfológicas e topográficas para criar as formas de uma nova paisagem¹⁰⁰. O jardim ordena-se a partir de uma malha triangular sobre o terreno, que se vai adaptando aos acidentes do terreno. Assim o jardim adquire uma ordem e dimensão fractal e organiza-se a partir da irregularidade e do fraccionamento, a partir do qual as plantações esbatem o excesso geométrico inicial que fica apenas como uma ordem relativa para a construção do jardim. Um método que, artificial na sua origem, acaba por assumir a própria dimensão fractal da natureza para conseguir uma síntese futura entre o equilíbrio biológico das plantações e a artificialidade que oferece o território de infraestrutura construída.

O jardim, onde a vegetação se irá consolidando com o tempo, oferece uma nova aproximação à ordem geométrica de uma nova geometria, é uma nova ilustração do esforço neste período por avançar em novas ideias e atitudes perante o jardim desde a contemporaneidade.

O parque de Josep M. Serra i Martí, no bairro de Canyelles (1990-1996), projecto de Cinto Hom e Carles Casamor, com a colaboração de Josep M. Llopis, Eva M. Julián e Santiago Gassó, Gabinete de Projectos Urbanos da Câmara

de Barcelona, imagens 54 a 62, situa-se num rectângulo de 270 x 150 metros, com um desnível, na sua secção transversal, de 16 metros.



54. Parque de Josep M. Serra Martí, 55. Barcelona (1990-1996)

56.

No parque há uma casa do guarda, um parque de estacionamento subterrâneo –com 1 metro de terra por cima para se poder plantar- e também uma igreja de recente construção, mas a peça edificada mais importante é o edifício central de manutenção urbana da Câmara de Barcelona, a partir de cuja coberta, como praça pavimentada, se iniciou o projecto.

A partir da praça, a topografia configura-se mediante um sistema de plataformas e taludes que definem os espaços de relação e as rampas de conexão, com uma depressão que se enche de água no encontro entre a praça e o resto do jardim. O jogo de plataformas e rampas, que evita que os muros e as escadas pesem na elevada pendente transversal, determina itinerários de grande percurso em diferentes direcções, visões múltiplas de um jardim que desta forma se amplia visualmente acima das suas dimensões reais, como nas tradições do século xvii.

Um parentesis para assinalar que na última fase dos trabalhos, a que se referia à construção do tanque, o projecto foi alterado, perante as demandas dos vizinhos do lugar que queriam um tanque mais monumental, uma fonte multicolor que potenciase o carácter simbólico do lugar, uma anedota que nos explica as dificuldades do processo de assimilação de toda a nova linguagem.



57 Parque de Josep M. Serra Martí, Barcelona (1990-1996)

58.

59.

Os taludes são o apoio de um arvoredo que se estende com profusão, configurando áreas diferenciadas e definindo ao mesmo tempo perspectivas que afastam os potentes edifícios que rodeiam o parque para conseguir que se situem sempre num segundo plano. Os taludes converteram-se em potentes manchas de cor, de relva ou de diferentes atapedados de flor que tornam patente a mudança das estações, o passar do tempo¹⁰¹.



60. Parque de Josep M. Serra Martí, 61. Barcelona (1990-1996)

62

O sistema de iluminação define-se sobre a topografia e a vegetação com uma lei própria e autónoma. Formado sobre uma rede octogonal de 36 x 36 metros que ordena a colocação de um conjunto de mastros de uma altura média de 16 metros que sobrepõem a sua função imediata, convertem-se num elemento essencial do projecto ao criar uma nova ordem vertical de uma escala e de uma geometria mais próximas à dos blocos da edificação que rodeiam o parque. Os extremos superiores dos mastros definem uma envolvente plana que dá ao conjunto um potente carácter unitário. Não se pretende ocultar a referência última desta estrutura ao Lightning Field de Walter DeMaria (1974-1977) perto de Quemado, Novo México, imagem 63.



63. Walter DeMaria, Lightning Field, perto de Quemado, Novo México, (1974-1977)

O jardim del Príncipe de Girona (1993-1995), projecto de Jordi Farrando, com a colaboração de Elpidi Pedreny, imagens 64 a 67, situa-se num solar rectangular de 2 Ha. de superfície nas fronteiras da trama da Ensanche barcelonesa, entre as ruas de Marina, Taxdirt, Lepant e a Travessa de Gràcia, onde houve um quartel militar. Se bem que o projecto entendia o derrube de todas as construções do quartel, ainda subsiste –e parece que por muito tempo- o antigo corpo de entrada que se destina a usos administrativos.



64. Jardim do Príncipe de Girona, Barcelona, (1993-1995)

66.

O jardim projecta-se a partir de um grande espaço quadrado, quase plano, rodeado de plátanos, que foi o pátio de armas do quartel. Este espaço original espande-se para formar uma esplanada que é o elemento central do novo jardim e que é ocupada, em parte, por um grande tanque de uns 2000 m² que se converte em ponto focal do jardim, espelho do céu e da vegetação do ambiente que oferece o jogo cambiante da luz e do reflexo.



67. Jardim do Príncipe de Girona, Barcelona, (1993-1995)

68.

69.

A esplanada central está circundada por um conjunto de bancadas de maciços de arbustos que vão cobrindo os desníveis entre esta e as ruas do perímetro, geralmente situadas na cota superior, quase como que formando um anfiteatro. Estas bancadas definem volumes vegetais, organizados segundo a tradição agrícola, que configuram formas paralelepípedas onde os arbustos, sempre da mesma espécie em cada bloco, têm características específicas de floração e delimitam a paisagem do utente do jardim e dos espectadores das edificações ao redor. Viburnum tinus, Bouganvillea, Lotus creticus, Senecio petasites, Leonilis honorum, Abelia floribunda, Duranthen plumieri, Rosmarinus officinalis, Templetonia retusa, entre outras plantas, imagens 73 a 77, constituem a vegetação destes prismas.



70. Jardim do Príncipe de Girona, Barcelona, (1993-1995)

71.

72.

As ruas do perímetro conectam-se com o jardim mediante rampas potentes e, uma vez no interior, um trajecto de plataformas, passeios e escadas de madeira, configura uma rede secundária de itinerários mais complexos que ampliam a percepção da dimensão do jardim.



Jardim do Príncipe de Girona, Barcelona, (1993-1995) As flores.

73. Callistemon

74. Plumbago auriculata

75. Bougainvillea glabra

76. Tecomaria capensis

77. Abelia floribunda

O jardín de las Tres Torres: (1993-1995), projecto de María Dolores Febles, com a colaboração de Miguel Royo, imagens 78 a 83, ocupa os únicos restos do leito de um antigo torrente que se converteu num lugar inacessível, limitado por três ruas de tráfego intenso: a Ronda do General Mitre, a Via Augusta e a nova rua de Vila Arrufat que facilita as voltas.



78. Jardim das Três Torres, Barcelona, (1993-1995)

79.

80.

O jardim trata de se aproximar o mais possível à topografia natural do terreno, que fica situado uns 5 metros abaixo das ruas ao redor. Para preservar a vegetação existente o jardim isola-se da envolvência mediante planos inclinados que integram as rampas de acesso e fecha-se em si mesmo mediante uma sebe de ciprestes recortada.



81. Jardim das Três Torres, Barcelona, (1993-1995)

82.

83. Jardim das Teresianas na rua Ganduxer.

A antiga vegetação naturalizada complementa-se com eucaliptos, Pinus canariensis e palmeiras, que marcam a continuidade com os elementos verticais mais potentes do jardim vizinho do Col·legi de les Teresianes, imagem

83, um jardim consolidado, construído em 1888 com contribuições de Antoni Gaudí não suficientemente documentadas, do qual este sector era uma área marginal até à abertura da Ronda do General Mitre nos primeiros anos de 1970. Desde a topografia deprimida com os taludes atapetados de hera e lavanda, os dois jardins, o antigo e o novo, percebem-se juntos como um parque virtual de uma extensão muito maior, que se unifica através do mimetismo desejado com a tradição botânica dos jardins dos inícios do século XIX, utilizando os recursos clássicos de shakkei, da decoração prestada.

Na sua reduzida extensão, este novo jardim poderia considerar-se como um excelente exemplo da transição entre os projectos de praça-parque-jardim tão frequentes nas obras de Barcelona dos anos 1980 às realizações mais recentes. Um exemplo também da continuidade na tradição das sebes do jardim antigo –O Labirinto de Horta, mas também o magnífico jardim mais recente da Vil·la Cecília-, e a tradição dos jardins de inícios do século XIX do nosso ambiente, com a topiaria e as espécies exóticas, que expressam uma vontade clara de natureza exótica e “artificial”.

A reflexão sobre a nossa tradição que nos pedia Burle Marx leva-nos agora a tomarmos os exemplos destes jardins de indianos, nem suficientemente conhecidos nem suficientemente analisados e, de forma especial, ao Park Güell de Antoni Gaudí que é, sem dúvida, uma peça capital da arte dos jardins.

Falou-se muito do Park Güell como um projecto de cidade jardim, muito mais ainda do carácter simbólico de muitos dos seus elementos, mas são praticamente inexistentes as referências à vegetação do parque¹⁰². Numa conversação com o Dr. Josep M. Montserrat, em 1993 ou 1994, então director do Instituto Botânico da cidade, este assinalava que para entender a vegetação do parque deviam reconhecer-se, sobre o que fora terra erma da denominada Muntanya Pelada, quatro estrados sobrepostos: A vegetação agrícola de alfarrobeiras, azinheiras, pinheiros e oliveiras da antiga herdade de Can Muntaner de Dalt, a herdade que Güell comprou para construir o parque; a vegetação adicionada pelo próprio Gaudí, cujo alcance não é bem conhecida; as actuações traumáticas no período da Guerra Civil quando se produzirão talas incontroladas para usar como lenha, complementadas por uma certa população natural; e que por cima destes estratos sobrepunham-se actuações de jardinagem de diferentes períodos.

Conhecer em profundidade o projecto de Gaudí requeriria esclarecer a vegetação que Gaudí projectou no parque. Observando uma fotografia¹⁰³ da escada monumental que se fez aproximadamente em 1902, antes da construção da sala hipóstila, chama-nos a atenção a presença de dois magníficos e desenvolvidos exemplares de palmeira (*Trachycarpus fortunei*)¹⁰⁴, imagem 92, centrados na escadaria que hoje ainda sobrevivem despercebidos entre a vegetação que os esconde. A presença destas palmeiras numa etapa tão inicial da construção do parque – recordemos que as obras se iniciaram em 1901- demonstra-nos que o projecto do parque incluía também um programa vegetal. Observar que no parque de La Fontaine de Nîmes, que segundo alguns autores¹⁰⁵ inspirou alguns aspectos do parque Güell, encontram-se palmeiras desta espécie ao lado das ruínas romanas que aloja, poder-nos-ia levar a imaginar simbologias complexas.

Mas para entender o programa vegetal do parque provavelmente ajudar-nos-ia mais analisar a colaboração de Antoni Gaudí com Josep Fontseré no período 1873-1878¹⁰⁶ em diversos projectos entre os quais destaca o Parc de la Ciutadella. Fontseré começou, poucos anos mais tarde -em 1881¹⁰⁷- o parque Samà em Montbrí del Camp, um parque para Salvador Samà, marquês de Marianao, imagens 84 a 89, a quem Eusebi Güell compraria depois a propriedade de Can Muntaner de Dalt, para construir o Park Güell.

O parque Samà, um oasis que inclui espécies agrícolas como os laranjeiras e que se estabelece como um claro contraste frente às oliveiras e as terras de sequeiro envolventes, está situado bem próximo da paisagem familiar de Gaudí, -que viveu a sua infância na povoação vizinha-. É impossível que Gaudí não o conhecesse e que não tenha recebido de Fontseré pelo menos uma curiosidade ou uma formação básica sobre a arte dos jardins, uma formação que não poderia esquecer a experiência que Samà, Güell ou, em geral os ricos indianos com que se relacionava Gaudí, tiveram dos jardins de La Habana que com toda a probabilidade se popularizaram por ocasião da Exposição Universal de 1888, imagem 91. A extensão do parque Samà¹⁰⁸, uns 14 Ha, bem próxima à do Park Güell ainda nos aproxima mais. Cedros, palmeiras de diferentes classes entre as quais as que já citámos, eucaliptos e magnólias, pinheiros e ciprestes, são elementos vegetais que também partilham ambos os parques, e inclusive postos a partilhar fazem-no na representação construída de diferentes cogumelos, imagem 89.



84. Parque Samà em Montbrí del Camp, (1881)



85. Parque Samà em Montbrí del Camp, (1881)



86. Parque Samà em Montbrí del Camp, (1881)



87. Parque Samà em Montbrí del Camp, (1881)



88. Parque Samà em Montbrí del Camp, (1881)



89. Parque Samà em Montbrí del Camp, (1881)



90. Park Güell, antes de 1929.

91. Jardins "La Tropical" em La Habana (Cuba)



92. Escada de acesso ao Park Güell, c. 1902



93. Decoração para Tristão e Isolda

Quando o Park Güell como urbanização se configura como um absoluto fracasso, a execução das obras dilata-se no tempo mas não pára e o parque é utilizado para a celebração de festas cívicas já em 1906¹⁰⁹ antes mesmo da sua finalização. Não é nada improvável que nesta conjuntura Gaudí projectasse um jardim que abarcasse o conjunto do parque e que não se limitasse apenas aos espaços comunitários sem que ocupasse também as parcelas que no plano inicial estavam previstas edificar e vender.

Para encerrar o tema, ou abri-lo um pouco mais, referir-nos-emos à imagem 90, uma fotografia anterior a 1929, três anos depois da morte de Gaudí, que reproduzimos da monografia de Ràfols¹¹⁰. Vemos uma das colunas dos pórticos dos viadutos do Park Güell rodeada por glicínias. Ao observador actual pode surpreendê-lo como nestas fotografias de época aparece uma vegetação muito mais abundante do que a que pode contemplar agora. Esta circunstância poder-nos-á levar a imaginar que Gaudí talvez concebesse estas estruturas como suporte de vegetação como as que podemos ver nos jardins de La Habana, onde os suportes desaparecem engolidos pela flora, imagem 91, em vez de como as estruturas abstractas que hoje apreciamos? Temos visto que neste terreno a investigação é ainda virgem, mas as imagens das decorações do cenógrafo Soler i Rovirosa para a apresentação da ópera de Wagner, Tristão e Isolda, no Gran Teatro del Liceo de Barcelona apoiam a ideia de uma vegetação profusa como mais próxima à ideia do projecto (imagens 93 e 94). Sirvam estes apontamentos para animar uma investigação mais profunda sobre todos estes aspectos. Se assim for esta lição terá cumprido um dos seus objectivos.

Nesta referência última à nossa tradição mais recente e ao próprio tempo tão desconhecido não podemos esquecer contudo a importância e interesse da arborização de alineação na configuração urbana de Barcelona. A arborização de Barcelona, herdeira com toda a probabilidade dos tratados de Alphand, chegou a constituir uma

imagem decisiva da nossa cidade. A partir da primavera a Ensancha começa a transformar-se praticamente num grande bosque de plátanos com casas, num jardim urbano imenso e complexo. Talvez entendê-lo desta forma seja mais fácil assumir a difícil tarefa de conservar este património extraordinariamente valioso que deve viver e crescer num ambiente cada vez mais hostil. A imagem 95 da remodelação dos Campos Elíseos de Paris (1992-1994)¹¹¹ avaliza esta posição. O projecto de reforma recria a dupla alienação de arborização que se havia perdido e reinstaura o uso da topiaria com tão pouca afinidade com o Movimento moderno mas tão próximo dos novos caminhos da arte como nos demonstra Puppy de Jeff Koons no acesso ao Museu Guggenheim de Bilbao, imagem 96.



95. Restauração dos Campos Elíseos, Paris, (1992-1994)



96. Puppy, Jeff Koons Museu Guggenheim Bilbao



97. Parque Duisburg Nord (1991-2000)

O caminho que se desenvolveu desde Barcelona e que fazia a definição de uma nova linguagem do jardim contemporâneo não é um caminho novo nem isolado. As imagens do Parque Duisburg Nord (1991-2000) de Latz & Partner Landscape Architects, imagens 97 e 98, 1º Prémio Europeu de Paisagem Rosa Barba (2000), tornam-se nos muito familiares, são uma amostra mais desta nova linguagem compartilhada onde, em palavras dos seus autores, trata-se de integrar, de dar forma, de desenvolver e interrelacionar as estruturas já existentes surgidas do anterior uso industrial, e de encontrar uma nova interpretação, uma nova síntese onde os fragmentos que ainda sobrevivem se entrelaçam para criar uma nova "paisagem"¹¹².



98. Parque Duisburg Nord (1991-2000)

Uma nova paisagem que, como diz Calvo Serraller referindo-se à paisagem contemporânea, foge da racionalização, busca os fenómenos incontroláveis e dá forma plástica à nostalgia de um estado virginal em que a natureza não se encontra manipulada pelo homem¹¹³.

E entretanto o artista Ian Hamilton Finlay, a partir do seu jardim escocês em Stonypath (baptizado em 1977 como Little Sparta)¹¹⁴, cria a sua verdadeira Arcadia habitável, um ambiente natural onde se inscrevem numerosos poemas visuais, poemas concretos ou esculturas conceptuais, um jardim pleno de elementos surpreendentes, como um jardim chinês¹¹⁵, entre os que nos interessam aquela elegia que nos chama a ver Poussin, e a ouvir Lorena - "See Poussin, Hear Lorrain"¹¹⁶-, imagem 100.



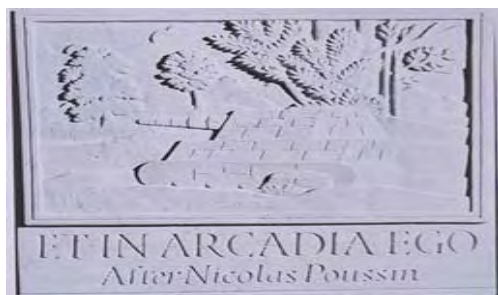
99. Ian Hamilton Finlay com Michael Bond, L'Ordre d'avui... (2000), Barcelona.



100. Ian Hamilton Finlay com John Andrew, See Poussin, Hear Lorrain (1975)



101. Ian Hamilton Finlay com Nicholas Sloan, Claude's Bridge (1982)



102. Ian Hamilton Finlay com John Andrew
Et in Arcadia Ego (1977)

Mas Little Sparta não vê a Grécia sem Roma, Roma do século xvii que atraía Claudio Lorena e Poussin. Foi dito que Ian Hamilton Finlay partilha com Poussin a claridade do seu interesse cultural e visual e com Claudio Lorena a sua ressonância. Finlay, na elegia gravada em pedra, situada numa clareira junto a um tanque do seu jardim, caracterizou esta diferença que aprecia entre ambos: de uma parte cada árvore de Claudio Lorena é quase o fruto do cinzel na pintura, mas Poussin deixa nas suas obras que o ar se mova ao seu próprio ritmo e que se oiçam as notas do próprio bosque natural. A tradição de Claudio Lorena é assim a tradição do real no sentido mais poético da palavra, e também quando ambos trabalham num contexto clássico, onde Claudio Lorena é poesia, Poussin é controlo. A virtude de Finlay é explorar o contraponto entre poesia e controlo convertendo-se num representante contemporâneo da tradição intelectual e artística que já se tinha configurado na Escócia a partir da obra de Claudio Lorena e da sua envolvimento romana¹¹⁷.

Tão pouco um artista contemporâneo imbuído profundamente nas tradições temáticas e de tratamento do passado, pode chegar a criar a fusão de passado e presente que nos permite ver o tradicional como actual¹¹⁸. Desde Barcelona, em Turó del Carmel –a colina de Carmelo próxima do Park Güell–, noutra novo parque deste período que vai crescendo e se vai estruturando com o tempo, *L'ordre d'avui és el desordre de demà* (A ordem do presente é a desordem do futuro)¹¹⁹, imagem 99, de Ian Hamilton Finlay com Michael Bond (2000), convidamos a reflectir sobre as nossas tradições e a avançar até uma nova fusão entre passado e presente nos jardins da nossa cidade, a seguir em busca de uma nova Arcadia.

NOTAS

¹ Esta conferência poder-se-ia qualificar como um *work in process*: provem na sua origem de um artigo da revista holandesa *De Architect*, em finais de 1996 que se intitulava na sua versão original em castelhano “*Barcelona depois de 1992, era um jardim urbano contemporâneo: um processo, quatro jardins e um projecto*”. Esse artigo foi depois a base de outro, Ignasi de Lecea “*Cap a un jardí contemporani. El llenguatge dels jardins i parcs més recents a Barcelona*” –era um jardim contemporâneo. Este artigo, sobre a linguagem dos jardins e parques mais recentes de Barcelona, foi incluído no livro Juli Esteban e Jaume Barnada, coords., *1999 Urbanisme a Barcelona*, (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1999), pp. 108-115, com edição em castelhano, um panorama da situação do urbanismo de Barcelona no período. A terceira versão foi uma conferência no seminário técnico local organizado pela *Federació de Municipis de Catalunya* (29 de Setembro de 2000), onde a mudança de público e de meio, assim como a reflexão no tempo decorrido, introduzia novas matizes. Esta quarta versão adiciona novas precisões e análises. Em concreto o objectivo desta conferência não é outro senão o de avançar na recuperação de uma tradição perdida, de estimular novas investigações e de provocar uma nova prática da velha arte dos jardins ancorada na contemporaneidade.

² Os exemplos que se vão recolhendo, mais a anotação indicada que deixa sem dúvida à margem obras interessantes dentro da linha argumental eleita, foram escolhidos para poder exemplificar algumas posições, reler aspectos da tradição e, em definitivo, aprofundar na tese da conferência, o que deixa também à margem obras com outros pontos de interesse.

³ Crê-se que esta praça é, de um ponto de vista cronológico, a primeira que acolhe o verde como parte da sua estrutura. Provem da época de Enrique IV de França, quando nasceu o novo urbanismo de Paris, recebeu inicialmente o nome de Place Royale. Construída provavelmente por Métézeau, ou talvez por Androuet du Cerceau, foi inaugurada em 1612 no decorrer de uma festa sumptuosa por ocasião do noivado de Luis XIII. Houve então um grande retrocesso no que se qualificou como “hileras de tilos indeseáveis”. A sua denominação actual é de 1800 e com ela se honrava os contribuintes da região dos Vosgos que naquele ano foram os primeiros a pagar os seus impostos. Ver Jean Prasteau, *Paris, ses places ses jardins*, (Paris: Éditions de la Tourelle, 1984), p. 39.

⁴ *Bloomsbury Square* (1660) e *St James’ Square* (iniciada em 1665) parece que foram os primeiros *squares*. *St James’* parece inspirado, segundo Summerson, na Place Royale de Paris –agora dos Vosges- e na Belle Cour de Lión, mas talvez a *square* melhor conservada hoje seja Bedford Square, cem anos mais moderno. Cf. John Summerson, *Georgian London*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1978), p. 41 e Edward Jones e Christopher Woodward, *A Guide to the Architecture of London*, (Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1983), pp. 100 e 196.

⁵ A título de exemplo Feliu Elias, *L’escultura catalana moderna, vol I: Procés evolutiu*, (Barcelona: Editorial Barcino, 1926), na p. 64 refere-se à barcelonesa *plaza del Duc de Medinaceli* como um belo *square* construído em 1844.

⁶ Vittorio Sgarbi, na introdução a Lorenzo Capellini, *Il Prato della Valle*, (Turim, Londres, Veneza: Umberto Allemandi & C., 2001), p. 9. Franco Borsi e Geno Pampaloni dão umas primeiras explicações sobre o carácter paradigmático deste espaço público no seu livro *Monumenti d’Italia. Le piazze*, (Novara: Istituto Geográfico de Agostini, 1975), p. 130, quando o descrevem como “concebido como símbolo de la potencia política, el Prato della Valle es una reafirmación, contra la evidencia del momento, del ‘mito de la Serenissima’, una profesión de fe en la capacidad de transformar el destino de la República, implícita en una política dinámica y racionalizadora”. O Prato é assim a expressão de um poder político distinto, de um poder de natureza essencialmente urbana.

⁷ Frequentemente no nosso país, onde tudo é pequeno, a muitos jardins denominamos de parques. Ao longo deste artigo a maioria dos parques ou jardins que conhecemos incluir-se-iam neste conceito mais amplo de jardim urbano.

⁸ Centrar-nos-emos adiante nas artes visuais, mas uma análise mais completa deveria incorporar também a literatura e sobretudo a poesia: para Boccaccio a poesia morava em *locus amoenus* rural. Cf. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, (Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 1999), p. 66.

⁹ E.W. Taylor, *Nature and Art int Renaissance Literature*, (Columbia University Press, 1964), p. 29, assinala-nos como as duas principais alternativas para os pensadores do Renascimento se situam na divisão entre Natureza e Arte como complementares e Natureza e Arte como opostos. Cf. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, (Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 1999), p. 54.

¹⁰ Sergio Crotti, “Natura dell’artificio urbano” em Franco Giorgetta ed., *Natura e progetto del parco contemporaneo*, (Milão: Clup, 1988), p. 18.

¹¹ Enrique L. Carbó, “Paisaje y fotografía: naturaleza y territorio” em Javier Maderuelo, coor., *Actas. El paisaje. Arte y naturaleza. Huesca 1996*, (Huesca: Diputación de Huesca, 1996), p. 31, nota 14.

¹² Javier Maderuelo, “Introducción: El paisaje” em Javier Maderuelo, coor., *Actas. El paisaje. Arte y naturaleza. Huesca 1996*, (Huesca: Diputación de Huesca, 1996), p. 10. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, (Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 1999), p. 1, recolhe outra versão de conteúdo similar: “Un ‘paisaje’, cultivado o natural, es ya artificio antes de que se convierta en materia de una obra de arte. Incluso cuando simplemente *miramos* estamos ya conformando e interpretando”.

¹³ Javier Maderuelo, “Paisajes descritos: un paseo por la literatura” em Javier Maderuelo, coor., *Actas. El paisaje. Arte y naturaleza. Huesca 1996*, (Huesca: Diputación de Huesca, 1996), p. 117.

¹⁴ As primeiras pinturas modernas de paisagem foram obras sumariamente pequenas, apenas de 7 x 5 cm. pintadas entre 1414 e 1417 num manuscrito conhecido como as *Horas de Turín* que se atribui a Hubert van Eyck, e as investigações recentes sobre o Renascimento norte-europeu, consideradas pinturas de Albrecht Altdófer (1480-1538) como as primeiras paisagens independentes na História da Arte. A tradição das Horas de Turim acompanha as paisagens de Giorgione, autor da paisagem poética por excelência: *A Tempestade*. Kenneth Clark situa Claudio Lorena como o autêntico herdeiro da poesia de Giorgione

e observa como nenhum outro grande artista inspirou tão pouca literatura e como Sandrart, um pintor companheiro seu e de Poussin, conta-nos que Claudio Lorena limitava o seu estudo da natureza à contemplação em particular do amanhecer e do entardecer e como “viendo que yo pintaba directamente del natural, empezó a hacer lo mismo, y acabó realizando obras de gran valor” e que um cuidadoso escrutínio da obra de Claudio Lorena revela efeitos que dificilmente se teriam podido lembrar. Cf. Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, (Barcelona: Seix y Barral, 1971), pp. 34, 88, 93 y 94. O livro de Clark, publicado em Londres em 1949, e difícil de encontrar hoje em castelhano, foi um estudo pioneiro e essencial para aquele que queira estudar a pintura da paisagem. A recente aparição do livro de Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, (Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 1999), permite contemplar as alterações de enfoque e de matiz que modificaram a visão da natureza e da paisagem nos últimos cinquenta anos. Nas pp. 2 e 3 do livro Andrews esboça essas diferenças e matizes, ver também p. 43.

¹⁵ Francisco Calvo Serraller, “Concepto e historia de la pintura de paisaje” em AAVV, *Los paisajes del Prado*, (Madrid: Nerea, 1993), p. 23. Calvo Serraller insiste em que a ruptura abismal com respeito à tradição do classicismo ocidental que sustentou o gosto ocidental praticamente desde os gregos até ao início da nossa época, nasceu precisamente da discussão sobre a forma mais adequada de relação com a natureza. E assinalam dois conceitos chave que têm a ver com a paisagem e com a formação do gosto contemporâneo, o “sublime” e o “pitoresco” que actuaram como dissolventes das ideias classicistas. A transcendência desta visão romântica na conformação da arte contemporânea pode ser seguida no livro apaixonante de Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, (Madrid: Alianza Editorial, 1993).

¹⁶ Charles Rosen e Henri Zerner, *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, (Barcelona: Hermann Blume, 1988), pp. 60 e 61. O redescobrimento da natureza, do ideal do “estado natural” era o elemento central da sensibilidade da época, expressado de uma forma ampla na filosofia e na arte da época. Cf. Allen S. Weiss, *Mirrors of Infinity. The French Formal Garden and 17th. Century Metaphysics*, (Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1995), p. 15.

¹⁷ Claude Gellée, conhecido também como Claudio Lorena, Claude Lorrain, Claude Lorraine, ou ainda como Claudio Lorenzo.

¹⁸ Cf. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, (Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 1999), pp. 94 a 97.

¹⁹ Ernst H. Gombrich, *Historia del Arte*, (Barcelona: Edições Garriga, 5ª. ed., 1975), p. 325.

²⁰ Curiosamente, uma natureza aparentemente não submetida à rígida estrutura do jardim, uma natureza em estado puro de tom campestre, animada pela vida dos camponeses. Cf. Juan Luis de las Rivas, “La Naturaleza en la ciudad-región: Paisaje, arte y lugar”, em Javier Maderuelo, coord., *Actas. El paisaje. Arte y naturaleza. Huesca 1996*, (Huesca: Deputação de Huesca, 1996), p. 189.

²¹ Kent e Hoare concebem o jardim à imagem dos quadros de Claudio Lorena e de Gaspar Dughet, de quem eram grandes admiradores, oferecendo ao espectador uma sucessão de quadros tridimensionais, mas já Leasowes de Shamstone, um dos mais destacados teóricos da landscape architecture –o autor da citação do texto- estabelece uma relação directa entre as duas artes, Pope em 1734 afirmará que que “todo el arte de los jardines deriva de la pintura de paisaje ... como un paisaje colgado”, Manson, em 1772, prescreve ao jardineiro auxiliar-se da pintura, irmã da jardinagem e Repton (1794), objectará esta relação fraternal, ao afirmar que pintura e jardinagem não têm a mesma raiz, que se trata de uma relação conjugal, não de consanguinidade; mas como vemos a linha argumental reforça esta relação constante entre a arte da pintura e a do jardim, plena e conscientemente assumida por todos os teóricos do paisagismo inglês. Cf. Alain Roger, *Court traité du paysage*, (Mayenne: Gallimard, 1997), pp. 39 a 41.

²² Ignasi de Solà Morales, “Werner Hegemann y el Arte Cívico”, em Werner Hegemann e Elbert Peets, *El Vitrubio americano: Manual de Arte Civil para el arquitecto*, (Barcelona: Fundación Caixa de Arquitectos, 1992).

²³ Seria injusto não reconhecer sem embaraço o interesse de Le Corbusier no “el aumento de las superficies plantadas” que situa como um dos quatro pontos básicos para o novo urbanismo que se detalham no seu livro *La ciudad del futuro*, (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1962), pp. 105 et alt., nem trabalhos como o de J.L. Sert “Centros para la vida de la comunidad” em E.N. Rogers, J.L. Sert e J. Fyrwhitt, eds., *El Corazón de la Ciudad. Por una vida más humana de la comunidad*, (CIAM 8, Hoddeston, 1951), (Barcelona: Hoepli, 1955), onde em relação aos centros das cidades se afirma que “En estos centros deben encontrarse árboles, plantas, agua, sol y sombra, y todos los elementos naturales agradables al hombre, y estos elementos de la naturaleza deben armonizar con los edificios y con sus formas arquitectónicas, sus valores plásticos y sus colores. El paisaje debe jugar su importantísimo papel ...”.

²⁴ Manuel Ribas Piera e Miquel Vidal Pla, *Jardins de Catalunya*, (Barcelona: Edições 62, 1991), p. 61.

²⁵ As abordagens de Le Corbusier ao jardim, como veremos mais tarde as de Antoni Gaudí, não foram suficientemente estudadas. A assinalar o livro de Dorothée Imbert, *The Modernist Garden in France*, (New Haven, Londres: Yale University Press, 1993), que na p. 236 (nota 1) resume a bibliografia que encontrou. Explorando os vazios seria interessante analisar as relações entre os encargos de paisagens a Lorena e a Poussin de Felipe IV e a jardinagem do Bom Retiro. Cf Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, (Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 1999), p. 51.

²⁶ É notória a consulta de Francesco Colonna, *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, (Veneza, 1499), edição francesa de 1546; Jacques Boyceau, *Traité du jardinage*, (Paris, 1638); André Mollet, *Le jardin du plaisir*, (Estocolmo, 1651); Antoine Dezallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage*, (Paris, 1747); Charles-Antoine Jombert, *Les délices de Versailles et des maisons royales...* (Paris, 1766); Jean-Charles Krafft, *Plans des plus beaux jardins de France, d'Angleterre et d'Allemagne ...* (Paris, 1809); Henri Stein, *Les jardins de France des origines à la fin du XVIII siècle*, (Paris, 1913), (FLC B2-20), assim como a sua leitura dos artigos de André Vera sobre o novo jardim. Cf. Dorothée Imbert, *The Modernist Garden in France*, (New Haven, Londres: Yale University Press, 1993), pp. 178 y 242.

²⁷ Le Corbusier, “L’heure du repos” em *Urbanisme*, (Paris: Edições G. Crès, 1925), pp. 223 e 224. Cf. Dorothée Imbert, *The Modernist Garden in France*, (New Haven, Londres: Yale University Press, 1993), p. 151.

- ²⁸ Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, (New Haven, Londres: Yale University Press, 1993), p. 163.
- ²⁹ Id., p. 163.
- ³⁰ Id., p. 148.
- ³¹ Le Corbusier, em *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète de 1929-1934*, (Zurich: Les Éditions d'Architecture Erlenbach, 1947), p. 24, citada por Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, (New Haven, Londres: Yale University Press, 1993), p. 163
- ³² Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, (New Haven, Londres: Yale University Press, 1993), p. 155.
- ³³ Obra de François Bélanger, c. 1782.
- ³⁴ Cf. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, (Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 1999), pp. 56 a 67.
- ³⁵ Para mais detalhes sobre a história e características desta praça, ver David Spaeth, *Mies van der Rohe*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1986), pp. 161 a 171,
- ³⁶ Cf. Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture*, (Nova Iorque, Oxford: Oxford University Press, 1992), p. 106.
- ³⁷ Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1974), p. 877.
- ³⁸ James S. Ackerman explica as vicissitudes do projecto em James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1986), pp. 136 e ss.
- ³⁹ Joseph M. Olbrich, "El jardín de los colores" em *Neue Garten von Olbrich*, (Berlim: Ernst Wasmuth, 1905). Citado em William Howard Adams, *Roberto Burle Marx. The Unnatural Art of the Garden*, catálogo da exposição, (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1991), p. 17. No mesmo sentido Manuel Ribas Piera e Miquel Vidal Pla, *Jardins de Catalunya*, (Barcelona: Edicions 62, 1991), pp. 59 e 60.
- ⁴⁰ O jardim, embora muito discutido, recebeu o prémio da Exposição.
- ⁴¹ A obra de Gabriel Guevrekian (Istambul, 1900 - Antibes 1970), sem dúvida sobressaliente, deve demarcar-se num grupo de designers franceses de jardins entre os quais se encontram os irmãos Vera, Moreux, e o próprio Guevrekian. Como reflexo da atitude destes designers é significativo o texto de André Vera, "Exhortation aux architectes de s'intéresser au jardin" em *L'Architecte* (1924), pp 68 a 71. Cf. Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, (New Haven, Londres: Yale University Press, 1993), p. xi.
- ⁴² Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, (Barcelona: Seix y Barral, 1971), p. 186.
- ⁴³ Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, (New Haven, Londres: Yale University Press, 1993), pp. 63 a 67.
- ⁴⁴ A transposição a Ocidente destes valores não foi fácil. Noguchi pediu, para o seu jardim da UNESCO, a colaboração do maestro tradicional de jardins Touemon Sano. Dore Ashton em *Noguchi. East and West*, (Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1992), pp. 146 e ss., explica a violenta relação entre ambos que ilustra a dificuldade desta transposição. Em qualquer caso não podemos esquecer que a incorporação dos valores orientais na cultura do Ocidente, que estabelece a tradição romântica, é a chave na configuração da arte contemporânea. Neste sentido o jardim taoísta "que trata de reproducir las maravillas de la naturaleza en un espacio limitado" será, mais adiante uma das bases de trabalho. Cf. Allen S. Weiss, *Mirrors of Infinity. The French Formal Garden and 17th. Century Metaphysics*, (Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1995), p. 12.
- ⁴⁵ A análise do jardim chinês por Sir William Chambers, no século XVIII, significou um ponto chave no desenvolvimento do jardim até à total "naturalidad". Cf. Christopher Thacker, *The History of Gardens*, (Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1979), p. 216. As ideias de Chambers resultam hoje claramente contemporâneas quando afirma: "Los jardineros, no son tan solo botánicos, sino también pintores y filósofos", citado por Allen S. Weiss, *Mirrors of Infinity. The French Formal Garden and 17th. Century Metaphysics*, (Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1995), p. 6, afirmação que se inseria plenamente no discurso que estamos a relatar.
- ⁴⁶ Allen S. Weiss, *Mirrors of Infinity. The French Formal Garden and 17th. Century Metaphysics*, (Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1995), p. 11.
- ⁴⁷ Noguchi, citado por Sam Hunter, *Isamu Noguchi*, (Nova Iorque, 1978), segundo Udo Weilacher em *Between Landscape Architecture and Land Art*, (Basilea: Birkhäuser, 1996). Pode contrastar-se esta afirmação com o elogio de Le Corbusier à geometria que se reflecte bem no seu livro de 1924, traduzido para castelhano em *La ciudad del futuro*, (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1962), p. 7.
- ⁴⁸ Aunque Burle Marx chegou nos seus projectos de jardim a enfrentar ou a ignorar a arquitectura indiferente que se situava neles, respondeu de uma forma activa aos potentes ritmos de contraponto da casa Burton Tremaine projectada pelo arquitecto brasileiro Oscar Niemeyer. Ver William Howard Adams, *Roberto Burle Marx. The Unnatural Art of the Garden*, catálogo de exposição, (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1991), p. 46.
- ⁴⁹ Roberto Burle Marx em "Conceitos de Composição em Paisagismo" 1954, em *Arte e Paisagem: Conferencias Excolhidas*, (São Paulo: Nobel, 1987), p. 11. Citado por William Howard Adams, *Roberto Burle Marx. The Unnatural Art of the Garden*, catálogo de exposição, (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1991), p. 15.
- ⁵⁰ Flavio Motta, *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, (São Paulo: Nobel, 1984).
- ⁵¹ William Howard Adams, *Roberto Burle Marx. The Unnatural Art of the Garden*, catálogo de exposição, (Nova Iorque: The

Museum of Modern Art, 1991), p. 28.

⁵² Roberto Burle Marx, citado em Lionello Puppi,, “Approssimazioni per una introduzione a Roberto Burle Marx poeta del verde”, dentro de Giulio G. Rizzo, *Roberto Burle Marx. Il giardino del novecento*, catálogo de exposição, (Florença: Cantini, 1992), p. 9. Assim por exemplo Burle Marx, no seu jardim para o hospital Sul-America, no Rio de Janeiro, 1955, hoje desaparecido, inspira-se no banco circular de um bosque do século XVIII em Versailles, ver William Howard Adams, *Roberto Burle Marx. The Unnatural Art of the Garden*, catálogo de exposição, (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1991), p. 32.

⁵³ A. Alphand, *Les Promenades de Paris*, (Paris: J. Rothschild éditeur, 1867-1873), vol II p. I.

⁵⁴ Nicolau Maria Rubió i Tudurí (Maó 1891- Barcelona 1981), arquiteto, discípulo de Jean-Claude Nicolas Forestier (1861-1930) –o sucessor de Alphand na gestão dos espaços públicos de Paris-. Rubió colaborou com Forestier em diversos jardins em Barcelona, foi responsável pelos parques e jardins de Barcelona entre 1917 e 1936, exilando-se depois da Guerra Civil espanhola, Após o seu regresso em 1945 o seu trabalho centrou-se em diversos jardins privados. O legado de Rubió i Tudurí demarca-se claramente na tradição da arte dos jardins. Segundo as suas próprias palavras: “El arte de los jardines es tan arte como los de la Música, la Poesía, la Arquitectura y, se sobreentiende, de la Pintura y la Escultura. Incluso en algún aspecto es superior”. Cf. Nicolau M^a Rubió, *El Jardí Obra d’Art*, (Barcelona: Gráficas Layetana, 1960), reproduzido em Nicolau M. Rubió i Tudurí (1891-1981). *El Jardí Obra d’Art*, catálogo de exposição, (Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985), p. 19.

⁵⁵ Josep Bosch, coord., *Nicolau Maria Rubió i Tudurí 1891-1981*, (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1989), p. 115.

⁵⁶ William Howard Adams, *The French Garden 1500-1800*, (Nova Iorque: George Braziller, 1979), p. 76. No mesmo sentido poderíamos falar depois de William Kent (1685-1748) a quem um dos seus clientes, Burrell Massingberd, encarregou adquirir obras da escola de Poussin e de Claudio Lorena, e de quem nos consta que também possuía obras de Lorena. O seu jardim de Rousham (finais dos anos 1730) não se pode entender sem as referências a Claudio Lorena. Cf. Christopher Thacker, *The History of Gardens*, (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1979), pp. 186 e 187.

⁵⁷ Allen S. Weiss, *Mirrors of Infinity. The French Formal Garden and 17th. Century Metaphysics*, (Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1995), p. 59.

⁵⁸ Francesco Fariello, *Architettura dei giardini*, (Roma: Edizioni dell’Ateneo, Scipioni Editori, 1985), p. 96.

⁵⁹ Allen S. Weiss, *Mirrors of Infinity. The French Formal Garden and 17th. Century Metaphysics*, (Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1995), p. 41.

⁶⁰ Id. p. 39.

⁶¹ Bernard Jeannel, *Le Nôtre*, (Barcelona: Editorial Stylos, 1986), p. 84.

⁶² William Howard Adams, *The French Garden 1500-1800*, (Nova Iorque: George Braziller, 1979), p. 98.

⁶³ Id. pp. 57 e 58.

⁶⁴ Allen S. Weiss, *Mirrors of Infinity. The French Formal Garden and 17th. Century Metaphysics*, (Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1995), p. 68.

⁶⁵ Francesco Fariello, *Architettura dei giardini*, (Roma: Edizioni dell’Ateneo, Scipioni Editori, 1985), p. 107.

⁶⁶ Liliana Albertazzi, *Différentes Natures. Visions de l’art contemporain*, catálogo de exposição, (Turim, Linxou, Paris: Etablissement Public pour l’Aménagement de la région de la Défense y Ministère de la Culture et de la Francophonie –Fiacre-, 1993), p. 12

⁶⁷ Nancy Holt, ed., *The Writings of Robert Smithson*, (Nova Iorque: New York University Press, 1979), citado em Tonia Requejo, *Land Art*, (Madrid: Nerea, 1998), p. 103.

⁶⁸ Maaretta Jaukkuri, “Artscape Norland: Lugares de comunicación” em Javier Maderuelo, coor., *Actas. El paisaje. Arte y naturaleza. Huesca 1996*, (Huesca: Diputación de Huesca, 1996), p. 100.

⁶⁹ Robert Smithson em *Arts of the Environment*, 1972, reproduzido em James Lingwood e Maggie Gilchrist eds., *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, catálogo de exposição, (Valencia: IVAM, 1993), p. 185.

⁷⁰ Nancy Holt, *The Writings of Robert Smithson*, (Nova Iorque: New York University Press, 1979), pp. 13 e 14. Citado em: James Lingwood e Maggie Gilchrist eds., *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, catálogo de exposição, (Valencia: IVAM, 1993), p. 13. Smithson continuava dizendo: “Mis ojos se convirtieron en cámaras de combustión que removían glóbulos de sangre ardientes bajo la luz del sol. Todo se encontraba rodeado de una cromosfera flameante; pensé en *Elles in the Heat* de Jackson Pollock”, um quadro de 1964 na coleção de Peggy Guggenheim.

⁷¹ Sylvie Coëllier, “La spirale signe de la transformation: Broken Circle / Spiral Hill de Robert Smithson”, em *Transformation, Metamorphose, Anamorphose*, publicação de Groupes de Recherche Algo-Americain de l’Université François Rabelais de Tours, nº 7, 1990, p. 22. Citado em James Lingwood e Maggie Gilchrist eds., *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, catálogo de exposição, (Valencia: IVAM, 1993), p. 13.

⁷² Maaretta Jaukkuri, "Artscape Norland: Lugares de comunicación" em: Javier Maderuelo, coor., *Actas. El paisaje. Arte y naturaleza. Huesca 1996*, (Huesca: Diputación de Huesca, 1996), p. 105.

⁷³ Robert Smithson em *Artforum*, Setembro de 1968, reproduzido em James Lingwood e Maggie Gilchrist eds., *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, catálogo de exposição, (Valencia: IVAM, 1993), p. 127.

⁷⁴ Lucy R. Lippard no seu artigo "Gardens: Some Metaphors for a Public Art", em *Art in America*, Novembro de 1981, pp. 136 e ss.

⁷⁵ *Artforum*, Fevereiro de 1973, reproduzido em James Lingwood e Maggie Gilchrist eds., *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, catálogo de exposição, (Valencia: IVAM, 1993), pp. 174-181.

⁷⁶ *Central Park*, em Nova Iorque, a sua obra mais conhecida planificou-se como uma paisagem natural, desenhada para enfatizar tudo aquilo que a nova cidade em desenvolvimento não tinha. A malha geométrica de Nova Iorque, a verticalidade e horizontalidade insistentes da sua trama urbana, inspirarão um projecto sobre bases diametralmente opostas para configurar este novo *locus amoenus*. Cf. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, (Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 1999), p. 71. Smithson também não esquecia a necessidade de uma nova leitura da própria tradição.

⁷⁷ Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. (Madrid: Alberto Corazón Editor, 1974), p. 263.

⁷⁸ Geoffrey e Susan Jellicoe, *The Landscape of Man*, (Londres: Thames and Hudson, 1987), p. 382.

⁷⁹ Cf. Beverly Pepper a Forte Belvedere. *Trent'anni di scultura*, catálogo de exposição, (Milão: Electa, 1998), p. 30.

⁸⁰ Com a colaboração dos arquitectos municipais Enric Pericas, Andreu Arriola e Carme Fiol. A artista denomina-o *Sol i Ombra Park*, os dois primeiros termos, em catalão, significam sol e sombra.

⁸¹ Beverly Pepper afirmou que a mudança das estações tinha uma importância primordial nas decisões estéticas do projecto. Cf. Beverly Pepper a Forte Belvedere. *Trent'anni di scultura*, catálogo de exposição, (Milão: Electa, 1998), p. 61.

⁸² Beverly Pepper a Forte Belvedere. *Trent'anni di scultura*, catálogo de exposição, (Milão: Electa, 1998), p. 155, reproduz fragmentos do artigo de Douglas Schultz, no catálogo da exposição que teve lugar no Centro de escultura contemporânea de Tokio (1991).

⁸³ Antonio Pizza, "Arte y Arquitectura en la Barcelona contemporánea", em *Arquitectos* nº 152, 1999/4, p. 85 e também AA VV, *Barcelona, espais i escultures (1982-1986)*, catálogo de exposição, (Barcelona: Ajuntament de Barcelona e Fundació Joan Miró, 1987), pp. 122 y ss. (há uma edição em castelhano). A artista afirma que a dimensão do parque é tal que os elementos escultóricos convertem-se em paisagem da mesma forma que o terreno manipulado pelo homem se converte em escultura. Cf. Beverly Pepper a Forte Belvedere. *Trent'anni di scultura*, catálogo de exposição, (Milão: Electa, 1998), p. 61.

⁸⁴ Beverly Pepper a Forte Belvedere. *Trent'anni di scultura*, catálogo de exposição, (Milão: Electa, 1998), p. 33.

⁸⁵ A artista tinha trabalhado antes em obras ao ar livre de aço inoxidável que se apropriavam da sua envolvimento, entre as que destaca uma obra temporal que realizou em Florida pouco antes deste projecto, na primavera de 1985. Cf. Beverly Pepper a Forte Belvedere. *Trent'anni di scultura*, catálogo de exposição, (Milão: Electa, 1998), p. 155, onde se reproduzem fragmentos do artigo de Douglas Schultz, no catálogo da exposição que teve lugar no Centro de escultura contemporânea de Tokio (1991).

⁸⁶ Termo catalão que serve para denominar o mosaico formado por fragmentos de azulejos partidos –*trencats*– com a eventual inclusão de outros elementos cerâmicos ou vítreos. O exemplo mais conhecido é o banco do Park Güell.

⁸⁷ Alain Roger, *Court traité du paysage*, (Mayenne: Gallimard, 1997), p. 127, explica-nos como a noção biológica da ecologia se vai aproximando cada vez mais da noção estética da paisagem, e como de uma forma crescente a legislação de protecção ambiental tende a proteger e a administrar tanto biotopos como paisagens destacáveis.

⁸⁸ Ver Willoughby Sharp, "Notes Toward an Understanding of Earth Art" (1970), reproduzido em Jeffrey Kaspner e Briant Wallis, *Land and Environmental Art*, (Londres: Phaidon, 1998), p. 200.

⁸⁹ Podem ver-se, por exemplo, em John Beardsley, *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*, (Nova Iorque, Londres, Paris: Abbeville Press, 1989), pp. 133 e ss. Na terceira edição (1998) coloca-se uma ênfase especial na apresentação deste conjunto de jardins projectados por artistas.

⁹⁰ Em *Robert Irwin*, catálogo de exposição, (Madrid: Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995), p. 63.

⁹¹ Em *Col-laborações Arquitectos/Artistas*, catálogo de exposição, (Lisboa: Parque Expo'98, 2000), pp. 107 e ss.

⁹² Intervenção no *II Simposi internacional Futur i funció de l'art contemporani en l'espai urbà*, Barcelona 16.11.2001.

⁹³ Ver *Barcelona, espais i escultures* –há também edição em castelhano e inglês–, catálogo de exposição, (Barcelona: Ajuntament de Barcelona e Fundació Joan Miró, 1987), pp. 132 a 137.

⁹⁴ Ver *Barcelona, espais i escultures* –há também edição em castelhano e inglês–, catálogo de exposição, (Barcelona: Ajuntament de Barcelona e Fundació Joan Miró, 1987), pp. 124 a 127, e Javier Maderuelo, "Paisaje de la memoria" em *Poéticas del lugar. Arte público en España*, catálogo de exposição, (Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001), pp. 131 a

143.

⁹⁵ Barcelona dobrou neste período a superfície de verde urbano de 1971. Assim os novos parques e jardins urbanos deste período ver-se-ão submetidos a uma erosão de uso mais reduzida, e mais quando a população se reduziu em mais de 15%.

⁹⁶ Nenhuma aproximação ao jardim contemporâneo no nosso contexto próximo poderá esquecer sem embargo obras dos arredores catalães como as de Martirià Figueras e Joan Font, nem as de Imma Jansana, entre outras.

⁹⁷ Em Barcelona os grandes parques foram construídos sobre colinas, o Parc de la Ciutadella, ainda que ocupado pelo zoológico, é em extensão o maior parque "plano" da cidade.

⁹⁸ Ver Ignasi de Lecea, "Cap a un jardí urbà contemporani. El llenguatge dels jardins i parcs més recents a Barcelona" em Juli Esteban e Jaume Barnada, coors., *1999 Urbanisme a Barcelona*, (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1999), p. 115.

⁹⁹ Id. pp. 54 e 55, onde se reproduz a memòria do projecto.

¹⁰⁰ Id. pp. 116 e 117.

¹⁰¹ Restam hoje poucas plantas dos atapetados originais. As dificuldades de manutenção levaram a uma uniformidade que não se pretendia inicialmente. Hoje a cultura desta nova linguagem do jardim não se estendeu o suficiente para que os serviços de manutenção, logicamente mais enraizados na tradição anterior, a tenham feito sua.

¹⁰² As escassas referências à vegetação do parque que pude encontrar encontram-se em Salvador Sellés, *El Parque Güell. Memoria descriptiva*, (Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1903), p. 17 e depois, por exemplo, em Juan Bassegoda Nonell, *El gran Gaudí*, (Sabadell: Editorial AUSA, 1989), p. 420; Josep M. Montserrat i Martí, "La vegetació del parc Güell" em *El Parc Güell* proposta didáctica, *Butlletí dels mestres*, 239-240, Outubro-Dezembro 1994, pp. 90 e ss. Conrad Kent e Dennis Prindle facilitaram-me o manuscrito de um artigo seu, não sei se publicado, "A Cultivated Wildness: Gaudí and the Gardens of the Park Güell" que completa as escassas referências que encontrei.

¹⁰³ Fotografia da Catedral Gaudí, aproximadamente de 1902, recolhida em Conrad Kent e Dennis Prindle, *Hacia la Arquitectura de un Paraíso*, (Barcelona: Hermann Blume, 1992), p. 72.

¹⁰⁴ O uso desta palmeira exótica devia ser comum na época poesta que também se encontra no jardim da Universidade de Barcelona. Cf. Josep Manuel Álvarez de la Campa, *Guia de plantes. Jardí de la Universitat de Barcelona*, (Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1989) e na entrada do palacete neomozárabe do Parc de les Aigües (1890), hoje sede do Distrito de Horta-Guinardó de Barcelona.

¹⁰⁵ Eduardo Rojo e Juan José Lahuerta entre outros.

¹⁰⁶ Joan Bassegoda, *Antoni Gaudí*, (Barcelona: Edicions 62, 1992), p. 149.

¹⁰⁷ "Sama-Park", folheto sem autor nem data, guia de visita ao parque.

¹⁰⁸ Manuel Ribas Piera e Miquel Vidal, *Jardins de Catalunya*, (Barcelona: Edicions 62, 1991), p. 137.

¹⁰⁹ Fotografias da Catedral Gaudí, aproximadamente de 1906, recolhidas em Conrad Kent e Dennis Prindle, *Hacia la Arquitectura de un Paraíso*, (Barcelona: Hermann Blume, 1992), pp. 94 i 95. e em Josep M. Carandell e Pere Vivas, *Park Güell. Gaudí's Utopia*, (Sant Lluís, Menorca: Triangle Postals, 1998), há edição em castelhano, pp. 84 e 85. A burguesia da época faz renascer aqui uma transformação do uso teatral dos parques aristocráticos como a célebre representação onde o Rei Sol, protagoniza em Versalles o Ballet de Flora, representando ele mesmo o papel de Apolo. As obras do Park Güell deram-se por acabadas em 1914.

¹¹⁰ José F. Ráfols, *Antonio Gaudí*, (Barcelona: Editorial Canosa, 1929), p. 147. O livro recente de Juan Bassegoda Nonell, *Los Jardines de Gaudí*, (Barcelona: Edicions UPC, 2001), não estabelece resultados significativos nesta linha de discurso. Merece sem embargo especial atenção uma citação do próprio Gaudí que se recolhe numa antologia de textos do arquitecto sobre os jardins, (p. 106): "En la Casa Milà, la pátina de la piedra enriquecida con las plantas trepadoras y las flores de los balcones habría conferido a la casa una coloración continuamente variada" —a citação é recolhida pela primeira vez no livro de Juan Bergós Massó, *Gaudí el hombre y la obra*, (Barcelona: Universidad Politécnica e Barcelona, 1974), pp. 102 e 103-. Não parecem pois postas de parte as hipóteses que se enunciam sobre a fusão entre arquitectura e natureza na obra de Gaudí.

¹¹¹ J. Fayet, "El acondicionamiento de los Campos Eliseos", em *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, nº 29, Outubro de 1996, pp. 44 e ss.

¹¹² Em *Refer paisatges*, catálogo da 1ª Bienal de Paisagem 1999, (Barcelona: Fundació Caixa d'Arquitectes, 2000), p. 265.

¹¹³ Francisco Calvo Serraller, "Concepto e historia de la pintura de paisaje" em: AAVV, *Los paisajes del Prado*, (Madrid: Nerea, 1993), p. 26.

¹¹⁴ Para conhecer o jardim, como sempre não há nada melhor que vê-lo, mas pode ser um sucedâneo consultar o livro de Yves Abrioux, *Ian Hamilton Finlay. A visual primer*, (Londres: Reaktion Books, 1992) ou também o de Allen S. Weiss, *Mirrors of Infinity. The French Formal Garden and 17th. Century Metaphysics*, (Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1995), pp. 16 a 18 e o de John Beardsley, *Earthworks and beyond. Contemporary art in the Landscape*, (Nova Iorque, Londres e Paris: Abbeville Press, 2ª edición 1989), pp. 72 a 78.

¹¹⁵ Charles Jencks, "Aphorisms on the Garden of an Aphorist", em Alec Finlay ed, *Wood Notes Wild. Essays on the poetry and art of Ian Hamilton Finlay*, (Edimburgo: Polygon, 1995), p. 110.

¹¹⁶ Obra de 1975 com John Andrew.

¹¹⁷ Murdo MacDonald, "Wood Notes Wild: A tale of Claude", a Alec Finlay ed, *Wood Notes Wild. Essays on the poetry and art of Ian Hamilton Finlay*, (Edimburgo: Polygon, 1995), pp. 124 e 125.

¹¹⁸ Stephen Bann, "Nature Over Again After Poussin: Some Discovered Landscapes", em Alec Finlay ed, *Wood Notes Wild. Essays on the poetry and art of Ian Hamilton Finlay*, (Edimburgo: Polygon, 1995), p. 99.

¹¹⁹ A frase confiura-se como um aforismo do revolucionário francês Saint Just, ainda que com toda a probabilidade seja uma recriação perfeitamente verosímil do próprio Ian Hamilton Finlay.