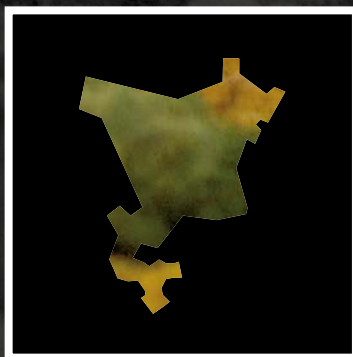
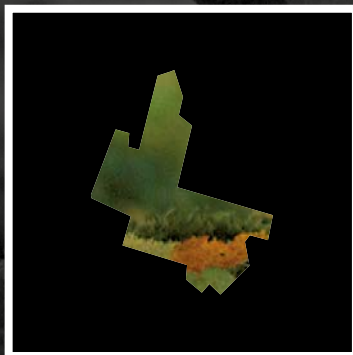
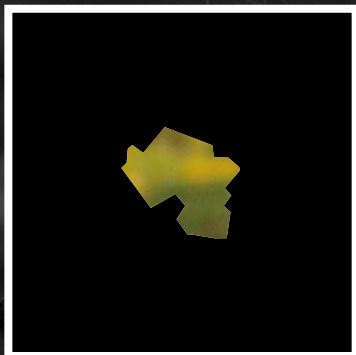




**ESTHER
PIZARRO**
UN JARDÍN JAPONÉS:
TOPOGRAFÍAS DEL
VACÍO

ESTHER PIZARRO
UN JARDÍN JAPONÉS: TOPOGRAFÍAS
DEL VACÍO

COLECCIÓN CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA



UNIVERSIDAD DE GRANADA
Vicerrectorado de Extensión
Universitaria y Deporte

500+30

Francisco González Lodeiro

RECTOR

M^a Elena Martín-Vivaldi Caballero

VICERRECTORA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y DEPORTE



CENTRO
DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

Ricardo Anguita Cantero

DIRECTOR DEL CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR

Inmaculada López Vílchez

DIRECTORA DE EXPOSICIONES UGR

Francisco J. Sánchez Montalbán

DIRECTOR COLECCIÓN ARTE CONTEMPORÁNEO UGR



Edita



IMPRESION DIGITAL GAMI
www.impresiondigitalgami.com

Imprime

ISBN :: 978-84-338-5723-1

Depósito Legal :: GR./ 2528-2014

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

© DE LOS TEXTOS :: LOS AUTORES

© DE LAS FOTOGRAFÍAS :: MARKUS SCHROLL

© DE LAS OBRAS :: ESTHER PIZARRO

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

ORGANIZA:

Centro de Cultura Contemporánea.
Universidad de Granada

COMISARIADO

Menene Gras Balaguer

COORDINACIÓN TÉCNICA

Inmaculada López Vílchez
Ricardo Anguita Cantero

MONTAJE EXPOSICIÓN

Sugita - Art

TRANSPORTE

Transportes Crisóstomo

CRÉDITOS CATÁLOGO

TEXTOS

Inmaculada López Vílchez
Carlota Álvarez Basso
Menene Gras Balaguer
Esther Pizarro

FOTOGRAFÍAS

Markus Schroll

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Reingeist

Coproduce:

Colabora:

En el Marco de:



ESTHER PIZARRO
UN JARDÍN JAPONÉS: TOPOGRAFÍAS
DEL VACÍO

Comisaria: Menene Gras Balaguer

SALA DE EXPOSICIONES DEL CRUCERO BAJO
DEL HOSPITAL REAL. GRANADA

Del 7 de noviembre de 2014 al 20 de enero de 2015







Inmaculada López Vílchez

DIRECTORA DE EXPOSICIONES
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA. UNIVERSIDAD DE GRANADA

CARTOGRAFÍAS PARA UN JARDÍN JAPONÉS

Pocas son las ocasiones en las que un espacio arquitectónico con tanta personalidad como el crucero bajo del Hospital Real de Granada se nos muestra indiferente como simple contenedor de una obra artística, dada su imponente arquitectura, el carácter del propio edificio y su significación histórica. Sin embargo, pueden contarse como muchas menos las ocasiones en las que este emblemático conjunto arquitectónico, permite establecer un diálogo tan perfectamente sutil y elaborado, que no sólo le permite acompañar a la obra de arte, sino que pueda contribuir a una auténtica mejora en la puesta en valor de la misma, logrando como resultado tangible un enriquecimiento mutuo.

A nuestro juicio, la simbiótica relación del *Jardín Japonés* que Esther Pizarro trae a Granada de la mano de Casa Asia, encuentra bajo la bóveda de crucería de piedra dorada, un incomparable entorno que abre una nueva dimensión interpretativa al quedar todo el conjunto desprovisto de su escala natural y permitir albergar un microcosmos vegetal entre la cosmografía pétrea.

La bóveda celeste del *Jardín Japonés* se vislumbra como geometría gótica en un contraste que subvierte el orden natural de los elementos y las escalas.

En esta imponente instalación se dan suma varios factores que caracterizan la identidad de la escultora Esther Pizarro cuyo hilo conductor profundiza en las claves que definen los lenguajes gráficos que nos hablan del mapa, el territorio, la cartografía, las topografías, los códigos representativos... analizados todos ellos bajo el prisma de la creación artística. En la obra de Esther Pizarro es manifiesta una coherencia que lleva a una reinterpretación y una relectura del concepto genérico del mapa desde el punto de vista del arte contemporáneo.

Un lenguaje tan poderoso como el cartográfico ha merecido la atención de importantes artistas y teóricos sobre todo a partir del siglo XX, y tiene en esta artista uno de sus exponentes nacionales más destacados. El *Jardín Japonés y las topografías del vacío*, puede llevarnos a reflexionar someramente sobre algunas de estas conexiones.

Si bien es cierto que el espectador del siglo XXI se ha familiarizado con la imagen espacial del territorio que ofrecen los satélites como fruto de una evolución tecnológica, también lo es que, apenas somos conscientes de este hecho. Estas iconografías, hace escasamente unas décadas, sólo podían ser imaginadas por la ciencia a través del desarrollo de un lenguaje gráfico altamente codificado, el de la cartografía y la topografía que, con las únicas evidencias de la geometría, permitieron simbólicamente la transferencia del espacio real a una superficie plana limitada. El mapa, hoy en día, se conforma como uno de los lenguajes gráficos más asimilados en la cultura contemporánea, y apenas somos conscientes de la cantidad de elementos simbólicos que contienen; desde el color a la escala, pasando por la orientación o su reducción a coordenadas ortogonales.

Hoy en día, un lector audiovisual, adquiere la semántica del mapa, la abstracción del territorio a través de unos códigos gráficos prácticamente desde la infancia, lo que le permite en la práctica cotidiana desenvolverse en entornos complejos a través de estas guías y familiarizarse con este lenguaje eminentemente abstracto.

El valor referencial del mapa es tal que llega a sustituir su propia realidad física, a ocultar bajo su escala y geometría todo aquello que forma parte de la experiencia sensorial del territorio. Los ríos y mares se convierten en referencias y superficies codificadas de azul a causa de la aplicación de las tintas hipsométricas; montañas y vegetación quedarán ahora convencionalizadas y sometidas a la de las curvas de nivel, ciudades, poblaciones o desiertos encuentran el código que las hace representables, todo ello sometido a una escala ínfima.

Una de las metáforas más evocadoras de la codificación del mapa la ilustra Jorge Luis Borges en un cuento titulado “Del rigor en la ciencia” donde evidencia de manera magistral la necesidad de simplificación y codificación intrínseca al lenguaje cartográfico:

“...En aquel imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio toda una provincia. Con el tiempo, esos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y de los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas.”

En la instalación de El *Jardín Japonés*, el mapa pierde el sometimiento a la superficie bidimensional y convierte el territorio en escultura, con el aprovechamiento de todas las claves referenciales del lenguaje cartográfico. El espectador ya no es un mero observador que contempla cenitalmente la geografía, sino que se sumerge en ella, transitándola. Dominando y siendo dominado como *Gulliver* en un juego de escalas donde el control de la realidad pierde sus referencias conocidas.

Son infinitas las lecturas de este jardín como infinitas las perspectivas que muestran los cambiantes puntos de vista del conjunto, rompiendo la imagen fija del mapa o la actual de la fotografía orbital. Y en cada una de ellas, la obra se hace integral, combinando la percepción de todos los sentidos. En contraste con el blanco marmóreo de la sal, la calidez de las vegetaciones supone un continuado estímulo visual, acrecentado con la transición de los efectos lumínicos que simbolizan el devenir del tiempo.

La naturaleza queda congelada, preservada casi viva entre los líquenes y musgos liofilizados, en los bonsáis modelados por la mano humana y fosilizado el mar en un manto de sal en el que se modelan las olas con el deambular de los espectadores. Las sensaciones que el jardín transmite al espectador son tales, que éste último deja de serlo para integrarse como ser vivo en una naturaleza envolvente que cobra su propia vida, aceptando la invitación sugerente a la meditación a través de la recreación.

A estas experiencias se suma la mirada hacia una cultura milenaria donde el jardín es símbolo de la naturaleza domesticada y símbolo de perfección y contemplación, como queda de manifiesto a través de las palabras de la comisaria de esta exposición Menene Gras Balaguer y Directora de Exposiciones de Casa Asia de Barcelona.

Desde el Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada nos sumamos a la celebración de los actos del Año dual España-Japón, con el agradecimiento a las instituciones que han coproducido la exposición y que han sido sedes anteriores durante este año 2014, en los centros Matadero de Madrid y Casa Asia de Barcelona.



Carlota Álvarez Basso

DIRECTORA
MATADERO MADRID

El proyecto “Un jardín japonés: topografías del vacío”, de la artista Esther Pizarro en el espacio 2 de la Nave 16 de Matadero Madrid, ha sido un proyecto cargado de encuentros afortunados.

Por un lado fue la mejor manera de inaugurar una nueva línea de programación de Matadero Madrid, denominada Gran Escala, con la que pretendemos investigar la relación de la obra de arte y su volumen con el espacio arquitectónico, el hermoso ‘cubo negro’ que las acoge. Todo un reto para un artista que tiene que luchar para que su obra prevalezca por encima del potente espacio expositivo.

La propuesta de Esther Pizarro nos sorprendió desde el primer momento por su ambición y fuerza intrínseca: su pieza recreaba un jardín japonés contemporáneo, conformando la silueta que ocupa el país nipón, rodeado de una superficie blanca de sal gruesa.

La obra no solo reiteraba el conocido interés de la artista por las ciudades, la topografía, el espacio urbano y el ser humano, temas recurrentes su investigación plástica y conceptual, sino que dotaba a la obra de una dimensión poética y polisensorial que sobrecogía al espectador.

Así, la instalación tuvo un éxito rotundo entre la crítica y el público de Matadero Madrid, que no dudaba en hacer colas para entrar en este jardín japonés que invitaba a la contemplación imitando a la naturaleza en miniatura y que estaba rodeado de un mar de sal que crujía bajo sus pies. En la representación escultórica las ocho regiones se han convertido en islas separadas por caminos para que el público pudiese desplazarse por su interior, como si de un organismo vivo se tratase. Toda una experiencia vital para las personas que se acercaron a nuestra sala entre enero y mayo del 2014.

Una propuesta muy oportuna para celebrar el año dual España-Japón 2013/2014. Un homenaje al Japón de la mano de una artista española que ya había realizado numerosas instalaciones efímeras e intervenciones en espacios públicos en Asia, tanto en la Exposición Universal de Shanghai o como en el West Lake Park de Hangzhou, en China.

También ha sido afortunado el encuentro con Casa Asia para coproducir esta gran exposición que tan agradecidamente está itinerando por todo el territorio español: Madrid, Barcelona, Granada y San Sebastián son las ciudades que van a poder disfrutar de este festín visual.

Queremos agradecer a todas las instituciones que la acogen su inmediato interés y respeto por este proyecto. A Menene Gras le agradecemos su propuesta y su contagioso entusiasmo y a Esther Pizarro su gran hacer y su profesionalidad, sin la cual este proyecto no hubiese llegado tan lejos.







Menene Gras Balaguer

DIRECTORA DE CULTURA Y EXPOSICIONES DE CASA ASIA
COMISARIA DEL PROYECTO

EL JARDÍN JAPONÉS COMO RÉPLICA DEL PAISAJE NATURAL Y CONSTRUCCIÓN CULTURAL

1. EL JARDÍN JAPONÉS Y EL GIRO GEOGRÁFICO

¿Por qué un jardín japonés? ¿Qué es un jardín japonés? Los interrogantes se pueden multiplicar en todas direcciones, cuando se trata de formular un proyecto de semejantes características, en las que se pretende actuar sobre una superficie con una intervención, cuyo sistema de referencias se organiza a partir de un modelo como el que constituye el jardín tradicional japonés. El proyecto expositivo “Un jardín japonés: topografías del vacío” está en el origen de este texto y del encuentro con su autora, Esther Pizarro, que concibió un jardín imaginario reinterpretando lo que se entiende por este tipo de espacio a partir de su presencia y de la experiencia del sujeto que entra en contacto con él. Cuando empezamos a hablar del proyecto, se trataba de entender que el jardín japonés era una réplica del paisaje natural y a la vez una construcción cultural que exhibía la herencia de una tradición y la existencia de un imaginario con una carga polisémica que permitía una recreación y una reinención de su espacialidad. Los mitos del jardín japonés se han extendido tanto en el interior del país como en el exterior del archipiélago e incluso podría decirse que se han visto favorecidos por la atracción que ejercen la lejanía o el exotismo de una cultura en las antípodas. No obstante, el fenómeno es indisoluble del interés que ha suscitado el budismo Zen en occidente desde finales de la IIGM hasta el presente. En una época de confusión y crisis de valores como la nuestra, la atracción es sinónimo de necesidad de encontrar alternativas a un sistema de creencias insuficiente para negociar con la vida. Allan Watts (1915-1977) en “El Espíritu del Zen” (1958) que

dedicó a la divulgación de la obra de D.T.Suzuki -su introducción al budismo Zen y los tres volúmenes de ensayos sobre el budismo de este autor- y “El Camino del Zen” (1973) subraya los cambios experimentados en el pensamiento occidental a la deriva, en el transcurso del siglo XX, y su apertura a otras culturas, cuyo auge se ha puesto de manifiesto a través de las sucesivas crisis de los diferentes sistemas en los que se apoyaba un orden del mundo. El principio budista del “Gran Vacío” se representa simbólicamente en el jardín japonés, donde las formas de la naturaleza evocan diferentes emociones en el sujeto y una espacialidad, cuyo contacto nos hace conscientes de la fugacidad del ser del mundo y de nuestra propia temporalidad. Es la experiencia sensible del jardín la que comunica el yo y el no-yo con el espacio y el tiempo de la vida de todos los seres.

Partiendo de la idea de que todo jardín tiene como finalidad parecerse a la naturaleza, no basta con tratar de yuxtaponer los diferentes componentes que se quieran integrar en este espacio, ni con tratar de eliminar en la medida de lo posible la artificiosidad de su creación. Para que un jardín parezca un paisaje natural en el que la intervención del hombre apenas sea perceptible, cuidando de que no interfiera en la relación entre éste y la naturaleza y dificulte así su apropiación sensorial, es imprescindible concebir la relación del jardín con el entorno. La necesidad de establecer correspondencias entre el jardín y la naturaleza, el primero como una construcción cultural y la segunda como la manifestación universal del mundo físico, con su propio determinismo y libertad o espontaneidad, cuya evolución escapa a la dominación humana, indica la importancia de su comparación. La filosofía del jardín japonés, en sentido genérico, comparte algunos principios con la filosofía de la naturaleza occidental, en la medida en que el sistema comparativo que pone en relación la naturaleza intervenida del jardín y la naturaleza libre del paisaje señala aquello que, no obstante, las une y las separa. La intención subyacente consiste en descifrar las resonancias que las formas naturales imprimen con su presencia, creando un régimen de asociaciones no vinculantes entre un espacio intervenido por el hombre y la universalidad de una cosmología marco en la que todos los seres se supeditan a sus leyes.

El jardín japonés se revela sensorialmente a través de la espacialidad y la temporalidad que lo caracterizan propiciando una experiencia multidireccional por parte del sujeto

que lo contempla. Espacialidad y temporalidad se representan en este lugar, en el que se proyecta la experiencia del espacio y del tiempo de la existencia. El tiempo infinito se convierte en un tiempo caracterizado por la finitud de todo lo que existe entre los muros del espacio que ocupa el jardín. La finitud del tiempo aplica a la existencia no a lo que es siempre, como el propio tiempo, que no tiene ni principio ni fin. Tiempo y temporalidad identifican respectivamente la esencia invariable e imperecedera del primero, y la imposibilidad de ser de todo lo que existe. El ser y el llegar a ser es lo que distingue el tiempo de la temporalidad, si el tiempo se aborda como un ser siempre y la temporalidad como lo que existe y está permanentemente sujeto a cambio, mutación y desaparición. El jardín japonés aparece así como un escenario del mundo fenoménico donde el tiempo es la causa de la aparición, transformación y desaparición de todos los seres. El sentido de la temporalidad está en el origen de la experiencia del tiempo y del espacio del jardín, donde el hombre entra en contacto con todos sus elementos, construyendo imaginarios que responden a una voluntad de diálogo íntimo y a la invención de un habla que cumple la función del *entre* o *entreidad* que hace las veces de puente entre diferente especies: el hombre y los árboles, el hombre y el mar, el hombre y las piedras. Es así como el jardín japonés representa el paradigma cultural de una cosmología antropocéntrica que refuerzan budismo y sintoísmo, favoreciendo la unidad de todos los seres del universo.

En la búsqueda de respuestas para los interrogantes que puede plantear el devenir de lo humano y de todos los seres de la naturaleza tal como se revela en el jardín japonés, se impone hacer una aproximación al pensamiento de Tetsuro Watsuji (1869-1960), filósofo de la Escuela de Kioto, que entró en contacto con la filosofía de Martin Heidegger durante su estancia en Alemania. Watsuji, desde su regreso a Japón en 1928, empezó a escribir su comentario a “Ser y Tiempo”, a modo de respuesta, a partir de la cual quería demostrar que Heidegger ponía demasiado énfasis en la temporalidad del ser desplazando el concepto de espacialidad que dejaba relegado a un segundo plano. Esto le llevó a escribir el libro *Fudo ningen-gakuteki kosatsu*, que se tradujo al inglés por “Clima y Cultura”, donde sostiene la importancia de la espacialidad unida a la temporalidad de todo lo que existe. “*Fudo* equivale a viento y tierra – el entorno natural de un país dado”. La espacialidad, según él, configura con el clima y el paso de las estaciones la identidad cultural de un pueblo. Las conexiones sociales del individuo con el medio y el entorno donde vive y con

el que interactúa son determinantes, ya que la naturaleza del ser humano es dual en tanto que individuo y en tanto que miembro de uno o varios grupos sociales y nos confrontamos los unos con los otros por medio de la *entredad* que se genera entre nosotros y entre nosotros y el entorno, a pesar de la soledad que aísla al hombre moderno.

Durante sus años de estudiante en la Universidad imperial de Tokio, Watsuji había sido un defensor a ultranza de la occidentalización de Japón y de la cultura japonesa, que asociaba a la modernización de su país, a través de su reivindicación de la literatura anglosajona. Pero, bajo la influencia del escritor Natsume Soseki (1867-1916), su pensamiento da un giro radical. Conoció a Soseki en 1913 y asistía regularmente a los encuentros que se hacían en su casa, dejándose seducir positivamente, como casi todos los escritores de su generación, por este escritor de la soledad y del dolor que experimentan los personajes de sus novelas que luchando como lo hacía él mismo para combatir la condición de “extraños” en un mundo que los separa de la alteridad. Watsuji inició la reivindicación de sus orígenes en contacto con la literatura de Natsume Soseki, que lo recondujo al reencuentro con la cultura de sus orígenes, tal vez porque pudo ver en él un movimiento similar al suyo, anteponiendo la cultura de adopción durante los años que éste estuvo en Inglaterra entre 1901 y 1903, estudiando en el University College de Londres. Para Watsuji, la acción del clima en la construcción de la identidad cultural es decisiva, como lo es el hecho de que no somos seres sociales por naturaleza, sino que llegamos al mundo gracias a la relación con el otro, no sólo con quienes nos dan la vida, sino con todo aquello que constituye nuestro entorno –la lengua y la cultura, las tradiciones, la historia, el pasado la memoria y todos los seres que nos rodean. Nacemos en un mapa trazado y elaborado, sobre el que nos podemos desplazar, y aunque nuestra naturaleza migrante nos separe de los orígenes, y pertenezcamos al lugar en el que nos encontremos en cada momento, Watsuji hace observar que el entorno, entendiendo por éste la geografía y las respectivas características climáticas, es decisivo. Pese a la inevitable discusión que surge a raíz del discurso filosófico que parece latente, ante la opción de atribuirle la defensa, incluso involuntaria, de un nacionalismo, cuya legitimación podría derivarse exclusivamente de la influencia de las condiciones ambientales sobre el hombre y el grupo o nación a la que pertenece. El debate, so obstante, puede dejarse de lado a la hora de abordar la acción del clima sobre el hombre y el paisaje, anteponiendo la información

que aquél aporta y que Watsuji considera determinante en la formación del modo de ser del hombre y de la fisonomía del paisaje.

Tras considerar la importancia del entorno concebido como *medio* y como *entre*, y su influencia en el carácter y en la cultura de un pueblo, Watsuji expone tres tipos de climas básicos, en los que agrupa las diferentes manifestaciones de cada uno en diferentes regiones de la tierra y las correspondientes culturas: el monzónico, que incluye Japón, China, India, Mongolia y el sudeste asiático; el desértico, con Mongolia los países árabes y África; y el prado, que corresponde a Europa. Esta división puede cuestionarse, al igual que la postura que adopta con respecto a Heidegger y lo que le reprocha, o el hecho de conceder al clima demasiadas atribuciones, como si la evolución social estuviera supeditada a los cambios y alteraciones climáticas, a las que una cultura debe adaptarse. Pero, su mención aquí responde al interés que suscita la relación entre el hombre y el medio o entorno, entendiendo que la filosofía del jardín japonés tiene muy en cuenta la relación entre hombre y naturaleza, hombre y entorno, hombre y mundo. Lo que interesa, al abordar el jardín japonés, en tanto que una tipología de paisaje específica, es la relación que el sujeto establece con su espacialidad y la temporalidad de todos sus componentes, sin duda mediatizada por la cultura, la religión y el propio clima. Watsuji insiste en la relación del hombre con el medio y su enfoque permite respectivamente registrar la repercusión de esta relación, por la que el sujeto del paisaje se identifica con el espacio que le rodea como si fuera su doble o espejo.

La configuración del jardín japonés es, no obstante, recíprocamente el resultado de la acción del hombre sobre el paisaje y por consiguiente, una construcción cultural que imita la naturaleza. La reciprocidad de fenómenos que se yuxtaponen en este ámbito consigue elucidar la clase de relación que mueve el sentido de las figuras con las que se entra en contacto en el recinto del jardín y la experiencia del sujeto que lo habita esporádicamente. El jardín japonés es un paisaje construido por el hombre y un escenario en el que se exhiben composiciones de diferentes elementos naturales, como si se tratara de elementos morfológicos cuya disposición en el espacio muestra la intencionalidad de lo que se quiere transmitir. La intervención del ser humano en la composición del paisaje del jardín implica a su vez una proyección de la identidad del sujeto que formula la ordenación del

territorio, que pasa a tener un carácter propio. El interés por este espacio definido como la expresión de una identidad cultural específica se ha reactualizado permanentemente desde su implantación en Japón en el siglo VIII. El actual giro espacial que se ha producido en las ciencias sociales planteando nuevas formas de articulación entre la historia y la geografía, entendiendo por esta última todas las especies de espacios donde el tiempo fabrica el acontecimiento, ha sido útil para revalorizar el jardín japonés, en tanto que expresión de una cultura, una filosofía y una religión que confluyen en la formación de la identidad nipona. Hoy, la creación del jardín japonés se puede concebir como el resultado de prácticas espaciales por parte de arquitectos y paisajistas, que asumen la lectura del tiempo en el espacio, conscientes de la importancia de la espacialización y de la espacialidad para el discurso filosófico contemporáneo, ante la crisis de la historia. Si la modernidad había privilegiado el tiempo en detrimento del espacio esto habría hecho que este último hubiera recibido un tratamiento secundario, al igual que la sociabilidad que le corresponde en cada caso. El giro espacial y las prácticas espaciales de las ciencias humanas han favorecido una nueva conciencia del espacio en el que vivimos o habitamos, por el que nos desplazamos y experimentamos el tiempo.

Es en el marco de este giro, donde un espacio como el del jardín japonés cobra un interés renovado por tratarse de un lugar que el hombre transforma atendiendo a reglas y convenciones heredadas con la tradición y que tiene en cuenta la relación entre el hombre y el entorno a través de la creación de una espacialidad representativa de su identidad cultural. El jardín japonés es una geografía parlante que se dirige al sujeto que lo visita esporádicamente o a diario formando parte del paisaje o entorno del lugar donde se encuentra situado. La espacialidad del jardín reúne los componentes de su temporalidad –árboles, piedras, rocas, flores, musgo, arbustos, agua, grava, porque las piedras también tienen vida por cuanto significan al igual que los demás seres de la naturaleza y dicen. El formato del haiku parece adaptarse perfectamente a su lenguaje y comunicarse con esta geografía que habla a los sentidos como se deriva de los innumerables ejemplos que describen el estado de la naturaleza del jardín y los síntomas que sus componentes exhiben relativos a los efectos de su temporalidad. En la narrativa del haiku, se ostenta una percepción sensible del mundo natural que el hombre en tanto que sujeto del paisaje describe yuxtaponiendo imágenes como se desprende de la mayoría, favoreciendo una

simultaneidad que articula varios fenómenos. Los ejemplos son interminables, pero he seleccionado algunos, por lo que dicen mostrando cómo el hombre se comunica con la naturaleza y como ésta recíprocamente se comunica con él: “La caída de las hojas/ha dejado un poco de otoño/en las ramas más bajas” (Sozan), o “Las nubes de flores/no saben hacia dónde caen,/si al este o al oeste” (Yaohiko). “El otoño y el invierno hablan de la muerte, da vueltas en mi pensamiento” (Yayu). Se pierde la noción del paso de los días y de las horas: todas las formas de la naturaleza son efímeras. Hoy florece el cerezo, mañana caerá la flor. Nacemos, pero la mortalidad de todos los seres de la naturaleza es la propia imagen de la muerte del sujeto que la contempla. La empatía que se genera al compartir con la naturaleza el mismo proceso por el cual nacemos y morimos favorece esta comunicación entre el hombre y el entorno, y el jardín es en este sentido un paisaje creado por el hombre en el que éste se ve a su vez privilegiadamente representado en su autenticidad.

2. ANTECEDENTES:

El interés de occidente por el jardín japonés no es exclusivo de una nacionalidad u otra ni un fenómeno separado de un contexto que ha favorecido los intercambios entre Japón y el resto del mundo, sino que ha recorrido las mismas rutas que aquellas a través de las cuales se han realizado los intercambios comerciales, por tierra, mar o aire, desde el siglo XIX hasta la actualidad. La popularidad de los jardines japoneses se remonta hasta los inicios de la influencia de Japón en las artes decorativas de Occidente y en la pintura a través de accesorios, mobiliario, xilografías, el té y los productos más comunes destinados a la exportación desde mediados del siglo XIX. El fenómeno conocido como japonismo se encuentra en el origen de la afición por una cultura en las antípodas de la nuestra en la que se encuentra fuente de inspiración debido a su exotismo, cultura y religión, de la misma manera que Japón a medida que se incrementan los intercambios quiere occidentalizarse. Lo que Occidente encuentra en Japón y la cultura japonesa son alternativas para sus fuentes de inspiración y una fuente de renovación estética que se percibe tanto en el impresionismo como en el modernismo y el Art Nouveau. Artistas como Monet, Degas, Van Gogh, Pissarro y Toulouse-Lautrec, al igual que algunos artistas de las primeras vanguardias históricas del siglo XX o más tardíamente otros como Joan Miró, se dejan seducir por lo japonés y diferentes aspectos de la cultura japonesa que imponen modas y tendencias.

La admiración de occidente por Japón se conoce por el nombre de japonismo, desde que Jules Claretie en 1872, en “L’Art Français” lo codifica por así decir para describir la influencia de los principios del arte japonés sobre los artistas europeos y en particular los franceses que convirtieron esta atracción por lo japonés en una moda. Aunque también se atribuye la iniciativa a otro crítico de arte, Philippe Burty, que en 1876 empleó el término para describir el interés y fascinación por la cultura japonesa. Diez años antes, en la Exposición universal de Londres de 1862, el arte y la artesanía japonesa, y en particular las estampas *ukiyo-e* alcanzaron gran popularidad. La presencia de Japón en Europa respondía a la apertura de los puertos comerciales del archipiélago nipón saliendo así del gran aislamiento en el que había permanecido hasta entonces este país. Curiosamente, no obstante, mientras el gusto por lo japonés extremaba el interés por el descubrimiento de Japón y su cultura, en Japón se producía simultáneamente un proceso de occidentalización que coincide también con los viajes a Japón desde occidente y el proceso de occidentalización respectivo que acuña el interés mutuo de japoneses y europeos por conocerse. En 1867, la Exposición Universal de París dio una gran cobertura a Japón y sirvió para iniciar la exportación masiva de uno de sus productos más característicos, el té japonés y los *chirimen-e*, la versión más popular de los *ukiyo-e*, que servían de envoltorio pero acabaron siendo valorados como una mercancía. No obstante, muchos lazos se crearon a partir de los relatos de viajes, el comercio directo, las traducciones y miles de referencias que introdujeron la moda de lo japonés. Pero, en la misma década de 1870, también se produce en Japón una fuerte tendencia a la adopción de los usos y costumbres occidentales.

La fascinación por el jardín japonés en Occidente ha llevado a la creación de jardines en EEUU, que cuenta con más de veinticinco jardines repartidos por todo el país, Alemania, Argentina, Australia, Austria, Bélgica, Brasil, Bulgaria, Chile, Costa Rica, Francia, Hungría, India, México, Mongolia, Mónaco, Holanda, Noruega, Polonia, Rusia, Serbia, España y Suecia. Aunque de diferente formato e importancia, todos imitan las composiciones de los jardines japoneses, utilizando idénticos materiales y caracterizando singularmente estos espacios de meditación que corresponden a los jardines Zen y/o a los jardines de té.

Algunos de estos jardines fuera de Japón se han hecho célebres, convirtiéndose en una atracción turística, por tratarse de imitaciones cuya finalidad es parecerse el máximo posible a los jardines japoneses tradicionales. A menudo, se pone de manifiesto el interés y la admiración por el jardín japonés como una forma de paisaje diseñado por el hombre y en el que éste ejerce el control de los elementos y de su disposición. El proyecto que se presenta, sin embargo, no trata de reconstruir, de emular ni de copiar un jardín japonés, sino de proponer la reflexión comparada sobre las representaciones culturales del jardín en oriente y occidente, a partir de una construcción simbólica que ponga en relación la identidad cultural y el territorio, sin ser una copia pero recuperando aquellos elementos convencionales que han constituido la singularidad del jardín japonés.

Yuko Hasegawa, conservadora jefe del Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, optó por el tema “Descentralizando Occidente” para la Bienal de Sharjah de 2013, con el propósito de “crear un diálogo a través del arte que nos libere del Eurocentrismo, el Globalismo y otros ismos”. Inspirándose en la arquitectura del jardín islámico –en particular de los jardines históricos de Sharjah, proponía una nueva cartografía cultural para reconsiderar las relaciones entre el mundo árabe, Asia y el Lejano Oriente. Para ella, el jardín en tanto que espacio de experimentación parecía prestarse al desarrollo de un espacio para el conocimiento, a través de las intervenciones efímeras de artistas y arquitectos. El jardín, de Granada a Kioto, como espacio de representación cultural significaba para Hasegawa un objeto de investigación que podía conducir al estudio comparado de la diversidad multicultural en un mundo global. La distancia entre la Alhambra de Granada y los jardines de Kioto se recorre a través de rutas comerciales que van de oriente a occidente y viceversa, que en el jardín japonés se traducen en caminos o senderos perfectamente diseñados, para comunicar dos o más puntos y conducir al visitante. En cierto modo, su actuación consistió en el diseño de un itinerario discursivo entre oriente y occidente, para alimentar la experiencia viajera de un imaginario en busca de lo nuevo.

Las intervenciones de paisajistas, arquitectos y diseñadores en la creación del jardín japonés moderno, como se ha mencionado, se encuentran entre los referentes que han hecho concebir la propuesta de Esther Pizarro que se presenta aquí. Éstas han supuesto una revalorización de espacios públicos y/o privados que forman parte de la vida cotidiana

en Japón, propiciando una transformación de los elementos constitutivos tradicionales y de la composición de los mismos, sin restricciones. La apertura en la concepción de este espacio ha favorecido simultáneamente no sólo su inclusión en lugares o contextos inesperados, sino también su creación con nuevas perspectivas y expectativas. De los jardines japoneses históricos creados bajo la influencia de la filosofía Zen a los jardines japoneses modernos y contemporáneos se producen transformaciones que se inician ya en el período Kamamura y Muromachi (1185-1573), seguido del breve período Monoyama (1568-1573). En 1251, un sacerdote chino manda construir el primer jardín Zen en Kamakura, contribuyendo al renacimiento religioso y artístico en esta disciplina. También son de este período otros templos y los jardines adyacentes como los que rodean el Kinkaku-ji o Pabellón de Oro, construido en 1398, y el Ginkaku-ji o Pabellón de Plata, en 1482. Pero, no será hasta principios del siglo XVII, durante el período Edo, también conocido por el nombre de Tokugawa, cuando el jardín japonés adquiera una fisonomía propia distanciándose de la influencia china de los inicios.

El jardín japonés es una denominación que deriva a su vez del intento de creación de paisajes idealizados en miniatura, bajo la influencia de China. Los modelos de jardín que se empezaron a construir respondían a dos tipos de iniciativas: el jardín de los emperadores y de la nobleza diseñado para el placer estético, como se puede ver en los jardines del primer palacio imperial de Kioto construido en el siglo VIII; y el jardín adyacente a los templos budistas, diseñado para la contemplación y la meditación. Los jardines japoneses se desarrollan a partir del intercambio comercial, político y económico entre China y Japón durante el período Asuka, en los siglos VI y VII, donde también se producen la llegada del budismo procedente de China y la introducción de la escritura *kanji*. La especificidad del jardín se elabora a partir de la adopción de un sistema de creencias y de una cultura que pone en juego el ejercicio de la traducción en el sentido más amplio hasta hacer una apropiación que determina su individualidad sin borrar sus antecedentes, pero adquiriendo características que son exclusivas de un modo de concebir la relación con la naturaleza y su manifestación en el espacio del jardín.

La finalidad de la propuesta de Esther Pizarro está en relación con el hecho de que el jardín japonés se entienda como una forma de arte desde hace más de mil años y

como una expresión de la cultura nipona. No se trataba de reproducir un jardín tal cual, recreando con sus elementos más comunes el estilo o estilos correspondientes a la variedad de jardines japoneses que se pueden visitar dentro y fuera del país, ni de recrear un modelo para instruir cómo se puede concebir un jardín. La artista, de acuerdo con las interpretaciones contemporáneas más relevantes de arquitectos, artistas y diseñadores en la creación de un espacio de semejantes características y funcionalidad, planteó previamente la viabilidad de un espacio informado que no perdiera sus connotaciones en cuanto a significar lo que pretendía hacer a la hora de dibujar sobre plano el paisaje de un jardín japonés de su invención. Su distanciamiento de prácticas que pretenden emular modelos ya consolidados y aceptados no pudo evitar cierta investigación de las resonancias de los mitos de este tipo de jardín tan popular y tan misterioso a la vez. Se trataba de proponer un ejercicio hermenéutico que tuviera en cuenta el modelo de espacio que actúa como referente, sin dejar de tener en cuenta que toda representación espacial del jardín es una construcción cultural, en la que intervienen las transformaciones que ha experimentado su concepción, de acuerdo con los cambios sociales y urbanos del Japón contemporáneo.

Entre los paradigmas más relevantes del tipo de intervención que se plantea, cabe nombrar la que hizo el maestro de Ikebana y paisajista Yukio Nakagawa en 2003 para la Maison HERMES de Tokio. Bajo el título “Ondes oniriques”, cubrió el suelo con 700kg de lavanda, para estimular los sentidos de la vista y del olfato respectivamente, porque, según él, “la vida de las flores nos informan acerca de todos los tipos de vida”. Aunque no menos influyentes son los proyectos de algunos protagonistas de la revolución que ha experimentado el diseño de jardines en Japón por arquitectos y paisajistas como Isamu Noguchi, Tadao Ando, Mirei Shigemori con el que Yukio Nakagawa había trabajado en colaboración en varias ocasiones, Arata Isozaki, Toyo Ito, Masatoshi Takebe, Kengo Kuma, Masahisa y Tsuneko Koike, Satoru Masaki, Masayuki Yoshida, Kazusama Ohira, Tsuyoshi Nagasaki, Shunmyo Masuno, Ikuma Shirai, Kosuke Izumi, Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa, Yoshiji Takehara y Michimasa Kawaguchi, a los que obviamente se tiene en cuenta en esta propuesta. Las aportaciones particulares de cada uno de ellos supone una revisión y una revalorización de las equivalencias existentes entre el arte del jardín, la caligrafía japonesa y la pintura hecha con tinta, que se amplían a otras disciplinas

como la arquitectura o las artes visuales, potenciandoo una nueva conceptualización de este microcosmos del paisaje natural que caracteriza el jardín japonés, más allá de lo que se entiende por jardines secos o jardines húmedos, cuya división no interfiere en el tipo de elección o variación por la que se opte a la hora de plantear un proyecto de jardín japonés moderno que no descarta los beneficios resultantes de la hibridación de los modelos originales

3. EL JARDÍN PRESENCIA Y EL JARDÍN EXPERIENCIA

El nombre del proyecto “El jardín japonés. Topografías del vacío” de Esther Pizarro trata de incorporar el vacío como espacialidad de un *entre* o *entreidad* que comunica el no ser y el ser del mundo, a la vez que se entiende como energía que mueve el llegar a ser de las cosas y de todos los seres del universo. El jardín es una representación del vacío por cuanto su acción se revela a través del paso de las estaciones, donde se reproduce el proceso de nacimiento y extinción de la vida en el marco de unos ciclos que se reproducen sin cesar. El *entre* o la *entreidad* equivale al medio que hace posible la vida de todos los seres, sin dejar de ser el lugar al que regresan todos los seres al morir o desaparecer. El ser en el mundo y el no ser están en conexión gracias al *entre* que acoge el principio y el fin de la existencia de todos los seres. El término topografía hace alusión al lugar (topos) y a su descripción (grafía) y el hecho de unirlo, como hace la artista, a lo que significan para nosotros el vacío o la nada del ser, pese a parecer una contradicción, plantea la opción de determinar la espacialidad del vacío o su imaginario. El ser y la nada son dos estados de la existencia que conviven en el vacío, cuando éste se entiende como la fuerza universal que mueve el mundo y da vida a todos los seres. El vacío del Tao es el ser real o incondicionado, el principio del mundo, pero también el fin o la nada en la que todos los seres se precipitan.

El jardín japonés imita la naturaleza –todos los elementos que lo integran le pertenecen y se comportan como ella. D. T. Suzuki (1870-1966), en “La práctica del monje Zen” hace observar la atracción que ejerce la naturaleza en todos sus estados para un oriental y la relación íntima que éste puede llegar a establecer con ella, como una experiencia de conocimiento en base a la cual se aprehende el significado oculto de algunos de sus elementos, que sólo se pueden desvelar cuando se produce la iluminación y somos capaces

de ver en la luna, por ejemplo, una imagen de la eternidad de las cosas que se une a la idea de vacío acotado, que el budismo zen entiende como pura negatividad que integra el ser y el no ser. La plenitud del vacío indica la equivalencia entre el sujeto o yo y el no-sujeto. La vacuidad en este sentido es transparente, carece de opacidades, porque su no ser la hace permeable y el vacío es él mismo la iluminación que nos permite abordarlo. La de la mayoría de haikus consiste en esta ambivalencia que alcanza en la naturaleza su máxima representación, entre el es y el no es de todas las formas naturales.

La capacidad significativa de los elementos que componen el jardín japonés obligan a hablar de su espacialidad como un lugar informado que nos transmite y comunica una verdad a la que de otro modo no se tendría acceso. “La forma es el vacío, y el vacío es la forma” une dos palabras que se contraponen entre sí como opuestos que a la vez pueden llegar a identificarse sin sacrificar su carga simbólica. Si la forma es el vacío y el vacío es la forma, ¿decimos acaso que la forma no existe porque equivale al vacío o por el contrario afirmamos que el vacío existe en la medida en que tiene forma? En la obra citada, D.T. Suzuki tras describir el significado de la campana cuando se aproxima el crepúsculo y los pájaros buscan el nido entre las ramas de los árboles para recogerse durante la noche, se refiere al modo en que resuena su estruendo en todo el valle al hacer la llamada nocturna. Y un poco más adelante, cuenta otra anécdota en la que se menciona a Yun-Mên, el monje que fabricó una campana y los demás monjes que le esperaban en el monasterio celebraron su entrega, por el valor que ésta tiene en los templos budistas. Al mismo Yun-Mên atribuye haber anunciado una vez que el verdadero vacío no destruye la existencia como tal (*astitva*) y que el verdadero vacío no difiere de la forma (*rûpam*), lo cual hizo surgir el clásico interrogante en boca de uno de los novicios que preguntó -¿*Qué es el verdadero vacío?* Y el maestro le respondió con otra pregunta -¿*Oyes la campana?* A lo que asintió afirmativamente, aunque el maestro no esperaba esta respuesta y le deja diciéndole que no lo entenderá por mucho que se esfuerce.

El monje pregunta qué es el verdadero vacío, porque se espera de la respuesta del maestro una enseñanza o unas instrucciones para acceder a su experiencia o conocimiento, pero este último le sorprende contestando con otra pregunta, tratando de que entienda que si oye el sonido de la campana, es porque este sonido es el auténtico

vacío. Es decir, en la medida en que el vacío en su plenitud es negación pero también afirmación de la negación, el vacío es el sonido de la campana que estremece el valle y es también la ausencia de sonido. Pero, ¿cómo se puede entender la coexistencia de la plenitud del vacío y la negatividad pura con la que se identifica el vacío en tanto que la nada del ser y simultáneamente el ser mismo? El vacío es el ser, de otro modo el vacío mismo estaría vacío y resultaría inconcebible. El aparecer, el permanecer y el cesar son los tres movimientos de la existencia que se representan en la vida de todos los seres, porque no hay esencias fijas. La filosofía del jardín tiene en cuenta la impermanencia de todos los fenómenos, ya que el mundo sensible está vacío de la inherencia que se le atribuye a menudo por error. Los componentes de su espacialidad son la demostración de la temporalidad de las supuestas esencias, ya que lo que impone la disposición del conjunto trata de comunicar la verdad última por la que se informa que este mundo está vacío de existencia inherente.

El eje del proyecto de Esther Pizarro no se puede comprender realmente, si no se contextualiza en el conjunto de su obra, lo cual supone que para valorar este trabajo particular hay que hacer una revisión en profundidad de su trayectoria. Aunque esto sea imposible hacerlo aquí por razones obvias, sí es posible tratar de contextualizar el proyecto en el itinerario de la artista durante los últimos quince años en los que se puede comprender su trayectoria. No obstante, antes de nombrar brevemente los proyectos anteriores y con los que se le puede vincular, es la experiencia sensible del espacio y del tiempo, en un microcosmos que se convierte en un espejo del macrocosmos del universo, la que pone en movimiento opciones para su reproducción en registros que pertenecen a otro orden significativo. El jardín japonés admite representaciones de la vida y la muerte del mundo, de la belleza y de su negación, a través de los elementos que lo integran prestándose a su contemplación. El diseño de jardines no es ajeno a la concepción del espacio que hace de contenedor, en el que se pone en práctica la escritura organizándose en texto, como si cada conjunto se pudiera identificar con un *kanji* imaginario, sin que en la actualidad exista limitación alguna derivada de una normativa excluyente que obligue a ceñirse a un tipo de expresión en lugar de otro.

El yo que atraviesa el jardín camina no por encima sino dentro del texto que se organiza en jardín con sus componentes. La espacialidad y la temporalidad son comunes a todas las escrituras y su decir fluctuante. Este sujeto anónimo del habla es el mismo que hace adopción temporal del espacio a través del caminar. Correspondencias y disonancias se activan en el imaginario que suscita el camino, que para el budismo Zen equivale a conocimiento, aunque también una filosofía de vida. Los principios del taoísmo presuponen la equivalencia entre el Tao y el proceso concreto e indefinible del mundo, aquella inteligencia que da forma al mundo, el Camino de la vida. Camino y habla se asocian fácilmente, considerando que la experiencia del habla equivale al caminar. No obstante, el sujeto del habla que entra en contacto con la naturaleza en el jardín japonés alcanza un conocimiento interior y exterior a través de la percepción sensorial que se puede describir a través de los términos *sabi*, *wabi*, *aware* y *yugen*. Equivalentes a cuatro estados de ánimo, el *sabi* hace referencia a la soledad; el *wabi* a la melancolía; el *aware* no se entiende como tristeza ni nostalgia, sentimientos más afines a la melancolía y a la soledad, sino como la experiencia de la fugacidad del mundo y de la forma del Gran Vacío; y *yugen*, la extrañeza del misterio de las formas naturales que la observación nos hace percibir en la desolación del otoño o en la euforia de la primavera.

Podemos mirar un jardín japonés como si se tratara de un texto indescifrable, que no obstante podemos aprender a leer a través del reconocimiento de sus elementos y el simbolismo a los que éstos se prestan. El potencial semántico del jardín convierte su espacialidad en representación del vacío, tal como se entiende en base al budismo Zen y el sintoísmo. Este potencial se revela a los sentidos, convirtiendo su percepción en una experiencia multisensorial, que privilegia el conocimiento que aporta la emoción resultante del contacto con la temporalidad de todos los elementos. La temporalidad identificada con la impermanencia de todos los seres favorece la relación entre el yo y el paisaje del jardín; el sujeto identifica a través de la contemplación sus estados de ánimo con aquellos que atribuye a la naturaleza y a sus elementos, sumergido en la atmósfera del jardín. De ahí que establezca una relación que lo iguala con las piedras, el musgo, el agua y los árboles, facilitando la comunicación entre él, su espacialidad y la temporalidad o impermanencia de todas las formas naturales, que si bien es la imagen de su propio cese también lo es de su posibilidad de llegar a ser.

4. EL PROYECTO

Los precedentes del presente proyecto de Esther Pizarro se encuentran en los trabajos que viene realizando desde hace casi dos décadas y, por consiguiente, se puede observar que la génesis de su actual concepción de un espacio como el jardín japonés evita la casualidad para respetar la coherencia y la continuidad de una obra que versa fundamentalmente sobre la espacialidad y el giro geográfico que desde hace unos años se ha producido en las ciencias sociales. En el inventario de su obra, catalogada en tres categorías –esculturas, intervenciones e instalaciones- se pueden encontrar claros antecedentes de su jardín japonés. La revisión de sus proyectos precedentes ayuda a comprender mejor sus iniciativas, al poder articularse perfectamente entre sí. Sin que la división que hace la propia artista sea un impedimento para saltar entre categorías y formatos, ya que la continuidad se impone, el sistema de catalogación es útil para ordenar los diferentes registros que se perciben a lo largo de su trayectoria. La elección de algunos de sus trabajos para contextualizar el jardín japonés contribuye a entender mejor la intención del proyecto. Al hacer este repaso por formatos de presentación, en primer lugar mencionaría aquellas esculturas que sólo se adaptan a un concepto de escultura expandida, en el que la arquitectura hace presencia de manera insistente, tanto en el plano como en sus construcciones tridimensionales, sea con las esculturas, las intervenciones o las instalaciones. Entre las esculturas, responden a estas apreciaciones los mapas y planos urbanos de Los Angeles (1997); “Construir ciudades” (1998-2000); y “Topo+grafías” (2000-2002), construcciones en tres dimensiones, cada una representando un barrio de París, como si se el perímetro se identificara con el dibujo sobre plano, y con diferentes alturas mientras que en su interior unas escaleras conducen desde la base a la parte superior de las correspondientes estructuras. Tanto las esculturas mencionadas como las “Geografías interiores” (2005), las “Geografías corporales” (2006) y las “Prótesis domésticas” (2013) contienen ya muchos elementos que interactúan siempre en su obra, como el mapa, el plano y la escala que se reencuentran sin cesar en sus reinscripciones espaciales.

La predilección por el mapa y la cartografía en la trayectoria de Esther Pizarro se manifiesta tempranamente y está en el origen de la mayoría de sus intervenciones, en las que reaparece una y otra vez, mediante la reproducción de mapas imaginarios donde expone la morfología de los elementos y la sintaxis que los hace significar. La suya es

una escritura de la espacialidad que se presta a lecturas que se corresponden con los registros que la artista hace, como si se tratara de reescribir un texto. La artista actúa como un cartógrafo de la espacialidad que interpreta y reinterpreta en cada proyecto, oponiendo o yuxtaponiendo los elementos arquitectónicos que diseña. El procedimiento hace alusión a lo que pretende comunicar o transmitir en semejantes condiciones, como en “Topografía funcional” (1998), proyecto realizado en colaboración con los arquitectos Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto, que ella describe como un mapa metafórico de la morfología de la planta del barrio de La Latina en Madrid. El mapa del plano se superpone a tres elementos de diferente altura, a modo de peana, concebidos como mesa y asientos, en acero inoxidable y aluminio fundido. Cinco cipreses formando ángulo recto delimitan el dentro y el fuera dejando un paso entre ellos para filtrar la mirada e incorporar esta intervención urbana.

Respectivamente, “Fragmentos de Historia y Paisaje” (1999), que realizó con Mónica Gener, es un mural con relieve de gran formato, donde la historia y la geografía del municipio de Arganda del Rey se entrecruzan, cuestionando la transformación del entramado de vías de comunicación con la historia, poniendo en relación el siglo XII, 1580, año en que Felipe II otorga a Arganda del Rey la condición de Villa de Realengo, y 1999, año de la realización del proyecto. Otra intervención similar es “Cartografía de una época” (1999) que la artista describe como una anamorfosis de los distritos de Tetuán y Moncloa. Se trata de otro mural sobre un gran panel de acero galvanizado y a modo de serigrafía sobre aluminio. El mural se hizo para la estación de metro “Francos Rodríguez” y abarca el plano de los distritos de Tetuán y Moncloa, donde se inscribe la biografía personal del escritor y periodista que es objeto de homenaje. Estos murales son mapas del territorio atravesados por la historia, el pasado y la memoria.

También encajan dentro de este marco la “Fuente de la Palabra” (IVAM, Valencia, 2005) y la prominente instalación que realizó en el Pabellón Acciona de la EXPO de Zaragoza en 2008, “Fósiles urbanos”, en cuyo interior un muro curvo de seis metros de alto forrado de aluminio fundido. A pesar de la dureza de los materiales, una rasgadura surca horizontalmente la pared que se abre como la grieta de una herida que no ha cicatrizado: herida del tiempo y herida de la historia personal y de un país que se han fosilizado, sin

haberse curado. Intervención poética que sorprendió favorablemente a los visitantes, por la austeridad del dibujo y el sentido profundo que parece haber querido dar a la hendidura irregular, que daña la superficie del muro. En la intervención “Jardín urbano” (Navas del Marqués, 2010), donde construye tres grandes parterres de chapa de hierro a modo de contenedores de hierro que admiten diferentes plantaciones, incluso la posibilidad de convertirse en pequeños huertos urbanos, cuyo referente son las tres áreas que conforman la planimetría de esta localidad abulense, vuelve a mostrar el sentido de sus intervenciones y las implicaciones de aquello que se pretende representar. Estos planos y construcciones hablan del cuerpo humano y de su espacialidad. En la “Urbe verde” (2012), la artista dibuja tridimensionalmente un jardín para un espacio urbano, a base de estructuras que cubre con una superficie de césped en triángulos, cuadrados o rectángulos, como si trazara surcos que hacen de separadores naturales o caminos. La reducción del paisaje natural al que da cabida en estos volúmenes que ella divide formando cuatro unidades de tres, cuatro o cinco elementos, le permite articular entre sí formas, que la naturaleza dispone arbitrariamente mediante su reubicación en un espacio que domina, imitando el espacio de un jardín con piedras para no pisar la hierba.

En el grupo de instalaciones que conducen hasta el jardín japonés, su proyecto más reciente, merecen mencionarse especialmente “La Noche oscura”, título de uno de los grandes poemas de San Juan de la Cruz, que presentó en el Centro de la Mística de Ávila en 2004. Inspirándose en la experiencia ascética del poeta que aspira al conocimiento de la verdad última a través del vaciamiento interior o simulacro de muerte por el que se renuncia a este mundo para perderse e ir al encuentro con Dios. La artista representaba con ocho cubos los ocho grados o etapas de esta experiencia mística. A modo de cajas de luz donde se representan fragmentos de la naturaleza, y una proyección de gran formato en ángulo sobre las paredes, la artista creaba un entorno natural en el que se representaba la noche oscura del alma. Pero, los patrones o modelos que muestran tal vez mejor las relaciones o conexiones en el interior de su obra se ven aún más claramente en proyectos como “Piel de Luz” (Pabellón de Bilbao de la Shanghai, World Expo, 2010), instalación de gran formato, a modo de gran maqueta recreando en palabras de la artista la topografía de la ciudad como si albergara un cuerpo latente en su interior. Teniendo en cuenta la morfología de la ciudad, ella quería representar las tres revoluciones de la ciudad –indus-

trial, urbana y del conocimiento- y hacer consciente ue el sistema de comunicaciones es comparable al sistema cardiovascular del cuerpo humano.

Hay una estrecha conexión entre esta compleja instalación y los “Mapas de Movilidad. Patronando Madrid” (2013), también de gran formato, donde la artista aborda, a partir de los recorridos hechos por cien habitantes a quienes pidió originalmente una descripción de sus trayectos más habituales, una geografía humana que de ordinario no es tenida en cuenta. Esto le llevó a articular una red de caminos invisibles sobre el mapa de la ciudad de Madrid, mostrando los encuentros y desencuentros que se revelan sobre el plano abstracto del centro urbano, al margen de sus protagonistas. La deriva situacionista inspiró este proyecto de la artista que vaciaba la ciudad en este proyecto para diseñar las rutas de ciudadanos anónimos como si se tratara de nómadas urbanos que pueden revolucionar el urbanismo de cualquier ciudad, con su apropiación legítima de un espacio que les pertenece. La extensión rizomática de esta deriva urbana estaba, no obstante, contenida en el mapa, que la artista desempeñando la función del cartógrafo diseñó para mostrar los diferentes registros que se superponen unos a otros a través de la experiencia geográfica de la ciudad.

El jardín japonés es el proyecto más reciente de la artista, pero no se puede aislar del resto de su trayectoria, como se ha tratado de hacer ver, porque en su formalización reaparecen los temas relacionados con la espacialidad y la temporalidad de la experiencia humana de proyectores anteriores, al igual que las soluciones por las que la artista suele optar. En las primeras conversaciones que mantuvimos sobre el modo de enfocar el proyecto, quedó claro que era imprescindible anteponer el objetivo del mismo y lo que se quería comunicar a través de la construcción de un jardín japonés teniendo en cuenta la filosofía del jardín y el simbolismo de sus componentes. Sabíamos que cualquier descripción e interpretación debía presuponer por una parte, la naturaleza efímera del jardín –plantas y árboles crecen y mueren al ritmo de las estaciones; los niveles de agua crecen y disminuyen; y las piedras se pueden añadir o reponer-; y, por otra, las correspondencias existentes entre el jardín japonés y la religión, la filosofía y la cultura que están en su origen. Muchos jardines rodean los templos Zen, lo que ha hecho creer que son la expresión de la filosofía Zen. Pero, el Zen moderno puede no estar en consonancia con

el Zen del pasado. Esto lleva a ver también la relación entre el jardín y la contemplación diferenciando contemplación y meditación Zen. Budismo y Taoísmo fueron importados de China y Corea, al igual que otros elementos de la cultura japonesa más antigua, como se ha podido comprobar a la luz del descubrimiento arqueológico de los primeros jardines que se construyeron en Japón en el siglo VIII.

Sobre la base del plano que conforma la superficie, el mar interior que bordea el archipiélago –o mar de Seto- el mar de Japón al oeste y el océano Pacífico al este, el proyecto contempla la reproducción de un espacio similar al que ocupa el país, en miniatura, para poner en conexión la topografía y los datos que ésta aporta en la constitución del territorio. La construcción de un jardín japonés se entendió desde un principio como el resultado de su incorporación, mediante la simulación morfológica y sintáctica de elementos que podían intervenir en su composición. Obviamente, la miniaturización del mapa del país respondía también a la que con frecuencia se representa en otras figuras como el bonsái. Pero, también y de una forma más directa, se quería establecer una conexión con el hecho de que los jardines japoneses tengan sus raíces en el shintoísmo y en Shinto (término que procede del chino Shen Tao), la divinidad que crea las ocho islas perfectas y los *shinchi*, los lagos de los dioses. En base a la superficie del plano del país, y partiendo de la división en las ocho regiones y las cuarenta y siete prefecturas del mapa político, el proyecto de instalación pretendió tener en cuenta desde el principio, el territorio y el entorno, identificados respectivamente con la planta del archipiélago nipón y el mar que lo circunda. De ahí que la tipología topográfica y geográfica de Japón –un país *islado*, donde la tierra se recorta en fragmentos sobre el agua y que el shintoísmo compara con el caparazón de una tortuga marina- se represente a través de los volúmenes geométricos que se recortan sobre el océano blanco de sal.

El *shakkei* o “enmarcado” es la primera condición para que el jardín exista: se trata del diseño de los límites y de la disposición de sus elementos constitutivos, ya que es un jardín cerrado, que debe aislarse el máximo posible del exterior. Todos los jardines parecen imitar esta condición del país, donde los elementos naturales y el culto a la naturaleza forman parte tanto de sus creencias religiosas como de su filosofía. La artista investigó aspectos que la condujeron a entender la razón estructural de las dualidades que se

generen a partir del concepto de vacío (*ma*) y de no-vacío o del *wabi-sabi*, en virtud del cual se eliminan las oposiciones entre el día y la noche, lo blanco y lo negro, lo bueno y lo malo, la vida y la muerte, porque todo puede estar contenido en cada totalidad. Asociada a este principio de equilibrio, se puede entender la importancia de las estaciones y cómo se representan en el jardín japonés: cada estación se aprecia por la posibilidad contenida en cada una de la que le sigue, aunque sea en detrimento del carácter efímero de sus producciones. Las estaciones siempre se reciben con expectación: la primavera por los cerezos en flor; el verano, por las azaleas; el otoño, por los arces y el invierno, por los pinos que se aprecian especialmente por su longevidad y resistencia.

El jardín japonés en el presente proyecto se enmarca en los límites cartográficos del archipiélago donde el mar es la plataforma sobre la que la naturaleza ha dispuesto las diferentes unidades terrestres que se identifican respectivamente con las principales islas, **Honshu** –donde aparecen los primeros jardines japoneses, influenciados por las singulares características del paisaje de esta isla que es el centro y el corazón del país nipón- **Hokkaido**, **Kyushu** y **Shikoku** –de mayor a menor- constituyendo el 97% de la superficie total del país y concentrando la mayor parte de la población también- a las que siguen las islas de **Mairuppo**, 800 kms al noroeste de Hokkaido, y **Okinawa**, 600 kms al sudoeste de Kyushu y otras 6848 islas menores adyacentes. El mapa político del décimo país más poblado del mundo con 127 millones de habitantes según el censo de 2005, se estructura políticamente en 8 regiones –**Hokkaido**, **Tohoku**, **Kanto**, **Chubu**, **Kansai**, **Chugoku**, **Shikoku** y **Kyushu & Okinawa**- y 47 prefecturas, como ya se ha mencionado. La propuesta de Esther Pizarro contempló desde el inicio esta división para proyectar la arquitectura del jardín japonés entendiendo que las superposiciones de registros –el geográfico, el político, el histórico y el humano- podían intervenir en su configuración privilegiando la espacialidad del jardín.

La dimensión geográfica expandida le permitía utilizar diferentes dinámicas derivadas de una geografía física y de una geografía humana interconectada, de manera que en el origen del proyecto la noción de lugar y territorio cultural resultan de utilidad para formalizar el concepto del proyecto. La representación en el modelo de espacio intervenido que es constitutivo del jardín permite elaborar una construcción lingüística mediante

la que se propone un diálogo y una comunicación que favorece la interlocución. El jardín japonés es un espacio de representación cultural privilegiado, en el que se reúnen múltiples aspectos físicos, humanos y culturales arraigados en su historia, la historia del país y las leyendas, cuya veracidad no es tan importante como aquello que narran y que corresponde a esta otra historia mágica que forma parte del inconsciente colectivo y donde todo es posible. Se trata de las historias y las fábulas que se reúnen bajo la cobertura de los antiguos mitos de Japón.

La idea de partir del mapa político y de la orografía, para la creación de un jardín japonés reside en el intento de argumentar el interés suscitado por esta construcción semántica que el jardín japonés sugiere por su identificación con un país montañoso, que se ve como una sucesión de cordilleras cuyas islas corresponden con las cimas de las montañas que se encadenan en el fondo del mar a una profundidad de 9000 m. Tierra montañosa y volcánica –más de 150 son volcanes de gran tamaño, sesenta de los cuales siguen activos destacando el Asama a cien Kms de Tokio, cuya altitud es de 2542m. Aunque el monte Fuji sea el más alto del país con 3776 m de altitud sobre el nivel del mar, seguido del monte Kitadake, con 3193 m. Teniendo en cuenta el perímetro de la superficie *islada* de este país, cuya forma de arco hace de frontera natural con el océano Pacífico para el sudeste asiático, que linda al norte con Corea del sur y China, y cuya línea de costa bordea el mar de Japón, el mar de Sento y el Pacífico, la artista proyectó un jardín japonés privilegiando sí todos los referentes culturales que interactúan entre sí en este espacio. Ninguna parte del país dista más de 150 kms del mar, lo que hace que sea un elemento prácticamente omnipresente. La geografía humana del país no puede desvincularse de la geografía física o política, y de ahí la insistencia en aprovechar el plano de su superficie para delimitar el jardín. Los argumentos que se han aducido hasta aquí conducen a la justificación de esta elección. De ahí también que este mar alcance en el proyecto grandes proporciones como se indica en las casi 18 toneladas de sal que se han utilizado para rodear el archipiélago nipón, cuyas regiones a modo de islas se escenifican a través de estas estructuras onduladas cubiertas con mantas de musgos verdes, amarillos o rojos imitando las variaciones que se producen a lo largo del año en el jardín japonés. Su disposición prevé la apertura de caminos, sendas o senderos por los que el paseante dibuja su propio itinerario libremente, a la deriva, como le gusta decir a la artista.







Esther Pizarro

ARTISTA

SOBRE TOPOGRAFÍAS Y VACÍOS

Los retos ofrecen a los artistas nuevas oportunidades para enfrentarse a proyectos que, inicialmente, es probable que no se hubieran planteado. Me considero una artista a la que le atraen los retos, ya que proporcionan la posibilidad de investigar terrenos desconocidos pero tremendamente atractivos. Ello me permite, desde una mirada tangencial y periférica, ofrecer una respuesta plástica. Me gusta enfrentarme al espacio vacío, al silencio, a las ausencias; para, desde su observación y conceptualización, encontrar la clave necesaria que sea capaz de articular el discurso de una propuesta artística. En este contexto es donde surge el proyecto “Un jardín japonés: topografías del vacío”. Su comisaria, Menene Gras Balaguer, hace ya más de dos años me lanzó el reto de realizar un jardín japonés, idea que le rondaba por la cabeza y que al conocer mi trabajo consideró la posibilidad de llevarlo a la práctica, quiero entenderlo así, por la colaboración que se estableció desde un principio. Muchas fueron las conversaciones, las reuniones, las visitas que tuvimos, hasta que conseguimos dar forma, tanto conceptual, como formal, al proyecto. En ocasiones cuando se trabaja desde un marco donde todo puede ser posible es más complicado que cuando existen ciertos condicionantes a priori. La idea fue madurando y creciendo hasta que finalmente pudo ver la luz en un singular *sakkei* o enmarcamiento, como fue la Nave 16 de Matadero Madrid. Privilegio que fue avalado por el hecho de inaugurar además una línea expositiva, “Gran Escala”, apuesta personal de su Directora, Carlota Álvarez Basso, a la que expreso mi agradecimiento, tanto a ella como a su equipo, por haber confiado desde

un principio en este proyecto. Considero importante realizar esta pequeña introducción para contextualizar el por qué de un jardín japonés en mi trayectoria artística. Mi aportación, así quiero creerlo, consiste en acercar la mirada a un particular jardín topográfico y a un singular mapa vegetal, aspecto que permite transitar desde un punto de partida, inicialmente ajeno a mi trabajo, hasta mi personal investigación artística. Podríamos por tanto decir que el proyecto surge de unas premisas muy concretas y de un contexto establecido para ofrecer una particular y singular respuesta plástica. Contexto, por otro lado, que siempre ha suscitado mi interés: la cultura japonesa, los jardines, el vacío, han sido conceptos y formalizaciones que alimentan mi iconografía y mis referencias visuales. Investigaciones que me permiten profundizar en toda la rica y exquisita simbología y metáfora que se produce en la concepción del jardín japonés.

El jardín japonés constituye una representación del mundo, una especie de microcosmos donde se produce una ausencia de escala. Los diferentes elementos que lo componen se relacionan entre sí con un orden simbólico. Cada trazo, cada vegetación, cada color posee su significado. Es interesante realizar un rápido recorrido por las distintas tipologías de jardines japoneses para descubrir las singularidades de cada una. Así, el agua, representada mediante una corriente, una cascada, un arroyo o un estanque es el elemento central de los *jardines de placer*. Un trazado geométrico domina los *jardines religiosos*, centrados fundamentalmente en la expresión del pensamiento budista, donde su visión del mundo se recogía en forma de diagramas cósmicos (mandala). Es especialmente interesante el grado de abstracción y simbolismo que se opera en el *jardín seco* conocido también como *karensansui* o paisaje sin agua. Sobre este estilo parte el desarrollo del *jardín zen*, que innova enormemente en la representación de paisajes de agua sin recurrir a ella. Este tipo de jardines difieren enormemente de los *jardines paraísos*, donde se buscaba el atractivo del color, de la vegetación frondosa. Los *jardines secos* son jardines áridos donde la quietud de los elementos que lo componen, generalmente rocas y grava, parece llevarnos a la máxima espiritualidad de estos espacios, al vacío más trascendental. La superficie de la arena es rastrillada formando ondas que aluden a las olas del mar. Francois Berthier en su ensayo “El jardín Zen” explica, refiriéndose a este tipo de jardines:

“Estos jardines eran sobre todo descriptivos; reproducían parajes naturales donde no había ni mar, ni lago, ni río. De ahí su denominación de jardines secos. La mayoría de los jardines zen se basa en esta técnica centenaria. Sin embargo, introducen una innovación importante: representan paisajes de agua sin recurrir al agua”.¹

Este aspecto de aludir al agua sin recurrir literalmente a la misma, será una decisión importante en la formalización final del proyecto que nos ocupa. Era fundamental entender e identificar los factores que regulan la concepción de los jardines japoneses para poder extrapolar su esencia y formular una nueva mirada o respuesta, un particular giro en esta singular manera de entender el paisaje en el arte. Aquellos aspectos que más influyeron en la concepción de la propuesta y en su formalización final se podrían resumir principalmente en: miniauturización del cosmos, condición topográfica, simbolismo, composición pictórica, espiritualidad, encerramiento, asimetría, integración visual, borrosidad y cambio. Trataremos de explicar brevemente cada uno de ellos para descifrar su grado de implicación en la instalación escultórica final.

El jardín en la cultura asiática siempre ha sido considerado como una miniaturización del cosmos. Esta idea de reducir y englobar en un espacio acotado la inmensidad del mundo responde a la capacidad de generar metáforas que posee la tradición de los jardines. Este microcosmos, bien sea realizado con piedras y arena, o con agua; musgo y masas vegetales, de grandes dimensiones o de escasos metros cuadrados; en su esencia, sincretiza esta particular visión del mundo de los japoneses. Roca-montaña, estanque-océano, musgo-bosque son asociaciones que exigen el uso de una gran abstracción mental, mecanismo que regula esta visión del microcosmos.

El jardín japonés se configura según ciertos principios topográficos, se genera un constructo mental para su consiguiente correlato físico. La imaginación y la abstracción que ésta genera sustituye la realidad topográfica que el jardín exige. Los elementos utilizados en el jardín japonés poseen un enorme simbolismo, lo cual genera un

¹ Berthier, Francois (2007); *El jardín Zen*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 20.

ambiente de misterio y contemplación que invita a una profundidad metafórica. El jardín se va descubriendo poco a poco, se nos va desvelando en sus múltiples capas de significado.

Una particularidad de estos jardines es que en su mayoría han sido concebidos como una composición pictórica en cuanto a su trazado y planta se refiere. El vacío está muy presente en muchos de los jardines japoneses donde a través de la contemplación de la nada se llega a intuir la inmensidad existente que se sucede tras la naturaleza. Esta “experiencia del vacío” invita a pasear la mirada por una extensión plana y limitada de un jardín ceñido por muros, embargado por la vegetación, pero sin ella dentro, salvo el escaso musgo que de manera accidental crece en el encuentro de las rocas con la grava. Desde su infinita sencillez, los jardines secos conectan con lo infinito, generan una sensación de ingravidez, de flotación en lo intemporal y convergen en una transición hacia un estado espiritual y contemplativo.

Un principio fundamental del jardín japonés es lo que se denomina *shakkei*, o encerramiento. Constituye una forma de enmarcación que permite controlar qué debe ser visto y cómo, al mismo tiempo permite decidir hasta qué punto el entorno circundante deberá ser incluido dentro del jardín. Este principio de encerramiento permite y articula que el jardín pueda ser contemplado en un espacio privado y en una atmósfera de calma que permita una cierta meditación. La técnica utilizada es el *shakkei*, también conocida como “técnica del paisaje prestado”, la cual implica una contemplación del escenario lejano y distante que se desarrolla tras el jardín y que, metafóricamente hablando, nos ha sido prestado.

La apreciación del paisaje natural en la cultura nipona revela una enorme preferencia por la singularidad de la asimetría; trazados, número de piedras, islas, rocas y demás elementos son tratados en una armónica asimetría tensionando el conjunto pero generando una gran calma visual.

El jardín japonés propone una integración visual y espacial entre la arquitectura (Casa de té) y el paisaje, potenciada mediante el uso de materiales naturales, de la luz y del

color. Los numerosos cambios perceptivos que operan en estas construcciones hacen que el japonés utilice recursos como el panel corredizo, también conocido como *shoji*, que permite percibir el interior y el exterior como una única unidad; donde en ocasiones no se distingue si te encuentras dentro o fuera de la “enmarcación” visual del jardín.

La ciudad japonesa ha mantenido a lo largo de su historia el concepto espacial de lo borroso al ser interpretada como una imagen del bosque, una especie de espacio indefinido que no genera en ningún momento un lugar central. La ciudad se configura como una sucesión de membranas, de pieles distribuidas de manera aleatoria que se esconden, se iluminan, se oscurecen, e incluso llegan a desaparecer, revelando el espacio, pero no sus límites. Ejemplo patente de este efecto está representado por la Casa de té, única edificación arquitectónica que se encuentra dentro del jardín japonés. Esta construcción se caracteriza por la utilización de pantallas de papel de arroz, *shoji*. Los interesantes cambios perceptivos que producen estos paneles, se evidencian durante la noche al crear imágenes borrosas, a la mirada de cualquiera que se viera tentado por observar lo que sucedía en su interior.

Un jardín japonés está sujeto a múltiples y sutiles cambios, a veces, casi imperceptibles. Primeramente se opera un cambio visual que experimenta el espectador en su propio desplazamiento en el espacio que ocupa el jardín. Esto produce enorme expectación y sorpresa ya que, generalmente el diseño de estos jardines, trabaja con el ocultamiento y con un continuo cambio en la visual de la mirada. Por otro lado, se observa el cambio producido por el paso del tiempo, lo que en japonés se denomina (*wabi-sabi*). Se valora enormemente el sentido de lo transitorio, la temporalidad de las cosas, el paso del tiempo y de la vida misma. Por último, nos encontramos con los cambios producidos por el paso de las estaciones, el jardín cambia completamente su aspecto en otoño o en primavera y difiere de la sensación tan dispar que nos ofrece en verano o en invierno; mediante una variada selección de plantas que cambian considerablemente su aspecto en cada época del año. Ligada a esta transición estacional, podríamos también añadir el ciclo propio una unidad temporal más corta, el día. La luz que se observa en un jardín al amanecer o en pleno día, más fría y que aplan

en ocasiones los volúmenes; difiere considerablemente con la luz que se produce al atardecer, mucho más cálida y con sombras más arrojadas.

Una vez profundizado en los principios reguladores del jardín japonés, analizaremos los pertenecientes al mundo de la cartografía, ya que la instalación escultórica “Un jardín japonés: topografías del vacío” confronta los principios conceptuales y formales del jardín japonés con los del mundo de la cartografía y del mapa.

Un mapa constituye una representación de la realidad. Los mapas han sido desde siempre la realización abstracta con la que los hombres hemos representado las relaciones con nuestro entorno físico. El mapa nos permite conocer, explorar y reconocer dichos entornos. Los mapas representan una mirada concreta, la del cartógrafo individual o la institución, que es la que decide qué información reflejar en él. Son por consiguiente una visión parcial e interesada de la realidad.

“Un mapa es un ejercicio de introspección. Los mapas permiten una exploración y análisis del territorio, pero también suponen una exploración introspectiva del sujeto cuando expresan su mirada particular sobre el entorno de reflexión.... Un mapa es una herramienta de conocimiento. En teoría un mapa es un modelo espacial abstracto que ayuda a comprender un entorno de realidad. Sin embargo, posiblemente ningún mapa sea una representación neutral de espacio objetivo, siempre hay mediaciones de la intervención humana intencional y no intencional. La intervención del espectador es clave, porque es quien descifra e interpreta los códigos presentes en el mapa”.²

El mapa, siguiendo a Deleuze y Guattari, tiene una estructura rizomática. La representación de la complejidad que encierra no es plana, ni lineal, las entradas y salidas son múltiples. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye y así contribuye a la conexión de campos. Ambos nos hablan del principio de cartografía y

² Martínez-Arrarás Caro, Carlos (2013); “Pensamientos alrededor de la obra de Esther Pizarro, cartógrafa” en Constelaciones, Revista de Arquitectura de la Universidad CEU San Pablo #1, Madrid, pp. 64.

calcomanía.³ La finalidad del calco es la descripción de un estado de hecho, la compensación de relaciones intersubjetivas o la exploración de un inconsciente oculto en los recovecos de la memoria y del lenguaje. El mapa, por su parte, se opone al calco porque se orienta hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre si mismo, lo construye. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo o una formación social. Contrariamente al calco, un mapa siempre tiene múltiples entradas. Según sus indicaciones, es necesario volver a colocar siempre el calco sobre el mapa de este modo comenzará su lectura rizomática.

Tomando como punto de partida los principios que regulan el jardín japonés y que han sido analizados anteriormente: miniaturización del cosmos, lo que nos dirige a generar una ausencia de escala; condición topográfica, lo que implica adaptarse a las condiciones físicas del entorno que acoge el proyecto; simbolismo, lo que nos permite operar desde el lenguaje abstracto; composición pictórica y espiritualidad, cuyo objetivo radica en la creación de un espacio que invite a la reflexión; encerramiento, producido por el singular marco arquitectónico; asimetría, derivada de la propia planimetría cartográfica de Japón; integración visual, creada por la sucesión de volúmenes y su concatenación espacial que hace que desde diversos ángulos sea percibido como un todo y, por último, borrosidad y cambio, causados por el efecto de la programación lumínica capturada en unas cajas de luz en el corazón del jardín; el proyecto escultórico propuesto ofrece una mirada occidental que reinterpreta desde un óptica artística este arte oriental que aún nos sigue provocando tanto magnetismo.

Ya hemos visto como el *Karensansui* es un estilo de jardín japonés seco que consiste en un campo de arena o grava poco profunda que invita a la meditación. Es un jardín escenario donde el rastrillado representa el mar. En el proyecto presentado, un mar de sal se extiende sobre el suelo de la sala desdibujando el límite de los volúmenes

3 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2000); *Mil mesetas*. Pre-Textos, Valencia, p. 17-18.

escultóricos que actúan como acantilados. Éstos generan una línea ondulada, como si se tratara de olas secas que rompen contra la costa; reforzando el carácter de país aislado del archipiélago nipón, ya veíamos anteriormente como las rocas del jardín seco podían representar tanto montañas como islas. Perceptivamente, esta ruptura del ángulo recto hace que los volúmenes escultóricos, a pesar de ser notablemente pesados, parezcan que flotan en la masa blanca y texturada sobre la que camina el espectador; contribuyendo así a esa sensación de levedad tan propia de lo japonés.

Este particular jardín se levanta topográficamente sobre el trazado del mapa de Japón donde, tomando como base su mapa político que divide el país en ocho regiones, se generan ocho contenedores escultóricos con una continuidad visual entre sí. La capa vegetal, constituida por musgos y plantas preservadas y liofilizadas, se articula en base a la carta demográfica de la densidad de población de Japón. Los rojos señalizan las zonas más pobladas, pasando por una degradación progresiva de naranjas, amarillos, verdes claros y verdes oscuros, para las zonas menos pobladas. La liofilización es un proceso que se basa en la congelación de un producto, en este caso musgo y ramaje, para su deshidratación total a efectos de preservación del material. Su origen es completamente natural pero no necesita ningún mantenimiento tan sólo cierto grado de humedad ambiente. Veinte bonsáis se posicionan dentro de esta cartografía vegetal para indicarnos las urbes más pobladas del país.

Honshu, la isla central y la más extensa, engloba cinco regiones, atravesadas por pasajes iluminados desde el interior, por los que se puede circular. Estos atractores luminosos hacen las veces de linternas, semejantes a paredes difusas que nos recuerdan los paneles de papel de arroz o *shoji* de la casa de té de los jardines japoneses. Los *shoji* o paneles móviles funcionan como paredes divisorias hechas de un papel translúcido con un marco de madera. La iluminación recorre el ciclo de la naturaleza del día a la noche, hasta alcanzar la oscuridad total y volver a empezar. En una cadencia de cinco minutos, pasando de los matices cálidos a los matices más fríos, se capturan los cambios de luz que se producen a lo largo del día. Esta representación del jardín japonés encierra a su vez el paso del tiempo, aspecto tan importante en la cultura nipona, simbolizando el desplazamiento de la luz natural.

Múltiples escalas confluyen en el proyecto: la territorial, la paisajística, la cartográfica, la humana, la urbana y la doméstica. El espectador se ve constantemente expuesto a estos cambios de escala. Se trata de un jardín que agudiza todos los sentidos: la vista (a través de su intenso colorido), el tacto (mediante la singular textura de los materiales), el olfato (con el singular olor de las plantas), el gusto (gracias al inmenso mar de sal) y el oído (con la activación de registros sonoros procedentes del mar que evocan, como en el típico jardín seco, la importancia del agua).

El proyecto se localiza en un singular cerramiento, la nave del Crucero Bajo del Hospital Real de Granada, que actúa como el enmarcado o *sakkei*, aspecto fundamental para conducir la mirada y que posibilita la existencia del jardín japonés. “Un jardín japonés: topografías del vacío” hace reaccionar perceptualmente todos los sentidos del espectador, interrogándole sobre el significado de su volumetría y disposición vegetal, al tiempo que genera un espacio para la contemplación y la meditación.

No me gustaría concluir este texto sin agradecer a todas aquellas personas que han hecho posible este proyecto, desde su fase inicial de producción hasta su instalación final, y a todas las instituciones que han apostado por él para hacer posible su itinerancia. A Matadero Madrid por confiar en una idea que aún estaba por materializarse, a Casa Asia por ser el eje central del proyecto a través del buen hacer de su directora y comisaria del proyecto, Menene Gras, a la Universidad de Granada por acoger con tanta ilusión y con un marco tan singular parte de la itinerancia y al Museo San Telmo por ser partícipe de ella.







- 
- // 18 toneladas de sal gorda
 - // 90 metros cuadrados de fibra Valchromat negra
 - // 100 metros cuadrados de elementos vegetales liofilizados y preservados
 - // 40 metros cuadrados de metacrilato opal
 - // 90 metros lineales de leds



































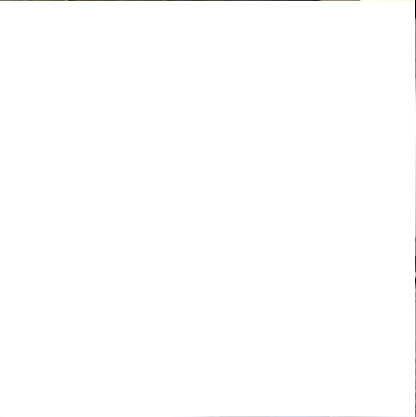


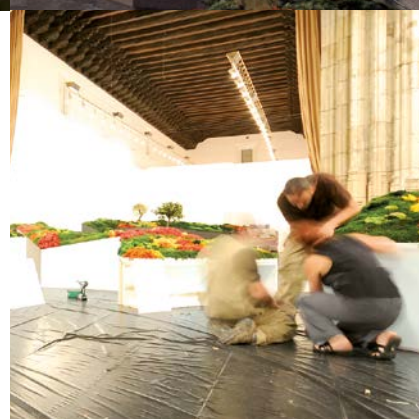


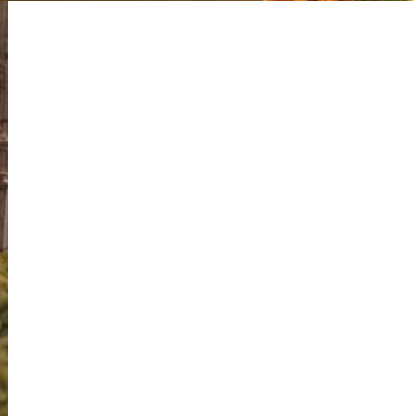
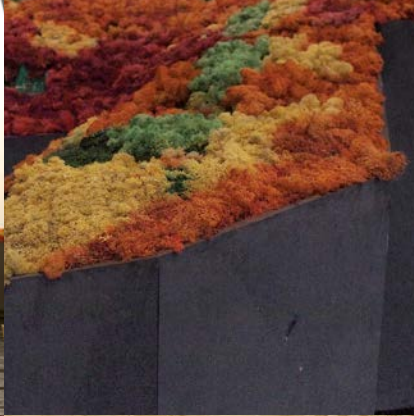


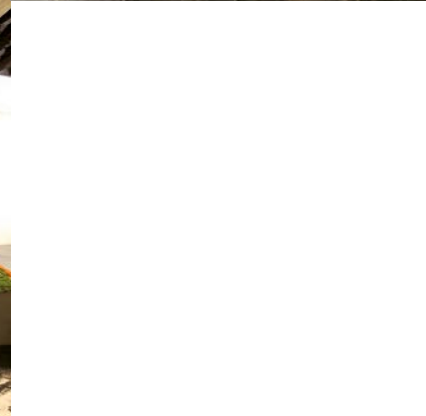


MONTAJE DE LA INSTALACIÓN











ITINERANCIA

// Matadero Madrid. Nave 16. Línea de programación Gran Escala, Madrid.
Del 31 de Enero al 4 de Mayo de 2014

// Casa Asia, Pabellón la Purísima, Recinto Modernista del Hospital de
Sant Pau, Barcelona.
Del 09 de Julio al 2 de Noviembre de 2014

// Centro de Cultura Contemporánea, Sala de Exposiciones del Crucero Bajo
del Hospital Real de Granada.
Del 07 de Noviembre de 2014 al 20 de Enero de 2015

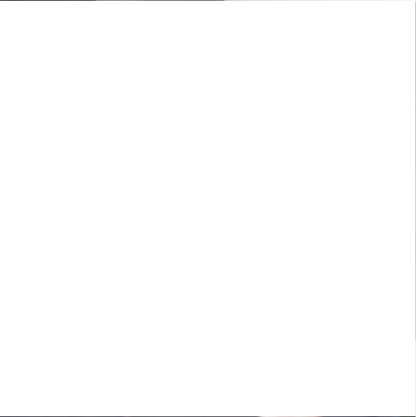
// Museo San Telmo, San Sebastián.
Del 13 de Febrero al 17 de Mayo de 2015

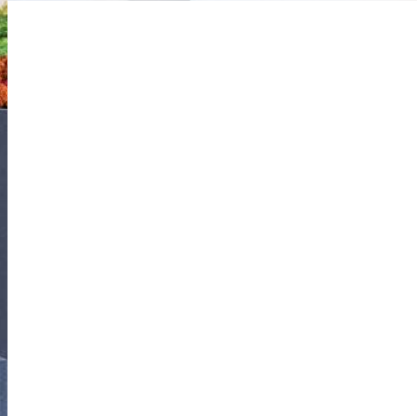




MATADERO MADRID

// Matadero Madrid. Nave 16. Línea de programación Gran Escala, Madrid.
Del 31 de Enero al 4 de Mayo de 2014









CASA ASIA BARCELONA

// Casa Asia, Pabellón la Puríssima, Recinto Modernista del Hospital de
Sant Pau, Barcelona.

Del 09 de Julio al 2 de Noviembre de 2014







ESTHER PIZARRO

MADRID. 1967

CURRICULUM VITAE

1995 Doctorada en Bellas Artes. Departamento de Escultura. Universidad Complutense de Madrid.

1990 Licenciada en Bellas Artes. Departamento de Escultura. Universidad Complutense de Madrid.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (selección)

- 2015 Museo San Telmo. "Un jardín japonés: Topografías del vacío". Comisariado: Menene Gras Balaguer, Proyecto realizado en el marco del Año dual España-Japón 2013-2014, San Sebastián.
- 2014 Centro de Cultura Contemporánea. Sala Crucero Bajo del Hospital Real de Granada. "Un jardín japonés: Topografías del vacío". Comisariado: Menene Gras Balaguer. Proyecto realizado en el marco del Año dual España-Japón 2013-2014. Granada // Casa Asia. Pabellón la Purísima. Recinto Modernista del Hospital de Sant Pau. "Un jardín japonés: Topografías del vacío". Comisariado: Menene Gras Balaguer. Proyecto realizado en el marco del Año dual España-Japón 2013-2014. Barcelona // Matadero Madrid. Nave 16. Línea de programación: Gran Escala. "Un jardín japonés: Topografías del vacío". Comisariado: Menene Gras Balaguer. Proyecto realizado en el marco del Año dual España-Japón 2013-2014. Madrid.
- 2013 Espacio Kikekeller. "Agenesias de lo urbano versus prótesis domésticas". Madrid // Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART). Fuenlabrada. "Derivas de ciudad, cartografías imposibles". Comisariado: Tania Pardo. Madrid.
- 2012 Galería Raquel Ponce. "Prótesis domésticas". Madrid.
- 2009 OxigenArte. Segovia. Arte2. La Alhóndiga. "Redes psicogeográficas". Segovia.
- 2007 Galería Raquel Ponce. "Redes de contención". Madrid.
- 2006 Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias COAC. Demarcación Las Palmas. "Inter-relaciones". Las Palmas.

- 2005 Museo Barjola. “Cuerpos expandidos”. Gijón // Galería Antonio Prates. “Geografías interiores”. Lisboa, Portugal // ECAT (Espacio Contemporáneo Archivo de Toledo). “Coordenadas corpóreas”. Toledo.
- 2003 Galería Raquel Ponce. “El haz y el envés”. Una colaboración escultórico-arquitectónica. Madrid // Carmen de los Mártires. “Mapificar”. Ayuntamiento de Granada // Galería Manuel Ojeda. “Topo+grafías” Las Palmas de Gran Canarias.
- 2002 Galería Raquel Ponce, “Topo+grafías”, Madrid. Itinerante: Galería Teresa Cuadrado, Valladolid. Espacio Líquido, Gijón. Galería Isabel Ignacio, Sevilla.
- 2000 Galería Raquel Ponce, “Construir Ciudades”, Madrid.
- 1998 Círculo de Bellas Artes, “Percepciones de L.A., Topografía y Memoria”, Madrid.
- 1997 Gallery B, California State University, Long Beach, “Perceptions of L.A., Topography and Memory”, Estados Unidos.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección)

- 2014 Sala de Arte “El Brocense”. XVII Certamen de Artes Plásticas Sala El Brocense. Cáceres // Archivo General, Región de Murcia. “Zambucho & Co.”. Comisarios: Luis González- Adalid y Julia Pemartín. Murcia // Sala Municipal Museo de la Pasión. “El eterno femenino. Retratos entre dos siglos”. Comisaria: Lola Durán. Valladolid // Sala de Exposiciones del Museo Provincial de Lugo. “O cotián na arte contemporánea. Obras da Fundación Alberto Jiménez-Arellano da Unieversidade de Valladolid”. Comisaria: Teresa Alario Trigueros. Lugo.
- 2013 Patio de la Infanta, IBERCAJA. “El eterno femenino. Retratos entre dos siglos”. Comisaria: Lola Durán. Zaragoza // IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno. “Entre bambalinas.... Arte y Moda”. Valencia // I IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno. “Identidad Femenina en la colección del IVAM”. Valencia // I Bienal del Sur en Panamá 2013. Emplazando Mundos. Centro de convenciones Figali. Ciudad de Panamá // Centro Cultural Coreano en España. “Kowin Spain 2013. Encuentro entre Artistas Españolas y Coreanas”. Madrid // ARCO 2013 Galería Raquel Ponce. Madrid // Feria Estampa. Galería Coon Art. Matadero Madrid.
- 2012 Feria Letstockaboutart. Galería Raquel Ponce. Palacio El Imparcial. Madrid // Feria MASQUELIBROS. I Feria del libro de Artista de Madrid. Galería Raquel Ponce. Hall Escuelas Pías. Madrid // Museo Nacional de Artes Visuales. “Identidad femenina en la colección del IVAM”. Montevideo. Uruguay // Museo de Arte Moderno. “Identidad femenina en la colección del IVAM”. Buenos Aires. Argentina.
- 2011 Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español. “Figuras de la exclusión. Una mirada desde el Género”. Valladolid // Bienal de Ushuaia. Hangar Aeroespacial de Ushuaia, “Bienal del Fin del Mundo. El Antropoceno”. Argentina // Centro de Exposiciones Diputación de Ciudad Real. “Certámenes 1992-2009 Ángel Andrade”, Ciudad Real // Convento Navas del Marqués. “Artenavas 11”. Ávila // Alhóndiga Bilbao. “Trans/formaciones. La ciudad: Espacios y tiempos. Bilbao Guggenheim ++. Shanghai World Expo 2010”. Instalación escultórica “Piel de luz”, Bilbao // Memorial de America Latina. “Identidad femenina en la colección del IVAM”, Sao Paulo, Brasil.
- 2010 Shanghai World Expo 2010. Pabellón Bilbao Guggenheim ++. “A better city a better life”, Instalación escultórica “Piel de luz”, Shanghai, China // IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno. “21 años de Donaciones al IVAM”, Valencia.

- 2009 IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno. “La escultura en la colección del IVAM”, Valencia // MURAM. Museo Regional Arte Moderno. “Poéticas del siglo XX”, Cartagena.
- 2008 Expo Zaragoza 08, Pabellón Acciona, Intervención escultórica “Fósiles urbanos”, Zaragoza // CAM (Caja de Ahorros del Mediterráneo). “Narraciones de los objetos sobre el cuerpo y el espacio”. Valencia // ARCO 2007, Ars / Fundum, Madrid // CIRCA 08. Puerto Rico. First Internacional Art Fair in the Caribbean San Juan, Galería Raquel Ponce, Puerto Rico // III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, Biacs3. “Horizontes”. ARS FUNDUM COLLECTION. Centro de las artes de Sevilla.
- 2007 ARCO 2007, Galería Raquel Ponce, Madrid // CIRCA 07. Puerto Rico. First Internacional Art Fair in the Caribbean San Juan, Galería Raquel Ponce, Puerto Rico // Art / Salamanca / 07. “La Noche”. Galería Raquel Ponce. Salamanca // ARTE LISBOA. Feria de arte contemporánea. Galería Antonio Prates, Lisboa, Portugal.
- 2006 Art / Salamanca / 06. “Mascarada”. Galería Raquel Ponce. Salamanca // ARCO 2006, Galería Raquel Ponce, Madrid // Galería Ángeles Baños. “Arquitecturas”. Badajoz.
- 2005 Art / Salamanca / 05. “Arte y Ciudad”. Galería Raquel Ponce. Salamanca. (Octubre 2005) // Arte Urbano. Ayuntamiento de Alcobendas, Madrid, (Mayo 2005) // ARCO 2005, Galería Raquel Ponce, Madrid.
- 2004 Con-Tenedores, Galería Raquel Ponce, Madrid // XXXII Certamen Nacional de Arte, Caja de Guadalajara, Obra Social, Guadalajara // MACUF, VIII Mostra Union Fenosa. A Coruña.
- 2003 Galería Manuel Ojeda. “Naturalezas Urbanas”, Las Palmas de Gran Canaria // Sala de Exposiciones de Santa Inés. “Sevilla en abierto-2003-La actualidad de lo bello”, Sevilla // Feria Arcale, Galería Raya Punto, Salamanca // Edificio Miller. “Espacios y Modos, rompiendo los límites”, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria // Generación 2003, Caja de Madrid, Casa Encendida, Itinerante por Madrid, Barcelona, Santander, Cascáis (Portugal) y Sevilla.

INTERVENCIONES EN ESPACIOS PÚBLICOS (selección)

- 2012 “Urbe-verde”. II Convocatoria de Intervenciones Artísticas en Espacios Públicos de Barbastro. Proyecto “La Cultura Legada”. Huesca.
- 2010 “Jardín Urbano”. Parque Escultural de la Dehesa Boyal, las Navas del Marqués, Ávila.
- 2008 “Fósiles urbanos”. Pabellón Acciona, Expo Zaragoza 08, Zaragoza.
- 2006 “Patrones vegetales”. Parque de Pradolongo, Madrid.
- 2005 “Mapa diagramático”. Plaza del Pueblo, Alcobendas, Madrid.
- 2004 “Epidermis arqueológica”. Palacio de Exposiciones y Congresos de Mérida, Junta de Extremadura. Colaboración con Nieto Sobejano Arquitectos.
- 2001 “Footprints”. 2nd West Lake International Sculpture Symposium, Gushan Park, West Lake, Hangzhou, China.
- 2000 “La Memoria de la Reina”. Parque Casino de la Reina, Lavapiés, Ayuntamiento de Madrid. // “Mapa Genético”. Encuentro: Arte como Herramienta para crear Desarrollo, Parra. San José de Ocoa, República Dominicana.

INSTALACIONES (selección)

- 2014 “Un jardín japonés: Topografías del vacío”. Instalación escultórica realizada en fibra Valchromat negra, elementos vegetales liofilizados o preservados, metacrilato, leds, sal gorda, 450 m . Matadero Madrid, Nave 16, Línea de programación: Gran Escala. Comisariado: Menene Gras Balaguer, Proyecto realizado en el marco del Año dual España-Japón 2013-2014, Madrid. (Instalación temporal) // Itinerancia: Matadero Madrid. Nave 16. Línea de programación Gran Escala, Madrid // Casa Asia, Pabellón la Purísima, Recinto Modernista del Hospital de Sant Pau, Barcelona // Centro de Cultura Contemporánea, Sala de Exposiciones del Crucero Bajo del Hospital Real de Granada // Museo San Telmo, San Sebastián
- 2013 “Mapas de movilidad. Patronando Madrid”. Instalación escultórica realizada en aluminio anodizado, varillas roscada y goma, 600 X 400 X 150 cm. Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART), Fuenlabrada, Madrid. (Instalación temporal)
- 2011 “Piel de luz”. Museo Marítimo. Bilbao.
- 2010 “Piel de luz”. Pabellón Bilbao Guggenheim ++, Shanghai World Expo Exhibition 2010.
- 2008 “Fósiles urbanos”. Pabellón Acciona, Expo Zaragoza o8, Zaragoza.
- 2005 “La evanescencia de la palabra”. Exposición: “La Rioja, Tierra Abierta. Legado Medieval. Civita Dei”. Monasterio Santa María la Real de Nájera, La Rioja. // “Yacimiento arqueológico”. Centro de interpretación Contrebia Leukade, Ayuntamiento Aguilar del Río Alhama. La Rioja.
- 2004 “La noche oscura”. Centro de interpretación de la Mística, Ávila. Proyecto interpretativo: ICN Artea.

PREMIOS Y BECAS (selección)

- 2014 Premio Adquisición XVII Certamen de Artes Plásticas Sala El Brocense. Diputación Provincial de Cáceres.
- 2012 Ayuda a la producción en artes plásticas de la Comunidad de Madrid. Proyecto: Mapas de movilidad. Patronando Madrid. Financiación: Comunidad de Madrid // Premio adquisición II Convocatoria de Intervenciones artísticas en espacios públicos de Barbastro (Huesca). Realización de proyecto de intervención artística titulado “Urbe-verde”.
- 2006 Premio adquisición IV Bienal Internacional de Artes Plásticas Ciudad de Alcorcón, modalidad: escultura urbana. Realización de proyecto de intervención artística titulado “Códigos Postales”. Primer premio Plaza de las Libertad/es. Concurso internacional de ideas para la ordenación y construcción de un espacio para la libertad en Sevilla. MGM Morales+Giles Arquitectos, en colaboración con Esther Pizarro y Hackitectura.net.
- 2004 Premio Ojo Crítico Segundo Milenio de Artes Plásticas 2004 . Radio Nacional de España.
- 2003 Beca The Pollock-Krasner Foundation. Duración: 12 meses. Financiada por la Pollock-Krasner Foundation Inc., New York, United States. // Beca de Artes Plásticas de la Fundación Miró, Palma de Mallorca.
- 2002 Beca de Artes Plásticas Fundación Valparaíso. Mojacar. España. // Adquisición de Obra. Certamen de Artes Plásticas Ángel Andrade, Paisaje Contemporáneo, Ciudad Real.

- 2001 Mención de Honor. XXVIII Premio Bancaixa. Modalidad de escultura. Valencia.
- 2000 Beca de Artes Plásticas de la Casa de Velázquez. Madrid. // Beca Generación 2000. Caja de Madrid. // Premio Pámpana de Oro. LXI Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. Ciudad Real. // Finalista. Premio de Escultura Mariano Benlliure 2000. Premios Villa de Madrid. Museo de la Ciudad. Madrid.
- 1999 Beca de Artes Plásticas de la Academia de España en Roma. Ministerio de Asuntos Exteriores. // Beca de Artes Plásticas del Colegio de España en París. Ministerio de Educación y Cultura.
- 1998 Segundo Premio XXII Certamen Nacional de Escultura de Caja Madrid
- 1996-97 Beca Fulbright Postdoctoral. California State University, Long Beach, Estados Unidos.
- 1990-94 Beca Predoctoral de Formación de Personal Investigador. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

MUSEOS Y COLECCIONES

Academia de España, Roma // Ayuntamiento de Valdepeñas, Ciudad Real // Casa de Velázquez, Madrid // Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Madrid // Diputación Cáceres // Fundación Actilibre, Madrid // Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso, Valladolid // Fundación Astroc, Valencia // Fundación Antonio Prates, Portugal // Institut Valencià d'Art Modern, IVAM, Valencia // Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid // Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid // Ministerio de Medio Ambiente, Madrid // Museo Castillo de la Coracera, San Martín de Valdeiglesias, Madrid // Museo Pajar de Agustín, Valle de Hecho, Huesca // Museo de Arte Contemporáneo, Ayllón, Segovia // Museo Posada de la Hermandad, Toledo // atio Herreriano, Museo de arte contemporáneo español, Valladolid // Colección de Arte Contemporáneo de la Diputación Provincial de Ciudad Real // Colección Caja de Madrid // Colección Revlon, Barcelona // Colección del Senado, Madrid // Colecciones privadas



AGRADECIMIENTOS

- // Menene Gras Balaguer, por su perseverancia y constancia en todo el proceso de trabajo.
- // Carlota Álvarez Basso, Manuela Villa y Sonsoles Rodríguez, por su incondicional apoyo para poner en marcha el proyecto en Matadero Madrid.
- // Rodrigo Escamilla y al equipo de Casa Asia, por la coordinación técnica de la itinerancia de la exposición.
- // Francisco González Lodeiro (Rector), M Elena Martín-Vivaldi Caballero (Vicerectora), Francisco J. Sánchez Montalbán, Ricardo Anguita e Inmaculada López, por su interés en la propuesta y por hacerla posible en el Hospital Real, sede del Rectorado de la Universidad de Granada.
- // Carmen Garmendia, por acoger esta exposición en el Museo San Telmo de San Sebastián.
- // Ponce+Robles, por confiar en mi trabajo.
- // Marina Gella, Andrea Torres y Pilar Pastor, por toda su incondicional ayuda en la producción del proyecto.
- // A todos los equipos de montaje, mantenimiento y transporte que hacen que la compleja logística de la exposición sea posible.
- // Angel Pizarro, por todas las enseñanzas que me ha dado y por estar siempre ahí.
- // Markus Schroll, por ser un incondicional compañero en este maravilloso viaje, por toda su ayuda y por constituir un pilar central en mi vida.
- // y a Sara, Zoë y Nael, porque sin ellos nada de esto tendría sentido.

