

A historical map or plan, possibly a cadastral map, featuring a grid overlay. The map is divided into several large triangular and quadrilateral sections. The left side is filled with a grid of smaller squares, some colored green and others brown. A winding path or road is visible in the lower right quadrant. The map is drawn on aged, yellowish paper with some wear and tear.

# **FISONOMÍAS DEL PAISAJE**

UN DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR

**EURAU'08**





POLITÉCNICA



ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID



GESTIÓN E INTERVENCIÓN EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO - INDUSTRIAL

AULA  
G+I  
PAI

FUNDACION  
ACS



GRUPO DE INVESTIGACIÓN PAISAJE CULTURAL  
INTERVENCIÓNES CONTEMPORÁNEAS EN LA CIUDAD Y EL TERRITORIO



Esta edición forma parte de las labores de investigación de los Grupos de Investigación Paisaje Cultural y ProLab, así como de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.

Promotor: Aula G+I\_PA1

Editor: Miguel Ángel Aníbarro

Coordinación: María José Pizarro y Ainhoa Diez

Diseño y maquetación: José Gabriel Bernabé

Traducción de los textos de Peter Latz, Kathryn Gustafson y Carl Steinitz: Miguel Ángel Aníbarro

Traducción de los textos de Peter Eisenman y Dominique Perrault: Marta Caro

© de los autores

ISBN 978-84-608-5986-4

Depósito Legal:

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32 sobre 'Cita e ilustración en la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)).

#### COMITÉ PROMOTOR EURAU

Farid Ameziane. Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Marsella, Francia.

Roberta Amirante. Universidad Federico II de Nápoles, Italia.

Zeno Bogdănescu. Universidad de Arquitectura y Urbanismo Ion Mincu. Bucarest, Rumania.

Joaquín Ibáñez Montoya. Universidad Politécnica de Madrid, España.

Beatrice-Gabriela Jöger. Universidad de Arquitectura y Urbanismo Ion Mincu, Bucarest, Rumania.

Madalena Pinto da Silva. Universidad de Oporto, Portugal.

Gülsün Saglamer. Universidad Tecnológica de Estambul, Turquía.

Javier Sánchez Merina. Universidad de Alicante, España.

Figura de portada: Huertas del Picotajo, planta atribuida a Juan de Herrera, h. 1580, fragmento. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

# **FISONOMÍAS DEL PAISAJE**

UN DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR

**EURAU'08**



## **PRESENTACIÓN DEL RECTOR DE LA U.P.M.**

Guillermo Cisneros. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid

En el año 2004 la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Marsella inauguró el primer congreso "EURAU". Se trataba de un primer Simposio Europeo en torno a la Investigación en Arquitectura y el Proyecto Urbano, en su acrónimo francés. Su éxito de audiencia y participación fue destacado. A aquellas jornadas sobre la implantación de los estudios de doctorado en arquitectura y a su pregunta temática, "La question doctorale", acudieron investigadores de todo el continente. El debate resultante fue realmente muy plural. Entre sus distintas acepciones en una Europa en plena integración, entonces, del proceso Bolonia además de las cuestiones derivadas de su implicación local en la singularidad del mundo académico francés. Escuchar las comunicaciones llegadas desde el mundo sajón, el escandinavo, desde el mundo mediterráneo supuso un acta de nacimiento verdaderamente estimulante para estos congresos; algo que justificó plenamente su puesta en marcha. A Marsella le siguió Lille el año siguiente y, a ésta, Bruselas. Siempre en el mundo de la Europa francófona.

Madrid, en la edición celebrada en el año 2008 en la Universidad Politécnica de Madrid, en su Escuela de Arquitectura, supuso un salto cualitativo. La UPM había estado presente, junto con la Universidad Politécnica de Cataluña, en el nacimiento del proyecto EURAU como representantes españoles. Con el congreso EURAU 08, del cual este libro es su último resultado, el proyecto se hace adulto. Cambia su escala académica, adopta una periodicidad bianual y su sentido europeo, su acrónimo "europeo" se hace consistente: en Madrid se habla español además de francés. Y se incorpora una señal de identidad, muy propia de una UPM que acaba de instaurar por entonces su Campus de Excelencia en torno del Patrimonio Cultural, entre otros clusters, a través de su argumentación basada en el Paisaje Cultural. La Convención Europea del Paisaje no es sino la etapa última de un desarrollo continuo en sus estrategias de intervención desde la modernidad. El congreso EURAU celebrado en la de la Universidad Politécnica de Madrid es, desde luego, un hito en la evolución de su proyecto.

Cuando presentamos este libro, hoy, la red EURAU es ya una realidad consolidada. EURAU se ha celebrado en 2010 en Italia, luego en Portugal, más tarde en Turquía y este año lo hará en Bucarest, en Rumania. Aquel periplo continental que arranco en Madrid asume ahora esta condición con absoluta naturalidad; dentro de dos años volverá, de nuevo a España, a Alicante, en su EURAU 18, y nuestro país retornará a exponer cambios en el Proyecto. Se repetirá una edición en nuestro país y obviamente la UPM estará allí, como siempre, apoyando sus diferentes ediciones, desde el Comité Promotor. Y así, de este modo, el tiempo aplazado de esta publicación, que finalmente está en sus manos, podrá ser leído, además, en su sentido más positivo como la muestra más elocuente de la apuesta que esta Universidad hizo en esos momentos sobre su Futuro.



## **PRESENTACIÓN DEL DIRECTOR DE LA E.T.S.A.M**

Luis Maldonado. Director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid

Como Director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM) es para mí un placer singular presentar los textos de las conferencias dictadas en el congreso EURAU 08. Los que asistimos a la celebración de aquella reunión académica la conservamos en la memoria como unas jornadas de intensidad absoluta: fueron tres días del mes de enero llenos de actividad y entusiasmo en todos los espacios de nuestra Escuela. Encuentros para el conocimiento y la discusión, pero también para hacer muchos amigos personales e institucionales que han permanecido en nuestra agenda desde entonces: profesores como Farid Ameziane, el impulsor de los EURAU desde su sede en Marsella, Roberta Amirante, convertida luego en el alma de posteriores convocatorias de la red, o Madalena Pinto, que organizaría el EURAU 12 en Oporto. Sin olvidar la feliz colaboración con la Casa de Velázquez, el Círculo de Bellas Artes, la Fundación de Ferrocarriles Españoles o el Ayuntamiento de Aranjuez entre otras muchas instituciones. Todos ellos, como nosotros, recuerdan Madrid y la ETSAM, desde la distancia que da el tiempo transcurrido, como un momento especialmente señalado en el devenir de estos congresos europeos.

EURAU, como es conocido, es el acrónimo francés que sintetiza el objetivo de debatir sobre la investigación contemporánea en arquitectura y urbanismo a escala europea, a través de reuniones científicas puestas en marcha en 2004 por iniciativa del Ministerio de Comunicación y Cultura de nuestro país vecino. Las conferencias de la edición de 2008, reunidas en este libro, se asocian a un tema de importancia estratégica como es el paisaje cultural, dibujando el mapa de su situación actual. Leídas ahora, unos años después, nos damos cuenta de su condición esencial como hipótesis de trabajo, de la vigencia de sus enunciados y de sus preguntas, lo que corresponde a su condición de magistrales. De ahí la importancia de editarlas y la oportunidad de hacerlo en el marco de un nuevo EURAU en Bucarest.

El recuerdo de nuestro querido compañero desaparecido Darío Gazapo, uno de sus artífices, da paso aquí a la presencia de maestros como Simón Marchán y Francisco Jarauta, cuyas ideas se contrastan con las propuestas de actuación de Peter Latz, Kathryn Gustafson y Carl Steinitz. José María Ballester y Miguel Ángel Troitiño aportan datos y reflexiones para una gestión sensata de los paisajes culturales, mientras los textos de Luis Fernández Galiano, Peter Eisenman y Dominique Perrault evalúan las tensiones entre planteamientos que se apoyan en la historia y en la geografía. Y Joaquín Ibáñez y Miguel Ángel Aníbarro se asoman desde distintos ángulos a la dimensión del tiempo. Entre todos componen un relato que, estoy seguro, será útil para el estudioso a la par que ameno para el lector interesado.

Mi agradecimiento a todos los implicados por el esfuerzo realizado para conseguir su publicación.



## **PRESENTACIÓN DE LA EDICIÓN**

Ainhoa Díez de Pablos y María José Pizarro Juanas

Ocho años después de la celebración del IV Congreso Europeo sobre Investigación Arquitectónica y Urbana EURAU'08, tenemos el placer y el deber de sacar a la luz este libro que recoge las conferencias magistrales que tuvieron lugar entre los días 16 y 19 de enero de 2008 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, el Real Sitio de Aranjuez y el Círculo de Bellas Artes. Aunque llega con mucho retraso, la temática y los ponentes que participaron en el congreso están, como comprobará el lector, en plena vigencia. El paisaje cultural era el eje principal en torno al que se organizaban las clases magistrales y las ponencias, que a su vez se agrupaban en tres ámbitos: paisajes de la modernidad, paisajes del tiempo y paisajes interdisciplinares. Aquel congreso EURAU celebrado en Madrid, por vez primera fuera del ámbito francófono, lo recordamos con verdadera nostalgia. Por una parte, fue la tarjeta de presentación del Grupo de Investigación Paisaje Cultural, que se hizo cargo con entusiasmo de la labor de llevarlo a cabo. Pero fue sobre todo una reunión académica que marcó un hito en el mismo programa EURAU y también en las actividades de la ETSAM. La Universidad Politécnica de Madrid acogió -por primera vez de manera bianual- el proyecto EURAU y, con él, a conferenciantes del más alto nivel expertos en el tema del paisaje y en sus diversas vertientes, y también a una cantidad ingente de comunicaciones y de asistentes. La colaboración de un prestigioso comité científico fue esencial, así como la de tantos alumnos y personal de la Escuela que se volcaron en ayudar en la organización y la buena marcha de los actos programados.

El libro de actas del congreso, entregado el día de la inauguración, atestiguó el éxito de la convocatoria, cuya doble dimensión cualitativa y cuantitativa requirió de la complicidad de un importante conjunto de entidades públicas y privadas que nos ayudaron a convertir esta laboriosa situación en algo confortable para todos. Allí estuvieron desde entidades culturales europeas, como la Casa de Velázquez, y estatales, como varios ministerios, el Instituto del Patrimonio Cultural de España, el Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo y Patrimonio Nacional, hasta la propia región de Madrid, Ayuntamientos como el de la capital y el de Aranjuez, el Consejo Nacional de Arquitectos de España y el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, así como la Universidad de Marsella como entidad fundadora del proyecto EURAU y, por supuesto, la propia Universidad Politécnica de Madrid, anfitriona del congreso. También contamos con el apoyo y colaboración de empresas públicas, como la operadora ADIF, el Círculo de Bellas Artes, la Fundación de Ferrocarriles y el Canal de Isabel II, y privadas, como Renault.

Como reflejo del desarrollo del congreso, este libro presenta un diálogo interdisciplinar en el que participan pensadores, paisajistas, geógrafos y arquitectos. Para mostrar con cierto orden el entrecruzamiento de ideas, las contribuciones se han agrupado temáticamente, en una sucesión que permite valorar las perspectivas cambiantes desde las que se contempla la cuestión del paisaje. A las conferencias magistrales se han añadido artículos, relativos a los temas en discusión, de los tres coordinadores que, bajo la presidencia de Juan Miguel Hernández León -entonces director de la ETSAM-, llevaron la dirección del congreso. El primero de ellos, puesto en cabeza en memoria de nuestro añorado amigo Darío Gazapo, a quien dedicamos esta publicación, apareció ya en las actas del congreso; los otros dos se añaden en el apartado final.

Algunos pensarán, con razón, que ya era hora de sacar esta edición. Las cosas en el mundo académico español no siempre son fáciles y menos en estos últimos años. Pero el compromiso de la universidad siempre es firme. Y por tanto sus acuerdos, en general, acaban materializándose, como en este caso. Hoy nos encontramos, ocho años después, en el EURAU'16, tras las ediciones de EURAU'10 en Nápoles, EURAU'12 en Oporto y EURAU'14 en Estambul. La presentación de este libro en Bucarest no solo supone, para nosotros, nuestra colaboración habitual como parte de los comités promotor, organizador y científico, sino que significa culminar un encargo y también ayudar a que la vuelta a nuestro país en la siguiente edición del año 2018 en Alicante, sirva para consolidar un momento clave de EURAU, posibilitando la formación de un archivo histórico permanente: una memoria de los diversos congresos realizados o por ejecutar. Así lo esperamos. Si así fuera, estaremos de acuerdo todos en que la demora mereció la pena y en que el proyecto que nació en Marsella en el año 2004 mantiene toda su energía. Como representantes en el Comité de Organización de este EURAU'16 por la Universidad Politécnica de Madrid, así lo creemos.

# ÍNDICE

## IN MEMORIAM

¿DESDE DÓNDE... SE CONSTRUYE EL PAISAJE?	
Darío Gazapo de Aguilera.....	17

## 1. PENSAMIENTOS

LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE LA NATURALEZA Y DEL PAISAJE	
Simón Marchán Fiz.....	27

LOS TIEMPOS DE LA ARQUITECTURA	
Francisco Jarauta.....	45

## 2. ACCIONES

RESTAURAR LUGARES	
Peter Latz.....	53

ROMPER BARRERAS: OCHO PROYECTOS DE ARQUITECTURA DEL PAISAJE	
Kathryn Gustafson .....	67

LA PLANIFICACIÓN DEL PAISAJE. EL CASO DE LA PAZ, BCS, MÉXICO	
Carl Steinitz .....	91

## 3. ENTORNOS

DEL PATRIMONIO AL PAISAJE: EL CONVENIO EUROPEO DEL PAISAJE Y EL PROGRAMA DEL VALLE DEL NANSA	
José María Ballester .....	107

PAISAJES CULTURALES: DE LA PROTECCIÓN A LA GESTIÓN INTELIGENTE DE LOS PROCESOS DE CAMBIO	
Miguel Ángel Troitiño Vinuesa.....	119

## 4. TENSIONES

GEOGRAFÍA O HISTORIA	
Luis Fernández Galiano.....	135
SIETE PUNTOS	
Peter Eisenman.....	137
HABITAR LA NATURALEZA ARTIFICIAL	
Dominique Perrault.....	143

## 5. TIEMPOS

LA DIMENSIÓN DEL TIEMPO	
Joaquín Ibáñez Montoya.....	149
PAISAJES EN MOVIMIENTO	
Miguel Ángel Aníbarro.....	163

### **Créditos de las ilustraciones**

Comité institucional

Comité de organización y programa

Comité científico

Coordinación

## **In Memoriam**



## **¿DESDE DÓNDE... SE CONSTRUYE EL PAISAJE?**

Darío Gazapo de Aguilera

*Rostro, ¡qué horror!, por naturaleza paisaje lunar, con sus poros, sus planicies, sus palideces, sus brillos, sus blancuras y sus agujeros: no hace falta tomar de él un primer plano para hacerlo inhumano, pues por naturaleza es primer plano, y por naturaleza inhumano, monstruoso capirote. (Gilles Deleuze y Félix Guattari: Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia).*

Resulta ya una obviedad destacar que, desde los últimos años, la sociedad y en particular la práctica arquitectónica ha desviado su óptica o sus intereses hacia lo que se podría denominar, de forma genérica, como exterioridad. Sin embargo, hay que señalar cómo el significado del término se ha visto expandido de forma extraordinaria, sobre todo al surgir nuevos entornos, dominios, contextos o relaciones entre los mismos, que obligan a una reconsideración permanente sobre las formas de acción o activación de esa dimensión. De esa observación podría derivarse que la dimensión “interior” de las cosas y de las personas hubiese quedado momentáneamente relegada a un segundo plano, esperando momentos mejores en los que la reflexión sobre el yo pudiera recuperar su lugar en el conocimiento del mundo. Como diría Sartre, parecería que el ser ha derivado de manera impetuosa en conciencia, y ésta se ha apoderado completamente del horizonte del hombre (otro lugar).

La condición de la exterioridad reside en lo coyuntural, en la circunstancia, en lo que nos rodea, y por tanto es la dimensión de la relación, de la comunicación, de la publicidad, de lo público; la del estrato de lo común, de la dimensión de lo alternativo, de lo virtual, de la posibilidad de una nueva identidad. La insistencia y la conciencia en esos entornos alternativos, ha implicado una insistencia en la conciencia de la importancia de las estructuras que tradicionalmente han constituido nuestro marco de acción, es decir hacia la visión clásica del paisaje. Desde ese momento la lógica atención a su mantenimiento, a su preservación, a su restitución, desvelan así mismo la necesidad intrínseca de reafirmar los códigos y estructuras que hasta ahora han formalizado nuestras únicas referencias. Y desde luego procurar conseguir coexistencias coherentes en la obligada hibridación con las dimensiones alternativas.

En estas condiciones, la posibilidad o necesidad de reflexionar sobre el paisaje, supone un obligado ejercicio de intertextualidad. Sería una necedad pretender crear un nuevo discurso. De la misma forma como Duchamp producía sus *ready-mades* en contextos o disposiciones inesperadas o aparentemente impropias, este ensayo procura emplear una estrategia similar que posibilite desvelar significados alternativos al término "paisaje", localizándose en angulaciones diversas y focalizando la atención en los estados iniciales de los procesos configuradores del paisaje.

La definición de paisaje lleva implícita la idea de la construcción, y en consecuencia el empleo de la lógica específica que posibilite esa acción de formalización del concepto o de la estrategia de la "paisajización". La primera acción del proceso supone una elección acerca de la posición referencial en la que se localiza el arquitecto, el constructor de paisajes. Es a partir de esa hipótesis o decisión inicial desde donde, a continuación, se desarrollará un proceso vertiginoso e imprevisible, que concluirá con la formalización de tal o cual paisaje. Es a partir del análisis de tales situaciones, desde donde es posible la discusión y la crítica. Es desde el origen del proceso de pensamiento, desde donde se establece la especificidad en la forma de la mirada.

Deleuze en su libro *Mil Mesetas* podría ser representativo de una actitud que requiere definir un contexto particular desde donde proyectar su acción. Si se analiza el título, se observa cómo implica ya un lugar específico y diferenciado. La meseta es un accidente geográfico determinado que lleva implícita una particular acción: la observación, la mirada, la contemplación. Pero a su vez, las relaciones topológicas otorgan a la formación geográfica una situación preponderante respecto al resto de acontecimientos que la rodean: si recordamos las películas del Oeste, casi siempre desarrolladas en la inmensidad del paisaje americano, resultaba común distinguir la posición de privilegio que los indios poseían respecto a los colonizadores al localizarse en los promontorios, en las mesetas, y disponer, en consecuencia, de una percepción total sobre un territorio que les pertenecía. Además poseían la capacidad de comunicarse con las señales de humo. Las frases –los signos– escritas en el cielo siempre estaban a punto de desvanecerse, y a lo peor no conseguían lograr su objetivo de enviar el mensaje. Resultaba sugerente, ahora resulta nostálgico, ver cómo se fundía el humo y se convertía en un discurso interminable de cirros en el horizonte infinito. Siempre nos preguntábamos cómo se accedería a semejantes lugares: quizás es que el indio no solo habitaba el lugar, sino que pertenecía al espacio de la meseta; tanto él como la hoguera, las señales de humo y los cirros formaban parte del espacio, de nuestro paisaje. También desde la nostalgia es posible construir algunos paisajes.

Las mesetas de Deleuze se refieren a acontecimientos signados por su trascendencia histórica, específicos en cuanto a su tiempo y a su identidad, pero similares en cuanto a su relevancia. La estructura rechaza la jerarquía, asumiendo un comportamiento "rizomático". Se trataría de un sistema de conjuntos entrelazados donde la atención no va tanto dirigida hacia el concepto como a las circunstancias de las cosas –¿en qué caso? ¿dónde y cuándo? ¿cómo? etc.–. Desde la reflexión sobre el paisaje, el término debería devenir en acontecimiento. De hecho, lo que nos interesa ahora son aquellos modos de acción sobre el proceso o procesos de construcción, y por tanto de reidentificación del paisaje como sistema de vinculación y entrelazamiento. La posición desde la que Deleuze plantea su obra, está signada por la

potencia creativa de su pensamiento, siempre plural y singular, estableciendo continuamente sistemas abiertos en cuanto a las posibles interrelaciones de disciplinas diversas y aparentemente antagónicas. Interesa descifrar o imaginar cómo unas derivaban en las otras, cómo los lugares derivan en espacios, y éstos se mutan en paisajes.

Se podría efectuar un listado casi interminable de posiciones desde donde se puede efectuar la construcción de los nuevos paisajes, de los paisajes contemporáneos. Resulta una evidencia que las producciones derivadas serían tantas como los puntos de partida, pero ahora nos interesa solamente fijarnos en los posibles lugares de coincidencia, en los enlaces capaces de establecer redes de conversión y transformación. Veamos desde dónde se construirían algunos paisajes:

- Desde la incertidumbre...
- Desde la ingenuidad...
- Desde el miedo...
- Desde la inmovilidad...
- Desde la belleza...
- Desde la seguridad...
- Desde la convención... o desde el reglamento.
- Desde el pragmatismo...
- Desde la utopía...
- Desde la entropía...
- Desde la trasgresión...
- Desde el pasado...
- Desde el futuro...
- Desde la soledad...
- Desde la amenaza...
- Desde el cinismo...
- Desde lo próximo...
- Desde la historia...

A modo de ejemplos de la metodología propuesta, a continuación probamos a desarrollar, de manera breve, algunas posibilidades.

Desde la interdisciplinariedad o desde la disolución de las categorías clásicas de las artes o acciones ligadas al paisaje, supondría un posicionamiento ciertamente ambiguo e incierto, dado que estaríamos poniendo en discusión los enlaces reglamentarios o de convención que designan nuestras identidades aparentes, nuestras profesiones, nuestras referencias. Desde la Arquitectura, Frank Stella construye arquitectónicamente un paisaje perforado desde el que se percibe Nueva York. Frank O. Gehry construye una nube de colores con las formas escultóricas de Stella.

Desde la deslocalización, dado que los sistemas clásicos de identificación geográfica o de orientación -el mapa, la brújula, incluso los signos y señales convencionales- se han visto transformados y sustituidos por la inserción en nuestra cultura de mecanismos guiados por satélite que ofrecen instantáneamente la posición relativa, se hace necesario replantear una estrategia de construcción del paisaje, que comenzaba con la incertidumbre y la intuición, por la emoción y el equívoco de la imaginación. Dos años antes de morir, Sol LeWitt construye un paisaje donde la geometría sobre la que ha construido su territorio comienza a disolverse, a derretirse por acción del bochorno de Nueva York. Pero el color, como surgido de una epifanía de la forma, surge con una potencia inusitada capaz de sustituir a la geometría como lógica de su construcción.

Desde la posibilidad del poder. Utilizando el paisaje como un instrumento de dominio, por el que es posible establecer los mecanismos desde donde poder ejercer una sutil influencia sobre las emociones y los sentimientos... sobre lo indeterminado de los afectos. Actúa como una circunstancia aparentemente pasiva en la que se desarrollan y contextualizan las acciones más determinantes. Francis Bacon siempre compone, o construye, sus derivadas metamórficas, sus acciones transformativas, en el interior de unas leves estructuras de "alambre" que parecen resonar a la expansión o movimiento de las figuras... ¿O quizás sean las figuras quienes se retuercen bajo la sutil y continua presión de los marcos?

Desde la propia acción de la mirada, seleccionando o distinguiendo su foco. Redundando en la forma de percibir, corrientemente se mira al paisaje, no a los objetos que lo configuran. Lo específico, lo particular, se diluye a favor de una apreciación más general y compleja. Marcel Duchamp en su *Étant donnés* construye un universo plagado de detalles, repleto de objetos reutilizados que componen a su vez una atmósfera, un paisaje, de compleja definición: opresivo, estimulante, inquietante, contradictorio. Picasso construye una serie de figuras plegando papeles que terminan por configurar los paisajes espaciales de la interioridad.



Fig. 1: Marcel Duchamp: *Étant donnés*, 1946-1966; Philadelphia Museum of Art.

Desde el reflejo. Es posible construir el paisaje, estimándolo como una construcción subjetiva generada por nuestra propia mirada, por lo que de alguna forma obliga a incorporarnos a ese determinado marco que se nos ofrece cargado de belleza o seducción. La cuestión es la distancia que se decide fijar para definir la implicación deseada bajo la demanda de cualquier requisito moral. El paisaje se construye sobre nosotros mismos, en nosotros mismos. La construcción del paisaje implica una mirada sobre la interioridad, como si la estructura del lugar se plegase sobre nosotros, activando todos y cada uno de los mecanismos que definen la arquitectura del paisaje, esas estructuras invisibles que conforman los sistemas espaciales del sentimiento y la emoción. Michael Heizer en su *Doble Negativo*, en Nevada, construye una instalación enantiomorfa que posibilita que constantemente conozcamos nuestra posición en el paisaje, que seamos conscientes de los vínculos que nos atan a él. El paisaje y la personalidad, el ser y la conciencia se intercambian.



Fig. 2: Michael Heizer: Double Negative, Moapa Valley (Nevada), 1970.

Desde la acción de la medida o la “mapificación”. En cuanto pudiese ser factible cuantificar los efectos del paisaje y su posterior evaluación sobre el lugar y el espacio construido. Los términos de contraste serían en un caso los parámetros que remiten a la estabilidad y al dominio, y en el otro en lo que se refiere a los aspectos relativos a lo direccional, al movimiento, a la velocidad y al tiempo. El espacio se construiría como un lugar compuesto por intersecciones, trazado mediante posibles vínculos establecidos entre elementos que a su vez son específicamente vectoriales, direccionales. Deleuze propone la alternativa entre medir para efectuar relaciones o bien efectuar las relaciones sin medida. Contar para ocupar el espacio-tiempo, o bien, ocupar sin contar...

Desde la acción de habitar: En tanto el lugar se convierte en espacio, y por tanto en paisaje, cuando es activado por la acción del habitar en su más amplio sentido. El territorio, entonces, comenzará a constituirse en un sistema complejo de interacciones con un comportamiento absolutamente indeterminado e incierto. Robert Smithson describe la “entropía” de los paisajes, como la tendencia a “crecer” hacia la ruina “conforme” son erigidos. En consecuencia su alteridad provoca la imposibilidad de ser racionalizados. Y por tanto el paisaje resulta inasible, imposible de sistematizar, de clasificar, de controlar. La acción de Smithson parte de la observación de la fragmentación, de la corrosión, de la

descomposición, del deslizamiento, de los flujos de la Naturaleza. Se parte desde una visión fluctuante entre lo romántico y lo científico, entre la paradoja y la parodia, que centra en la antropología su lógica base, cartografiando los procesos de disolución del paisaje.

Desde la posibilidad de su restitución. A partir de la desaparición o eliminación de algunos de los valores que determinaban su consideración. Un paisaje pudiera ser regenerado mediante la reconstrucción de ciertas trazas o indicios que garanticen su relectura. Pero ciertos paisajes, casi todos, una vez que se han visto desligados de su sentido y significados iniciales, pasan a convertirse en ruinas sin posibles rutas lógicas ni enlaces con el futuro. Desde lo artificial, Peter Eisenman insiste en construir un paisaje ficticio en una de las operaciones más confusas y complejas, que utilizan la escala, la memoria -las huellas-, y la referencia como pautas para su estrategia. Desde lo natural... Burle Marx dibuja un borde que reverbera la geometría natural de la costa de Río. Construye con la topografía, el viento y la humedad un fragmento de Brasilia. Como Eisenman, recrea desde posiciones antagónicas las mismas condiciones para posibilitar la creación.

Desde la transgresión. Que ineludiblemente implica, por contraste, la referencia a la acción de la normativa. La construcción de un paisaje implica u obliga a un determinado ordenamiento y/o sometimiento a un tipo específico de "legalidad". Inevitablemente, el sistema "paisaje" requiere ser colonizado, dominado, reglamentado... Gordon Matta-Clark construye su particular sistema intersticial, su paisaje de lo ausente, adquiriendo "propiedades sin alma", recolectando y activando áreas de oportunidad generadas como residuos de la sociedad de consumo.

Desde el sentimiento de la desolación. Los lugares corrientemente se muestran severos, inflexibles, inconmensurables o incuantificables, en definitiva, absolutamente ajenos... Pero la necesidad de contextualizarse, o construir un marco donde referenciarse, obliga a la búsqueda de una aproximación eficaz que garantice nuestros deseos. Los Eames con *The Power of Ten* proponen una estrategia matemática con la que obtener diversos enfoques desde los que poder seleccionar las distancias y las valencias adecuadas para vincularse con el territorio, oscilando desde la Geología a la Geometría, desde las apreciaciones hápticas a las percepciones ópticas. Isamu Noguchi construía desde el sentimiento de la no pertenencia, del exilio permanente, su visión de la tierra era fundamentalmente dramática, sin embargo sus *playgrounds* resultaban paradójicamente suaves, blandos, amables.

Desde la transparencia y la opacidad... Dan Graham dispone sucesivas membranas de vidrio que continuamente nos incorporan o nos separan de un paisaje impropio que nos rodea. De repente nos desvela o nos oculta un universo, un paisaje, al que nunca hemos pertenecido... pero al que aparentemente nos sentimos, nos percibimos, definitivamente incorporados.

Desde el sonido y la memoria... "Lo primero que Boulez capta en Proust es la manera como los ruidos y los sonidos se despegan de los personajes, de los lugares y de los nombres a los que están en principio vinculados, para formar 'motivos' autónomos que no cesan de transformarse en el tiempo, disminuyendo o aumentando, añadiendo o sustrayendo, variando su velocidad y su lentitud. El motivo

estaba primero asociado a un paisaje o a una persona, un poco como un indicador; pero ahora es el motivo mismo el que se vuelve el único paisaje, variado, el único personaje, cambiante” (Gilles Deleuze: ‘Boulez, Proust et le temps: occuper sans compter’).



Fig. 3: Jorge Oteiza: memorial de Aita Donostia, Aguiña, 1959.

Desde el vacío... ahora ya real, ahora ya evidente, los procesos de desmaterialización, de desocupación de Jorge Oteiza alcanzan en su propia figura, en su propia imagen, la contradicción y paradoja de su teoría. El paisaje que construye Oteiza se crea y se destruye continuamente, resultando prácticamente inasible, sus profecías de salvación se hacen cada vez más vanas. Sus últimos paisajes, los espacios de Alzuza se ven invadidos, contruidos, perturbados. Es mejor visitar, disfrutar, rezar en Aguiña. Allí, en ese otro paisaje alternativo al museo, localizado en el borde, en el límite del sol y lo nublado, siempre se encontrará al mejor Jorge. Al Jorge de la vía láctea reclinada, excitando las piedras, a la propia tierra. Allí, en Aguiña, construirá todos los días su crómlech, su agujero, su primer y último paisaje, su rostro.

¿Desde dónde construyes tu paisaje?...



## **I. Pensamientos**



## **LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE LA NATURALEZA Y DEL PAISAJE**

Simón Marchán Fiz

Adoptaré como punto de partida lo que sucede en la órbita de la teoría estética en general, en la estética de la naturaleza y del paisaje tomando como excusa una hipótesis sencilla. En las *Lecciones sobre Estética* Hegel, al reflexionar sobre la belleza generada y regenerada por el espíritu, sostenía la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la naturaleza, ya que lo primero guarda proporción con la superioridad del espíritu y de sus producciones respecto a las de la naturaleza y sus fenómenos; en otras palabras, la estética hegeliana planteaba abiertamente la prevalencia de la belleza del espíritu sobre la natural.

Durante el Siglo de las Luces tanto el debate estético como el arquitectónico habían girado en torno a la belleza natural. Desde el primer tercio del siglo siguiente, bajo la impronta de la estética hegeliana y sus seguidores, girará sobre una belleza del espíritu que a no tardar se transformará en la belleza producida, no por el espíritu en un sentido abstracto, espiritualista, sino por el espíritu encarnado en la nueva materialidad y el proyecto de la Revolución Industrial en ciernes. En otras palabras, la belleza regenerada por el espíritu, de aspiraciones todavía sublimes en el giro hegeliano y romántico, escorará bajo la impronta del Positivismo ambiental en una estética del artificio.

Una estética del artificio que se revelará meridianamente en los ensayos posteriores de Baudelaire, cuyas posiciones, a pesar de ser contrarias al espíritu del Positivismo imperante, son la expresión por antonomasia de la estética antinaturalista. Desde entonces, la tradición moderna se apoya y tiene que ver claramente con esta condición antinaturalista. En particular, cuando vire hacia la revaluación del mundo artificial instaurado por la Revolución Industrial, acelerada a medida que se cosechan los triunfos en las ciencias naturales y se impone el dominio de las nuevas tecnologías.

Este es el estado de la cuestión tal como se plantea durante la primera modernidad. Desde este punto de vista sugeriría que ésta se desarrolla en sintonía con una estética de la producción y que, por consiguiente, la primera modernidad, de la que estamos saliendo, se apoyaba predominantemente en una estética ligada a los requerimientos de la producción en las sociedades industriales.

### **La reivindicación de la belleza natural y la estética de la naturaleza**

Desde esa premisa se comprenderán mejor las reacciones que se suscitan en el campo del pensamiento filosófico y estético europeos, cuando, a partir de la *Teoría estética* de Adorno, se empieza a reivindicar, ciertamente de una manera un tanto elegíaca a veces, la estética de la naturaleza que había sido abandonada desde hacía casi siglo y medio y, a consecuencia de su recuperación, la rehabilitación del paisaje. Esta inflexión, que tuvo lugar entre los años sesenta y setenta del pasado siglo, configura el marco teórico en donde habría que insertar las actuales reflexiones sobre el paisajismo en cualquiera de sus direcciones.

A partir de este momento se inicia el debate sobre el paisaje en el ámbito europeo, si bien habría que matizar, además, que brota en la encrucijada de la crisis de la racionalidad productiva o, mejor dicho, de la realidad productiva. Éste es un hecho social sin el cual no puede entenderse con facilidad lo que nos está sucediendo, pues en el mismo se manifiesta la transición de la sociedad de trabajo, de la realidad productiva en su acepción "productivista", de lo que todavía queda de sociedad industrial, a la sociedad post-industrial en la que nos hallamos actualmente.

Probablemente, desde esta transición se explica el giro al que asistimos desde hace unos años, así como la nueva atención que se presta a las cuestiones de la naturaleza y del paisaje. No es casual a este respecto que uno de los campos preferidos de esta recuperación se localice en aquello que llamamos las "ruinas post-industriales". En ellas parece traslucirse una añoranza, una cierta nostalgia, de reconciliación con una naturaleza que, paradójicamente, ya no existe en su estado originario, pero que, si nos fijamos en los ejemplos citados, vuelve a entrar por la puerta trasera en los nuevos paisajes de la industria, denominados, reduplicativamente, paisajes de cultura.

En segundo lugar, conviene recordar que si esto sucede en el ámbito europeo, es debido a que en Europa la modernidad triunfante ha sido obsesivamente productivista. Por eso mismo, a medida que esta modernidad productivista, que caracteriza a su primera fase y a la ortodoxia moderna en arquitectura, va entrando en crisis, se plantean nuevos problemas y retos, los cuales curiosamente, al contrario de lo que sucediera en Europa, habían tenido una cierta continuidad en la cultura norteamericana. No en vano, como muestran algunos ejemplos y otros que podrían aducirse, desde finales del siglo XIX la impronta y la presencia del Naturalismo son recurrentes en la sensibilidad, el pensamiento y las prácticas de las intervenciones artísticas y proyectuales norteamericanas.

En efecto, en América del Norte, probablemente por esa geografía extensa, casi inabarcable, que posee su territorio, por otra parte controlado y cultivado civilizatoriamente, nunca se abandonó el Naturalismo desde un punto de vista conceptual o estético ni, tampoco, desde la óptica del proyecto, es decir, desde una aproximación pragmática y vitalista a sus parajes naturales. Probablemente, la predilección por la naturaleza es uno de los rasgos más acusados de la modernidad norteamericana.



Fig. 1: Ansel Adams: Yellowstone, montañas del noroeste, 1941.

En efecto, a nada que alguien conozca su cultura, habrá oído hablar de la mítica *wildernes* de Thoreau, del Trascendentalismo de Emerson o “el sentido de la belleza” de Santayana, un autor que se refiere permanentemente a la naturaleza, si es que no del vitalismo de John Dewey en *El arte como experiencia*, entre la que también incluye la emanada de la naturaleza. Unos y otros vuelven de un modo reiterado sobre lo mismo, es decir, sobre la naturaleza y sus potencialidades. Como sabemos, son reflexiones que brotan desde la segunda mitad del siglo XIX, así como en obras aparecidas durante los años 30 del siguiente, por no mencionar las más tardías de Richard Rorty acerca de *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, en paralelo a la crisis de la modernidad ortodoxa europea, pues aparecieron en 1975.

En fin, se trata simplemente de pequeños esbozos que se trazan en sintonía con el redescubrimiento de lo “pintoresco” (*picturesque*). Recordemos que ésta era la categoría por antonomasia de la estética inglesa y en menor medida de la norteamericana, si bien ha sido casi una desconocida entre nosotros hasta hace cuatro días, pues ha estado ausente de la estética y del arte en la racionalidad imperante de la ortodoxia moderna; casi ausente, por tanto, en el ámbito europeo continental. Tiene que ver, además, con la revitalización de otros movimientos naturalistas a los que se vuelca tanto la sensibilidad naturalista norteamericana, como la conservación de la *wilderness* y los parques naturales, sobre cuyo mantenimiento como reservas naturales se habla desde finales del XIX. En concreto, desde 1872 con la proclama de Yellowstone como parque natural.

En este clima, entre los años sesenta y setenta del siglo pasado, surge un debate, particularmente en Norteamérica, sobre una "estética positiva", es decir, sobre una estética que concede gran relevancia a las ciencias, aunque no tanto a la geología y la geografía como a la biología y las relacionadas con la ecología, pero, igualmente al experimentalismo y la imaginación pragmática. La conciliación con ellas es la base de lo que en el mundo anglosajón se conoce como la *environmental aesthetics*, o "estética medioambiental" y, en el continental, como la "estética ecológica". Este es el marco conceptual en donde se sitúa igualmente el debate sobre el paisajismo en general o lo que prefiero llamar la construcción del paisaje.

Precisamente, la gran intuición de Adorno residía en delatar las heridas que laceran al mundo natural como secuela de la violencia que ejerce el progreso utilitarista y productivista sobre la superficie de la tierra. En su *Teoría estética* entona una suerte de apología en defensa de lo que ha sido oprimido por una razón instrumental que amenaza con anegarlo todo desde la racionalidad productivista. Esta es la lamentación de Adorno, pero con unas quejas semejantes enlazan las reflexiones sobre la estética de la naturaleza, la estética ecológica, que se han desarrollado posteriormente y en la actualidad. Asimismo, en esta orientación se inscriben, sin lugar a dudas, los debates en torno al proyecto y las nuevas actuaciones en los paisajes postindustriales que están suscitándose en Alemania y empiezan a intrigar en otros países europeos.

Naturalmente, la realidad se impone al pensamiento, y, probablemente, lo que más ha forzado la situación es ese nuevo fenómeno que acabo de insinuar: las ruinas post-industriales, así como qué hacer con esos parajes de la desolación que anegan el territorio, como sabe cualquiera que conozca la zona del Ruhr y otras regiones de Europa.

### **Gradaciones del paisaje: percepción, representación e intervención**

Si tuviéramos que abordar, sin embargo, el concepto de paisaje, me permitiría señalar que en él aparecen superpuestas tres categorías que es insoslayable considerar por separado, dado que, según de la que partamos, las interpretaciones y las actuaciones serán distintas. No es lo mismo percibir un paisaje que representarlo gracias al arte o intervenir artística o proyectualmente en un espacio físico. Son tres niveles muy distintos entre sí; aunque interrelacionados, son distintos.

La primera categoría tiene que ver con lo que los alemanes llaman una *Vorstellung*, con la representación interna o idea que nos formamos cada uno de nosotros cuando percibimos un recorte seleccionado en la superficie terrestre, en la realidad natural. Este es el paisaje de contemplación, como lo llamaban durante el siglo XVIII, o el "paisaje de percepción", como lo denominamos hoy en día. Es lo que entendemos habitualmente por paisaje, el paisaje que vemos, que contemplamos como espectadores.

En segundo lugar, existe también un "paisaje de representación", de *Darstellung* en el sentido artístico, tal como se despliega en los imaginarios de nuestra imaginación y cristaliza en la representación de un ámbito de naturaleza percibida, acotada e interpretada con los recursos

de las artes figurativas, ya sea la pintura, la fotografía o cualquier otro medio expresivo. Sería interesante y apasionante observar, aunque ni siquiera lo intentaré, cómo se van interrelacionando el paisaje en cuanto idea o representación mental con el paisaje como representación artística; sería apasionante, dado que se trata de la historia del paisaje artístico tal como ha llegado hasta nuestros días y, en la actualidad, está teniendo unas cristalizaciones extraordinarias gracias a la fotografía y el arte que recurre a las técnicas fotográficas. Si anudamos estas dos acepciones, la idea mental o concepto y la representación artística, está claro que el paisaje posee un doble sentido: en cuanto “constructo mental”, por un lado, y como “representación figurativa”, por otro.

No obstante, creo que existe un tercer paisaje no menos relevante, pues tiene que ver con la configuración de los materiales proporcionados por la naturaleza exterior en virtud de una intervención humana y deriva a una tercera noción o categoría, la que más nos interesa aquí, a la que denominaré el “paisaje” o los “paisajes de la acción”. Unos paisajes de la acción, que son los que resultan de la intervención sobre la realidad física y, si bien tienen un campo diferenciado de actuación, no pueden separarse de las dos nociones anteriores.

A este respecto, me permitiré una breve digresión que interesa tener en consideración. La naturaleza exterior solamente se transmuta en un paisaje cuando es percibida por un espectador que se fija en un detalle o un recorte de la misma y revalúa sus apariencias sensibles como materiales con el fin de activarlos y tamizarlos en una representación interna que confiere a ese fragmento seleccionado, tomado de la naturaleza, una figura; gracias a esta lo identificamos en su fisonomía. Éste es un mecanismo general en la percepción del paisaje.

En ese sentido, los paisajes siempre nos ofrecen una fisonomía respecto al resto que los rodea, unas cualidades o resonancias expresivas; incluso los paisajes, todos los paisajes, aspiran un aura. Es decir, Benjamin estaba equivocado, o mejor dicho, criticaba mucho el aura pero, a continuación, defendía el aura del paisaje. Los paisajes, ya sean los de la percepción o los de la acción, poseen, generan un aura, es decir, un sentido único; o, si se quiere, una “atmósfera”, que es la expresión que se utiliza a veces en la estética centroeuropea en lugar de la categoría benjaminiana del aura.

Lo cierto es que la constatación de que el paisaje en general brota, por un lado, de la percepción de ciertas partes seleccionadas de la naturaleza física exterior y, por otro, de que sea un constructo de nuestros modos de percibir las e interpretarlas, nos indica que todo paisaje surge a medio camino entre la naturaleza y la cultura. El paisaje es, por tanto, un paisaje de cultura; estrictamente hablando, es siempre un paisaje de cultura, pues articula estructuras naturales y culturales, mientras que su reconocimiento depende en gran medida de la sensibilidad de cada persona, los mecanismos de la percepción, las categorías culturales de interpretación o, desde una perspectiva fenomenológica, de los contenidos de conciencia de los que disponga cada cual.

Si no tienes ningún contenido de conciencia, no entiendes nada de nada. Evidentemente, esto mismo sucede con el paisaje y, por tanto, es meridiano que el paisaje no surge desde la ignorancia o la cotidianidad, sino desde la cultura y la libertad, y, por consiguiente, gracias a ellas accedemos a la posibilidad de modificarlo a través del arte o la cultura del proyecto.

Si comparamos el estado actual de la naturaleza en cuanto *physis* en donde se asienta el paisaje con el que percibían los ilustrados y los románticos, convenimos en que, salvo en contadas situaciones, no la encontramos en su estado originario, virgen y, por consiguiente, ya apenas ha lugar el paisaje al que se referían los ilustrados y los románticos. Se trata de una primera premisa que me parece decisiva.

Si los románticos buscaban y, tal vez con ellos, nosotros todavía alimentamos la ilusión de quedar seducidos por el hechizo de un mundo natural hundido en la lejanía del tiempo y del espacio, en una historia remota y casi amalgamada con los anales de la *histoire naturelle*, en la realidad actual sólo podemos hallarlo en unos parajes de excepción que hay que buscar, que hay que ir a ellos, pues en la vida cotidiana no tropezamos habitualmente con ellos.

Sin embargo, atendiendo a la *Tracéologie* de la historia misma de la tierra, es decir, a lo poco que todavía resta de la naturaleza no tocada por el hombre en las altas cimas, los mares, las selvas, los desiertos, los cañones, las irrupciones volcánicas, los accidentes geológicos etc., no haría falta ir al Cañón del Colorado o al Monument Valley de las películas de John Ford para saber que si la Ley de Montes (1957) se refería a los "Sitios y Monumentos naturales de interés nacional", con anterioridad la Ley sobre el Patrimonio Artístico Nacional (1933) consideraba a los "parajes pintorescos" como bienes a incluir en el Catálogo y a ser protegidos por la Dirección General de Bellas Artes. ¡Esperemos que la futura ley de Patrimonio los siga incorporando!



Fig. 2: J.H.W. Tischbein: Goethe en la campiña romana, 1787.

No obstante, incluso las escenas pintorescas y románticas mantenían unas ligazones escurridizas con la naturaleza. Probablemente, algunos de vosotros recordaréis esa pintura en la cual Goethe se halla en medio de la campiña italiana contemplando las ruinas de la Antigüedad, sentado con una vestimenta de la época al modo del ciudadano burgués, con el porte de un hombre civilizado, en una naturaleza que no es la naturaleza “natural”, sino una naturaleza históricamente modificada a través de la civilización romana. Si esto sucedía en el siglo XVIII, ¿qué no acontecerá ahora?

En nuestros días el paisaje brota, de un modo todavía más radical que entonces, en la encrucijada entre la naturaleza y la cultura; en una combinación de ingredientes naturales e históricos; oscilando entre la naturaleza que todavía se despliega de un modo orgánico, cuando todavía existe en sus vestigios, y la fabricada; entre la historia natural y la historia de la industria humana sin más. Por ello mismo, casi nunca se nos ofrece en un estado originario sino históricamente modificado.

De acuerdo con esta situación, los paisajes actuales -es mi tesis o al menos hipótesis de trabajo- se constituyen entre el paisaje natural, es decir, entre lo que resta aún de la naturaleza no tocada por el hombre, que es cada vez más una excepción, además lejana, y el paisaje de cultura, a saber, la naturaleza transformada y elaborada de un modo directo o indirecto por el hombre. ¡Cada vez más! Lo que acabo de insinuar tiene una relevancia enorme por razones que luego expondré.

En nuestros días el paisaje, una construcción cultural que parte del reconocimiento de la belleza en la naturaleza, oscila entre la naturaleza que todavía se reproduce de un modo orgánico y la fabricada. Una providencia que conviene recordar a menudo. A diferencia de la época preindustrial, el paisaje casi nunca se ofrece a nuestra vista en sus estados “naturales”, sino en una “intersección”, plagada de tensiones, entre la “naturaleza originaria” y la “modificada históricamente” por medio del proceso civilizatorio y los dispositivos de la cultura; la naturaleza transformada y elaborada de un modo directo o indirecto por el hombre a través de la agricultura y la selvicultura, las construcciones fabriles y la ingeniería de las vías de comunicación y los puentes, los asentamientos humanos y el turismo o cualquier otra práctica, productiva, improductiva o artística. Incluso, hasta las Reservas y los Parques Naturales o las Reservas de la Biosfera son construcciones acotadas por la cultura.

Considerando esta intersección, se elaboran los actuales Atlas del paisaje, que no corresponden sin más a las jurisdicciones políticas, sino, como es práctica habitual en Francia, a los valles y las comarcas, las cuencas de los ríos, las ensenadas y las bahías, las penínsulas, las cadenas montañosas etc., pudiendo llegar a ser “transterritoriales” o “transnacionales”.

Es evidente, por tanto, que nos encontramos en una situación muy diferente a aquella en la que se hallaba la sociedad no sólo preindustrial, premoderna, sino incluso la industrial. Gracias a ello penetra la acción humana por mediación del proceso civilizatorio y los procesos de la cultura, tal como pueden cristalizar en el proyecto, el arte, la ingeniería o lo que fuere. En consecuencia, me centraré preferentemente en los paisajes de la acción entre la naturaleza y la cultura, pues se trata de los paisajes que nos interesan

en esta ocasión. Incluso, diría que el paisaje o los paisajes se constituyen cada vez más como "paisajes de la acción". Se trata de una denominación en la que curiosamente coincidimos muchas personas, entre ellas el profesor Miguel Aguiló, sin haber hablado nunca sobre ello ni habernos puesto de acuerdo.

Esa parece ser la denominación más adecuada para diferenciar las tres acepciones del paisaje; para distinguir a los paisajes de intervención respecto a los paisajes de percepción y los de representación. Por lo demás, se trata de una expresión que abarca indistintamente las disciplinas proyectuales o artísticas que pueden intervenir en el mismo. ¡Paisajes de la acción! De una acción humana en la cuál la naturaleza encontrada o la producida artificialmente, como estamos viendo constantemente, deviene el material de unas intervenciones que se plasman en distintas escalas -me interesa mucho destacar las escalas de intervención- y aspiran a reconciliar la naturaleza y la cultura; incluso, a veces, hasta la contemplación estética y la científica.

De estas intervenciones basadas en el dominio del hombre, no tanto de la naturaleza en su estado virgen sino sobre la naturaleza ya transformada y domesticada, surge el paisaje como una configuración cuyo actor principal no es el espectador o ya no es sólo el espectador, como acontece en los paisajes de percepción, sino el hacedor, ya sea artista, arquitecto, paisajista, diseñador de jardines o lo que queramos.

Este es el panorama que oteamos en la actualidad respecto a los paisajes de la acción, en donde me permitiría introducir algunas nociones o, mejor, géneros de intervenciones en el paisaje. Tal vez alguna de ellas os suene extraña, pero me gustaría que fueran comprendidas, porque están teniendo unas repercusiones enormes en la actualidad. No sólo en el ámbito general del paisajismo, sino incluso en cómo se plantea la presencia de la propia arquitectura en el paisaje.

### **El Land Art de cada país y la nueva sensibilidad hacia la naturaleza**

En primer lugar, sugiero una idea que he señalado en otros lugares, pues, me parece, importa mucho a la hora de abordar las intervenciones concretas de la arquitectura en cualquier paisaje. Sugeriría que existe una especie de *Land Art* "encontrado" en cada país, en cada región y en cada zona geográfica. Un *Land Art* no interpretable al modo esencialista y menos identitario como un territorio con lengua, cultura e historia comunes, propio de un *Heimat* mítico, de una comunidad, de un pueblo, sino simplemente como algo que tiene que ver con la fisonomía de las respectivas geografías, las orografías y sus transformaciones a través del tiempo.

De un *Land Art* "encontrado", acotado y circunscrito a un determinado territorio, que sólo ocasionalmente coincide con el administrativo. Un *Land Art* "encontrado" que a partir de los materiales hallados en la naturaleza física se ha configurado de un modo casi espontáneo, y desde luego sin intencionalidad artística ni paisajística, a través de las transformaciones que ha experimentado en la historia por obra del tiempo y, todavía más, de la acción humana.

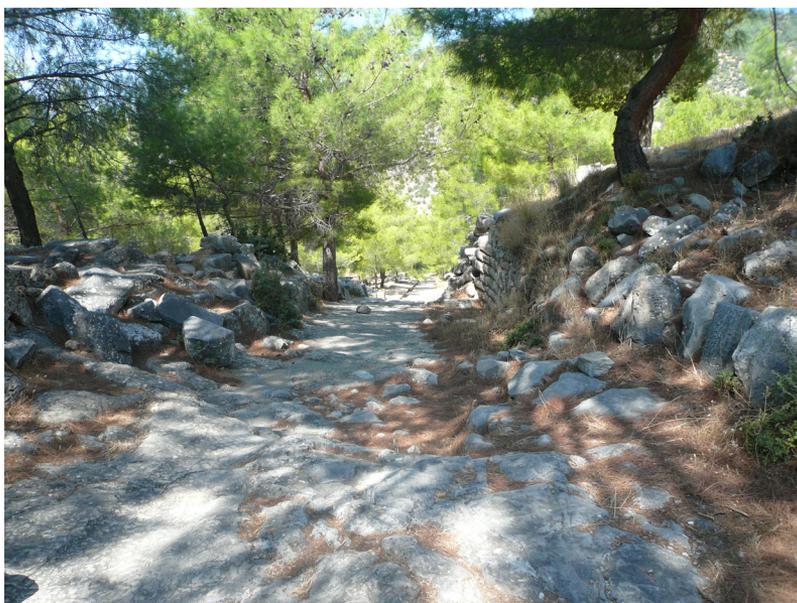


Fig. 3: Land Art encontrado: una calle del trazado hipodámico de Priene.

Baste recordar algunos ejemplos bien conocidos, como el *Land Art* encontrado a partir de los modelos geométricos desde los griegos a Descartes. En ellos observamos fácilmente cómo la corteza terrestre se convierte en una especie de máscara abstracta, colocada sobre el rostro de la naturaleza que define el mundo físico como una res extensa a controlar; es lo que se aprecia con nitidez desde los trazados de las ciudades al modo de Hipódamo de Mileto hasta la planificación cartesiana que nos depara el jardín francés. O lo que resultaría de la *Land Ordinance*, promovida por Thomas Jefferson, cuando se cuadrícula el territorio norteamericano con el objetivo práctico de distribuir igualmente la propiedad de la tierra, generando así lo que se ha denominado un espacio democrático.

El *Land Art* "encontrado" remite a un modo determinado de la acción humana, de ciertas intervenciones en la naturaleza exterior; que han marcado definitivamente hasta el presente la configuración de los respectivos paisajes. En la ordenación norteamericana del territorio el instrumento fue fundamentalmente la retícula, tal como, todavía hoy en día, se percibe desde el avión en varios Estados. Sobre todo del *Midwest*, como los de Illinois, Iowa, Kansas, etc.

Hoy en día es posible hallar una elaboración extraordinaria de estas imágenes por parte de los fotógrafos, así como interpretaciones abstractas de este tipo de paisajes como, por ejemplo, las de Sean Scully. Este conocido pintor parece elegir como motivos de sus cuadros abstractos las franjas de Montana o de cualquier otro sitio semejante. Asimismo, si a primeros del siglo pasado las cartografías de la distribución comercial trazaban con precisión gráfica las retículas de los Condados, ahora existen reportajes extraordinarios sobre estos mismos paisajes vistos desde las alturas, desde un avión y, hoy en día, cualquiera puede apreciarlos gracias a los panoramas que nos proporciona Google Earth. Parece

mentira que, a pesar de las alteraciones promovidas por los cambios en la propiedad y los accidentes de la geografía, en muchos de ellos todavía es posible divisar con nitidez desde las alturas las líneas rectas, las cuadrículas o rectángulos, que configuran las *Roads* y la partición geométrica del territorio.

No obstante, el *Land Art* “encontrado” no sólo es posible reconocerlo en los trazados y los modelos geométricos, pues, como sabemos desde los relatos de Herodoto, en Egipto los Faraones no confiaban las lindes y los límites de las propiedades individuales borrados por las inundaciones anuales al humor de las aguas, sino que los fijaban gracias a la agrimensura. Precisamente, la agrimensura ha sido un instrumento permanente en la constitución de este *Land Art* “encontrado” sin intencionalidades territoriales ni aspiraciones paisajísticas. Sólo con el paso del tiempo sus trazados se han convertido en los materiales del paisaje, aunque en ocasiones tan sólo sean rastreable a través de sus huellas. En Francia, en cambio, el *Land Art* “encontrado” suele estar acotado siguiendo el curso de los ríos, los respectivos valles; en el norte de España, como en Asturias o Cantabria, en consonancia con la cuencas que genera la cadena montañosa.

Estas hipótesis se ven confirmadas desde que disponemos de tantas facilidades para contemplar los territorios desde el avión y, todavía más, desde los satélites. Se trata de una percepción del territorio sobre la que habían reparado algunos constructivistas rusos. En particular Malevich y El Lissitzky. En efecto, desde las alturas percibimos con claridad cómo las acotaciones en un territorio dado nos descubren esa especie de *Land Art* espontáneo, en el que, sin embargo, no es nada accidental.

Por mi parte, lo vincularía con los “paisajes encontrados de la acción”, que son muy importantes a la hora de actuar en y sobre ellos, porque, como es claro, muestran una fisonomía, tienen su atmósfera y, por consiguiente, plantean ciertas exigencias proyectuales a la hora de concretar nuevas intervenciones en la escala que fuere. Una de las cuestiones más apremiantes en el territorio español, sobre la que ahora empezamos a tomar conciencia, es, precisamente, el atender a esta especie de *Land Art* “encontrado”, no intencionado, pues juega un papel determinante como preexistencia a considerar de cara a las futuras intervenciones. El no tener estas preexistencias en consideración como verdaderos materiales del proyecto ha sido uno de los mayores desatinos en las intervenciones en nuestros territorios, en los paisajes de la acción en nuestras variadas geografías.

En segundo lugar, durante los últimos años se ha suscitado la cuestión de las relaciones entre el arte y la naturaleza, el *Environmental Art* o arte medioambiental. Sin duda, quien primero nos alertó sobre el particular fue el propio *Land Art* como tendencia artística de vanguardia. El *Land Art* diseminado por los desiertos fue el desencadenante de esta sensibilidad. No tanto por las obras en sí mismas, que a veces son bastante débiles y efímeras, sino porque sus intervenciones en el territorio suponían llamar la atención por primera vez sobre lo que significaba la naturaleza abandonada y la recuperación de la estética de la naturaleza en zonas lejanas que, como sabemos, se daban a conocer en la gran metrópoli, Nueva York primero y después Europa, gracias a la fotografía.

La fotografía se convertía en el medio expresivo por antonomasia de estas obras ausentes y perdidas en el aislamiento y la lejanía de los desiertos, la mayoría de ellas efímeras y hoy en día transformadas o deterioradas por la acción del tiempo, si es que no desaparecidas. La fotografía ha sido la mediadora entre el *Land Art* como una de las modalidades de los paisajes de acción en los espacios lejanos y solitarios de la naturaleza, y el *Land Art* como representación artística mostrado en las galerías y los museos de las metrópolis. Si en el sistema del arte se daba a conocer como si de una representación del paisaje se tratara y en su condición de documento, lo decisivo han sido las consecuencias que se han extraído a partir del mismo para otras intervenciones en el territorio, en los paisajes de la acción propiamente dichos.



Fig. 4: Manly Beacon desde Zabriskie Point.

En este sentido, el *Land Art* transmitía una experiencia de la naturaleza ligada, en primer lugar, a la percepción del paisaje y, en segundo lugar, a la socialización de una sensibilidad hacia la naturaleza en general y el mismo paisaje, que ha tenido una influencia muy decisiva en las prácticas artísticas y proyectuales posteriores en cualquiera de sus ámbitos. Los artistas del *Land Art*, aunque sólo hubiera sido por llamar la atención sobre todo esto, por despertar una nueva sensibilidad hacia el paisaje, han aportado una visión extraordinaria de la cual son deudoras las manifestaciones posteriores, siendo accidental que ahora se desarrollen en las más diversas direcciones.

Las intervenciones del *Land Art* evocan las marcas distintivas que a veces se alzan como hitos de las presencias o los jirones de lo humano; unas marcas que me recuerdan las que evocara Italo Calvino en *La Memoria del mundo y otras cosmicómicas*, cuando el protagonista del relato pasa por el mismo lugar 3.000 años después de haber colocado un pequeño signo en la inmensidad del espacio y, al reconocerse a sí mismo en este signo, reconoce también en las brumas del tiempo el espacio que una vez habitara o al menos atravesara.

El *Land Art* actúa de una manera parecida en los espacios yermos. Por ejemplo, en los desiertos norteamericanos del lejano Oeste, como el Mojave y el Valle de la Muerte, siempre me han intrigado las marcas que se erigen como hitos en el territorio. Me refiero a las *Land Marks*, por lo general de poca relevancia, que están rotuladas en un tosco soporte de madera en los bordes de las carreteras solitarias,

invitando al automovilista a que vaya a verlas, para luego tropezarse, a lo mejor, con cuatro piedras amontonadas a la vera del camino, con una humilde y pequeña construcción de barro y materiales del lugar, con un mástil del que cuelga un letrero que alude a cualquier acontecimiento o una descripción sobre la situación geográficas, la altura sobre el nivel del mar y otras características del sitio, etc.

En realidad, lo que quieren indicarnos con tales marcas casi perdidas en la inmensidad de los espacios vacíos, es que allí ha habido una presencia humana, a menudo en estado de ruina, inutilizada o designativa de algún acontecimiento borrado por la climatología o la desidia humana; pero, sin duda, lo más intrigante de todo sea el trayecto que has de recorrer hasta llegar al destino y, por tanto, el descubrimiento vivencial de la naturaleza circundante en la que se alzan. Precisamente, en las sutiles insinuaciones de las presencias humanas se inspiraba una de las últimas producciones contraculturales de Michelangelo Antonioni cuando en la película de culto *Zabriskie Point* se desplaza a este enclave elevado del desierto de Mojave en donde, como he podido comprobar, no hay nada; únicamente el letrero, desde el cual, sin embargo, se contempla el maravilloso espectáculo de las sinuosidades de la montaña que despliega pictóricamente sus sinuosas faldas, así como, a lo lejos, las superficies plateadas de los lagos de sal en el Valle de la Muerte cruzadas por las *roads* solitarias.

Como estas marcas del territorio, en el *Land Art* la obra es la conjunción entre el propio artefacto que es instaurado en un lugar, a menudo bastante insignificante en comparación con la inmensidad del territorio, y el medio desértico que lo rodea; éste pasa también a formar parte del proyecto. De hecho, la posible obra artística resultante no es sino la intersección de ambos: el nuevo objeto o las huellas de la intervención y el medio físico en el que se inscribe. Algo semejante podríamos decir de los fenómenos naturales, como el relámpago, las nubes, los lagos como ojos del paisaje etc., sobre los que nos han hecho tomar conciencia las intervenciones de artistas como Walter de María, Robert Smithson, Christo y, después de ellos, tantos otros.

Como sabemos, en la actualidad las derivaciones de la sensibilidad heredada del *Land Art* son numerosas y están más formalizadas que lo estaban hace unos cuantos años en las artes. Sobre todo, resaltan las influencias que ha ejercido sobre las presencias de la naturaleza en intervenciones del territorio, de la ciudad y las arquitecturas, en la recuperación del arte de los jardines, una tipología bastante descuidada en la historia moderna más ortodoxa, o en la apreciación de la ciudad como paisaje artificial que no borra a la naturaleza recuperada, aunque a veces sea a través de micro-intervenciones. Tal vez, las micro-intervenciones que más me han atraído son las que vienen realizándose en la ciudad de Chicago.

### **El jardín paisajista y su incorporación al proyecto**

Un nuevo tema que se halla en relación con lo anterior, es, sin lugar a dudas, la “recuperación del jardín”. Casi no hace falta decirlo, pues resulta más familiar para todos vosotros. No insistiré por tanto en ello, pero sí señalaré, pues me parece relevante, que la estética del jardín enlaza directamente con los debates que se remontan a la estética ilustrada; sobre todo, de la inglesa. Como sugería el poeta Alexander Pope, *all gardening is landscape*, toda jardinería es paisaje.

Tan importante era el arte de la jardinería durante el siglo XVIII, que fue considerada y proclamada como una de las Bellas Artes. De las artes mayores, equiparable al arte de la pintura. Aunque muchos no lo saben, en la estética inglesa y alemana la jardinería gozaba del mismo rango que la pintura, y era tratada como una de sus modalidades; incluso, al mismo nivel que la escultura y la arquitectura. Este dato me parece sumamente interesante. Tal es así que, nada menos, fue sancionada por Kant en *La Crítica del Juicio*; en esta obra decisiva para el pensamiento estético moderno menciona que la pintura trabaja con los pinceles, los colores, en fin, con las sustancias y los instrumentos propios de ese arte, mientras que, en paralelo, defiende que la jardinería es como una pintura y que, de un modo similar a como el pintor trabaja sus materiales, el que proyecta y realiza los jardines recurre a los materiales y los medios que le proporciona la propia naturaleza.

¡Considero que esto es importante! Tanto, que hoy día, como saben quienes se dedican a estos asuntos, la herencia de la tradición "pintoresca" ilustrada se ha convertido en un punto de partida para las estrategias proyectuales que es posible adoptar frente a la naturaleza. En mi opinión, éstas son básicamente dos. En primer lugar, las estrategias derivadas del jardín francés a partir del modelo geométrico; las definiría como unas "estrategias de resistencia", de control de la naturaleza, a las que se oponen las "estrategias de alianza" con la naturaleza que vienen cultivando desde el siglo XVIII las poéticas de lo pintoresco. Creo que, en la actualidad, están teniendo más relevancia las estrategias de alianza que las estrategias de resistencia con la naturaleza; al menos es lo que se aprecia con más frecuencia en las nuevas intervenciones.

Lo que estoy señalando es también algo relevante, porque supone que la crisis de la modernidad ortodoxa ha vuelto a releer etapas de la historia pasada aparentemente abandonadas. De hecho, en las aulas de esta misma Escuela de Arquitectura he asistido a la lectura de algunas tesis muy interesantes sobre la arquitectura paisajística y el jardín paisajístico, que hubieran estado fuera de lugar no hace tantos años.

En esta misma dirección, hay que reconocer que la Escuela de Arquitectura de Barcelona fue pionera en replantear el tema del paisajismo. Asimismo, en este empeño ha jugado un papel relevante la Escuela de Arquitectura de Valladolid. Dicho sea de paso, desde la primera mitad de los años ochenta, en ella algunos profesores empezamos a hablar sobre la estética de lo pintoresco y de la jardinería inglesa, teniendo sus continuadores en otros que también participan en este evento. Si se me permite la indiscreción, entre ellos Miguel Angel Aníbarro, uno de los organizadores de este Congreso, Javier Maderuelo y Darío Álvarez, que han publicado relevantes obras sobre estos temas y han sido o son profesores en la mencionada Escuela.

Lo cierto es que, aunque sea bajo la etiqueta de los paisajes de cultura, esta orientación es la que está progresando en la actualidad y, en consecuencia, saludo efusivamente que este Congreso esté organizado y tenga lugar en la Escuela de Arquitectura de Madrid, porque me parece que ello supone una apertura indudable a estos ámbitos de intervención, a los nuevos paisajes de la acción. Algo que, salvo excepciones, hasta ahora no ha sido frecuente, pues sus preocupaciones se han

orientado más hacia las cuestiones específicas de la disciplina y del proyecto de arquitectura como objeto un tanto desentendido de lo que le rodea. Creo que, al igual que sucedió hace algunos años con la incorporación de la arquitectura en la ciudad, es el momento de su inserción en el paisaje.

En un ámbito más general, sin embargo, me llama la atención que la mayoría de los debates se centren en lo que en la tradición anglosajona se llamaba el *Landscape Gardening*, el jardín paisajístico o *Landschaftsgärtnerei*. Sin embargo, hay una serie de términos que inducen a que haya una confusión cada vez más acusada, pues todavía no se han clarificado sus sentidos o, al menos, a mí me producen esa impresión.



Fig. 5: Peter Latz: Parque de Duisburg Nord, 1991.

Por ejemplo, se utilizan términos o expresiones, algunos de ellos traducidos también al castellano, como los siguientes: el jardín en la arquitectura, *the Art of Home Landscaping*; *Landscape Design*, que se traduce de un modo probablemente demasiado restrictivo como el diseño del paisaje; *Landscape Architecture*, que se vierte como arquitectura del paisaje; o "paisajismo de los entornos urbanos". Creo que a todos ellos habría que añadir el "paisaje de la arquitectura" en sí mismo, porque da la sensación de que siempre es una cosa ajena al tema de la intervención arquitectónica; o no sé si la "arquitectura paisajística", pues, a lo mejor, toda arquitectura lo es.

La verdad sea dicha, en estas denominaciones me armo un pequeño lío, pues creo que todavía no se han articulado las categorías que respondan a los variados matices que introducen los paisajes de la acción en el campo del proyecto. De hecho, los proyectos que hemos visto oscilan permanentemente entre varios ámbitos y no sé si todavía, a efectos del proyecto de

arquitectura, se ha interiorizado suficientemente la realidad de que la arquitectura genera un paisaje, el paisaje de la arquitectura en sí mismo. No sólo que la arquitectura se halla en un paisaje, sino que también configura un paisaje.

El Convenio europeo del paisaje, aprobado en Florencia el año 2000 y ratificado por el gobierno español en el 2007, ampliaba de un modo considerable los contenidos de la Carta de Florencia sobre los jardines históricos (1982). Aunque confuso y acomodaticio en sus definiciones, desarrollo conceptual y corrección política, me parece sin embargo loable, ya que pretende paliar el déficit en un ámbito hasta ahora desatendido: el paisaje. Su protección, en efecto, intenta contrarrestar con argumentos un tanto rousseaunianos las bárbaras agresiones que están sufriendo amplias regiones europeas a consecuencia de las heridas provocadas por la industrialización y las improntas que ha dejado en su medio físico la desaparición de ramas enteras de la producción.

En este marco, algunas nuevas modalidades de las intervenciones en el paisaje pueden acabar atentando gravemente contra unas preexistencias que, en mi opinión, deben ser contempladas como partes constitutivas del paisaje e integradas en un concepto ampliado del patrimonio cultural. Entre ellas llamaría la atención una práctica reciente: la proliferación excesiva de las torres eólicas en ciertos parajes naturales, enarbolados por los poderes públicos como adscritos a la categoría romántica de lo infinito: recuérdese el slogan “¡Cantabria infinita!”. Como no se adopten las debidas precauciones, a no tardar lamentaremos cómo la coartada de la “economía sostenible” alterará, si es que no destruirá, la fisonomía de las montañas en sus siluetas y configuraciones, de un modo similar a como en el desarrollismo y el utilitarismo insaciables lo hicieron la acción de las grúas sobre nuestras costas y la extrapolación incontrolada de los modelos urbanos en su reproductibilidad técnica al territorio rural, o la fragmentación descarnada y caótica del territorio sin visiones del conjunto ni de futuro.

## **Las ruinas postindustriales**

En este marco quisiera destacar un nuevo fenómeno al que definiría como la “renaturalización de las ruinas post-industriales”. El nuevo concepto de los parques paisajísticos (*Landschaftsparken*) se está universalizando por doquier a partir de la atención que se presta a las ruinas post-industriales. Ciertamente se trata de un reto, que puede alimentar connivencias con una “estetización de la naturaleza”, a resultas de no saber qué salida dar a estos páramos de la desolación, que hasta ahora servían al sistema productivo y ahora se convierten en ámbitos improductivos. Como consecuencia de su inutilidad, en el fondo lo que hacemos es limpiarlos y dejarlos tal como están.

Al menos es lo que es lo que se aprecia en antiguos parajes industriales en desuso, como los de Duisburg Nord y otras zonas de la otrora próspera Cuenca del Ruhr. Tras visitarla el pasado verano, he observado que, en lo básico, se está llevando a cabo una operación bastante similar a la que desde mediados del XVIII hacían los ingleses con las ruinas góticas. A saber, quitarles las malezas, las zarzas y los hierbajos o controlar la vegetación y dejar las fábricas tal cual, tal como se encontraban en su estado de ruina. Una intervención mínima que no resulta gravosa en términos de inversión social y puede llegar

a ser estimulante desde una perspectiva estética, porque lo que cultiva son unos objetos encontrados impresionantes, surrealizantes más que dadaístas, que se ofrecen a la contemplación en una estética ampliada de la recepción. Como pone en evidencia esta iniciativa de los alemanes, hoy empezamos a recorrer las rutas de las ruinas industriales como durante el siglo XVIII se visitaban las ruinas góticas en Inglaterra o las clásicas en la Magna Grecia.

En efecto, entre los actuales paisajes de cultura más problemáticos, a los que con más pertinencia prefiero denominar los “paisajes del patrimonio industrial”, se encuentran aquellos que, en pleno apogeo de la actividad productiva, eran considerados regiones feas y en la actualidad están poblados por ruinas fantasmagóricas. Bautizadas como “postindustriales”, invaden regiones enteras de Europa y están siendo incorporados como nuevos ámbitos de protección, tratamiento y “renaturalización”. Baste recordar cómo en la conocida Cuenca del Ruhr la “Ruta de la cultura de la industria” (*Route der Industriekultur*) discurre a lo largo de casi 400km, fijando como hitos a admirar los restos de su potente y celebrado pasado productivo, de una arqueología industrial en desuso, abandonada por los humanos e invadida, como una abadía inglesa cualquiera, a los caprichos de la vegetación y las inclemencias del tiempo.

En este sentido, aparte de la Cuenca del Ruhr, me ha impresionado un paisaje postindustrial que se extiende cerca de 70 millas junto al lago Michigan al sur de Chicago. Fruto del abandono más completo, se alza como un verdadero paraje de la desolación y del vacío. Pero mientras en el territorio extensivo de Estados Unidos, como ya se percatara Alexis de Tocqueville en *La democracia en América*, la ruina es lo normal en la cultura norteamericana de la movilidad social y el abandono, en la Europa intensiva, concentrada, está siendo la secuela más visible y la manifestación casi imprevista de la crisis del sistema productivo, de un fase de la industrialización en desbandada a causa de los procesos de desterritorialización en la época de la globalización.

Mientras tanto, en consonancia con esta realidad, en España también empiezan a trazarse rutas similares a través de Cataluña, el País Vasco, Asturias o incluso en otras regiones, como las del Canal de Castilla y el Canal de Aragón. Y pronto surcarán cualquier geografía en las regiones que gozaron de más prosperidad en la primera revolución industrial. Las rutas de la industria se transforman así en rutas de la industria turística. ¡Ahora lo que nos falta es encontrar quienes las recorran!

Al igual que sucediera con la reconstrucción y la restauración de las ruinas históricas, en la actualidad hay tantas ruinas industriales que no se podrán reconstruir ni tendría sentido hacerlo. La cuestión en ambos casos es qué hacer con ellas. En este contexto, me ha impresionado la contemplación de las fábricas Krupp en Duisburg Nord en el estado actual de abandono en el que se hallan, pues despiertan ciertos efectos anímicos e impresiones estéticas inquietantes. Creo que sus enormes artefactos desfuncionalizados se asemejan a una especie de *objet trouvé*; o mejor dicho, si, por un lado, se transfiguran en un objeto dadaísta o surrealista descontextualizado, por otro, vuelven a suscitar ese contraste tan poético, tan impresionante, deudor de las tensiones entre el presente y un origen remoto, que algunos de nosotros hemos conocido o que nos recuerda todavía la obra “conceptual”

de los Becher en una de las pocas naves que se mantienen en pie; probablemente, pertenecerán a una pasado tan desconocido como extraño para las generaciones futuras, pues a estas no les será dado entender cuál era el sentido y la funcionalidad de esos artefactos en el apogeo de la industrialización.

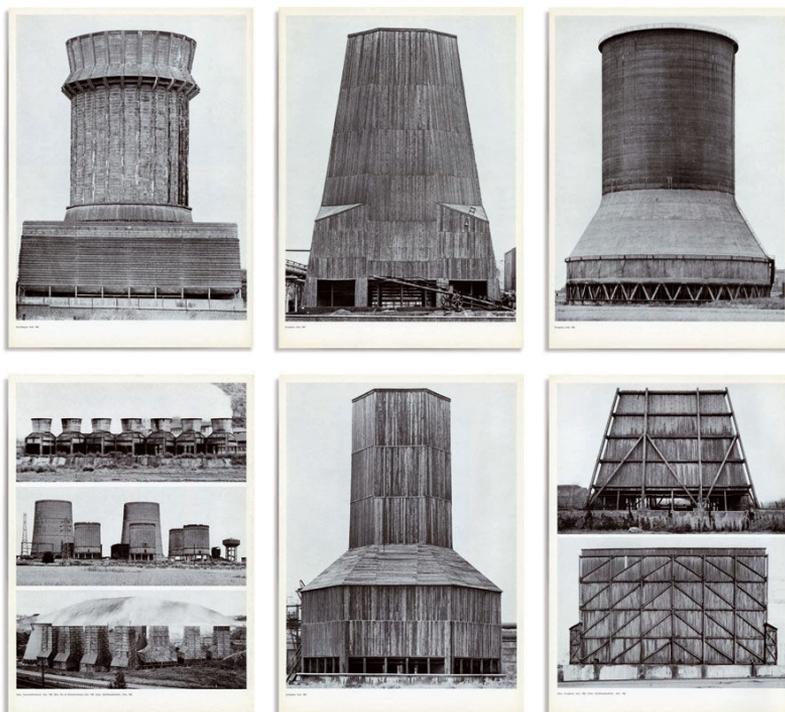


Fig. 6: Bernhard y Hilla Becher: depósitos de agua, 1969.

De cualquier manera, para unos y para otros esta nueva versión de las ruinas desencadena efectos similares a los que destilaban las ruinas en el siglo XVIII. En consecuencia, al igual que entonces se hablaba de la poética de las ruinas góticas, ahora estamos en condiciones de referirnos a la "poética de las ruinas industriales" o, con más propiedad, "postindustriales", propias de la sociedad de este mismo signo. Ahora bien, tanto las ruinas postindustriales como las postagrícolas no son elementos aislados, sino que es preciso abordarlos bajo el aspecto paisajístico, incluso desde una óptica "pintoresca" no muy distinta a como se hacía con una abadía gótica abandonada en los parajes de Escocia.

Esto puede parecer un atrevimiento, pero creo que es lo que se vislumbra, pues, sin tanta distancia en el tiempo, las ruinas postindustriales están provocando unas vivencias similares. Dado, por lo demás, que están afectando a amplios territorios, plantean el problema de qué hacer con ellas no sólo en el presente, sino aún más de cara al futuro. Me refiero a la sospecha de si en el futuro no tendremos que subvencionar los nuevos espacios improductivos residuales como precio a pagar por el mantenimiento de un paisaje ecológico. Pero, en fin, esto nos llevaría a otros asuntos en los cuales no entraré, aunque me parecen sumamente apasionantes para comprender lo que está sucediendo en los antiguos paisajes industriales, hoy convertidos en ruinas postindustriales de los sistemas productivos en desuso o en paisajes de cultura.



## LOS TIEMPOS DE LA ARQUITECTURA

Francisco Jarauta

El debate sobre la arquitectura contemporánea es cada vez más complejo. Una serie de nuevos contextos políticos, sociales y culturales relacionados con los grandes cambios que definen y caracterizan nuestra época, han determinado un cambio de dirección en la discusión actual. Y desde la arquitectura y sobre la arquitectura podemos identificar hoy nuevos problemas, más próximos a las condiciones derivadas de los cambios culturales del habitar humano que de ciertos análisis centrados en experimentos formales y estéticos de décadas anteriores. Una situación que, a su vez, debe ser pensada desde una perspectiva global acorde con las condiciones de la época, marcada por grandes tensiones y diferencias dentro de una creciente homologación planetaria. El mapa que resulta de este cambio de posición es sorprendente. La arquitectura ha pasado a ser actualmente uno de los laboratorios de análisis y discusión más activos en relación al debate contemporáneo sobre los modelos civilizatorios que la humanidad está en proceso de realizar, en el largo y complejo sistema de respuestas a las condiciones derivadas de una creciente complejidad, siendo esta apropiación de los interrogantes generales de la época el territorio por excelencia de la discusión.

En efecto, es imposible entender la arquitectura sin pensarla en relación a la ciudad, a la casa, al espacio del hombre, a las formas de habitar. Todo el pensamiento arquitectónico ha sido en sus raíces fiel a este postulado. Desde la *Carta VII* de Platón a las notas de Le Corbusier o de Mies van der Rohe esta idea ha sido una constante. El horizonte de la polis, de la ciudad en sus diferentes formas históricas, decidía el sentido del proyecto, de la edificación, como recordaba L.B. Alberti. Era la fascinación que Valéry supo dar a las breves pero luminosas páginas de su *Eupalinos*. Y a la que desde otra perspectiva el Movimiento Moderno igualmente buscaba responder. Todavía hoy cuando volvemos a leer algunas páginas de los años 30 nos sentimos directamente cuestionados. Por ejemplo, cuando Le Corbusier interrogaba en aquellos años las condiciones del hombre moderno, su forma de habitar, al escribir: "Los hombres están mal alojados. Y está en marcha un error irreparable. La casa del hombre que no es cárcel ni espejismo, la casa edificada y la casa espiritual, ¿dónde se encuentra? ¿dónde puede verse? En ningún lado, en casi ninguna parte. Es preciso, por tanto, romper el juego con toda urgencia y ponerse

a construir para el hombre". La arquitectura, para unos y otros, no tiene otra razón de ser que la de construir para el hombre desde una dialéctica que recorre en zigzag la historia de las ideas y los mapas del mundo. Una historia que se reescribe continuamente para emerger de acuerdo a lógicas no establecidas y que ninguna respuesta consigue inicialmente resolver. Lo importante es la disposición que reúne el pensar, el construir, el habitar tal como sugería la conocida conferencia de Martin Heidegger el 5 de agosto de 1951 en el marco de las *Darmstädter Gespräche*.



Fig. 1: Le Corbusier: dos edificios de vivienda en la Weisenhof Siedlung, Stuttgart, 1927.

Este debate pasa igualmente por las condiciones propias del trabajo del arquitecto. No hay una sola verdad en arquitectura. Frente a una situación son posibles respuestas, soluciones diversas. La dialéctica del proyecto se basa justamente en esta tensión. Frente a un concurso complejo puede haber y hay diferentes repuestas válidas. Es un margen de interpretación que acompaña como una sombra a todo proyecto. Y los criterios de validación en última instancia tienen que remitirse al carácter abierto del proyecto mismo. Bien es cierto que en determinados momentos de la historia dichos criterios han sido preestablecidos, dando al sistema de formas fuertemente codificado el valor del canon. La fascinación de Alcibíades en el *Eupalinos* no es ajena a la perfección que su arquitectura comparte con la música y la matemática. Se trata de un universo regido por las leyes del modelo clásico. Pero nuestra situación se siente y reconoce regida por otros presupuestos. Igualmente, en la época del Movimiento Moderno se podría decir que ciertas pautas o conceptos regían el proyecto. Hoy, no. Es la condición de la arquitectura moderna. No hay una doctrina compartida, un punto de vista legitimado que imponga criterios, formas, sistemas desde los que resolver el proyecto, lo que da a la arquitectura una disponibilidad creativa nueva con la que interviene frente a una determinada situación.

Rem Koolhaas define como *junk space* al espacio aleatorio en el que se inscribe todo proyecto. Por una parte, se trata de reconocer una serie de todas aquellas decisiones previas que proceden del espacio mismo, de su inscripción social y cultural. Son condiciones que están ahí y se imponen con la lógica de los hechos. Por otra parte, la máquina constructiva opone sus exigencias tantas veces innegociables. Entre una y otra, la interpretación que se constituye en el centro de la experimentación misma, de la idea que regirá el proyecto. Por eso termina siendo central identificar el lugar desde dónde

se proyecta. Nos encontramos ante una situación en la que la doctrina funcionalista, su espíritu de respuesta honesta a las necesidades, no responde más. El credo funcionalista había sido una retórica de combate, había dado a la arquitectura un nuevo papel en la era de la técnica, rechazando y eliminando las máscaras decorativas. Basta recordar los alegatos de Loos contra el sistema de formas heredado. Siguiendo sus pasos, los primeros modernos habían hecho suyo un credo: la arquitectura no será en el futuro un simple ornamento, será la expresión de la belleza técnica. De Loos a Bruno Taut, a Le Corbusier o Mies van der Rohe podemos identificar un apasionado esfuerzo de ideas y proyectos que responden a esta idea, que arrastra consigo la tensión y dificultad por definir un nuevo modo de habitar, acorde con las condiciones de lo que entendían por vida moderna.

A nadie escapa que en el corazón del proyecto pensado por el Movimiento Moderno está presente una posición universalista. Nadie como Gropius para defender esta forma de pensar. El proyecto debe abandonar la determinación de lo particular para ser propuesta universal. Había que pensar, escribe Gropius, en términos de humanidad y no de individuo. El radicalismo de Gropius dejaba fuera de escena todos aquellos referentes particulares que han ocupado más tarde, tras la crisis del Movimiento Moderno, el centro y preocupación de la arquitectura de algunas décadas atrás.

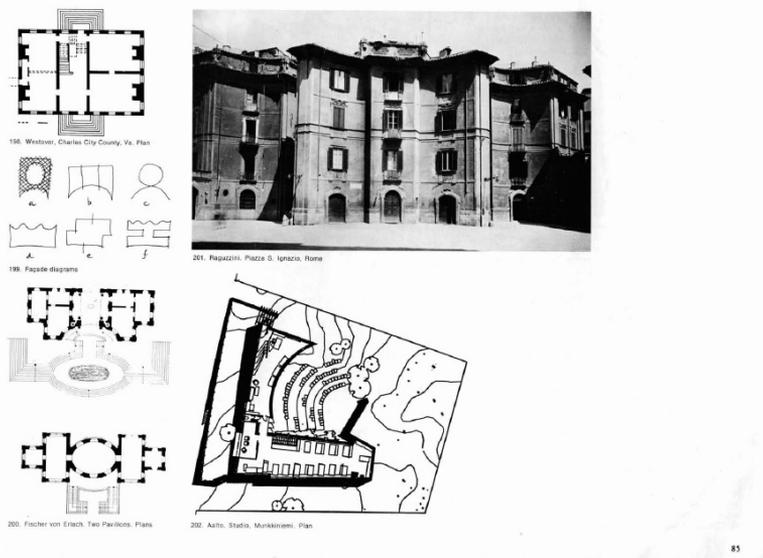


Fig. 2: Robert Venturi: una página de *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966, perteneciente al capítulo dedicado a la contraposición entre interior y exterior.

Posiblemente tengamos hoy que volver a plantearnos estas ideas para dialogar con sus límites e insuficiencias. Se trata de reconocer una complejidad inicial en la que se dan la mano todas las variantes que subyacen al proyecto. Lo reconocía Robert Venturi al referirse a estas mismas dificultades. "Los arquitectos modernos, anotaba, simplificaron esta complejidad. Aclamaron la novedad de las funciones modernas, ignorando sus complicaciones. En su papel de reformadores, abogaron puritanamente por la separación y exclusión de los elementos, en lugar de la inclusión de requisitos diferentes y de yuxtaposiciones". Como precursor del Movimiento Moderno, Frank Lloyd Wright se atrevió a defender

su lema: “La verdad contra el Mundo”, dando lugar a posiciones extremas que hallarían su expresión en la mejor tradición moderna. Pero ahora nuestra posición es diferente. La creciente complejidad del mundo actual, entendida tanto en sus aspectos económicos, sociales y culturales, cuanto en lo que se refiere a la dimensión reflexiva sobre las condiciones del individuo, su identidad y sus derivaciones cada vez más complejas en uno y otro sentido, su inscripción social y los modelos de pertenencia políticos y culturales, hace que aparezca un espacio diferente, mucho más complejo y con el que la arquitectura debe trabajar.

En efecto, un proyecto puede definirse como una invención para responder a un problema habitacional sea cual sea su dimensión y tipología. Y es a la hora de establecer la propuesta de un proyecto concreto que entran en conflicto las diferentes variantes en juego. Para unos, la arquitectura debe producir nuevos espacios, debe entenderse como un ejercicio utópico, un fragmento del futuro que acontece sin respetar la ruta del tiempo. Para otros, el proyecto debe mediar entre las diferentes circunstancias, debe ser quien articule los distintos contextos en los que el espacio se inscribe, respondiendo a las condiciones de uso e incluso al sistema de funciones previstas. Se trata de un equilibrio mesurado, inteligente, en el que se encuentran la pasión cívica, junto al juego creativo, a la idea.

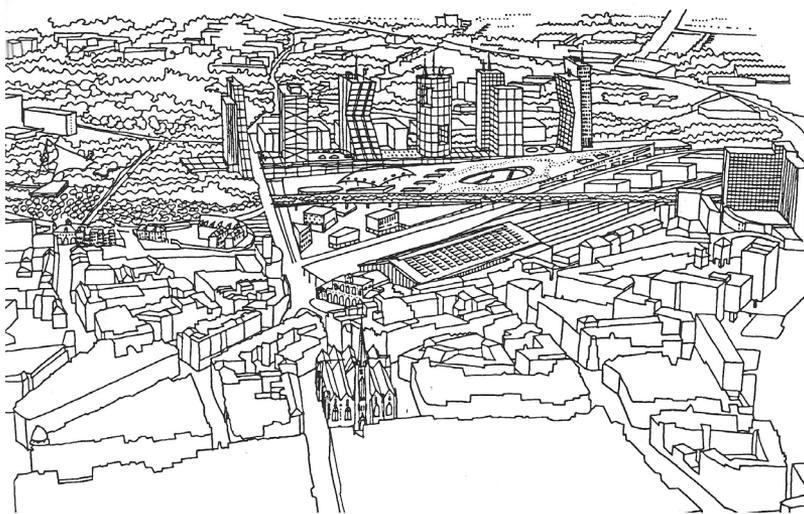


Fig. 3: Rem Koolhaas (OMA): Centro de negocios en Lille, 1989.

Se construye con ideas, pero éstas deben cruzarse con el mapa de aquel espacio sobre el que se edifican. Esta dificultad ha sido interpretada de maneras bien distintas a lo largo de la historia. De ahí la necesidad de una relación crítica con la tradición, con la historia, con la teoría de la arquitectura, con la cultura del proyecto. Relación crítica que, por otra parte, debe ayudar a interpretar desde las condiciones actuales la complejidad que acompaña a las formas del habitar. Hoy el edificio no es ya más un cuerpo, como imaginaba Leon Battista Alberti, sino que, después de haber sido una máquina, tal como lo había pensado el Movimiento Moderno, ha pasado a ser un *corps immateriel*, inmerso en el universo de flujos sígnicos, del que habla Paul Virilio. De la misma forma que la ciudad ya no es ni responde a los modelos heredados de la historia ni a los sueños utópicos representados por la *città ideale*, sino

que se presenta hoy como la *ville générique* configurada como lugar de coexistencia de grupos sociales, culturas, géneros, lenguas, religiones, etc. diferentes. La *ville générique* pasa a ser el nuevo laboratorio de relaciones, miradas, reconocimientos, tolerancias que confrontan directamente el modelo heredado de la antigua ciudad, dominada por la memoria de un tiempo sobre el que se construía la historia de una identidad. El nuevo cuerpo social, como escribiera Foucault, se presenta ahora desde las marcas y signos de diferencias múltiples, reunidas apenas en el provisional y frágil modelo de las nuevas relaciones sociales, dando lugar a una representación práctica de la complejidad latente de lo social.

Creo que es en el contexto de este nuevo marco de problemas que la arquitectura debe establecer su reflexión y práctica. Es acertadísima la opinión de Jeffrey Kipnis al insistir en la pertinencia de considerar el valor social y cultural de la libertad como una de las metas de lo individual y lo colectivo. Una frontera que resulta, políticamente hablando, cada vez más problemática. Ideas como las propuestas por Rem Koolhaas, Stefano Boeri y Sanford Kwinter entre otros hace ya unos años en *Mutations*, o la propuesta de Bruno Latour y Peter Weibel en *Making Things Public*, en 2007 en el ZKM, podrían ser los referentes problemáticos para una discusión abierta sobre estas cuestiones.

Lo importante es construir una nueva forma de pensar, acorde con las condiciones de la nueva complejidad. Hoy, por ejemplo, la ecología nos obliga a pensar la ciencia y la política al mismo tiempo. Es la debilidad de ciertos discursos sobre la sostenibilidad, que terminan siendo un inútil pliego de buenas intenciones. Si nos situamos en esa perspectiva, todo lo que tiene que ver con la cultura del proyecto debe ser repensado. John Berger lo recordaba recientemente. La primera tarea de cualquier cultura es proponer una comprensión del tiempo, de las relaciones del pasado con el futuro, entendidas en su tensión, en la dirección en la que convergen contradicciones y esperanzas, sueños y proyectos. Comme le rêve le dessin! Sí, como el sueño, el proyecto, en esa extraña relación en la que se encuentran las ideas y los hechos, la tensión de un afuera que la historia transforma y el lugar de un pensamiento que imagina y construye la casa, la polis.



## **2. Acciones**



## **RESTAURAR LUGARES**

Peter Latz

¡Creamos espacios de desecho, creamos nuevos espacios de desecho todavía hoy! Quizá podríamos hablar de lo que "Paisaje Cultural" significará en el futuro. Hoy prácticamente sólo puede significar vivir en un cierto lugar sin destruirlo o derrocharlo.

El término Paisaje siempre se refiere a una sociedad muy avanzada. En consecuencia, se forma en fases de desarrollo mediante las cuales se asegura la supervivencia diaria y durante las cuales se pueden desarrollar pensamientos más profundos y proyecciones futuras sobre el espacio habitado. A lo largo de este proceso el espacio normalmente crece, las relaciones se hacen más complejas, los límites del cambio más estrechos y las decisiones se tornan más políticas.

Esta visión del paisaje, por lo tanto, está siempre relacionada con defectos actuales. Como resultado de esto, a lo largo del desarrollo de la humanidad una serie de imágenes arquetípicas del paisaje han evolucionado, como el modelo del paraíso, el oasis perfecto. Durante épocas de hambre, era más bien la tierra de la abundancia, con sus flores y pájaros dedicados al placer. En una ocasión el paraíso es la tierra dónde fluyen la leche y la miel, y en otra la tierra donde se vive libre del pecado, nutriéndose del Árbol de la Sabiduría o viviendo en la Arcadia con absoluta libertad. Una imagen concreta de un jardín de este tipo es la del Getsemaní en Jerusalén, con más de 2000 años de antigüedad.

Hoy en día hablamos de paraísos cuando se satisfacen las necesidades básicas, como el acceso a agua, aire y alimentos no contaminados, o sencillamente cuando se trata de lugares abiertos y sin restricciones. El problema del nuevo tipo de paisaje de diversión, como Disneylandia, no es lo kitsch de su apariencia, sino que nos distrae del objetivo original, la comprensión del Paisaje Cultural como la rehabilitación de espacios vivibles, entendiendo que la Tierra está empequeñeciendo y debemos protegerla y tratarla como si se tratase de un jardín o del Arca de Noé.

Me gustaría limitarme a una serie de proyectos de reconversión y reutilización de áreas industriales o infraestructuras obsoletas que, tras una evaluación racional nos obligan a imaginar de nuevo sus espacios y estructura. De hecho, no podemos permitirnos no convertir los lugares “malos”, desechados y contaminados, en nuevos paraísos. No podemos permitirnos crear nuevos espacios de desecho, y sin embargo lo hacemos, seguimos creando nuevos espacios yermos.

El modelo del anti-mundo no permanece como un modelo teórico, sino que se convierte en una misión práctica: las antiguas áreas industriales contaminadas, las autopistas y los vertederos se convierten en puntos de partida para crear anti-mundos nuevos, reales, intactos. Estas áreas no negarán su carácter o su origen. Un vertedero seguirá siendo un vertedero, una mina continuará siendo una mina, la antigua industria será todavía industria y una carretera se mantendrá como carretera. Pero su carácter se verá alterado, convirtiéndose en un nuevo Paisaje Cultural. Estos elementos, que representaban el deterioro y la contaminación, se convierten en símbolos de renovación.

Os pido que sigáis otra reflexión: valoro los logros del Movimiento Moderno, pero rechazo su forma de enfrentar tecnología y naturaleza, que culmina con el concepto estético de la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright. Los Paisaje Culturales han de implementar de forma racional y pragmática determinadas funciones, es decir; seguir una concepción ecológica que hoy llamamos sostenibilidad. Esto también implica la participación. El “diseño ecológico” no funciona; la ecología no es un lenguaje de diseño. Los lenguajes de diseño son abiertos, mientras que los requisitos ecológicos han de ser satisfechos en todos los proyectos, con independencia del diseño elegido.

Después de todo, debería ser una práctica habitual no recurrir en primera instancia a las áreas naturales de producción próximas. Por el contrario, deberíamos cuidar estas áreas, que se están tornando más importantes como espacios habitables ya durante los últimos 200 años: es el mundo urbanizado dónde, dada su densidad, será mucho más difícil llevar a cabo estas visiones del paisaje. El oasis, como pequeño lugar o isla intacta, se eleva sobre sí mismo. Como filosofía, se apodera del futuro del mundo urbanizado, donde la naturaleza ha de tener su lugar.

### **Luxemburgo, Meseta de Kirchberg**

En los siguientes ejemplos, tocaré un aspecto típico, la gestión del agua, simplificando de esta forma una mayor complejidad. En los jardines, el tratamiento del agua y de los efectos climáticos es más bien como un juego. Sin embargo, en el primer ejemplo, la Meseta de Kirchberg en Luxemburgo, es más racional a una mayor escala.

Los antiguos terrenos agrícolas han sido colonizados en las últimas décadas por las instituciones europeas. Tras un período de desarrollo que seguía los principios del funcionalismo, con sistemas de tráfico sobredimensionados y bloques de oficinas aislados, en los años noventa se inició una reconstrucción fundamental de la ciudad. Desarrollamos el *masterplan* en cooperación con arquitectos con el fin de crear una ciudad vibrante, con una gran identidad y uso mixto: residencial, de trabajo, educativo y de ocio

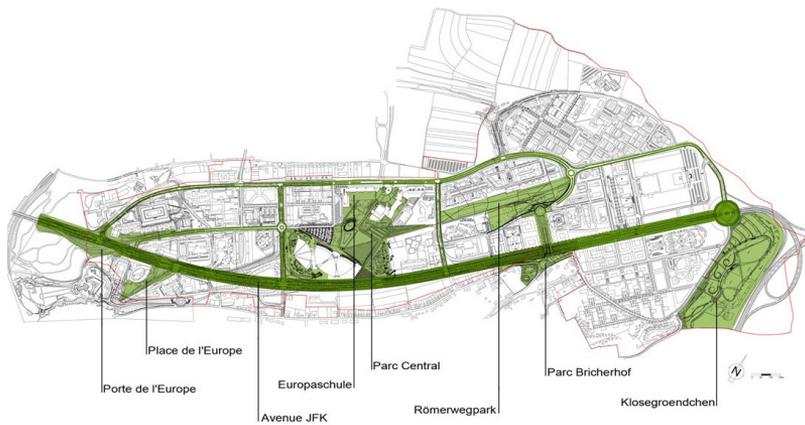


Fig. 1: Meseta de Kirchberg, Luxemburgo, 1995-2006: planta de conjunto.

El ejemplo más obvio de esta operación es la transformación de la autopista en un bulvar urbano. Una vía organizada exclusivamente para el tráfico de coches se convertía ahora en un sistema de tres carriles para peatones, ciclistas y coches y transporte público. Es importante destacar que ya no hay que proteger a la gente de la carretera. La gente se queda, se sienta y la utiliza como espacio público.



Fig. 2: Meseta de Kirchberg, Luxemburgo, 1995-2006: autovía convertida en bulvar.

El último tramo de la avenida está en construcción. Una nueva conexión verde une el parque de la Vía Romana con un belvedere al otro lado del bulvar: una gran pérgola construida sobre una colina muy inclinada se abre a una amplia visión del paisaje. El mismo principio ya se ha llevado a cabo en el giro del Parque Central hacia las carreteras, formando un área verde con los equipamientos escolares y deportivos..

Los parques y las avenidas forman parte del Arboreto europeo, que da al modelo verde de ciudad europea una identidad simbólica, con una colección de todas las especies de árboles y arbustos de Europa Central. Los bosques son un elemento central de los parques, que proporciona sombra y agua.

La nueva densidad urbana requiere una gestión específica del agua de lluvia en los parques que combine los aspectos técnicos de contención y drenaje con el uso estético y recreativo. El agua fluye desde las grandes superficies y los tejados hacia el lago. La calidad del agua se mejora mediante un sistema de oxigenación: el agua llega a través de canales abiertos, cae formando una cortina y se conduce hasta el lago. Parte del sistema es un depósito subterráneo relleno de grava bajo la pradera: así el agua permanece fría y limpia.



Fig. 3: Meseta de Kirchberg, Luxemburgo, 1995-2006: dunas, estanques y arboleda.

Otra parte del sistema de contención del agua de lluvia se sitúa en un pequeño valle al borde de la ciudad. Combina las necesidades técnicas con una construcción casi natural. Los restos de la construcción de las carreteras se acumulan formando esculturas de tierra que semejan dunas ahuecadas en forma de espiral, que se llenan con el agua de las tormentas. Gracias a su geometría diseñada para la desaceleración, pueden retardar el curso del agua y conducirla de forma controlada. Los "ojos" siempre contienen agua y suponen una reserva ecológica. El parque, con sus estanques tecnológicos, es un área recreativa de gran valor para el nuevo barrio.

### **Turín, Parque Dora**

Ahora voy a continuar con la recuperación de antiguos terrenos industriales. En el lugar que ocupará el futuro Parque Dora en Turín hemos de interpretar el paisaje existente, las distintas capas de información que forman la estructura del paisaje: la industria, el río, las infraestructuras, las conexiones visuales.

Como primera capa tenemos las conexiones escénicas, a las que se suma la ribera y, como tercera capa, las estructuras históricas. En un primer paso, nos concentramos en la preservación y reinterpretación de lo existente, que podemos definir como el resultado de la metamorfosis de una área industrial en un parque: las construcciones menores de los edificios demolidos, la torre de refrigeración, las antiguas naves de producción, la planta de refrigeración y los restos de la losa de hormigón que cubría el río.

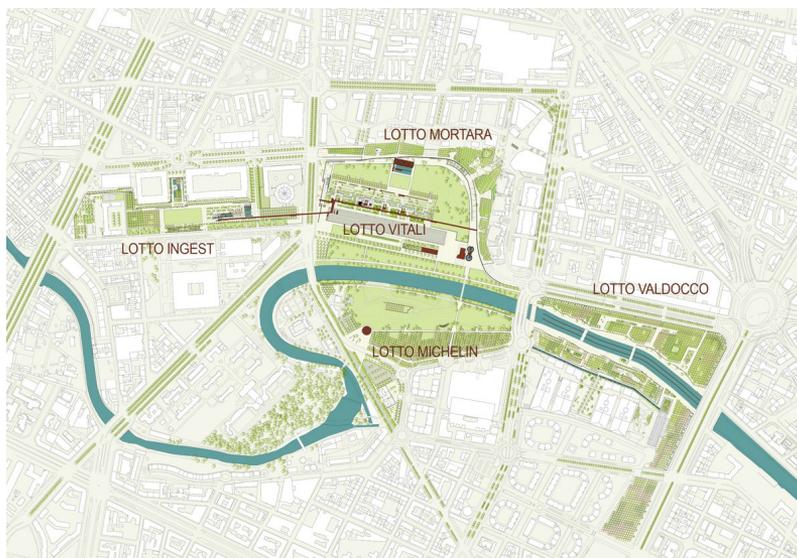


Fig. 4: Parque Dora, Turín, 2004-2012: planta de conjunto.

Las construcciones menores, con sus fascinantes texturas de hormigón, se convertirán en jardines de agua, ofreciendo un nuevo biotopo para plantas y para una fauna específica. El interior de los edificios desnudos se abrirá, y sus muros exteriores encerrarán unos *Horti Conclusi* con una vegetación especial. Una serie de rampas y escaleras de acero reciclado conectarán los distintos niveles, y una pasarela cruzará la calle y continuará hasta el parque central. Una antigua torre de refrigeración se hará accesible y se mantendrá como hito prominente.

En otra zona, los patrones regulares de bosques con sombra ofrecerán cobijo a numerosas actividades. Siguiendo el objetivo ecológico, se construirán con materiales reciclados. Las pesadas losas de hormigón que cubre el río Dora se retirarán. En la metamorfosis, esta zona de pilares de hormigón se convierte en un “barranco tecnológico”, con el agua corriendo salvaje entre los paseos.

El área central, con las naves y los espacios circundantes, se usará de forma intensa para deportes y juegos, exposiciones y distintos tipos de eventos. La vida pública se trasladará a las antiguas áreas de producción industrial. La gran nave se transformará en algo semejante a una “jungla futurista”, combinando sus torres de escaleras con instalaciones artísticas, por ejemplo una plancha, y plantas que poco a poco conquistarán el medio artificial.



Fig. 5: Parque Dora, Turín, 2004-2012: jardín entre muros y pilares con la estación de energía eléctrica al fondo.

La construcción de la nave más pequeña, con sus impresionantes pilares de acero, está aún en buen estado, y puede conservarse como “loggia de la ciudad” cubierta.

Instalaremos un sistema de drenaje, de forma que el agua evacuada de los edificios se utilice para alimentar cisternas y drenajes abiertos. La circulación del agua se llevará a cabo mediante energía solar. Al nivel de suelo, unas acequias de agua de lluvia circulan a través del nuevo espacio abierto. Son parte del sistema de recogida de agua de lluvia y de circulación ecológica de agua del parque, que también incluye jardines de agua en las construcciones menores ya mencionadas.



Fig. 6: Parque Dora, Turín, 2004-2012: acequia entre las ruinas industriales.

Las torres de la antigua planta de refrigeración son los elementos principales del nuevo sistema (Fig. 16). Se transforman en jardines acuáticos o con efectos climáticos especiales que pueden verse desde las terrazas y los paseos elevados. La iluminación decorativa da importancia a los monumentos y los elementos más destacados del sistema acuático.

## Bremen, Bremerhaven

La revitalización del antiguo puerto de Bremen o Bremerhaven, un proyecto dirigido por mi hijo, Tilman Latz, ya se ha completado en gran parte. El antiguo puerto ha perdido su importancia. Los muelles se han cerrado y los edificios que rodeaban la dársena del puerto han sido demolidos. La reconversión trata de reconectar el frente marítimo con el centro de la ciudad, y convertirse en la base de nuevas zonas residenciales y comerciales con plazas públicas, paseos y un puerto deportivo con astillero y barcos deportivos: una estructura compleja que es al mismo tiempo ciudad y paisaje, edificio y espacio abierto, puerto y parque.



Fig. 7: Bremerhaven, Bremen, 2001-2013: planta general.

En este nuevo barrio, el concepto del espacio abierto se materializa antes de la construcción de los edificios para atraer a los inversores, y especialmente para ofrecer al inicio del proceso atractivas áreas de uso público. El planeamiento hace referencia al tejido urbano existente y sigue la estrategia de una metamorfosis basada en elementos históricos. Se combinarán las atracciones existentes en el lugar, como el antiguo depósito de suministros del Lloyd alemán, ahora centro marítimo, el viejo puente levadizo o el faro histórico, con nuevos equipamientos turísticos, recreativos y culturales, así como con áreas de exposición y comercio.

El proyecto trata de establecer un fuerte lenguaje formal para múltiples necesidades, considerando las duras condiciones climáticas. Un único material caracteriza los muelles, las plazas y los paseos; un pavimento continuo de adoquines de piedra natural crea un espacio calmado y generoso, en previsión de la heterogeneidad de las futuras áreas construidas. Los puntos destacados se marcan mediante materiales especiales, a modo de incrustaciones, como en la plaza Lloyd, que representa la entrada al puerto. Situada en el eje de una calle, constituye el centro de una línea visual que une el frente marítimo con el faro histórico. La plaza, con el uso de la madera, ofrece una atmósfera acogedora en el duro clima marítimo. Se ha producido un banco especial para este lugar, con diseño modular, que es al mismo tiempo un asiento y una escultura. Durante las celebraciones, una torre de celosía ilumina la cubierta.



Fig. 8: Bremerhaven, Bremen, 2001-2013: plaza Lloyd con el antiguo faro al fondo.

Los muelles están zonificados por el uso de los materiales y el equipamiento. Las principales zonas de tránsito están cubiertas con adoquines lisos, mientras que las superficies de adoquines rugosos constituyen señales de atención y precaución para los peatones a lo largo de los bordes sin pasamanos. También aquí se utiliza mobiliario urbano especialmente diseñado: elementos de drenaje, unidades de servicio para líneas de alto voltaje, bancos, farolas, postes de iluminación con asta de bandera integrada, etc. En el muelles oeste, un puente de madera cruza la entrada histórica a una antigua dársena, que conserva sus contornos.



Fig. 9: Bremerhaven, Bremen, 2001-2013:paseo junto al mar.

Un proyecto de iluminación diferenciada refuerza la sensación espacial y las conexiones visuales, enfatizando los edificios históricos y sirviendo de orientación a gran distancia. Árboles y mobiliario urbano, dispuestos de forma dispersa, simbolizan el cambio del uso estrictamente portuario al uso de espacio público, como en el famoso evento llamado Sail, cuando barcos legendarios se reúnen en Bremerhaven.

## Tel Aviv, Montaña Hiriya

Me gustaría mostrar, con otro ejemplo, la rehabilitación del vertedero de Hiriya en Tel Aviv. Desde la distancia, Hiriya parece una "montaña mítica". Este *genius loci* ha sido tratado en obras de arte que entendían el vertedero como un objeto. Ahora se convierte en un paisaje y en un programa. El enfoque del diseño implica que Hiriya crece en detalles, obteniendo una estabilidad que la protegerá. También constituye un gran reto para los ingenieros.

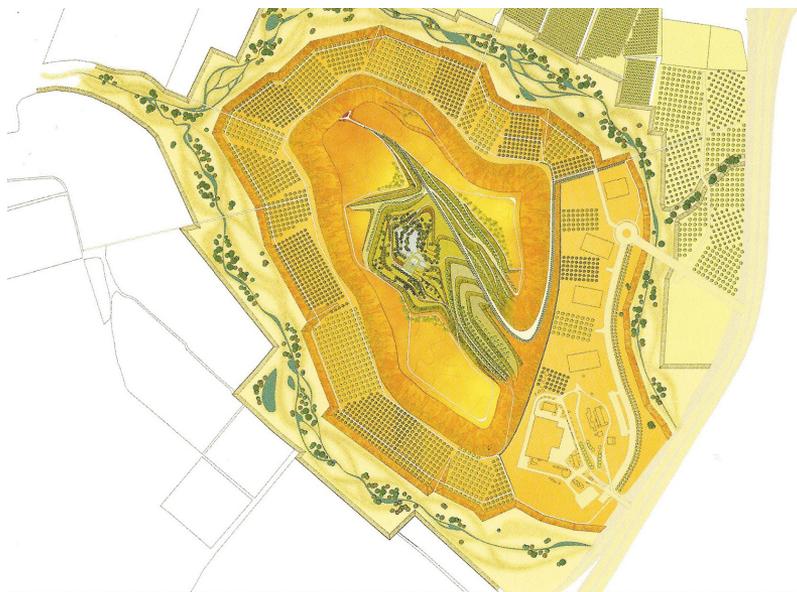


Fig. 10: Montaña Hiriya, Tel Aviv, 2004: planta general.

Hiriya consiste en la actualidad en una meseta agrícola, dos cauces estrechos a modo de cortes profundos en la llanura, las laderas empinadas de la montaña y una meseta que es casi un desierto, con un interior diferenciado: algo semejante a un valle conduce a un espacio muy especial en el centro de la meseta. Para este paisaje tenemos que encontrar un lenguaje que mantenga su aspecto fascinante. El perfil actual de la montaña, de 65 metros de altura, es único. Queremos preservarlo manteniendo su gran pendiente, teniendo en cuenta los requisitos de la ingeniería que implican un aumento de la estabilidad de la ladera, lo que se logra aquí con terrazas al pie de la montaña.

Nuestra concepción se refiere a una determinada secuencia de elementos del paisaje: el *wadi*, la terraza al pie de la montaña, la ladera empinada, la meseta y el oasis interior aterrizado. Estos son los elementos que se planifican ahora en detalle.

Tanto para la forma como por seguridad es importante reconducir los cursos de agua al pie de la montaña, para evitar que se empape y prevenir la contaminación de los cursos con aguas sépticas no tratadas. En el futuro *wadi*, los cursos de agua fluirán con libertad, formando meandros, y los árboles se organizarán según un patrón informal. Los paseos que crucen el *wadi* en un nivel superior se conectarán con la terraza construida como contrapeso: seis millones de metros cúbicos de desechos pesados ayudarán a estabilizar la sensible base de la montaña. Su futuro paisaje estará definido por el uso agrícola.

La ladera empinada debería mantener su actual forma, fascinante. Ambos elementos del paisaje, la ladera y la meseta, son muy sensibles a los cambios de silueta, de forma que su cubierta vegetal, escasa y baja, debería mantenerse por debajo de la rodilla. Sólo se plantará vegetación de mayor altura en el medio de la colina, donde el terreno tiene una cota menor. Aquí se necesitarán distintas capas de protección: una capa de sellado para evitar el escape de metano, lo que a su vez impide que el agua penetre en la montaña; una capa de captación de agua y una capa de vegetación que cubra la capa de drenaje.

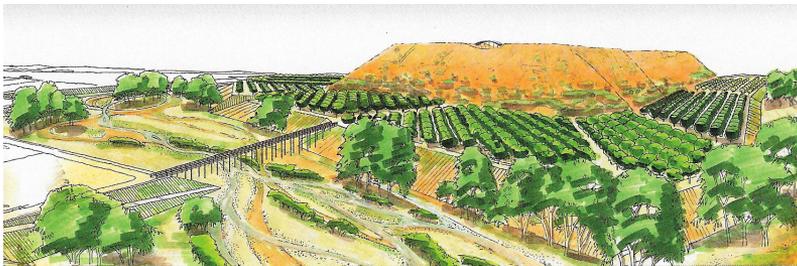


Fig. 11: Montaña Hiriya, Tel Aviv, 2004: perspectiva del wadi, los terrenos agrícolas y la montaña.

En sus bordes interiores por encima de la zona rehundida, la meseta se convertirá en la terraza más alta de un corazón interior; de una terraza interior y del jardín secreto. Este jardín es el elemento más importante y forma un paisaje autónomo: un oasis con una forma más intensa. Se regará con agua de lluvia recogida de la gran meseta, así como con agua reciclada de la planta de biogás construida al este de la montaña. De este modo podemos imaginarnos terrazas verdes durante todo el año.



Fig. 12: Montaña Hiriya, Tel Aviv, 2004: la meseta superior con el jardín rehundido y un mirador en primer término.

La forma de las terrazas es el resultado de una situación más bien desagradable: la montaña no es estable, la basura se mueve continuamente. Las paredes portantes de piedra están hechas del mismo material que la terraza al pie de la montaña: únicamente desechos, transformados en la planta de reciclaje. Las terrazas ofrecerán una amplia vista sobre el plano más bajo del oasis interior, que tendrá una vegetación aún más densa, aún más tropical, gracias a un sistema de riego y almacenaje.

La capa de drenaje desemboca en una capa freática, completamente sellada y formada con grava reciclada. Está cubierta de manera que el 50% de los volúmenes porosos se conserven. Las capas de tierra y grava se sitúan encima de la reserva de grava y la capa de sellado, allí donde las plantas pueden crecer, con sus raíces en el agua y sus cabezas en el fuego. Este modelo de almacenamiento subterráneo de agua imita el sistema real de los oasis. La reserva subterránea de agua y grava ayuda a minimizar la evaporación y mantener una temperatura más baja.

También nos gustaría lograr un área completamente en sombra mediante la plantación de árboles a su alrededor. Especies de distintas alturas formarían una doble cubierta vegetal.

### **Duisburg, Parque Norte**

Al final de mis explicación me gustaría volver la vista atrás. Del Parque Paisajístico Duisburg Nord aprendimos que las ruinas industriales no son en absoluto feas e inútiles. Pueden ser estructuras fascinantes cuando se convierten en capas de un paisaje. Los nuevos tipos de vegetación que surgen y la contaminación del terreno hacen que reconsideremos los fenómenos ecológicos.

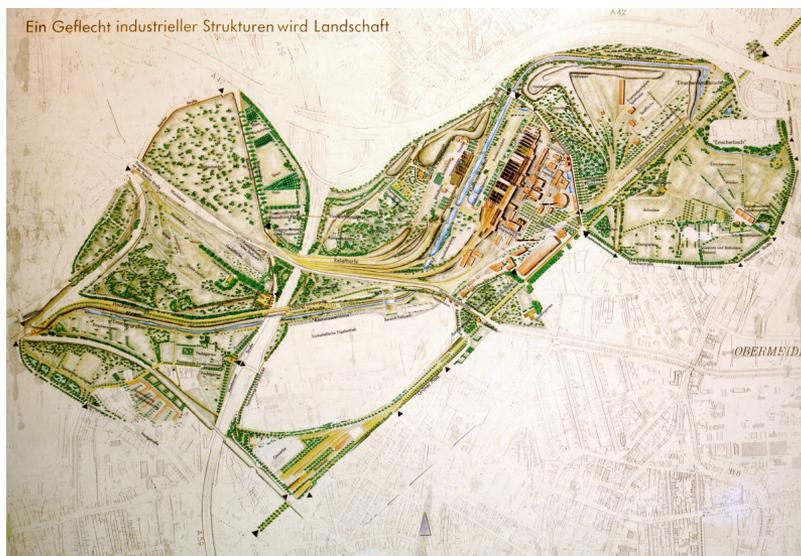


Fig. 13: Parque Norte, Duisburg, 1990-2002: planta general.

Usaré las imágenes como fondo para un discurso que acompañó el proceso de desarrollo: por un lado, enfrentarse a lo existente y, por otro, considerar la naturaleza. Los daños medioambientales y la polución seguirán probablemente siendo lo primero que asociaremos a los espacios de la minería, las fábricas de acero o los vertederos; encontramos una realidad caótica. Sin embargo, el conocimiento de los procesos de producción puede llevarnos a descubrir una nueva sensibilidad estética. No es necesario que convirtamos u ordenemos este caos, pero sí que lo hagamos legible.

La vista aérea muestra un lugar disperso, fragmentado por las líneas de las infraestructuras. En este área, una serie de sistemas individuales de parques operan de forma independiente. La capa superior es el parque del ferrocarril con sus paseos elevados (en verde) y la capa inferior es el parque acuático (en azul). Otros sistemas son los grupos aislados de árboles y los paseos (en amarillo) que conectan las poblaciones.

Fue necesario aplicar nuevos métodos analíticos para familiarizarse con la forma de operar y los patrones del sistema existente. Por ejemplo, tuvimos que aprender a desplazarnos en función de la locomotora. Así, bajo la densa capa de vegetación descubrimos una gran "arpa de vías", desarrollada como sistema que trabajaba por gravedad. Una docena de vías a distintos niveles, que pueden percibirse como montañas o barrancos. Se ha desarrollado una gigantesca pieza de *land art*, con el lento trabajo de los jardineros.



Fig. 14: Parque Norte, Duisburg, 1990-2002: depósitos convertidos en espacios de juego.

Al trabajar en áreas postindustriales también es necesario crear nuevas connotaciones, de forma que las enormes máquinas se conviertan en objetos con los que identificarse o en criaturas mitológicas y fabulosas. Entonces un alto horno no es ya sólo un antiguo horno, sino un dragón amenazante que se alza sobre lo que le rodea. Ahora los turistas escalan y atraviesan las ruinas de las instalaciones productivas, hambrientos de conocimientos sobre su historia, para aprender a enfrentarse de nuevo con los objetos y a usarlos libremente usando su imaginación.

Se crean espacios para nuevos deportes que solían relacionarse con paisajes exóticos. El antiguo gasómetro se llena de agua y contiene un mundo submarino. Se crean espacios para los jóvenes en un antiguo depósito de mineral. Espacios desolados y degradados se convierten en lugares que acogen eventos públicos. Transformamos nuevas formas de ver la naturaleza y las plantas importadas en formas diferentes de gestión de la vegetación.

Todo esto se asocia con el término cultural de "jardín", cuya calma y belleza se disfruta mediante la contemplación. Todo esto se une a la idea de un paisaje donde, en lugar de los picos de las montañas, las cadenas de montañas artificiales sirven de hitos en un tejido urbano caótico como el de los altos hornos. Por otro lado, sus picos establecen un control estético y visual del espacio que no parecía posible antes.

En el mundo civil, la naturaleza se cultivó en contraste con la tecnología. En un mundo orientado hacia la ecología, naturaleza y tecnología tienen que presentarse de forma homogénea. Este es el objetivo del parque acuático. Ya no existe agua natural en el lugar. La primera zona de saturación está contaminada por poliaromáticos. El canal abierto de desagüe se utilizó para llevar las aguas residuales no tratadas. Para el nuevo sistema de conducción del agua se utilizó la misma sección, para evitar el contacto con el suelo contaminado. Esta sección se sella con capas de arcilla y las aguas residuales se conducen mediante un colector subterráneo.



Fig. 15: Parque Norte, Duisburg, 1990-2002: antiguo canal de aguas residuales.

Para el nuevo sistema de conducción de agua ha de recolectarse el agua de lluvia. Fluye en arroyos abiertos y a través de los sistemas de tuberías existentes. Es recogido en los antiguos estanques de refrigeración, enriqueciéndose con oxígeno. Las cuencas se han limpiado, los lirios florecen en el agua pura y los peces y libélulas viven en un nuevo biotopo. Los "caminos de agua" colectores fluyen hasta un cauce limpio, con plataformas que invitan a los visitantes y pequeñas islas colonizadas por flora y fauna.

En la torre de un antiguo molino se colocó una instalación espectacular. Queríamos usar la energía del viento para el sistema de oxigenación. Así el agua se bombea desde el canal y cae desde varios puntos tras haber atravesado los jardines.



Fig. 16: Parque Norte, Duisburg, 1990-2002: espectáculo nocturno con la grúa puente.

El canal de agua y todo el sistema acuático constituyen un artefacto cuyo objetivo es restaurar los procesos naturales en un entorno de devastación. Estos procesos vienen determinados por las leyes de la ecología, pero se desencadenan y mantienen gracias a la tecnología. El sistema es al mismo tiempo natural y artificial.

Al proceso de diseño se antepone un intento de decodificar la información existente, y la estrategia de preservar las capas de información se prioriza sobre la imagen final. Tenemos que abordar con cuidado los restos caóticos dejados por la era industrial. Aunque existan desde hace tiempo, los restos de los procesos productivos pasan de una situación de neutralidad racional a adquirir una cualidad semántica derivada de una nueva forma de ver.

Si es atractivo escenificar un ballet delante de las estructuras preexistentes, si es fascinante transferir las actividades cotidianas a estos espacios postindustriales, parece que ha surgido una nueva idea de paisaje: el paisaje fantástico que sobrevive a la industria.

## **ROMPER BARRERAS: OCHO PROYECTOS DE ARQUITECTURA DEL PAISAJE**

Kathryn Gustafson

Las frases que hay en la pantalla son sólo preguntas. Preguntas que empecé a hacerme hace mucho tiempo, pero que son cada vez más persistentes a medida que el paisaje se hace más amplio. Cuando comencé a hacer paisajismo, creía que construiría cosas que durarían 100.000 años, que durarían siempre; pero entonces empezamos a construir paisajes temporales, paisajes del tiempo y paisajes culturales. Nuestro campo se hace más amplio cada vez que me doy la vuelta. Desde luego, no se hace más pequeño: hoy abarcamos el medio ambiente, lo temporal y lo efímero, la programación de los espacios. Así que seguimos preguntándonos: ¿qué es el paisaje?

Mientras preparaba esta conferencia recibí una pequeña nota diciendo que estaría bien si pudiese hablar de patrimonio. Así que reelaboré mi conferencia y traté de traer los proyectos que más hablan de cómo trabajamos con el patrimonio, de un modo que tiene que ver con el testimonio de un lugar determinado.

### **Chicago: Jardín Lurie, Parque del Milenio**

Esto es Chicago, Illinois. El lugar de intervención está en el centro, y éste es el Parque del Milenio. Tenemos que actuar en un pequeño rincón del parque [el Jardín Lurie]<sup>1</sup>. Nuestro equipo estudió en profundidad la ciudad de Chicago, regresamos a la Edad de Hielo, estudiamos su geología, sus formas de construir, estudiamos el Medio Oeste. En el Medio Oeste el paisaje es suave, con colinas. De donde vengo, la cordillera de las Cascadas<sup>2</sup>, cuando quieres hacer una carretera se hace a base de dinamita. No ocurre lo mismo en el Medio Oeste, donde el paisaje es suave. Tras el gran incendio [de 1871], toda la ciudad de Chicago se elevó tres metros, un gesto muy heroico. Antes del gran incendio la ciudad estaba construida con estructuras de madera sobre la marisma, un entorno muy insalubre, sombrío y húmedo.



Fig. 1: Jardín Laurie, Parque del Milenio, Chicago, 2004: planta general.

Así pues, la idea del proyecto es que tendremos dos placas, la Placa Oscura, antes del incendio, muy sombría y misteriosa, y la Placa Clara al otro lado, que es la pradera, el futuro. La pieza diagonal, llamada la Costura, es en realidad un muro de piedra que impide que el agua del lago entre en las vías del tren, que va bastante más abajo. Todo este jardín está construido sobre una estructura que cubre las vías de tren, que están operativas, y un aparcamiento.

Además, una parte fundamental es el pabellón de música de Frank Gehry, con capacidad para 10.000 personas. Estas 10.000 personas salen del garaje subterráneo por los dos pabellones de acceso. No queríamos que atravesaran un jardín que tuviera plantaciones raras e inusuales, ya que el alcalde de Chicago, [Richard M.] Daley, deseaba que el jardín mostrase a la gente cómo podía usar plantas silvestres en las que nunca habrían pensado para su jardín. Esta gran pieza de seto se llama Seto de la Espalda: tiene cinco metros de altura y cinco de anchura. Uno de los motivos por los que se llama así es porque Chicago se conoce como la ciudad de las anchas espaldas. Trabajo mucho con maquetas de arcilla: ésta es la maqueta del Seto de la Espalda. Aquí tenemos también la Placa Oscura y la Placa Clara con la Costura; el movimiento de tierras entre ambas placas se ha compensado: parece como si el volumen de tierra de la placa oscura se hubiese extraído de la clara, dando la impresión de que forman parte de un mismo cuerpo.

El Seto de la Espalda es parte de lo que llamamos “prefiguración”, que comenzó con André Le Nôtre. Todos los setos del palacio de Versalles se prefiguraron en madera para que Luis XIV pudiese ver el aspecto que tendría el parque. Nosotros lo hicimos en metal. Sirve como guía para que el personal de mantenimiento lo podes con una forma concreta. La estructura metálica queda oculta al crecer el seto.

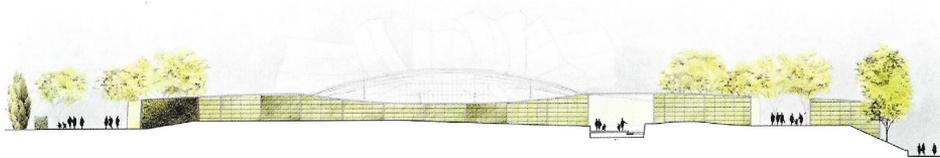


Fig. 2: Jardín Laurie, Parque del Milenio, Chicago, 2004: sección-alzado con el pabellón de Gehry asomando sobre el Seto de la Espalda, y el corte de la Costura y el paseo este, a la derecha, y la Plaza de la Extrusión, a la izquierda.

Como podéis ver en este alzado, es como si le hubiésemos dado al pabellón de música de Frank Gehry unos hombros sobre los que descansar. Este es el aspecto que tiene una vez construido, con el pabellón de música, las 10.000 personas, el Seto de la Espalda, la Costura, y el nuevo puente de Frank Gehry. Renzo Piano está haciendo la extensión del Instituto de Arte, y queríamos que Frank Gehry se encargase del diseño de los dos pabellones de entrada al aparcamiento subterráneo. Pensábamos que debería ser la misma arquitectura que hay al otro lado de la calle. Aquí está la Plaza de la Extrusión, donde se concentraron casi todas las obras en acero hechas en Chicago, una de las muchas referencias históricas.

En este proyecto colaboraron tres personas más: mi socia Shannon Nichol, en Seattle, con quien llevé a cabo gran parte del diseño, Piet Oudolf, de Holanda, que se encargó de todo el diseño de plantaciones de hoja perenne, y Robert Israel, escenógrafo con el que ya había colaborado en la Ópera de Seattle. Una de las cosas que hicimos Robert y yo fue inclinar las placas, de forma que cuando miras hacia abajo desde el Instituto de Arte de Chicago ves una especie de teatro inclinado hacia ti.

La Plaza de la Extrusión es un espacio muy abierto, por el día y por la noche, para la celebración de actos, puede ser multifuncional y acoge gran número de eventos. Aquí vemos algunas de las plantaciones que mencionamos al hablar de la placa inclinada, de cómo esta Placa Clara cambia a lo largo de las estaciones, y se puede ver lo sombría que es la Placa Oscura, con zonas de flores y densísima. En la Placa Clara las plantaciones no llegan a la altura de la cintura, de forma que te mueves como fluyendo a través del plano de la pradera. Esta fantástica pradera es obra de Piet Oudolf, y aquí la vemos dos meses después, al principio de la primavera, de modo que el entorno está constantemente cambiando.

La Costura funciona muy bien con la idea del lago. Si habéis estado en un muelle, conoceréis el sonido del agua por debajo: hicimos que el agua pasase por debajo hasta el fondo, para oírlo bajo el muelle al andar; quisimos que el agua golpearase este muro, de manera que se oyese el eco. El agua tiene 10 cm de profundidad, así que el muelle es completamente seguro para los niños, y un lugar agradable para sentarse en verano.

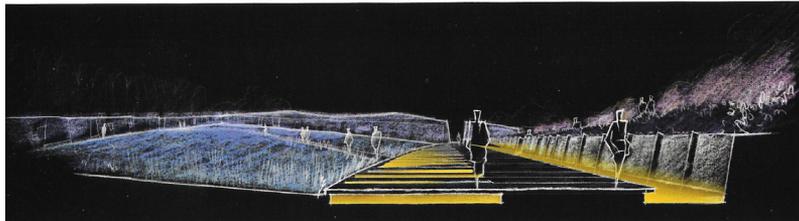
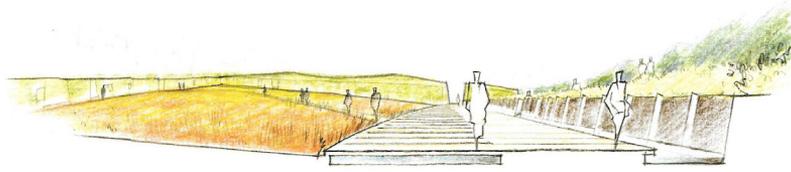


Fig. 3: Jardín Laurie, Parque del Milenio, Chicago, 2004: la Costura, con las Placas Oscura a la derecha y Clara a la izquierda; perspectivas diurna y nocturna.

La iluminación es muy importante en cualquier ciudad, y se ha ido convirtiendo progresivamente en una cuestión ecológica en cuanto que afecta a la vegetación, a la fauna y a la flora. La iluminación en este proyecto está orientada hacia abajo y llega a través de las copas de los árboles. Al ir incluyendo cada vez más la presencia de pájaros y de otras formas de vida silvestre en los entornos urbanos, tendremos que considerar con mayor atención la duración de la iluminación artificial y cuándo ha de apagarse, ya que afecta a la anidación.

### **Beirut: Jardín del Perdón**

Un proyecto que aún no se ha construido, pero que espero se construya algún día, es el Jardín del Perdón, en el Líbano. Ganamos un concurso hace más de nueve años y desde entonces hemos trabajado en el proyecto. La primera vez que fuimos, Neil Porter, mi socio alto y rubio, y yo, la gente nos miraba como si estuviéramos locos. Tanto llamábamos la atención en el Líbano. Esta es una imagen de un puzzle maravilloso que encontré en una librería polvorienta en el Líbano; la guerra duraba ya tanto tiempo que no había nada en las tiendas... Este puzzle es un dibujo del mapa del país, y cuando lo deshaces ves lo que sucedió en el Líbano: todo el país se ha deshecho. Y es muy difícil encontrar ideas que acerquen a personas que llevan veintidós años en guerra. Es un hermoso país, así que nos basamos en él mismo para el diseño del parque, pensando que éste sería el vínculo que acercaría de nuevo a la gente. Es uno de los países más bellos del mundo: tiene costa, es completamente verde y está en el extremo oriental del Mediterráneo, con una cadena montañosa azotada por el mar, con nieve, cascadas y una hermosa vegetación. No es en absoluto un desierto. Tras la cadena montañosa está el valle de la Bekaa, con olivos, terrazas y viñedos, la verdadera despensa del país.

Viajamos por todo el país, fotografiamos el paisaje y después integramos todo esto en el jardín como parte de nuestra idea. Además, el emplazamiento era muy complicado. Este es el sitio, un yacimiento arqueológico, que se remonta a la época de los fenicios. Tenemos restos romanos, de la Edad

Media, tres iglesias y tres mezquitas. Una de ellas es la mayor mezquita recientemente reconstruida, tras su destrucción en la guerra. Se trata de una extensión de 2,5 hectáreas, y al principio fue muy difícil trabajar en ella.



Fig. 4: Jardín del Perdón, Beirut: vista del emplazamiento hacia la catedral maronita de S. Jorge.

Ahora nos da la sensación de que conocemos cada piedra; los arqueólogos nos han enseñado a leer los ángulos, ya que cada civilización está construida sobre una retícula con un ángulo distinto, tanto la romana como la fenicia, y por otra parte los materiales pétreos empleados en la Edad Media eran muy diferentes. En la restauración arqueológica hay tantas escuelas que nadie se pone de acuerdo. Entonces no sabíamos por cuál decidimos, así que hicimos algo de cada escuela, lo cual fue extraordinario. Algunos querían enterrar lo restos para preservarlos para el futuro, algunos querían preservarlos a base de no tocarlos, otros querían preservarlos mediante su protección. Así que enterramos todo el área superior; preservamos la zona central sin tocarla y protegimos el área inferior.



Fig. 5: Jardín del Perdón, Beirut, proyecto 1999: planta general.

Estos son los restos del Cardo Máximo y el Decumano romanos [en el extremo sur, a la izquierda de la planta]. Se entra por la parte superior [en el norte, a la derecha] a través de un “jardín del paraíso” murado, se atraviesa una serie de terrazas con olivos y frutales, hasta llegar a una plaza en medio, donde se encuentran un acceso central, que permite acceder a las terrazas y el anfiteatro, y un paseo de borde con una escalinata descendente. [A la izquierda] hay otra rampa de acceso: se bajan siete metros hasta la parte inferior del yacimiento. Aquí vemos la entrada hacia el estanque, con algunos de los jardines que lo rodean y el muro que lo separa de la ciudad: acabamos de construir los muros exteriores. Vemos las terrazas descendentes, para las que elegimos un carácter agrícola: estos son algunos de los naranjos que crecen al sur del Líbano, con su sistema de irrigación, que integramos en un paisaje contemporáneo. En el Líbano hace mucho calor en verano, los restos de la época griega estaban sobre una base de piedra y fue muy difícil encontrar espacio para las plantaciones; por tanto, creamos una gran pérgola, todo este espacio de aquí: éste es el dibujo del proyecto.



Fig. 6: Jardín del Perdón, Beirut, proyecto 1999: sección transversal por la excavación arqueológica, con las gradas al pie de la catedral maronita de S. Jorge.

Esto puede daros una idea aproximada de a qué nos enfrentamos, lo que es la construcción; haceros entender que se ha de tener en cuenta cada piedra. En un yacimiento como éste no puedes mover una piedra, así que elevamos los caminos peatonales para hacerlo accesible. Fue un trabajo muy delicado. Aquí vemos los antiguos baños romanos, que volvimos a llenar de agua.

Esta es la iglesia de San Jorge y la nueva mezquita, con el anfiteatro y las gradas construidos también con la piedra tradicional del lugar. Las pérgolas estarían justo encima de los restos griegos. Esperamos poderlo construir, es una idea muy bella, y un día alguno de los presentes lo visitará.

## **Londres: Espacio abierto de Swiss Cottage**

Estamos en Londres, en un proyecto que acabamos de terminar; es un proyecto de regeneración, un tipo de proyecto bastante común, que muchos de nosotros llevamos a cabo. El barrio se llama Swiss Cottage [en Camdem], tiene viviendas y una biblioteca de los años sesenta (13) absolutamente fantástica, ya restaurada. Toda esta operación es nueva, con un nuevo centro deportivo (12) y edificación residencial de Terry Farrell (14-15). Este teatro (9) es nuevo también: el antiguo estaba en una zona húmeda horrible, y el nuevo lo hemos construido aquí. Más al norte está la Escuela de Arte Dramático de Londres y delante Eton Square (1), donde se celebra un mercado. En medio de este sitio es donde hemos construido un nuevo espacio abierto.

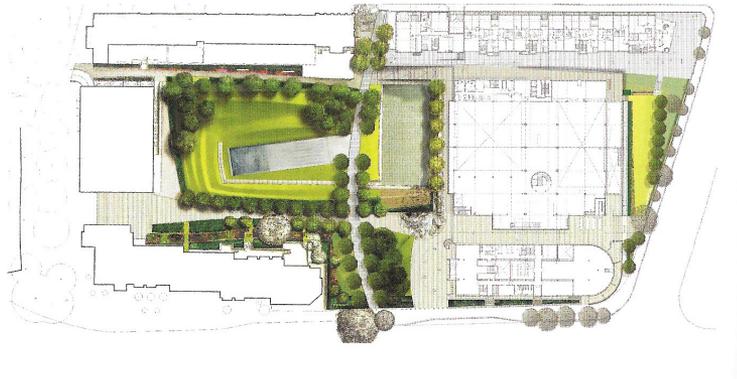


Fig. 7: Espacio abierto de Swiss Cottage, Londres, 2006: planta general.

Volvemos a tener un núcleo urbano muy denso y una gran dificultad para estar seguros de llegar a una solución sencilla que responda a muchas necesidades distintas. Querían un campo de fútbol, así que les dimos medio campo de fútbol en esta zona rehundida (5), como podéis ver en la maqueta: está rehundido tres metros para que el balón no se escape y golpee a alguien. Las conexiones urbanas se realizan en dirección transversal este-oeste, y hay otra conexión con la biblioteca. En esta vista se aprecian unos hermosos plátanos y también lo que he llamado los caminos de color de rosa, llenos de estas flores. Las plantaciones se basan en la memoria local de la vegetación autóctona incorporada a esta zona. Una de ellas es la rosa inglesa; para ello trabajamos con la compañía David Austin Roses: hay aproximadamente cincuenta especies distintas y mucha vegetación boscosa. Aquí tenemos otra zona tranquila con una colección de *Viburnum*. En el centro hay un área abierta para obras teatrales (2): [en un estanque de escasa profundidad (4)] se pueden parar los juegos de agua y se obtiene una superficie dura que sirve de escenario. Puedes huir de la ciudad y encontrar un lugar tranquilo para leer.

Estos son algunos dibujos que muestran la sección: la topografía es muy difícil, y estos son sólo algunos de los dibujos que teníamos. Ahora mismo está en obras; parte del vallado aún no se ha colocado, pero es muy limpio, muy simple y de fácil uso. La gente se lo pasa bien aquí, ya sea en el camino de rosas o en un asiento tranquilo. Estos son los juegos de agua cuando están en funcionamiento. Tenemos una caseta de almacenamiento para guardar el equipamiento del mercado. La iluminación es muy tenue, muy sencilla, y sin embargo está bien iluminado por la noche.

El césped se ha reforzado: hay partes que no están arraigando, así que veremos cómo aguanta. No lo riegan adecuadamente, te aseguran que el mantenimiento será el adecuado, pero al final no instalan un sistema de riego automático por motivos presupuestarios. Los clientes tienen que entender que si quieren césped han de encontrar la forma de mantenerlo.



Fig. 8: Espacio abierto de Swiss Cottage, Londres, 2006: vista aérea.

## **Nottingham: Plaza del Mercado Viejo**

Ahora nos vamos a Nottingham, a otro proyecto que acabamos de terminar: la Plaza del Mercado Viejo. Estos dibujos son de hace varios siglos, esta Plaza del Mercado existe desde siempre. Es muy interesante ver las diferencias entre estos dos: se pueden ver el recolector principal de drenaje, la puerta de la ciudad y cómo la naturaleza penetra en el tejido urbano, con una especie de núcleo que se solidifica. Esta plaza siempre ha sido de mercado, aunque acogiese también circos y distintos tipos de eventos. Aquí se ve el edificio del Ayuntamiento, que ocupa una posición muy importante al final de la plaza. Éste es el aspecto que tenía la plaza antes, bastante malo: aunque desde el Ayuntamiento se veían edificios de los años sesenta, una vista magnífica, cuando mirabas hacia el Ayuntamiento te encontrabas esta especie de plaza incrustada a la que la gente con problemas de movilidad no podía acceder, salvo por medio de una rampa provisional. Otro aspecto que tomamos en consideración fueron los materiales. En la ciudad se habían usado una serie de materiales distintos: éstos son algunos de nuestros estudios de materiales, con las diferentes clases de piedra utilizadas a lo largo del tiempo. Adaptamos la plaza para que funcionase bien en relación con el centro histórico, que sea contemporánea no significa que no se merezca un respeto. También estudiamos la geología del lugar, muy interesante. Hay una serie de capas de distintas épocas: arenisca muy blanda, caliza, arenisca, una capa de carbón y una capa muy ligera; así que en una de las intervenciones mostramos los distintos estratos geológicos de la plaza.

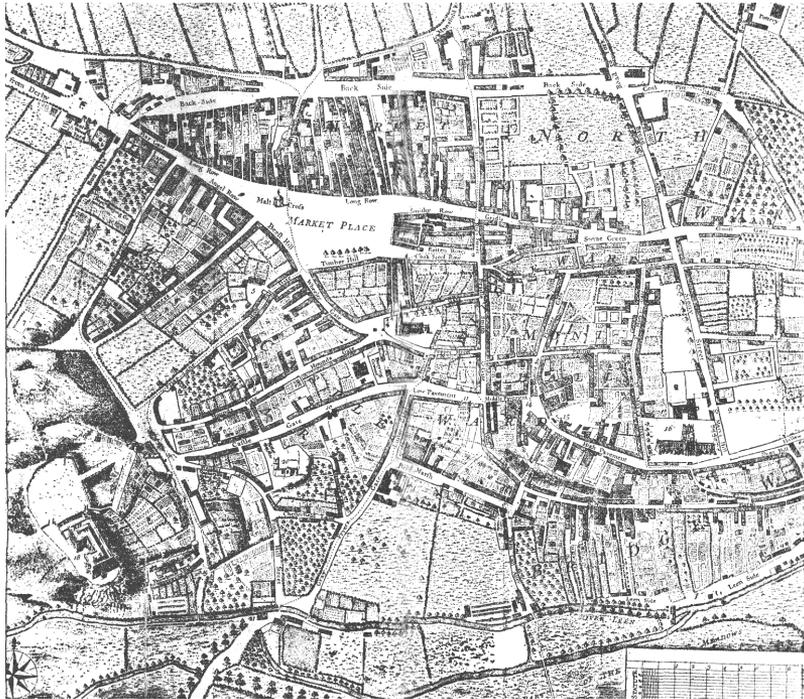


Fig. 9: Nottingham: plano de 1745, con la Plaza del Mercado aproximadamente en el centro



Fig. 10: Plaza del Mercado Viejo, Nottingham: estado anterior.

Trabajamos con Space Syntax, no sé si los conocéis. Ahora casi siempre colaboramos con ellos en nuestros proyectos: analizan el espacio y te dicen por qué no funciona. Y éste es uno de los estudios que llevaron a cabo: muestra que casi el 80% de la gente nunca atravesaba el centro de la plaza debido al tipo de escalones: los escalones no estaban alineados y resultaban bastante peligrosos por la noche. También mostraban los recorridos que seguían los que sí cruzaban la plaza. Esto nos ayudó a alcanzar

un diseño funcional. Igualmente hicimos estudios de soleamiento, que nos mostraron que teníamos un rincón soleado y que el edificio situado al fondo de la perspectiva [el Ayuntamiento] da sombra durante gran parte del día. Esto muestra las pautas de circulación que necesitamos y estos son diagramas de vistas. Un día de diario funciona de este modo: hay una zona tranquila en la franja norte y el rincón más alejado, una zona de actividad delante del Ayuntamiento y una fuente al fondo de ésta. Si quieres celebrar eventos, quitas el agua de la fuente y la usas como asiento; y para un evento mayor, puedes colocar una pantalla de forma que se convierte en un anfiteatro. También trabajamos con la inclinación para que nunca superase el 5%, de este modo se puede llegar a todos los puntos de la plaza con un carrito de niño o una silla de ruedas. El mayor problema fue cómo resolver la gran diferencia de cota entre los puntos extremos, para lo que cambiamos las pendientes. Además teníamos un tranvía y también una casa. Ésta es nuestra planta: las terrazas están a los lados. Ésta es la sección mirando hacia el juego de agua; aquí está la gran fuente: la iluminación está agrupada en los cuatro estanques que la componen; pero también colocamos ahí una gran pantalla para un cine de verano. En esta maqueta se ve cómo manipulamos las pendientes para crear el paisaje; así que tenemos las rampas: los minusválidos acceden por ellas, y en esta esquina tenemos una escalera.



Fig. 11: Plaza del Mercado Viejo, Nottingham, 2007: planta de conjunto

La iluminación nocturna está integrada igualmente en los caminos peatonales, dejando el centro bastante oscuro; y además tenemos la iluminación histórica en el Ayuntamiento y la iluminación del agua. También había una serie de elementos a integrar, como la base del estanque o estas farolas. Éstos son algunos de nuestros estudios, que muestran la integración de las farolas en un paisaje [urbano] contemporáneo. Estos son algunos dibujos del aspecto anterior a la intervención, y aquí vemos cómo en nuestra presentación hay más áreas abiertas y los árboles situados delante de los edificio encuadran la plaza. Se puede instalar un gran mercado, todo el suelo es de granito, y entonces se pone en marcha el agua. Y es divertido: muchos tipos distintos de agua, muchos movimientos diferentes, parte de la iluminación nocturna. Se puede ver también la gran área comercial, con dos zonas distintas, donde en verano se colocarán las terrazas de los cafés.

## Ámsterdam: Parque cultural de la Westergasfabriek

El siguiente tema del que hablaré es el medio ambiente; se ha publicado mucho al respecto, pero creo que es bueno que hablemos de ello. Estamos en Ámsterdam, en un terreno de 13 hectáreas: se trataba de una fábrica de gas, un entorno muy contaminado, que salió a concurso en 1996. Nos llevó diez años construirlo. También aquí es una zona sometida a la presión de una ciudad muy densa; estamos literalmente a diez minutos de la estación central de trenes andando hacia el sureste. Hay un parque histórico al este [el Westerpark] y un canal [el Harleemervaart, que la bordea por el sur], y esta es la antigua carretera de salida de la ciudad. ¿Veis esta gran área? Es lo que llaman Zona Verde, y llega desde aquí hasta el mar: lo único que puede instalarse en ella son granjas, usos agrícolas u horticultura... ese tipo de cosas. Han tratado de mantenerla lo más natural posible. Cuando empezamos con este proyecto, durante el concurso, intentamos entender las distintas necesidades y concluimos que Ámsterdam necesitaba urgentemente espacios libres. También teníamos un terreno contaminado que no podíamos olvidar; de hecho elaboramos un esquema temporal de la evolución del entorno. Y empezamos en el extremo oriental, en una plaza muy formalista del siglo XVIII. Había 22 edificios históricos que estaban ocupados por artistas, y tras la intervención los artistas han vuelto a estos edificios.



Fig. 12: Parque cultural de la Westergasfabriek, Ámsterdam, 2004: planta general.

Pero teníamos que trabajar con lo construido, así que empezamos ahí con un edificio tradicional del siglo XVIII y nos desplazamos en el tiempo hasta los años 1960, cuando cierto tipo de paisaje [urbano] se interpretó para usos recreativos: todo eran campos de juego abiertos, ese era el paisaje, y se aceptaba que eso era lo que una ciudad necesitaba. Y entonces pasamos a la relación mucho más sofisticada con el paisaje que tenemos hoy, mucho más basada en la ecología: a medida que vamos avanzando, pienso que ésta es sin duda la dirección en la que iremos. Así que en esta área, al noroeste, tenemos un jardín húmedo con muchas especies autóctonas, en el que será interesante detenernos. Repetían continuamente “especies autóctonas”, y yo les dije: “¿De cuando son estas especies autóctonas si antes esto era el mar? ¿Estamos hablando de peces y conchas o qué?”. Y ellos dijeron: “No, 1940 valdrá”, lo que me resultó fascinante. Así que en definitiva, ahora que tienen terreno fértil, es cualquier cosa que crezca naturalmente. Un diálogo interesante... Visitamos muchos jardines distintos para saber de qué vegetación se trataba. En consecuencia estas

dos áreas tienen plantaciones que nos remiten al jardín pintoresco del cambio de siglo [XVIII a XIX]: estas áreas atraviesan todo el conjunto; lo llamamos paseo de Broadway. Las plantaciones pasan del siglo XVIII al bosque costero autóctono.

Voy a enseñaros imágenes. Esto es el Campo de Eventos, para actos con unas 10.000 personas. Ésta que forma un ángulo al norte es una pieza de agua de gran tamaño, con agua reciclada: el agua se limpia al atravesar un carrizal; atraviesa todo este tramo. Este era el aspecto del lugar cuando llegamos: una contaminación horrible, horrible; y cada vez que cavábamos era peor: por más pruebas que hiciésemos, nunca llegábamos al final. Tuvimos que trabajar casi dos años para mejorar el terreno y recalcular lo que íbamos a hacer. ¿Veis esta protección? Esto se llama la capa de la vida: es un metro de terreno fértil sobre el terreno contaminado. Ésta es la plaza del mercado que decíamos al principio, la primera plantación en esta área: se buscaba que tuviese reminiscencias del periodo de los edificios históricos. Se me olvidó destacar un aspecto muy importante: este eje este-oeste se llama el Eje Central y es algo que propusimos en el concurso y que nadie más hizo. Nadie lo hizo porque había una pequeña central eléctrica: sencillamente la quité para tener un eje recto que sirviese a todo el parque. Al quitar la central se produce un movimiento muy tranquilo, al que hay que sumar los movimientos transversales, que conectan con la principal vía ciclista, y el paseo del canal, más importante. Si colocáramos el eje a través de este conjunto de edificios al sureste que llamamos la aldea, cualquier evento que tuviese lugar en los edificios bloquearía los movimientos peatonales hacia otras partes del parque.



Fig. 13: Parque cultural de la Westergasfabriek, Ámsterdam, 2004: el Lago de Eventos hacia la pradera central, con el edificio del siglo XVIII al fondo a la izquierda y las naves industriales a la derecha.

Ésta es la playa urbana: esta área del borde sur estaba un metro por encima del canal. Ahora toda la playa está inclinada hacia el canal, de forma que en verano se puede observarlo desde ella. Aquí están los jardines infantiles, y en estos edificios la ópera, el teatro y los talleres de arte; ésta es la Plaza de las Esculturas, donde todos los talleres de escultura exponen su trabajo. Y esto otro al noroeste es el jardín

húmedo. Ésta, en el ángulo norte, es la gran pieza de agua que llamamos el Lago de los Eventos: puede vaciarse completamente y el agua se almacena en la parte más baja. Esta área sirve para la infraestructura de los actos, como la recogida de basura, los autobuses y todos los diferentes equipamientos de la televisión. Teníamos problemas para transferir la señal, no se puede mover la señal de las televisiones demasiado lejos; así que la localización está calculada para la distancia máxima. Por tanto es un área de actividades y al mismo tiempo un fantástico espacio abierto para la ciudad de Ámsterdam. Todo el agua se limpia de forma natural, sin clorarla, gracias a que se oxigena en su circulación. El final de la pieza de agua hacia el oeste está abierto. En el encuentro con la pradera de estancia el agua tiene 40 cm de profundidad, por tanto, de nuevo, es un sistema seguro para los niños. Estos son el jardín húmedo y el puente de bicicletas.

En el jardín acuático formado por los dos depósitos circulares de gas introdujimos plataformas de madera: se puede acceder a ellas y estar muy cerca del agua. Y ésta es la playa urbana, con todos los usos. El primer día de apertura, creo que vinieron 25.000 personas. El parque tiene capacidad para hasta 40.000 personas sin problema, y funciona bastante bien. Veis cómo la playa desciende hasta el agua. También aquí las plantaciones han sido muy importantes y hay muchos cambios entre las estaciones, por tanto mucha gente vuelve a venir. El jardín es bastante nuevo, se ve que los árboles aún son pequeños, pero crecerán con el tiempo. Y es un sitio agradable para estar. Así que si vais a Ámsterdam, acordaros del Westergasfabriek.

## **Washington D.C.: Galería Nacional de Retratos**

“Más allá de las fronteras”. Pongo esto porque creo que hay mucha gente que se fija demasiados límites; se dicen: “Bueno, soy un paisajista, no hago esto y no creo en aquello”. Yo tengo una frase: “Si hay cielo, es mío”; o hablando para arquitectos: si cuando hay un tejado sobre vuestras cabezas sabéis que es vuestro trabajo, para mí, si no hay tejado, entonces sé que es mi trabajo. Así que vosotros quedaros dentro de vuestro edificio y yo me quedaré fuera, en mi paisaje. Pero la mayoría de la gente piensa que el paisajismo tiene unos límites muy definidos. Yo digo: si tienes un puente, es parte del paisaje; así que si quieres diseñar el puente, adelante, está a cielo abierto. Cualquier cosa que se integre en el paisaje ha de ser obra tuya. La otra forma de ir más allá de las fronteras es la inversa: cuando un paisaje está dentro de un edificio, como en un invernadero o un espacio semejante. Es una forma de entender cuáles son para nosotros los límites del paisaje y hacia dónde vamos.

Os muestro este proyecto porque es el tipo de espacio en el que normalmente no entramos. Es la Galería Nacional de Retratos del Instituto Smithsonian en Washington D.C. El edificio fue construido para albergar obras de arte y retratos de los Estados Unidos y es uno de los mejor considerados de la ciudad de Washington. No me había dado cuenta de esto y tardé en entender lo importante que era para ellos. Originalmente tenía un patio, que era sencillo y encantador. Ésta es la planta del edificio: necesitaban más estancias, así que quitaron toda una parte, construyeron un anfiteatro debajo e introdujeron todo un sistema nuevo de control climático. En los museos el control climático es un aspecto importante y el equipamiento necesario consume mucho espacio.



Fig. 14: Galería Nacional de Retratos, Washington D.C., 2006: fachada principal.

También se aprecia que el edificio se construyó por fases. Éste es el edificio original y las alas se construyeron más tarde<sup>3</sup>. El espacio parece regular y simétrico, pero no lo es porque hay un cuerpo que penetra por un costado y además se colocó una escalera en esta zona. Por otro lado, usaron materiales diferentes en la edificación: aquí vemos una hermosa arenisca, realmente bella, y un granito gris muy duro. Nos encargaron intervenir en el interior, en el patio, que se iba a cubrir. En definitiva, era un espacio exterior que iba a ser interior, pero querían que siguiese pareciendo un espacio exterior. Uno de los aspectos que consideramos fue la forma de esta arquitectura tan bella, cómo funciona como marco y soporte del patio. Éste es mi boceto de lo que llamé “amplificación empírica”: es empírica y ordenadora, y todo ello de un modo curioso, porque el patio fue resultado de la ampliación. Otra cosa que hace este espacio es generar tres zonas: una en medio y dos a los lados. ¿Cómo se crea una sala que al mismo tiempo contenga tres zonas? Por otra parte, la entrada principal está en el eje, así que hay que pensar en cómo dirigir a la gente hacia los lados para que se utilice todo el espacio. Analizamos el jardín histórico existente para intentar detectar las trazas apropiadas, los espacios que lo configuraban y la forma en que se diferencian totalmente las escalas de los distintos espacios al atravesar las tres zonas.

La cubrición, de Foster y Asociados, también sigue un patrón geométrico: tenía una gran bóveda en el centro y dos bóvedas más pequeñas a los lados. De modo que éste es uno de nuestros trazados iniciales que intenta resolver un esquema con tres partes, con distintos elementos y una pieza que los une. El cliente quería usar este espacio para la celebración de actos, tanto diurnos como nocturnos; querían celebrar actos en un espacio interior, con la sensación de estar en el exterior. Éstos son muros de granito, con un tratamiento rugoso semejante no al del interior, sino al de los muros exteriores: trabajar con esto fue muy interesante. Para controlar la temperatura, se bloquea el 75% de la luz, así que entra del 25 al 30% de la luz natural; esto reduce la variación de la temperatura y el consumo de energía del edificio. Estudiamos edificios históricos: de hecho uno de los edificios que tuvimos en cuenta fue la estación de ferrocarril de [Atocha en] Madrid. ¿Qué plantas crecen en su interior? ¿Cuánta luz necesitan? ¿Qué ocurrió durante el período en que se construyó? Fue entre 1830 y 1860, así que estudiamos otros edificios de esta época con jardines para entender la sensación que provocan.

Una de las decisiones importantes que tomamos desde el principio fue descartar el carácter tropical, lo cual fue una decisión crucial, porque las plantas tropicales crecen con facilidad en este tipo de espacio, pero no harían que la gente se acordase del antiguo patio, de la sensación que tenían antes de la intervención. Así que decidimos crear un jardín con un aspecto propio de zonas templadas. Dan Hinkley,

un experto en plantas con quien trabajamos, nos ayudó a encontrar vegetación propia de un bosque templado y que pudiera crecer en espacios interiores. Una de las cosas que pasaron fue que tuvimos que elevar el suelo 30 centímetros debido a la impermeabilización, las tuberías y conductos de ventilación, de modo que el suelo empezaba a acercarse mucho a esta cota. Si quisiéramos construir jardineras de la altura más adecuada, habrían tenido un metro de tierra y tapparían las ventanas históricas. Así que otra decisión que adoptamos fue que las jardineras serían muy anchas y bajas. En otro proyecto trabajamos con el arboreto Morton en Chicago: han hecho estudios que demuestran que el 85% de las raíces crecen en los 30 centímetros de tierra superiores. Cuando se plantan árboles con raíces superficiales en el exterior, el problema es el viento: esto nos pasó en Ámsterdam, cuando hay viento sencillamente vuelcan. Pero aquí estamos en un interior, así que elegimos jardineras anchas y poco profundas.



Fig. 15: Galería Nacional de Retratos, Washington D.C., 2006: vista general del patio-jardín.

He aquí un trabajo de Aurélie Nemours: me parece absolutamente fantástica, es una artista francesa, y de ella es esta pieza abstracta. He estudiado su trabajo para entender cómo puede hacer algo que parezca simétrico sin serlo, dando una sensación de dinamismo. En consecuencia, ésta es nuestra planta, éstas son las jardineras y aquí hay agua: es una superficie de cinco metros de ancho; para daros la escala, el espacio en su totalidad tiene 85 por 35 metros. Éste es el trazado en planta. ¿Os habéis dado cuenta de que el agua ha desaparecido?: es sólo una capa muy fina, de 5 milímetros; se puede poner y quitar cuando se quiera. Así que tenemos cuatro bandas de agua alineadas, todas las jardineras están a los lados y ésta sin vegetación es una 'roca' importante: está junto al acceso nort-sur y la llamamos el plinto. En Estados Unidos nos encontramos a menudo con entornos históricos y paisajes naturales; la gente sale mucho a la naturaleza y se sienta en una piedra. Igual que en Europa el punto de encuentro sería debajo de un reloj o en una iglesia, en Estados Unidos será en una roca; así que colocar grandes bloques de piedra en los que poder sentarse fue uno de los principales aspectos a considerar en el diseño de las jardineras.



Fig. 16: Galería Nacional de Retratos, Washington D.C., 2006: planta del patio-jardín.

También tuvimos problemas con la variedad de programas. Hay espacio para un concierto con novecientos asientos y el escenario colocado aquí; se puede tener agua o se puede celebrar una cena con mil personas sentadas: éste es básicamente nuestro programa. Estudiamos durante meses la manera en que los camareros se mueven entre las mesas, los recorridos de emergencia: diseñar la evacuación es algo que va más allá de nuestros límites; nunca habíamos diseñado un espacio para la celebración de eventos, ni habíamos trabajado con personas que organizan eventos en espacios interiores.

Ésta es la maqueta del plinto, que trata, de nuevo, de volver a lo contemporáneo. El mármol es el mismo utilizado en los suelos del edificio: es una piedra muy elegante; puedes andar sobre el agua y el agua refleja la arquitectura: lo moderno y lo histórico. Mirad los árboles que introdujimos: tienen diez metros de altura pero algunos llegan hasta la cubierta. Un hombre de 81 años, que lleva 35 cultivándolos en California, los trajo hasta aquí. Todas las plantas fueron trasladadas a cobertizos durante un año y medio para reproducir las condiciones exactas del espacio, con un 25% de luz natural y a la misma temperatura. Las raíces se podaron para que se adaptasen a las jardineras poco profundas. Resultaron espacios muy íntimos.

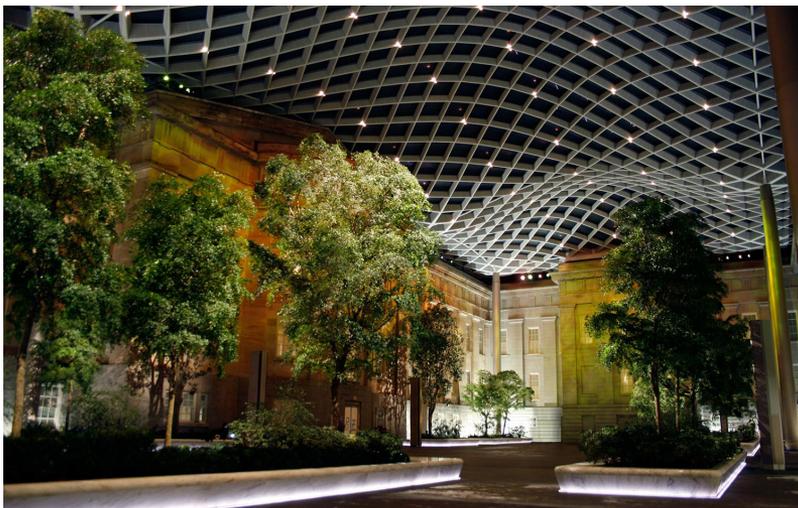


Fig. 17: Galería Nacional de Retratos, Washington D.C., 2006: vista nocturna del patio-jardín.

Por último, hay otro tema: ¿cómo se cambia el ambiente para que sea más nocturno?, ¿cómo hacer que parezca un teatro, muy colorido, pero teniendo una fachada muy dura? No podíamos tocar el edificio histórico, así que lo hicimos con la luz. La luz viene desde todos los rincones y destaca distintas zonas: éste es el aspecto que tenía durante las pruebas de iluminación. Por tanto podemos cambiar el ambiente de este espacio para adaptarlo a la programación de cada noche. Es un espacio agradable, muy abierto y bastante tranquilo durante el día. Se pueden observar las grandes plantas y el agua, con muchos reflejos. Es muy tranquilo, y se puede andar sobre el agua.

### **Londres: Memorial de la princesa Diana, Hyde Park**

Otra vez rompiendo barreras: se trata de encontrar una forma de erigir un monumento conmemorativo a la que, en el momento de su muerte, era una de las mujeres más conocidas del mundo, y que no acabe siendo una estatua rodeada de agua. ¿Cómo se representa a una persona? No quería ser desafiante. No quería que llamase la atención entre las vistas históricas del lago Serpentine [en Hyde Park]. Aquí está el lago y muy cerca de la orilla sur, el Memorial, y más allá [en los adyacentes jardines de Kensington], la galería de arte Serpentine. Estábamos en una hondonada y el Memorial sólo encajaba en su vertiente inferior; hay una diferencia de nivel de más de tres metros entre los extremos.



Fig. 18: Memorial de la princesa Diana, Londres, 2004: vista aérea.

La idea fue “acercarse y dejar que se acerquen”. Leí mucho para hacer este trabajo; no conocía el efecto que Diana tuvo en Inglaterra en ese momento. Una vez estaba trabajando en un proyecto para Estados Unidos y el director de horticultura del Jardín Botánico de Gales estaba en mi estudio. Estábamos trabajando en una parte del jardín, y llamó a su mujer (es un hombre de unos sesenta años, completamente fuera del sistema y totalmente irreverente, que fuma muchísimo y a quien sólo le importan las plantas). Una mañana llamó a su mujer y ella le dijo: “La princesa Diana ha muerto”. Se

puso blanco y pensé cuán grande sería su influencia si a él le había afectado. Y es que su influencia era enorme, absolutamente extraordinaria. Y el motivo por el que tenía tanta influencia era que se acercaba a la gente y dejaba que la gente se le acercase, así que ésta es la idea sobre la que trabajamos. No quería una pieza que no se pudiese tocar, que pareciese distante: un aspecto de la monarquía que Diana cambió para siempre es que la hizo más accesible. Y también es importante entender cómo usaba su influencia para apoyar muy decididamente distintas iniciativas altruistas, lo cual era absolutamente fantástico.

Así que la pieza se convirtió en una acequia en forma de anillo acuático, por el que se puede caminar, que te rodea, en el que puedes sentarte, con el que puedes convivir y del que puedes formar parte. Esta es la maqueta que hicimos Neil Porter y yo. El agua sale por la parte superior de la pendiente y baja por ambos lados a gran velocidad, haciendo un montón de cosas maravillosas que a veces parecen burbujas de champán o un baile de rock and roll, y todo acaba en un ensanchamiento, un estanque muy tranquilo. Su vida fue un poco así, pero de alguna manera todas las vidas lo son, todos tenemos momentos de locura y de calma; así que, ante todo, es una representación de lo humano.



Fig. 19: Memorial de la princesa Diana, Londres, 2004: caída escalonada.

Otro aspecto que quería tratar, en relación con la ruptura de barreras, es la tecnología. El de Diana fue un proyecto que se hizo sin usar el papel, con un procedimiento enteramente digital. Sabía que podríamos hacerlo porque otros diseñadores ya lo habían conseguido en distintos campos. Lo primero que hicimos fue escanear la maqueta en tres dimensiones. Sólo con dibujos en Autocad y 3D no podíamos hacer todo lo que queríamos, así que recurrimos a la industria del automóvil, ya que el proyecto era una pieza tridimensional muy complicada. El primer archivo tridimensional se llama "molde de gelatina", y es esto que veis aquí: los colores son sólo indicativos de la secuencia del proceso de construcción. La tecnología CNC se había usado para lápidas mortuorias en cementerios o para

reproducir pequeños elementos históricos, por ejemplo para reemplazar una gárgola en una iglesia; pero no se había hecho nada realmente contemporáneo o de gran tamaño. Queríamos que la acequia tuviera una superficie atractiva, algo más que una mera sombra; queríamos una textura que consiguiese que el agua tuviese movimiento. Barron & Gould, una empresa de Londres, trabaja con una técnica que permite hacer que un diseño bidimensional parezca tridimensional: aquí vemos un ejemplo de cómo convirtieron una imagen del brillo del agua en una topografía, y ésta en una imagen tridimensional. Esta imagen la trasladamos a la piedra; a continuación se combinó esta imagen digital con el molde de gelatina, de modo que la piedra adquiriera una determinada textura. Literalmente fundimos los dos archivos y éste es el aspecto que tienen al unirse. Estos son los escalones de fábrica, la cascada y el arroyo. No se si se distingue bien: por aquí circula el agua, estos son los escalones, el tramo de los cantos rodados, el de la corriente rápida y el que parece estar hecho de burbujas de champán. Y finalmente el muro del *chadar*.<sup>4</sup>



Fig. 20: Memorial de la princesa Diana, Londres, 2004: tramo de los 'cantos rodados' y paso.

Se verificó todo el curso del agua: otro aspecto muy positivo de esta tecnología es que permite hacer una maqueta a escala de las partes de la acequia y probar su funcionamiento, asegurándose de que el agua no desborde y de que haya el caudal adecuado. Fue muy difícil, porque el agua no puede reproducirse a escala: aunque la velocidad sea la misma, pasan toda clase de cosas, no es una ciencia exacta. Entonces empezó a modelarse la piedra con máquinas: el constructor tenía una máquina de CNC (eran tres hermanos bastante mayores, creo que el menor tenía 62 años, pero contrataron a gente joven y la enseñaron). ¡No podía creérmelo, pero lo consiguieron! Una de las razones por la que trabajamos en formato digital fue el plazo de ejecución con el que contábamos. Todo se comprobó en obra para estar seguros de que funcionaba. Esto es interesante: es un molde de gelatina sin textura, en algunas partes no la había; y esto es, evidentemente, el almacén donde se juntan las piezas, montones de piezas diferentes. He aquí el muro del *chadar*. Y entonces se pone en marcha el agua y es precioso.



Fig. 21: Memorial de la princesa Diana, Londres, 2004: chadar junto al 'estanque' inferior.

Como habréis leído en la prensa, hubo problemas. Vinieron 5.000 personas en una hora, fue horrible: aquí se ve el barro, mirad todo esto. La gente pisaba el barro y luego la fuente, llenándola de lodo; así que los filtros se saturaron y el agua se desbordó. Pasaba continuamente; por tanto la cerramos en octubre, después del verano, levantamos la parte central del óvalo y colocamos un drenaje cada metro en toda la superficie. Reforzamos el terreno: el equipo de fútbol Manchester United nos cedió un césped que habían cuidado durante tres años; hicimos caminos nuevos que funcionaban como drenaje natural y desde entonces no hemos tenido más problemas. Habíamos pensado en los caminos al principio, pero los habíamos desechado; no sabíamos cuanta gente vendría. Ahora es una de las dos atracciones más frecuentadas de Londres, aunque también es un sitio muy tranquilo.

¿Puedo seguir con un proyecto más? Muy bien, nadie ha dicho que no.

### **Singapur: Parque Este, Jardines de la Bahía**

Ahora vamos a irnos a Singapur: allí siempre hace 30 grados y es muy hermoso. El clima es tropical, así que todo crece con facilidad, incluso los edificios, como podéis ver.

Se trataba de un concurso para los Jardines de la Bahía, que eran tres parques diferentes: el Central, el Sur y el Este. Éste es el esquema que propusimos en el concurso: iré desgranando las distintas ideas. Al final ganamos el parque Este y Andrew Grant ganó el parque Sur; tienen 55 y 335 hectáreas respectivamente y querían que estuviese terminado en 2014. Así que dividirlo entre dos estudios fue muy inteligente, nos habríamos vuelto locos para hacerlo todo. Es un parque urbano

muy importante. Uno de los aspectos más interesantes de trabajar en Singapur es el clima tropical, y tiene que ver con la forma en que funciona el suelo de los caminos, sin retener el agua. Muchas veces no hay agua potable pero, aunque llueve todo el tiempo, todo se evacua. Singapur es una isla y están construyendo estas presas para retener el agua y tener una reserva de agua potable. Ahora son capaces de gestionar su propio consumo de agua de forma sostenible. Es interesante observar que los ríos no se detienen, rebosan las presas y siguen su camino. Antes era posible bañarse aquí, pero ya no está permitido porque ésta va a ser agua potable; el agua se llevará a una depuradora, pero hay otro gran problema: su tratamiento.



Fig. 22: Parque Este, Singapur, proyecto 2006: planta general.

Unos de los aspectos que tomamos en consideración, volviendo de nuevo al sitio en el que se está construyendo el parque, es estar seguros de que lo que construyes pertenezca al lugar en que intervienes y no a tu lugar de origen. Esto es importante. Y también lo es la vegetación del lugar; que es tan exuberante: crece sobre cualquier cosa, es el bosque tropical con toda su belleza, con las distintas formas de las hojas. Es sencillamente fantástico. Como he dicho, crece en cualquier parte: mirad, las plantas trepan por todas partes. La forma en que construyen su ciudad es distinta, evidentemente, con ese modo tan peculiar de llegar a los sitios o rodearlos o subirse a ellos.

Entonces encontré este cuadro maravilloso -en realidad lo encontré en Nueva Zelanda- que representaba todo lo que pensaba que tenía que hacerse en el parque. Es el hombre y la naturaleza, es ese matrimonio en el que el hombre, estos hombres, casi pasan a formar parte de la hoja y la hoja se hace parte de ellos: ¿y cómo se logra este matrimonio del cuerpo? El otro aspecto en el que trabajamos en relación con el medio ambiente es el modo de conseguir la circulación del aire fresco, para que no se use el aire acondicionado continuamente. ¿Cómo usar el aire exterior para favorecer esto? ¿Cómo se juega aquí con el agua y el movimiento del aire? Por tanto empezamos a estudiar la forma de una hoja y nos dio la idea básica del proyecto; de modo que la hoja es la idea y también es el cuerpo, y cómo estas formas se mueven al unísono.

Aquí vemos algunas de las primeras maquetas. Es la primera vez que no he construido una maqueta física, y esto, para mí, es interesante: fuimos directos al 3D. Como veis, durante el concurso la forma de la hoja generó varios edificios. Como es un parque urbano tiene un programa bastante amplio, con restaurantes y otras cosas. A partir de aquí estudiamos la relación entre el cuerpo, la naturaleza y la comida. Propusimos hacer un jardín basado en todo lo que hacemos con el cuerpo, ya sea hacer ejercicio, disfrutar del ocio, comer o cualquier otra cosa que medie entre la naturaleza y nosotros: éste es el fundamento del parque. He aquí algunas de las imágenes. Tenemos un frente acuático de 2 kilómetros de largo y con una anchura media de 220 metros: así que es ancho, es una franja de grandes dimensiones. Hicimos que las piezas pareciesen flotar en el agua para conectarlas con la bahía. Dispusimos plantas medicinales, hierbas medicinales chinas, plantas de distintas clases y para usos distintos, diferentes alimentos de la zona, huertas y palmerales. Las palmeras, claro está, por los diversos aceites que se extraen de ellas.



Fig. 23: Parque Este, Singapur, proyecto 2006: perspectiva.

Éstos son nuestros primeros bocetos, los llamo “entradas del viento”: dejamos que el viento entre por ellos. Y además tenemos una carretera entremedias y aparcamientos subterráneos. A través de estos entrantes introducimos el agua de forma que deje entrar el aire por todo el conjunto, porque el aire se detiene y queremos que circule por el interior. Estos puntos rojos son paradas de taxi.

Ésta es la primera maqueta, que muestra distintos puntos de entrada del aire y los diferentes jardines. Aquí vemos una impresión tridimensional que muestra algunas de las formas con las que estábamos trabajando. Éste es mi dibujo; arriba tenemos un campo de golf. En unos treinta años se convertirá en un barrio, con calles y zonas ajardinadas. Éstas son algunas de las plantas que crecerán allí. Conducimos el agua de escorrentía y la limpiamos a través de cañaverales antes de llevarla al depósito. También tenemos una pista de maratón que recorre los tres parques, Este, Sur y Central, y que estamos integrando en el conjunto. No hay transporte público, desafortunadamente; éstas son las estaciones del metro de Singapur: se ve como llevan al parque Sur; también llegan al parque Central y a esta zona, pero no al parque Este. Aquí vemos un taxi acuático; estos son los paneles fotovoltaicos, el conjunto funciona enteramente con energía solar.

Otro aspecto a tener en cuenta es el tratamiento del agua. Durante una gran tormenta, en el monzón, habrá algunos desbordamientos. Pero tenemos un buen manglar aquí. Lo que hemos hecho es crear esta parte posterior: en las épocas normales, el agua está a un nivel determinado y durante las

inundaciones absorbemos el exceso. Éste es nuestro diagrama básico del ciclo del agua: como he dicho, toda el agua se limpia antes de ser almacenada en el depósito y después parte de ella se recupera para el riego.

Será divertido: muchos restaurantes y buenos cocineros, muchas huertas y la pista de maratón; de hecho hay un restaurante detrás de la cascada. Éstas son unas enormes áreas de natación, porque no se puede nadar en el lago. Y aquí tenemos los barcos que participan en las carreras chinas, que son fantásticas.

## Notas

---

1 El Jardín Lurie ocupa un sector relativamente pequeño del Parque del Milenio, una área rectangular de unas 10ha situada en el Loop de Chicago y construida sobre un estacionamiento y una estación de ferrocarril subterráneos. En él se encuentran dos notables obras de arte público: la Puerta Nube de Anish Kapoor y la Fuente Crown de Jaume Plensa, además del pabellón Pritzker de Frank Gehry y su pasarela serpentiforme que cruza hacia el Parque Grant sobre Columbus Drive. El jardín está situado frente al pabellón Pritzker, pero separado de él por una gran pradera pergolada de figura elíptica con un auditorio descubierto (N. del E.).

2 La Cascades Range recorre la costa occidental de Norteamérica desde la Columbia Británica hasta el norte de California. Próxima a ella, en el estado de Washington, se encuentra la población de Yakima, de donde es originaria Kathryn Gustafson (N. del E.).

3 El edificio albergaba originalmente la Oficina de Patentes, y fue construido entre 1836 y 1867 en piedra arenisca rosada; poco después se añadieron unas alas de granito gris, que cerraban un patio rectangular detrás del edificio original. En 1958 pasó a depender del Instituto Smithsonian, que lo destinó a albergar la Galería Nacional de Retratos (en el ala sur) y el Museo de Arte Americano (en el ala norte). Entre 2000 y 2007 se realizaron trabajos de rehabilitación, se cubrió el patio con una ondulante bóveda acristalada diseñada por Norman Foster y se reordenó su interior con el proyecto de Gustafson (N. del E.).

4 Un chadar es, en los jardines mogoles de la India central y Cachemira, una caída de agua por un plano inclinado, tallado con figuras geométricas de modo que el agua, al deslizarse, rompa en ellas y favorezca la evaporación de sus moléculas con el fin de aumentar la humedad del aire en regiones extremadamente calurosas. El tratamiento del anillo acuático que forma el memorial debe mucho al de las piezas de agua de los jardines mogoles y, en general, musulmanes: la acequia entendida como canal estrecho por el que corre el agua, el relieve del cauce, los pasos por encima de éste, la caída en escalera o en plano inclinado y la terminación en un estanque son, entre otros, recursos tomados de ellos. Pero mientras en los jardines mogoles los elementos acuáticos se despliegan a lo largo de un eje que enlaza las partes o terrazas sucesivas, aquí se funden en una forma oval adaptada al terreno; ahora bien, dado que la topografía es descendente, el agua no forma un circuito, como cabría pensar, sino que nace en la cota más alta, se divide en dos tramos asimétricos y muere en la cota más baja, cerca de la Serpentina, precisamente en el punto donde se encuentra la inscripción conmemorativa de la princesa Diana (N. del E.).



## **LA PLANIFICACIÓN DEL PAISAJE. EL CASO DE LA PAZ, BCS, MÉXICO**

Carl Steinitz

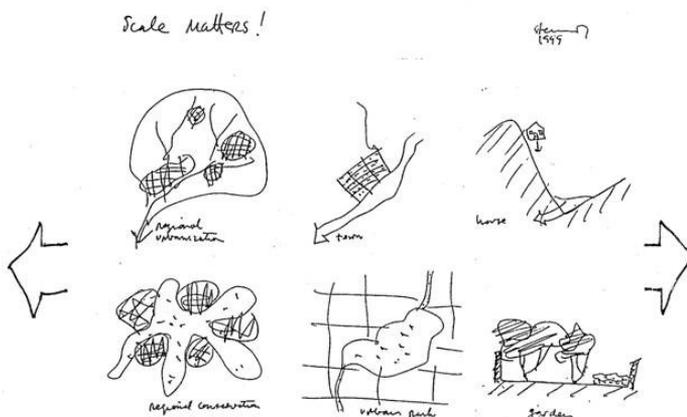
En primer lugar, permítidme que agradezca al comité de organización el haberme invitado. Mi conferencia se desarrollará en dos partes: una revisión metodológica del planeamiento paisajístico y un caso de estudio en Baja California, México.

He organizado estudios de planeamiento paisajístico durante unos cuarenta años, y también vengo de una cultura profesional que se inicia en una Escuela de Arquitectura. Trabajar a escala territorial en un paisaje cultural es, en mi opinión y según mi experiencia, muy diferente de lo que enseñan o hacen la mayor parte de los arquitectos. La creencia de que una escuela de arquitectura como ésta (o mi propia escuela en Harvard, o en Berlín o Pekín) puede afrontar seriamente un estudio profesional de planificación paisajística que incluya paisajes culturales de importancia constituye probablemente un error: El anterior orador ya lo ha expuesto, y quisiera reforzar este argumento explicando importantes características diferenciadoras y enseñándoos un caso de estudio de planificación paisajística en el cual tuvieron que colaborar quince expertos de diversas disciplinas. No es lo mismo educar a planificadores del paisaje que sean sensibles al paisaje cultural que formar arquitectos.

He trabajado en países con sistemas sociales muy diferentes. La forma en que una sociedad concibe el proceso de organización del cambio supone una diferencia fundamental para la forma de concebir su paisaje cultural y los métodos que utiliza para planificar el paisaje. En China, por lo general, suele hacerse por una directiva superior. En gran parte de Europa, se hace generalmente por la creencia en la planificación normativa, aunque ésta no siempre se pone en práctica. El modelo europeo es por lo general de defensa del paisaje cultural, y básicamente le dice a un planificador: sólo puede hacerse lo que el plan dice que debe hacerse. Estados Unidos tiene un modelo diferente que dice: usted puede hacer lo que quiera con su propiedad privada a menos que haya razones de interés público que lo limiten. Y además hay una mayoría de países que no tienen ningún modelo de planificación y operan anárquicamente guiados por el mercado. Para estas consideraciones es por lo tanto muy importante saber dónde estamos.

El contexto en el que se desarrolla el estudio y planificación del paisaje cultural es crucial. En ocasiones, el paisaje cultural es importantísimo; a veces es la parte esencial del plan de paisaje; pero a veces no es tan importante, o no lo es por igual en todas partes. Este es uno de los aspectos difíciles cuando existe un plan normativo aplicable en toda una región.

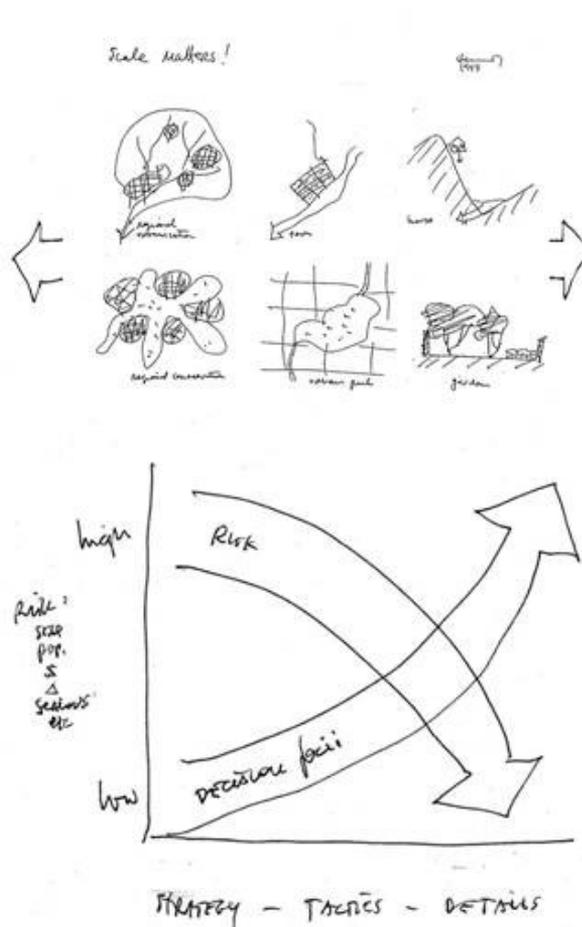
CS.07



La escala importa. Galileo tenía razón: muchos aparatos, métodos, procesos o ideas que funcionan a una escala, sencillamente no lo hacen a otra. Mi escuela tiene arquitectos, paisajistas (el reconocimiento es distinto en Estados Unidos y en España), planificadores urbanos y diseñadores. Tenemos una cultura predominantemente de taller, y hay diferentes escalas de "problemas". La mayor parte de los estudiantes sigue un programa de talleres que comienza trabajando con la pequeña escala, y ésta va aumentando en tamaño y complejidad, pero no abarca la totalidad de las escalas. Los problema relacionados con el paisaje incluyen colocar un edificio en una localización complicada, diseñar un jardín, diseñar una ciudad en condiciones ecológicas difíciles, o diseñar un parque urbano. La mayor parte de los estudiantes que reflexionan sobre el paisaje se detienen en la escala que consideraríamos "de proyecto". Se detienen en la escala donde se supone que se tiene un cliente, un programa y un emplazamiento en el que se construirá algo. Relativamente pocos estudiantes, sólo aquellos que trabajan conmigo al final de su programa de talleres, reflexionan sobre el desarrollo y la conservación a escala regional.

Hay mucha gente en el mundo que piensa en la otra dirección, de lo más grande a lo más pequeño. Geógrafos, historiadores culturales, hidrólogos, geólogos, politólogos y economistas tienden a ver y trabajar con las cosas de lo más grande a lo más pequeño, y casi nunca llegan a los detalles que son tan importantes para los arquitectos. La pregunta es ¿cuál debería ser la dirección, en relación a la escala, en la educación para la planificación paisajística? ¿A través de qué lente deberíamos mirar el problema? Me interesan las grandes escalas. He pasado mucho tiempo trabajando a escala territorial y en ocasiones llego a la escala de proyecto, pero me detengo antes de llegar a los detalles. Pienso de lo grande a lo pequeño.

Lo inteligente es mezclar las direcciones escalares, pero hemos de reconocer que hay grandes diferencias en los extremos de estas dos escala. En la gran escala, si cometes un error o tomas una mala decisión, tienes un gran riesgo. El concepto de riesgo domina el trabajo a esta escala. Quieres minimizarlo. ¿Por qué? Porque el paisaje es grande, y tiene montones de gente, dinero y cambios, y las decisiones son serias.

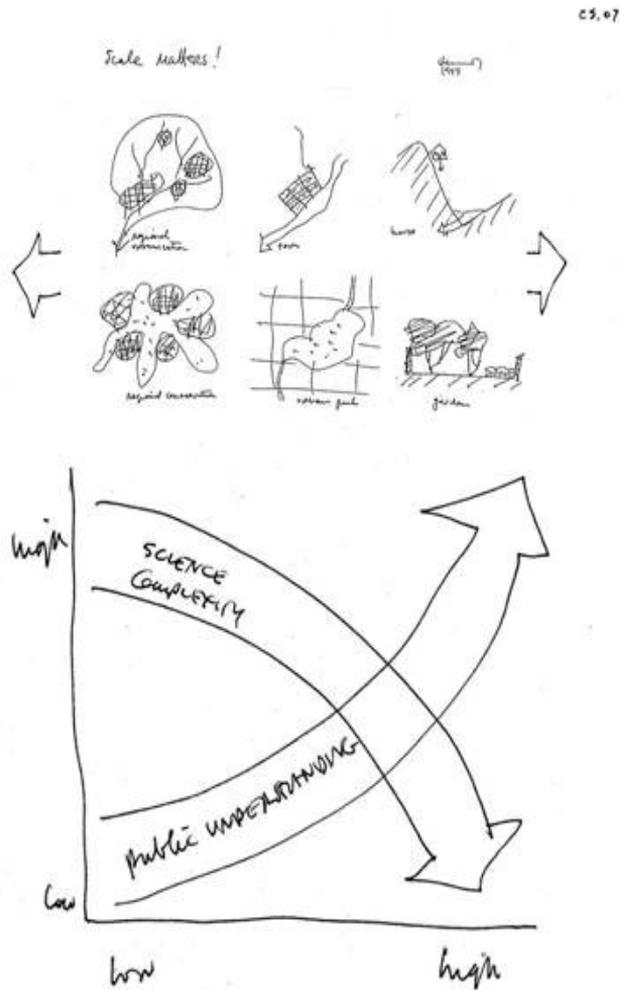


Al movernos hacia una escala menor, el riesgo baja: no me importa tanto si mi vecino tiene una casa moderna o barroca. ¿Cuál es el riesgo para mí? Sí me importa mucho si no tengo agua. Este es un riesgo muy importante.

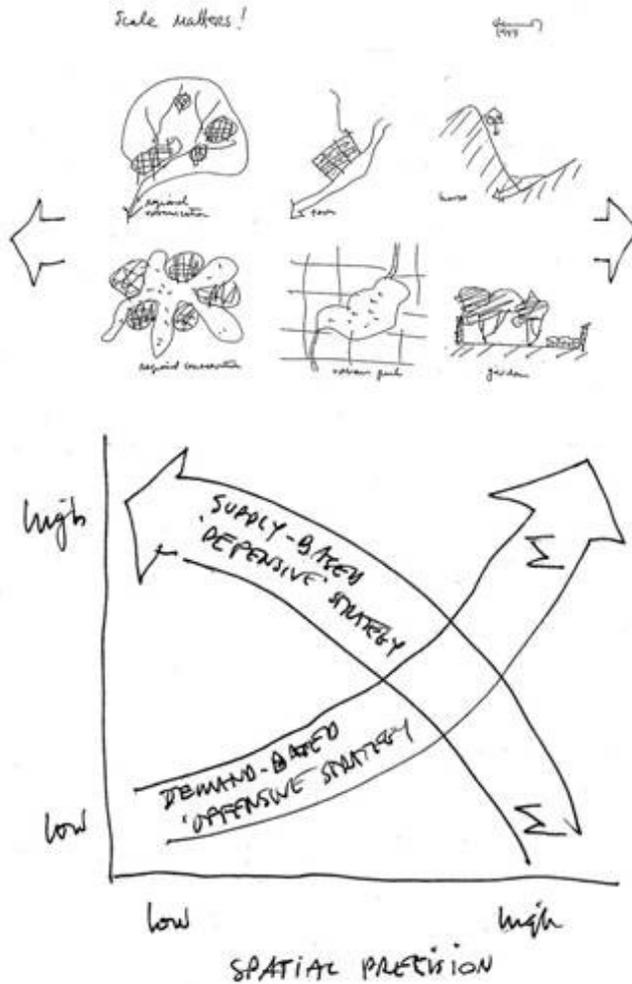
La atención en las decisiones de diseño también cambia. En la gran escala, se trata en realidad de estrategia; a una escala intermedia, de táctica, y a pequeña escala, de detalles, y aquí el detalle sí importa.

En la gran escala, has de confiar en gran medida en la ciencia y has de tener una estrategia formal mucho más complicada. La idea de poder desarrollar un diagrama “conceptual” y sencillamente verlo en el terreno es estúpida, no funciona. En esta escala has de tener una comprensión mucho más pública.

La gente entiende su propia casa y puede que entienda su barrio, pero normalmente no entiende su ciudad y seguro que no entiende los problemas de su región. Así que hay necesariamente una diferencia de papeles entre los expertos y la voluntad popular en la toma de decisiones.



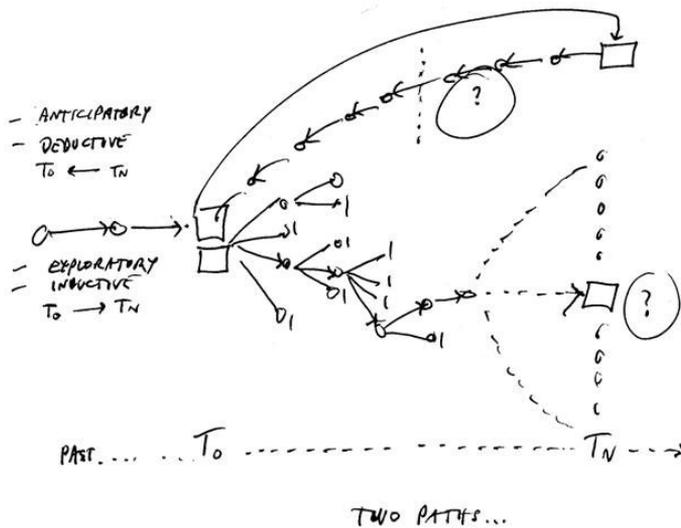
Por lo tanto, las decisiones en un plan paisajístico a gran escala están realmente relacionadas con el riesgo. Minimizar el riesgo social, económico, ecológico etc., hace que un plan de paisaje sea esencialmente defensivo. Aquí, los procesos de diseño enfatizan la "localización", decidiendo qué va dónde, o dónde no. En la escala de proyecto municipal o superior, está más descentralizada y se mezclan diversas profesiones, distintos barrios o varios clientes. En la escala de grandes proyectos, el énfasis del diseño está en la "organización", la forma de relacionar distintos elementos. En la escala de proyectos pequeños, el énfasis está en la "expresión", qué aspecto tiene, qué sensación produce. Son situaciones muy diferentes.



Al disminuir la precisión espacial, cuentas con una estrategia más basada en la demanda. Lo que quiero decir con esto es que si un cliente dice que quiere algo y estás de acuerdo, lo haces. Se basa en la demanda, en el empuje del mercado. En la gran escala, se basa más en la oferta y el carácter defensivo: tienes que entender el paisaje, definir sus valores culturales, establecer prioridades y, entonces, defenderlas.

En la pequeña escala, te haces famoso por introducir nuevos cambios, mientras que en la gran escala te haces famoso (o no) protegiendo antiguos paisajes. Son situaciones muy distintas. Una buena analogía es la primera ley de la termodinámica. La energía puede transformarse en luz, calor o una combinación de ambos. La energía, en nuestro caso, es la inversión en términos de coste, tiempo, investigación, gente, experiencia, etc.; la luz significa conocimiento y el calor significa emoción. En la gran escala, normalmente hay poca emoción, frente a la novedad que se busca en la pequeña escala.

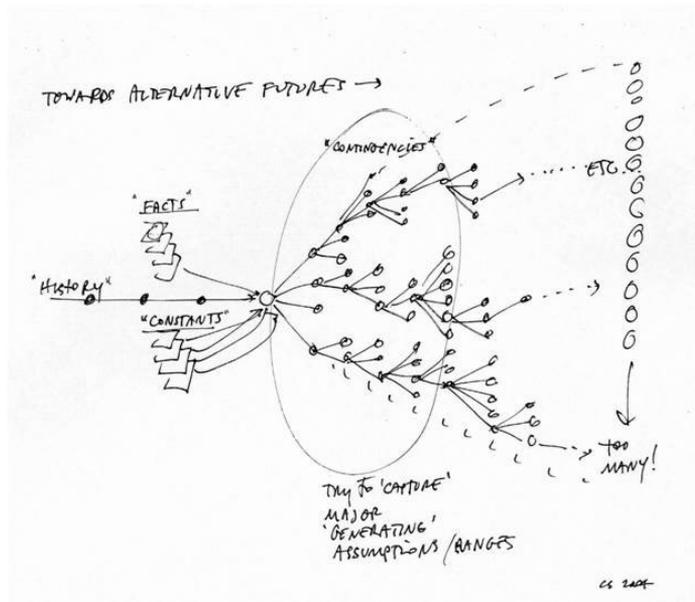
De esto resulta que, en la gran escala, las decisiones que afectan a la planificación paisajística las toman personas electas y otras que no lo son. Las personas electas son a las que has votado, tu gobierno. Las personas que no has elegido son los directores de los bancos y de las promotoras que toman decisiones de planeamiento, que no se someten normalmente a consultas populares. Por el contrario, en la pequeña escala todos tomamos decisiones individuales. La planificación paisajística está totalmente descentralizada. Y en algún lugar intermedio hay un cruce, probablemente al nivel municipal.



Hay otra complicación importante relacionada con la escala. Fundamentalmente, hay dos formas de hacer un diseño. La primera es básicamente anticipatoria y deductiva. Estás sentado en tu mesa, en medio de la noche, y tienes una idea. Y ves el futuro. Ves el futuro y has de descubrir cómo llegar a él. Todo arquitecto ha tenido esta experiencia, probablemente muchas veces. Has pensado sobre el problema y ves la solución, y entonces has de descubrir cómo llegar a ella, y casi siempre fallas. ¡Es duro!

La otra forma es exploratoria e inductiva. Fundamentalmente diseñas un conjunto de elecciones, un "escenario". Este escenario estará formado por un conjunto de asunciones y medidas que te conducen al futuro. Y entonces dices, podría hacer esto o aquello, supongamos que hago esto; entonces puedo hacer esto o aquello; supongamos que hago aquello, o quizá debería haber hecho otra cosa... Y casi siempre te equivocas, porque un plan de gran alcance cuenta con entre 20 y 50 decisiones importantes. Y si eres capaz de tomar veinte veces seguidas la decisión correcta ¡deberías ser jugador en Las Vegas! Por eso, a veces te dices que has hecho suficiente, que ya no te importa el color de la alfombra. Es normal.

A pequeña escala el método deductivo es apropiado. La historia de la arquitectura y del paisajismo está llena de ejemplos de este tipo. La idea de hacer un jardín blanco o un edificio redondo son aspiraciones legítimas. Pero a gran escala, el método inductivo es mejor. ¿Por qué? Porque si tomas las decisiones equivocadas al principio, estarás asumiendo un gran riesgo.



Cuando se hace un plan de paisaje, tienes que considerar cuatro aspectos fundamentales. Uno de ellos es la "historia". Has de conocer la historia del lugar y especialmente la de los planes desarrollados para ese lugar. Nunca he trabajado en un lugar que no contase ya con planes previos. Y quienes los hicieron no eran estúpidos.

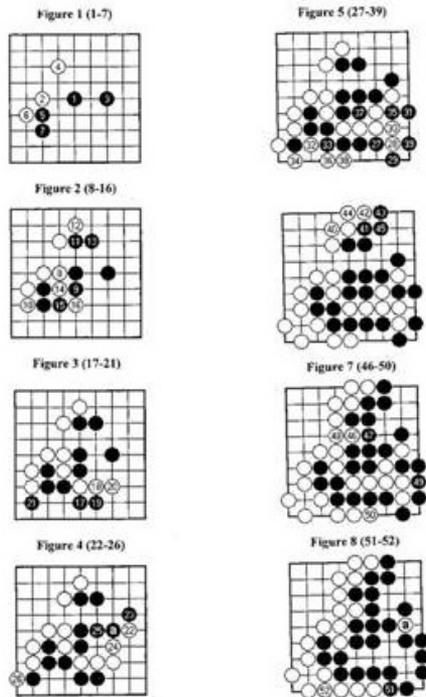
Lo siguiente son los "hechos". Hechos son aquellos aspectos que no cambiarán a lo largo del plan o estudio que estás desarrollando. Aunque trabaje con plazos de veinte o treinta años, la base geológica no cambiará (salvo que sea volcánica).

Además están las "constantes", cosas que ocurrirán durante el desarrollo del plan. Tienes que enterarte de ellas, porque si no lo haces tu plan nunca se llevará a cabo. Por ejemplo, si el AVE va a ir en las direcciones este-oeste y norte-sur al sur de Madrid, ¿realmente crees que no habrá una gran ciudad en el cruce del AVE en Castilla-La Mancha? Ahora mismo es un secreto de la compañía ferroviaria, que tiene terrenos. Necesito saber este secreto si voy a desarrollar un plan para Castilla-La Mancha, necesito conocer esta constante.

Y finalmente están las "contingencias", lo que podría pasar, para lo que es importante captar las variables generadoras principales y sus posibles alternativas. Has de ser capaz de decir: irá aquí, aquí o aquí. Las iniciales serán las más importantes, porque si te equivocas al principio el resultado será erróneo. Si aciertas en los primeros pasos puede que al final te equivoques, pero tienes más posibilidades de acertar.

La mejor herramienta de aprendizaje es el juego japonés del Go. En él, los primeros movimientos te dicen mucho de cómo será el territorio, y es un buen entrenamiento para diseñadores, especialmente cuando trabajan a gran escala.

### An example game of Go

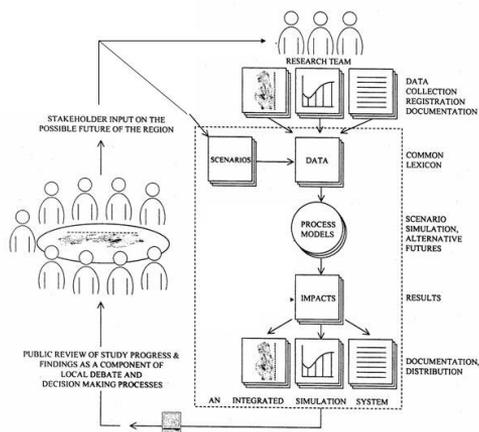


La siguiente dificultad se deriva de la estructura social necesaria para desarrollar un plan paisajístico. España, como gran parte del resto de Europa, confía en gran medida en la experiencia profesional. La creencia general es que un grupo de profesionales, tras muchos debates, se pondrá de acuerdo (de algún modo) en lo que ha de hacerse: un plan normativo. En otras culturas el papel del experto es diferente, ya que ha de decirte lo que no has de hacer, pero no te dirá lo que has de hacer.

Las personas del lugar, la población del lugar, son los interesados. Tienen dos papeles fundamentales: tener ideas y tomar decisiones, lo cual no ha de confundirse con el papel de los expertos. Hay un aspecto extremadamente importante que caracteriza a las personas implicadas, y es que no están de acuerdo unos con otros. Si lo estuvieran todo sería fácil y no necesitarían ayuda para elaborar un plan. Pero no están de acuerdo y es estúpido pensar que, hablando con ellos el suficiente tiempo, les convencerás para que se pongan de acuerdo. Y es que la mayor parte de ellos piensan que están en un juego en el que si uno gana los demás pierden. No es una familia feliz, es la guerra, y por eso llaman a otras personas, nosotros, para que les ayudemos.

En cualquier caso, tienen ideas. La población local normalmente sabe mucho mejor que nosotros lo que es importante, lo que quieren y lo que no quieren, lo que les atemoriza y lo que quieren hacer... pero no se ponen de acuerdo. Tienen escenarios posibles, ideas, y una de las cosas más importantes

que habrás de hacer a la hora de desarrollar un plan paisajístico que incluya paisajes culturales es recopilar estas ideas desde el principio, con respeto y neutralidad. Si vienes con una postura ideológica determinada te habrás creado enemigos.



Estos somos nosotros, el equipo de investigación. Puedes llamarlo grupo de expertos, o equipo de investigación, o Universidad de Madrid. Puedes llamarlo como quieras, pero en definitiva somos los intrusos. No eres una persona directamente implicada, no vives allí, ni pagas impuestos o votas allí. Y nuestra labor es entender sus escenarios de futuro, y en ocasiones los nuestros, organizándolos a través de datos, mediante un léxico que no sea el nuestro, sino el suyo.

Entonces hemos de organizar una serie de modelos necesarios para simular y comprobar los escenarios previstos y al final del proceso mostrar a los actores las consecuencias de sus ideas, ya que su segunda responsabilidad es la revisión pública de los resultados como parte del debate y toma de decisiones local. Ellos toman las decisiones, no nosotros.

Por lo tanto, para cualquier estudio necesitas un método. "EL" método de diseño o "EL" método de planificación no existen. Lo que quiero decir con método es una combinación de unos cien métodos, algunos de los cuales serán relevantes y otros no. Centrarse en un único método predeterminado es estúpido. Un método ha de ser consistente, captar las temas más importantes y no perderse en los detalles. Ha de ser capaz de extenderse a distintas localizaciones, y tendrá que permitir la fácil actualización de la información y la mejora de los modelos. Ha de ser fácil cambiar el uso del suelo, los escenarios previstos, los futuros alternativos y los impactos. Un método no es ideológico, sino que ha de dar respuesta a una serie de preguntas.

Cualquier estudio del paisaje (e incluyo a la arquitectura en su consideración del paisaje) y a cualquier escala, tiene que responder a seis preguntas muy distintas entre sí:

- ¿Cómo ha de describirse el paisaje?
- ¿Cómo opera el paisaje, cómo funciona?

¿El paisaje actual, funciona correctamente?

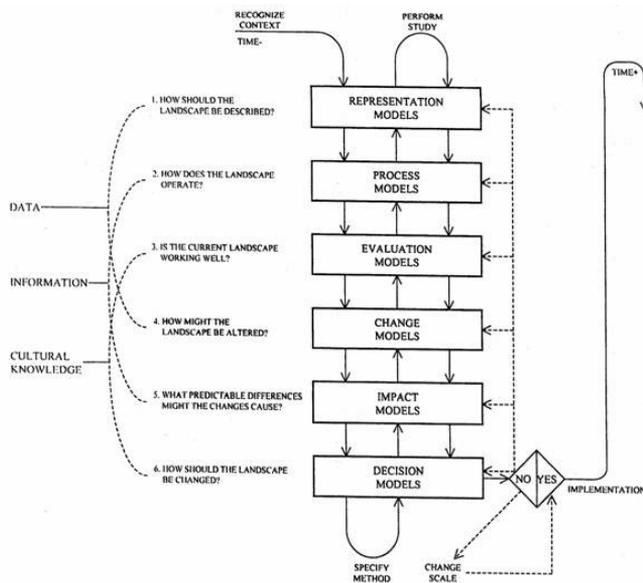
Estas tres preguntas hacen referencia al pasado y al presente.

¿Cómo puede transformarse este paisaje?

¿Qué diferencias puede preverse que ocasionarán estos cambios?

¿Cómo ha de transformarse este paisaje?

Estas preguntas se refieren al futuro. Todas ellas se repiten al menos tres veces a lo largo del desarrollo del plan, estudio o diseño de paisaje.



La primera pregunta sobre cómo ha de describirse el paisaje, se responde mediante modelos de representación. Los modelos de representación son abstracciones. Pueden ser mapas, fotografías, cuadros, poemas, novelas, bocetos, palabras..., todo aquello que nos permite describir un lugar. Se trata de datos y por lo tanto son neutros.

La segunda pregunta, cómo opera un paisaje, se contesta mediante modelos que reflejen los procesos. Las funciones relacionadas con un paisaje son sus procesos. Para un arquitecto la acústica es un proceso, y también lo son las estructuras o el movimiento humano. Para un planificador paisajístico son procesos la ecología, la hidrología, la economía y la percepción. ¿Cómo funcionan? El entendimiento de estos procesos genera información, y ésta es ya más que datos, son datos orientados a un propósito.

La tercera pregunta, si el paisaje funciona adecuadamente, se responde mediante modelos de evaluación que implican necesariamente un conocimiento de la cultura del lugar. Lo que en España se considera una "multitud" no es lo mismo que en China o en Arizona. Esto es conocer la cultura, y para hacerlo has de preguntar.

La cuarta pregunta, cómo podría transformarse el paisaje, se responde con modelos de cambio. Pueden ser planes, proyectos, medidas, inversiones, etc. Y en realidad se trata de datos, cambios en el modelo de representación. Se necesitan dos dibujos para representar un cambio, el antes y el después. Un modelo de cambio es, por lo tanto, un dato.

La quinta pregunta, sobre qué diferencias puede esperarse que ocasionen los cambios previstos, se responde mediante modelos de impacto. Son modelos procesuales basados en los nuevos datos derivados del modelo de cambio. Y estos impactos son información.

Finalmente, la sexta pregunta, qué debería hacerse, requiere un modelo de decisión y, de nuevo, conocimientos relativos a los aspectos culturales y políticos.

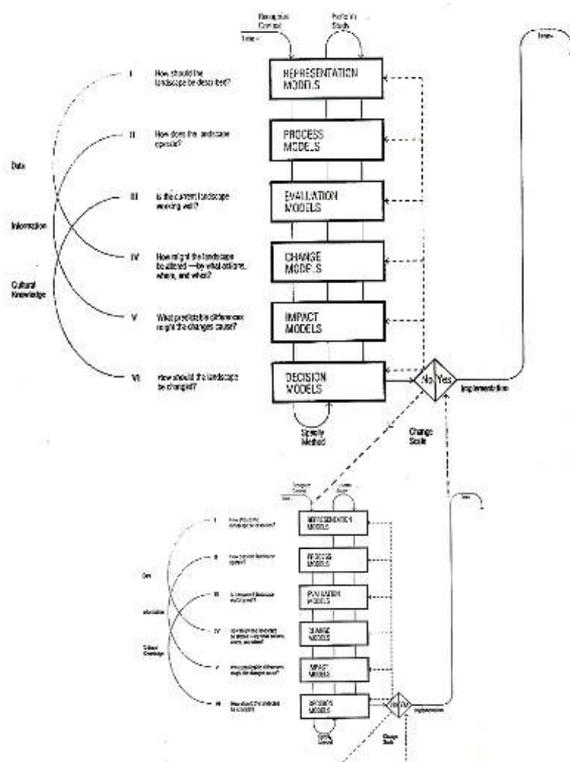
La primera vez que se hacen estas preguntas es al intentar entender el contexto y la situación, y normalmente ocurre con gran velocidad. En nuestro ejemplo iremos a México, donde no se dispone de una buena base de datos. Se trata de un desierto donde pasan huracanes. Es agradable pero no lo será en un futuro próximo, ya que está creciendo demasiado deprisa. Va a cambiar en muchos sentidos, y están preocupados tanto de los aspectos económicos como de la ecología o de la transformación del paisaje cultural. Alguien con experiencia en la planificación paisajística puede hacer esto en unos pocos días. Viajas por la zona, hablas con la gente, lees libros y guías: no es un misterio. Google es una herramienta maravillosa. Así que puedes hacerlo con rapidez.

La segunda vez, es al decidir los métodos a emplear. ¿Qué es necesario saber para tomar una decisión? En función de esto, ¿qué impactos necesitas realmente comprender? Y si entiendes estos impactos, ¿qué cambios evaluarás? Para introducir un cambio, será mejor que sepas con bastante certeza lo que es correcto o incorrecto, lo que está bien o mal (¿por qué cambiar algo si está bien?); de forma que más vale que entiendas cómo funciona. Y, finalmente, si entiendes los procesos, los datos que necesitas, entonces y sólo entonces debes organizar estos datos. Durante cuarenta años he realizado muchos planes de paisaje y he perdido mucho tiempo recopilando información. Todavía hay gente que recopila información sobre temas que no importan a nadie, y no lo hacen sobre otros que son extremadamente importantes.

Vuelves a repasar las preguntas desde el principio. Organizas los datos y decides quienes habrán de ser los expertos en procesos. Después llevas a cabo la evaluación, defines los escenarios de cambio y simulas la transformación, comparas los impactos de los escenarios de futuro alternativos y, entonces, ELLOS deciden.

Pueden darse tres decisiones: “no”, “cambiar de escala”, o “sí”. Si el resultado es “no”, se necesitará retroalimentación. Imagina que eres un profesor de universidad y un estudiante te dice: ‘Creo que mi diseño es estupendo’, y le contestas: ‘No, no lo es, inténtalo de nuevo, una y otra vez’ (y otra, y otra). Puedes recopilar mejores datos, o buscar otro experto en procesos, o reevaluar el contexto, o hacer otro diseño, o mitigar los impactos, o intentar educar a aquellos

que toman las decisiones: éstos son mecanismos de retroalimentación. “Cambiar de escala” implica hacer las mismas preguntas a una escala distinta. Las preguntas son las mismas, pero los modelos cambian. Si la respuesta es “sí” y el plan se implementa, tu plan será un dato para alguno de los estudiantes de generaciones futuras. Y el proceso continuará a lo largo del tiempo, porque los planes tienen tendencia a rehacerse cada 20 años.



## La Paz, Baja California Sur, México

Para cada estudio hay también “preguntas generales” que no tienen una respuesta preestablecida. Os daré respuestas tomadas de *Futuros Alternativos para La Paz, BCS, México*. La Paz es la capital de Baja California Sur. Es ahí donde desembarcó Hernán Cortés y dónde comenzó el proceso de conquista de California por parte de los españoles, así como el de organización de las misiones católicas que supusieron la base para la colonización española del oeste de Estados Unidos y México. Es una hermosa zona costera muy atractiva para el turismo. Se espera que la ciudad duplique su población en unos quince años. El mayor desarrollo turístico junto a La Paz es Cabo San Juan. Esto tiene gran importancia, ya que Cabo San Juan es un enclave muy estudiado y está unos quince años por delante de La Paz en cuanto a su desarrollo y a los cambios físicos, medioambientales, económicos y sociales que esta transformación lleva aparejados. Así que el modelo para La Paz se basará en gran medida en la experiencia de los colegas mexicanos que han estudiado Cabo.

¿Quién ha de participar y cómo? ¿Expertos de la región, residentes locales y/o gente de fuera? Este estudio tenía que llevarse a cabo en cuatro meses, ya que en México los alcaldes se eligen cada tres años, y si en seis meses no saben qué han de hacer, no se planificará ni se hará nada en absoluto. En esta comunidad existe una guerra entre los desarrolladores y los conservacionistas, y dos Fundaciones nos han pedido que estudiemos La Paz como personas externas y neutras. Los residentes locales tenían que participar, había expertos de México y nosotros éramos los elementos externos.

¿Cuál es el objetivo? ¿Avance científico o acción pública? En este estudio, el objetivo es sin duda la acción.

¿Cuál es el balance entre un estudio rápido que permita pasar a la acción frente a un estudio más lento y posiblemente mejor? No considero necesario disculparme por las asunciones o simplificaciones de este estudio llevado a cabo en cuatro meses, por que de no haber terminado en cuatro meses, nada se hubiese llevado a la práctica. (Y aunque hubiésemos empleado tres años y seis millones de euros ¡quizá tampoco habría sucedido nada!)

¿El resultado del estudio será un esfuerzo aislado o un proceso continuo de apoyo a la toma de decisiones? Este estudio se previó como proceso continuo de apoyo a la toma de decisiones, y se entregaron todos los programas de ordenador desarrollados a la Universidad de Baja California Sur. En cualquier caso, esto no funcionó, en parte porque no estaban preparados para usarlos.

¿Cuál es el coste adecuado? ¿Cuánto tiempo, dinero e investigación básica son necesarios? Este estudio costó 250.000 euros, se hizo en cuatro meses y, dado el plazo, no se pudo llevar a cabo investigación básica ni recopilar nuevos datos, con la excepción del modelo visual.<sup>1</sup>

Así que, ¿qué debería suceder? La sexta pregunta, cómo debería cambiar el paisaje. En una multitudinaria reunión pública, el gobernador de Baja California Sur dio un discurso en el que dijo que considera por igual la economía y el medio ambiente. Puede que no sea verdad, pero ¿y si lo fuese? De forma que hicimos un índice de rendimiento económico combinando el producto interior bruto de la región y los ingresos per cápita para cada escenario, así como un índice de la calidad medioambiental. El escenario número 20 es en el que se observa un mejor equilibrio entre los mejores resultados medioambientales y económicos. Sin embargo, el escenario 9 genera más dinero pero una menor calidad medioambiental; mientras que el escenario número 2 tiene una mejor calidad medioambiental pero produce mucho menos dinero. Así que, si quieres mantener una postura ideológica y proteger al máximo el medio ambiente has de saber que estás reduciendo el potencial económico del área y los ingresos per capita. No es una decisión política sencilla.

Una decisión sabia está, de alguna forma, en un triángulo: no será más alta que el escenario 9 en los aspectos económicos, no será mejor que el escenario 2 en los medioambientales, y está en algún punto entre el 10, el 9 y el 2. No sé exactamente dónde está, pero sí que no es uno

de los otros. El consejo que les dimos al gobernador y al alcalde es el siguiente: no os diremos lo que debéis hacer, pero sí os diremos lo que no debéis hacer: no adoptéis uno de los otros escenarios. En cualquier caso, el número 10 es el plan más “equilibrado”.

Les dimos otro consejo. Dijimos: no estamos seguros de si el mercado edificará vivienda, comercio o industria en ningún punto en concreto, no lo sabemos. No se trata de planeamiento normativo, es un mercado libre limitado por el escenario de medidas y planes que adoptéis. Así que elaboramos un índice de atractivo para el desarrollo, para el comercio, la industria y la vivienda, y lo cartografiamos en diversos tonos de rojo. Combinamos las distintas evaluaciones ambientales en un índice e hicimos un mapa con distintos tonos de verde. Instintivamente, aquellos que quieren proteger el medio ambiente tienden a proteger todas las áreas marcadas en verde oscuro. Pero cuando ambos mapas se combinan, se observa que los promotores no quieren ocupar necesariamente todas las áreas en verde. Si es rojo oscuro, significa que es muy atractivo para futuros desarrollos, pero no para su conservación; si es verde oscuro, es muy atractivo para su conservación, pero no para el desarrollo. Así que hay mucha conservación de facto. El conflicto real se concentra en las áreas del mapa de color marrón oscuro. Esto significa que tanto los promotores como los conservacionistas tiene mucho interés en esta zona. Ahí es donde tendrá lugar la guerra. La verdadera lucha en un plan de paisaje no es protegerlo todo, sino proteger aquello que está más amenazado. No puedes contemplar únicamente el paisaje, sino que has de observar también las fuerzas del cambio, el mercado.

Resulta que la pieza más amenazada es el área costera de Balandre. En los años cincuenta Miguel Alemán, presidente de México, supuestamente se hizo con este terreno y lo convirtió en su propiedad privada. Su nieto es ahora el dueño, y un arquitecto muy famoso ha diseñado en este terreno un plan de desarrollo urbanístico valorado en un billón de dólares. Abrimos este debate en la presentación pública y rápidamente varios miles de personas firmaron una protesta. El alcalde decidió reclamar esta propiedad costera como el primer parque municipal en el mar de Cortés. La ley mexicana le da derecho a hacerlo, y decidió proteger 4.000 hectáreas de terreno.

El mes pasado, el Tribunal Superior de México tuvo que decidir si este terreno debía ser un parque público o un multimillonario desarrollo urbanístico privado. No sé lo que decidieron, ya que aún no lo han publicado, pero si decidiesen convertirlo en un parque público, sería mi mayor triunfo en cuarenta años elaborando planes de paisaje.

Hicimos todo esto en cuatro meses. No necesitamos mucho debate, no necesitamos muchos expertos ni mucha colaboración, sino sobre todo un conjunto claro de alternativas, una metodología clara y una presentación pública.

## **Notas**

---

I En la conferencia describí brevemente el estudio usando muchas imágenes. El estudio Futuros Alternativos para La Paz, BCS, México está resumido, en inglés y español, en [http://projects.gsd.harvard.edu/lapaz/index\\_s.html](http://projects.gsd.harvard.edu/lapaz/index_s.html)

### **3. Entornos**



## **DEL PATRIMONIO AL PAISAJE: EL CONVENIO EUROPEO DEL PAISAJE Y EL PROGRAMA DEL VALLE DEL NANSÁ**

José María Ballester

Mi satisfacción es doble, primero porque el tema de este congreso entra de lleno en el campo de mis funciones actuales como responsable del programa 'Patrimonio y Territorio' de la Fundación Marcelino Botín, y luego, porque esa tarea de profundizar el concepto de territorio a partir de una lógica y de una perspectiva patrimonial y la elaboración del propio Convenio Europeo del Paisaje llenaron, junto a los esfuerzos de mis compañeros, mis últimos años al frente de la Dirección de Cultura y Patrimonio Cultural del Consejo de Europa. Me permitirán por ello que comience mi intervención recordando, en esa lógica de evolución patrimonial, tres aspectos que a mí me parece que son importantes para una correcta comprensión del tema que hoy nos convoca.

En primer lugar, la evolución misma de la noción de patrimonio hasta lograr esa convergencia de lo natural y de lo cultural en una misma expresión territorial. En segundo lugar, el desarrollo de una nueva percepción del paisaje que cristaliza en ese Convenio Europeo del Paisaje que entrará en vigor en el Reino de España dentro exactamente de seis semanas<sup>1</sup>. Y en tercer lugar, la aparición de una nueva inquietud social, de una nueva exigencia social, me atrevería a decir, en lo que se refiere al uso y al consumo del territorio que ha cristalizado, entre otras iniciativas, en el Manifiesto por una nueva cultura del territorio que elaboraron el Colegio y la Asociación de Geógrafos Españoles y al que pudimos adherirnos muchas personas.

## La evolución del concepto de patrimonio

Para evocar la evolución del concepto de patrimonio en el espacio europeo durante los últimos treinta o cuarenta años me limitaré a recordar algunos de los hitos y de los rasgos de esa evolución que comienza precisamente, en los años sesenta como una reacción a la urbanización incontrolada y sin límites que sigue a las reconstrucciones posteriores al final de la II Guerra Mundial. Yo creo que uno de los hitos hay que fijarlo en el Convenio de la UNESCO, el Convenio del Patrimonio Mundial, en el año 1972; pero en una perspectiva más cercana hay que fijarlo en el año 1975, cuando se celebra ese 'Año del Patrimonio Arquitectónico Europeo' que inicia la doctrina de la conservación integrada del patrimonio contenida en la Carta Europea del Patrimonio y en la Declaración de Ámsterdam adoptadas ese mismo año; allí está el germen que nos ha llevado a la consideración actual del territorio desde una perspectiva patrimonial.

Recordaré también la primera conferencia europea de ministros responsables de Patrimonio Cultural que se celebró Granada en el año 1985, donde ya se reconoce oficialmente que los gobiernos aceptan la necesidad, a efectos políticos y administrativos, es decir, a efectos de políticas y de prácticas, de nuevas categorías en ese concepto arcaico de patrimonio. Eso lleva a la apertura de nuevos tratados internacionales como el Convenio Europeo para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico Europeo, que es el primer tratado internacional en el espacio europeo sobre esta materia, y luego el Convenio de La Valeta, al que desgraciadamente el parlamento español no ha dado su acuerdo, no ha aprobado su ratificación, y es una lástima porque es un convenio que integra plenamente en una problemática territorial todo el desarrollo que ha conocido en los últimos años la actividad arqueológica. Y, finalmente, la doctrina de la conservación integrada del patrimonio, que exige por su propia definición la integración de los bienes patrimoniales, en sentido amplio, en el proceso de planificación urbana y ordenación del territorio: la extensión progresiva, que muchos de nosotros hemos vivido, de lo que era la simple noción de patrimonio como monumento singular, para ir pasando a la noción de entorno, a la noción de conjunto, a la noción de sitio, nos llevaron a esa dinámica que genera una nueva consideración del paisaje y que se traduce en la convergencia a que antes me refería de lo natural y lo cultural.

La noción de patrimonio, enriquecida además -creo que esto es muy importante- por la profundización y por el reconocimiento de su dimensión inmaterial, se convierte en una aproximación al territorio. Yo diría que hoy en día cuando se habla de patrimonio, tanto cultural como natural, de lo que estamos hablando en realidad es de una inteligencia del territorio, de una forma de entender el territorio con la comprensión global integrada de sus valores naturales, de sus valores culturales, de los procesos que han configurado ese territorio y que han configurado el espacio tal y como ha llegado hasta nosotros, ya sea por la acción del tiempo, ya sea por la acción de la naturaleza, ya sea por la acción del hombre.



Fig. 1: Valle del Nansa, al pie de la Sierra de Híjar o de Peña Labra.

## **El Convenio Europeo del Paisaje**

Es esa forma de entender el territorio, lo que constituye uno de los factores determinantes para esta nueva consideración del paisaje que culmina en la elaboración del Convenio [Europeo del Paisaje] de Florencia, otro de los hitos que no solamente resulta necesario recordar o evocar, sino que constituye -ya vigente exactamente en 29 estados europeos- un punto de partida, al menos esa es su intención, de las políticas territoriales y la propia consideración del territorio. Es un documento esencial porque, además de la fuerza jurídica que le da el hecho de ser un tratado internacional de cumplimiento obligado, aporta a nivel de doctrina algunos elementos muy interesantes: por ejemplo, en lo que se refiere a la definición del paisaje, ya nos da una idea del paisaje que se identifica con el propio territorio, abarca todo el territorio, terrestre, marítimo y fluvial, tanto en su aspecto cultural como en su aspecto natural, en su aspecto rural como en su aspecto urbano o periurbano, pero además abarca el territorio tal y como lo perciben sus habitantes. Son elementos fundamentales para definir unas políticas futuras del territorio dentro de una complejidad que a mí me gusta denominar -admitiendo las contradicciones propias de una situación compleja que se derivan de la mutación social profunda que está viviendo la humanidad- esas “revoluciones” que vivimos en nuestra época y cuyo alcance todavía no hemos llegado a definir o, al menos, a discernir.

Es importante también el Convenio del Paisaje por su ámbito de aplicación y, sobre todo, por sus objetivos. Yo creo que es la primera vez que se hace un convenio que no es únicamente un convenio protector; los convenios en materia de patrimonio, en materia de protección de la naturaleza, que conocemos, tanto en el Consejo de Europa como en la UNESCO o en otras organizaciones internacionales, en áreas geográficas más lejanas a la nuestra, son convenios de protección, que buscan sobre todo proteger unos bienes. Este Convenio es también un convenio de protección, pero es además un convenio de gestión, es un convenio marco, que lo que pide a los gobiernos es que elaboren

unos objetivos de calidad paisajística, que elaboren unas políticas, unos sistemas de intervención. Y para mí hay un dinamismo nuevo en este aspecto de gestión, de elaboración de nuevas políticas, de prefiguración de un tratamiento del paisaje que ha de ser necesariamente global, multidisciplinar, y que va a obligar a poner en relación, a converger, a muchas políticas sectoriales que hasta ahora actuaban de un modo más o menos independiente. Yo pienso que este Convenio aporta ese elemento fundamental para la transversalidad de las acciones en el territorio por la que muchos hemos clamado desde hace tanto tiempo.

### **Una nueva exigencia social**

En tercer lugar, hay un aspecto que no ha sido suficientemente recogido por los medios de comunicación: es el Manifiesto por una nueva cultura del territorio, un manifiesto que recoge exactamente la complejidad de la situación y el impacto que ha tenido esa complejidad en el territorio. Y es muy curioso porque, desde el punto de vista de las políticas de patrimonio, que es la lógica desde la cual me estoy dirigiendo a ustedes, vemos cómo -y ahí está la dificultad de la gestión y la contradicción- se está produciendo al mismo tiempo una evolución conceptual que se traduce muchas veces en una evolución de las políticas y de las prácticas y, al mismo tiempo, el efecto contrario: una involución que trata de llevar esos mismos conceptos a su situación inicial. Nosotros hablamos de territorio como un concepto global, como una inteligencia y una aproximación global, y al mismo tiempo vemos cómo hay muchas prácticas, muchas presiones que a esa misma noción la van haciendo retroceder y que quieren llevarla a la consideración del monumento singular, atacando nociones ya aceptadas como la de entorno o la de conjunto; y vemos cómo se produce este fenómeno, causado por la presión urbanística de los años noventa y de los primeros años de este siglo, que ya motivó la aparición de una nueva conciencia respecto a los bienes culturales y naturales en los años sesenta.

Hay una nueva presión urbanística en este periodo de eclosión de las políticas que nosotros defendemos y proclamamos. Vemos cómo se producen fenómenos muy importantes: las grandes operaciones de rehabilitación urbana. ¿Por qué? Porque los actores del sector de la construcción se vuelven hacia lo que era posible en esos momentos. Ahora, se ha producido en los años noventa, en los primeros años de este siglo, esa eclosión de la construcción y parece -al menos yo tengo la impresión, y lo digo muy modestamente- como si algunos de esos actores quisieran cambiar las reglas del juego, como si dijeran: la situación ha cambiado, nosotros ahora nos hemos convertido en el motor de la economía y por lo tanto hay que cambiar las reglas del juego.

### **El programa 'Patrimonio y Territorio'**

A mí me parece que, frente a eso, este manifiesto por una nueva cultura del patrimonio propone una serie de puntos que deben ser objeto de reflexión por parte de todos nosotros. Y en esa filosofía de promover la inteligencia global del territorio es donde hay que situar este programa 'Patrimonio y Territorio' que ha puesto en marcha la Fundación Marcelino Botín, que es un programa de intervención que se está llevando a cabo en un área concreta de la comunidad

autónoma de Cantabria como es el Valle del Nansa. El planteamiento de este programa va exactamente en el sentido de esos objetivos que se enumeran como propios del congreso que hoy nos reúne en Madrid, EURAU'08. Yo diría que es un programa de desarrollo que busca la sostenibilidad, que se coloca en el marco de esa noción amplia y global de patrimonio que acabo de describir. Es esa noción de patrimonio la que sirve como hilo conductor y como eje al programa, en la cual el paisaje actúa como un elemento envolvente, como un elemento de cohesión.

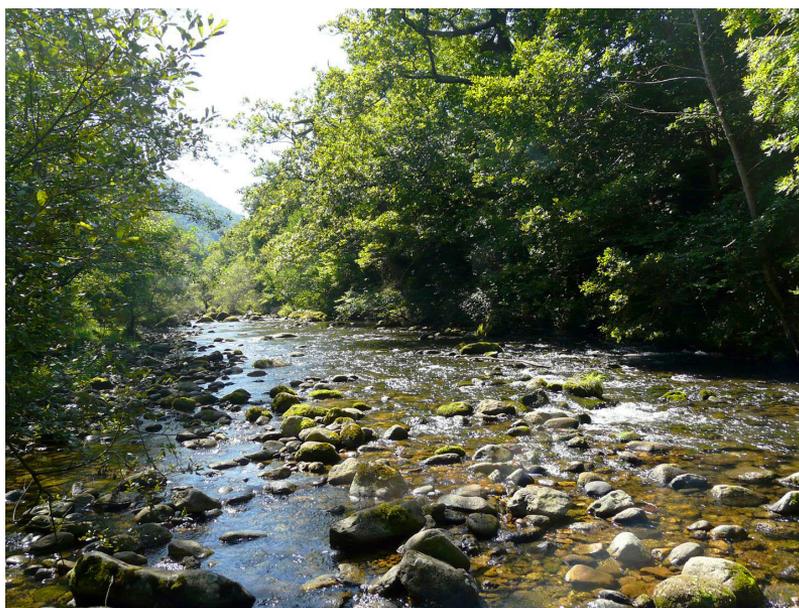


Fig. 2: El río Nansa y su bosque de ribera.

Este programa busca definir unos modelos de intervención, evitar que las actuaciones continúen siendo aisladas y sectoriales, con esa dificultad enorme -y lo digo sin espíritu crítico- que se encuentra para la transversalidad en los ámbitos de competencia de muchas administraciones públicas. Quiere contrarrestar esa tendencia a no concebir el territorio como un bien patrimonial sino como un objeto de consumo, que además tiene implicaciones muy complejas, y ha aparecido, por lo menos hasta ahora, como esa especie de señuelo maravilloso para los grandes y los pequeños municipios, que a todos se han transferido las competencias; y así nos encontramos con municipios situados en el medio rural con apenas 60 o 70 habitantes, en donde hay proyectos de urbanización que pretenden multiplicar por 10, por 20, por 30 una población para la cual no tienen la menor capacidad de gestión. Y vemos también cómo el patrimonio no se entiende como un recurso económico en el sentido correcto en que nosotros pensamos que se debe entender. Por ello, el objetivo general es definir una propuesta de intervención territorial que integre los recursos naturales, culturales, económicos y sociales, y que contribuya al desarrollo sostenible local y regional desde una perspectiva patrimonial (y verán ustedes cómo evitamos muy cuidadosamente la noción de protección que tiene connotaciones algo negativas en las prácticas y en las políticas que hemos conocido en España).

Los objetivos concretos son lanzar un programa específico a medio plazo en un territorio determinado, que plantee una metodología que desarrolle nuevas estrategias y, sobre todo, defina un plan de acción que proponga acciones concretas. Está basado en ese concepto evolutivo del patrimonio, en el conocimiento de los procesos que han configurado el territorio, en la transversalidad de las acciones, en la colaboración institucional y en la implicación activa de la población. Se está llevando a cabo con equipos multidisciplinares de las Universidades de Cantabria, Autónoma de Madrid, Carlos III de Madrid y de la Universidad de Barcelona, y con equipos de investigadores y profesionales; lo que en este momento hace que contemos con la colaboración de 38 expertos profesionales y profesores de universidad que trabajan conjuntamente y que se reúnen en una comisión de seguimiento cada dos meses, donde cada uno da cuenta del progreso de sus trabajos y en la que hemos logrado que todo tenga que ver con lo que hacen los demás. Es decir, no hay una sola acción aislada o independiente del conjunto que estamos persiguiendo. Como interlocutores tenemos al gobierno de Cantabria, a los ayuntamientos y a las juntas vecinales, a la propia población, a las agencias de desarrollo local, a las asociaciones de profesionales y, en una etapa futura, a los programas de la Unión Europea activos en el territorio.

## **El Valle del Nansa en Cantabria**

Pero yo querría decir unas palabras en particular en lo que se refiere a los ayuntamientos, porque tenemos la tendencia a demonizar, a decir que la propia ley de finanzas locales hace que los ayuntamientos quieran urbanizar, que sean los principales agentes de urbanización, los grandes cómplices de los promotores. Y sin embargo en este Valle del Nansa todo comenzó con unas encuestas: no se puede imponer ninguna voluntad a la población; todo comenzó con una interrogación para conocer las expectativas, para conocer los deseos y las ambiciones de sus propios habitantes. Y para gran sorpresa nuestra -y creo que no desvelo ningún secreto si digo que también para gran sorpresa de las administraciones públicas competentes- las respuestas fueron absolutamente ejemplares. Lo que querían sus habitantes, lo que querían sus alcaldes y sus presidentes de juntas vecinales no era edificar, era primero recuperar el río Nansa que, debido a la construcción de un sistema magnífico de producción de energía eléctrica, saltos del Nansa, en un época en la que no existían nociones tan elementales hoy en día como la del caudal ecológico que han de tener los ríos, ha ido mermando y desecando todo el sistema de irrigación del valle. Primera prioridad: recuperar el río; segunda prioridad: mantener el paisaje; tercera prioridad: regenerar la masa forestal y regenerar los pastizales y las praderías que forman parte característica de este territorio; cuarta prioridad: encontrar alternativas de desarrollo dentro del mundo ganadero que es en el que se concentran los haberes todavía activos de los habitantes de este valle; y ya como última prioridad venían los equipamientos escolares -que allí son muy deficientes-, hospitalarios, tercera edad. Solamente un ayuntamiento habló algo de una posible extensión urbana. Es decir, que también hay que pensar que, cuando se consulta a la población y se cuenta con ella, finalmente las respuestas suelen tener mucho más sentido de lo que uno puede imaginarse a priori, cuando se generaliza una situación.



Fig. 3: Tudanca en la ladera de Peña Sagra, valle del Nansa.

Para decirles a ustedes cómo hemos logrado este nivel de complicidad y de cooperación, el programa, en esta metodología que trato de definir, tenía varias fases: la primera era elegir el territorio, y esto se hizo de manera muy objetiva para escapar a todas las presiones políticas, financieras y de promotores que pudieran ir llevándonos de un territorio a otro de Cantabria; la elección recayó en el Valle del Nansa, porque era un valle muy emblemático y representativo, ya que presentaba posibilidades de desarrollo. En ese valle se habían producido una diversidad de procesos que iban en el sentido en que nosotros deseábamos actuar, porque integraba diferentes municipios pero tenía una gran coherencia territorial por el sistema de subvalles en el que está dividido; porque existía ya una buena información multidisciplinar previa que nos hacía ganar tiempo; y, sobre todo, porque tenía una extensión abarcable para el tipo de programa que queríamos desarrollar. Es un valle en el que la población se agrupa en seis municipios -Polaciones, Tudanca, Rionansa, Herrerías, Lamasón y Peñarrubia-, eminentemente rural, ganadero, y con un paisaje que seguramente se encuentre entre los más singulares de Cantabria; si ven ustedes la situación del Valle del Nansa, está casi en el extremo occidental de Cantabria, lindando con la Liébana, que separa esta parte de la Comunidad Autónoma de Cantabria del Principado de Asturias.

### **Un análisis territorial y paisajístico**

La segunda fase que acometimos con este equipo multidisciplinar consistía en un análisis territorial y paisajístico de este territorio; un análisis en que se estudiaron las actividades económicas, los valores y recursos naturales, el planeamiento urbanístico, demografía, vivienda, recursos locales de desarrollo, morfología de núcleos, recursos culturales, patrimonio territorial del paisaje: nociones muy familiares que forman parte de cualquier análisis territorial clásico. Los ejes estratégicos de este análisis, en nuestra perspectiva de desarrollo, se centraban en las actividades productivas, innovación y, sobre todo, alternativas que en esta región faltan en muchos casos; restauración, recuperación del patrimonio territorial y la elaboración de buenas prácticas de identificación, caracterización, gestión y puesta en valor del paisaje. Y les diré adónde nos ha llevado este eje estratégico.

En ese proceso de identificación y caracterización del patrimonio se constató que el paisaje era su principal recurso, que hacer compatible su salvaguarda con la puesta en valor de sus potencialidades se perfilaba cada vez más como una de las necesidades y objetivos del programa a medio plazo. Y sobre todo se puso un gran énfasis en la caracterización, en la dinámica y en el diagnóstico de la diversidad de los valores del paisaje, especialmente en la identificación de unidades paisajísticas: dando las cifras un poco por encima -puesto que faltan cuatro semanas para que se entreguen las conclusiones definitivas de este análisis- puedo decirles que dentro del Valle del Nansa, que tiene 500 kilómetros cuadrados, se han identificado 150 unidades de paisaje. Pues bien, mientras la Universidad de Cantabria seguía un sistema de análisis basado en las unidades territoriales, la Universidad Autónoma de Madrid avanzaba en paralelo y de acuerdo con los equipos de Cantabria en un método de análisis basado en estas unidades de paisaje a las que acabo de referirme. El trabajo que se está realizando en estos momentos es la fusión de ambos métodos, para definir uno que integre las unidades territoriales y las unidades de paisaje. Y puedo decirles que está prácticamente logrado y será objeto de una publicación científica en los meses que vienen, cuando pasemos a la fase tercera que es la fase de diagnóstico y plan de acción, cuyo documento final será un diagnóstico de la situación pero, sobre todo, un plan de intervenciones para los cinco años siguientes.

## **Un plan de acción**

Si este análisis territorial ha sido transversal, multidisciplinar y global, naturalmente el plan de acción final tendrá las mismas características. Pero esas acciones transversales, globales, tampoco pueden imponerse, tampoco pueden surgir de un día para otro. No podemos decir: el 20 de marzo se termina el diagnóstico y el 1 de abril empezamos una serie de acciones transectoriales. Esto había que prepararlo, había también que probarlo, que ver si era posible, y ahí está el sistema de acciones complementarias que hemos puesto en marcha en paralelo con todo el trabajo de análisis territorial. En primer lugar, hemos intentado una sistematización del patrimonio industrial. Es un valle que tiene un patrimonio industrial importante aunque muy olvidado, incluso con figuras históricas que estamos tratando de reivindicar; donde comenzó la industrialización de Cantabria en el siglo XVIII, puesto que era de allí el padre Rábago, confesor de Fernando VI y uno de los grandes impulsores, con su familia, del desarrollo industrial de este valle. Como eje tenemos la figura del padre Rábago, el río Nansa y sus ingenios hidráulicos, y estamos colaborando con el Museo de la Ciencia y de la Técnica de Cataluña -que ha sistematizado territorialmente el patrimonio industrial en Cataluña- y les hemos pedido que hagan un trabajo adaptado al Valle del Nansa que vaya en el mismo sentido de sistematización territorial; es decir, de puesta en relación de todos los elementos del patrimonio industrial del valle.

Aquí tienen algunos ejemplos de este gran complejo de producción eléctrica que es el salto del Nansa con uno de los embalses de La Cohilla; pero también hay elementos menores: ferrerías, molinos. Hemos hecho un estudio que no existía -había un BIC con una lista sin terminar- de todos los elementos patrimoniales del Valle del Nansa. Este estudio ha ido no solamente a los edificios clásicos -casas, iglesias, templos, capillas-, sino que además hemos integrado un elemento muy peculiar del paisaje de esta región, de la comunidad autónoma y del valle, como son los invernales. Aquí se llaman invernales

lo que en otros lugares se llaman cabañas; es decir, las edificaciones adonde se subía el ganado en los periodos de estío para que tuvieran pastos frescos. Este catálogo de invernales ha permitido no solamente conocer en profundidad su número, dónde están situados, sino estudiar los invernales desde el punto de vista arquitectónico, que presentan muchas similitudes con construcciones alpinas situadas en otras áreas geográficas muy alejadas. Esto será objeto de una publicación que vamos a empezar a planificar la semana que viene.



Fig. 4: Presa de La Cohilla, en Polaciones.

Yo pienso que el hecho de habernos detenido en el estudio de estos elementos considerados como menores, en cuanto rurales, perdidos y dispersos en el horizonte -pero tan importantes a la hora de tratar el paisaje de esta zona-, ya da la medida de cómo debemos entender esta noción de patrimonio que tanto ha evolucionado. Por otra parte, la toponimia ha sido un elemento tan esencial que las conclusiones que van a entregar los equipos de geógrafos de las Universidades Autónoma de Madrid y de Cantabria, se hacen bajo reserva de los resultados de un estudio sobre ella que, por haberse encargado un poco más tarde, va a terminar dos o tres meses después. Hasta ese punto hemos considerado importante la conclusión de esta investigación sobre la toponimia, algo que no está generalizado en las prácticas de nuestro país, pero que se ha manifestado como un elemento absolutamente esencial para comprender el territorio.

### **Las alternativas económicas**

En último termino, hemos iniciado un trabajo de acciones en busca de alternativas económicas. Estamos en una región y en un valle que tenían un monocultivo, el ganado bovino, afectado, no tanto como en otros valles, por la crisis lechera provocada por las cuotas comunitarias, que ha producido un decaimiento muy importante de la actividad ganadera. Entonces hemos orientado estas alternativas económicas en una quíntuple dirección. En primer lugar, promover la cría caballar, puesto que hay estudios ya antiguos que demuestran que Cantabria es uno de los lugares de privilegio para la cría

caballar en Europa. Lo que ocurre es que las grandes yegüadas europeas nunca llegaron a venir a Cantabria; todo lo contrario, hay yegüadas de propietarios cántabros que han emigrado a otros lugares con mejores condiciones climáticas o de pastos, porque en Cantabria faltaban las condiciones objetivas para poder desarrollar esa cría caballar, que hoy en día se ha convertido en un recurso de primera calidad en países como los Países Bajos, Irlanda, Francia y el Reino Unido, aunque tiene allí unas características peculiares que no son trasferibles al tema que nos ocupa.



Fig. 5: Núcleo de Lafuente (Lamasón), recientemente rehabilitado.

En segundo lugar, el vacuno de carne, puesto que hay unas razas autóctonas, las vacas tudancas, que permiten unos cruces muy interesantes: hay como 20 o 22 clases de ganado vacuno, razas que se están tratando, digamos, sin un plan determinado, sin una organización y siguiendo las pautas que marcan las subvenciones comunitarias en lo que se refiere a subir o bajar la producción, sin prever que esas subvenciones comunitarias se terminan a plazo fijo. Estamos trabajando en la recuperación de pastos, puesto que los pastos pueden ser también un factor importante de desarrollo, no sólo para el ganado que allí se pueda desarrollar, sino para el ganado de otras regiones de España que puedan venir también en periodo de estiaje a esta región. Y también estamos trabajando conjuntamente con el equipo que prepara para el Gobierno de Cantabria el desarrollo de un plan de actividades forestales, que no existía. Hay un proyecto de Ley de Montes que no salió adelante por razones que no son del caso, y en este momento tenemos la suerte de trabajar conjuntamente con el equipo que está preparando ese plan de desarrollo forestal, que será el origen y la base de la nueva Ley de Montes.

Y finalmente, unas actividades turísticas que no constituyen la primera prioridad ni un fin en si mismo, sino uno de los factores del programa. Dentro de esas actividades turísticas, estamos trabajando mucho en lo que ya denominamos el turismo de paisaje, es decir, ese turismo que no va a ver sitios bonitos; es un turismo que generalmente va a pie, que recorre zonas, pero que lo que

quiere es aprender a leer, aprender a comprender y entender los paisajes por los que discurre, y esto requiere un tratamiento específico que estamos tratando de darle en el marco de este programa. Y luego una serie de actividades con la población, talleres con los diferentes agentes sociales -ya que todos colaboran muy estrechamente con el programa- que nos han permitido conocer mejor la percepción que ellos tienen de la realidad del valle. Estamos haciendo actividades con la población infantil, que es una población bastante poco integrada en el valle, puesto que los colegios de primera enseñanza avanzada y de segunda enseñanza están ya en la zona litoral, lo que hace que los niños del valle tengan trayectos entre su casa y el colegio de una hora, hora y cuarto u hora y media cada día.

Hicimos hace poco en París una presentación internacional del programa dentro del Salón del Patrimonio, respondiendo a esa vocación de no sólo elaborar un modelo, sino tener un efecto de demostración y suscitar también un efecto multiplicador. Esto es lo que estamos haciendo. Yo me limitaría a decir para concluir que, si me he expresado correctamente, ustedes habrán visto que estamos planteando el programa en los términos éticos que nos decía el profesor Jarauta y en una perspectiva de modelo de sociedad que es lo que a partir de aquí queremos contribuir a desarrollar.

## **Notas**

---

- I En marzo de 2008, una vez ratificado por el Estado español (N. del E.).



## PAISAJES CULTURALES: DE LA PROTECCIÓN A LA GESTIÓN INTELIGENTE DE LOS PROCESOS DE CAMBIO<sup>1</sup>

Miguel Ángel Troitiño Vinuesa

Los paisajes culturales, configurados como realidades complejas donde conviven en tensión permanente la tensión del cambio, viejas y nuevas funciones, se enfrentan a profundos cambios funcionales y sociales. La conservación y la gestión de aquellos que están incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial, como son los casos de Aranjuez en España, Cintra en Portugal, Valle de Viñales en Cuba o Tequila en México, se enfrentan a dificultades diversas para preservar sus caracteres diferenciales y adaptarse a las nuevas funcionalidades. Un paisaje cultural protegido, sea urbano o rural, es una realidad dinámica y su gestión, para ser eficaz, tiene que dotarse de herramientas que, más allá de las necesarias medidas de protección, sean capaces, por un lado, de regular la tensión existente entre unas estructuras físicas más o menos rígidas y unas realidades socioeconómicas y culturales cambiantes y, por otro, de hacer frente a las presiones de un proceso de urbanización simplificador y banalizador.



Fig. 1. Paisaje cultural de Aranjuez: tramas barrocas, conjunto palaciego, jardines y huertas frente a la presión urbanística.

## Un marco de referencia funcional para la interpretación, la conservación y la gestión

La recuperación y gestión integradas de estos paisajes, claves en la calidad de los territorios donde se localizan, se enfrentan a problemas de naturaleza diversa debido, entre otras razones, a un cierto olvido, con frecuencia intencionado, o a falta de voluntad política para controlar las tensiones sociales y funcionales. No está resultando fácil encontrar equilibrio entre los paisajes de la cultura y la presión de los nuevos desarrollo urbanos, tal como se evidencia en Madinat al-Zahra (Vallejo Triano y López Casado, 2009), entornos de la Alhambra, etc. Por ello, antes de entrar en más profundidades, parece oportuno plantearse la siguiente pregunta: ¿cuál debe ser el papel de los paisajes culturales en las nuevas estructuras urbanas y territoriales?



Fig. 2. Madinat al-Zahra: tensiones paisajísticas en relación con la presión de los desarrollos urbanísticos de Córdoba sobre el conjunto arqueológico.

El paisaje, entendido como el rostro de las estructuras territoriales, además de referencia simbólica y cultural, refleja el efecto, positivo o negativo, del cambio funcional, de la pérdida de vida social, de la infrautilización o la turistización, efectos que, si no están adecuadamente canalizados, pueden destruir sus valores, más cuando una urbanización banal se ha olvidado de las dimensiones paisajísticas (Muñoz, 2006). El debate sobre la conservación y la gestión, por tanto, no debe dissociarse de una adecuada interpretación de los cambios funcionales y sociales. Su recuperación y reutilización productiva (Zoido, 2004), en el marco del reforzamiento de las centralidades turísticas, simbólicas y culturales, requiere superar los enfoques morfológicos o fisonómicos.

Uno de los grandes desafíos que los paisajes culturales tendrán que afrontar en los próximos años, tanto en el medio urbano como en el rural, será el de prepararse para integrar las emergentes funcionalidades turística y cultural. La conservación de los paisajes protegidos, estén o no incluidos

en la Lista del Patrimonio Mundial, requiere establecer conexiones prácticas entre las dimensiones territoriales, las urbanísticas, las funcionales, las sociales y las paisajísticas, incorporando los planteamientos del Convenio Europeo del Paisaje (Florencia, 2000). La valoración del patrimonio constituye una vía de acción bastante consolidada en conjuntos históricos, yacimientos arqueológicos e hitos monumentales, apostándose por la recuperación de elementos singulares de la cultura material de los pueblos para la ubicación de infraestructuras, equipamientos o instalaciones culturales y turísticas. En cualquier caso, es necesario evaluar el impacto de iniciativas o proyectos turísticos o culturales, relacionados en unos casos con intervenciones de rehabilitación y en otros con nuevas arquitecturas, algo que raramente ocurre, como se evidencia, entre otros muchos casos, en la llamada Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela.

El control y la gestión de las implicaciones que tienen, tanto a nivel físico como social, la crisis de viejas funciones y la emergencia de otras nuevas han de encuadrarse en un marco de estrategias de paisaje, donde se precisen unas orientaciones políticas claras con respecto a las relaciones e interdependencias entre funcionalidad, patrimonio cultural y desarrollo territorial. Al igual que ocurre en las cuestiones medioambientales, no disponemos de buenos instrumentos para afrontar con eficacia la gestión de las relaciones e interdependencias entre factores de naturaleza diversa.

Una estrategia verdaderamente innovadora de la conservación y gestión activa del paisaje debe tener muy presentes los aspectos territoriales y funcionales, pues el buen uso del patrimonio es la mejor garantía para su conservación. La revalorización cultural y simbólica de los paisajes les ha convertido con frecuencia en potentes focos de atracción turística, e impulsados por el turismo trascienden la dimensión cultural y se transforman en recurso productivo. Pero el turismo introduce cambios funcionales y paisajísticos, las viejas tiendas y los servicios, tradicionalmente orientados a la población local, pueden ser reemplazados por locales de recuerdos, restaurantes o establecimientos de comida rápida, alterando ambientes y perspectivas (Brandis y Del Río, 1998). Por otra parte, la presión producida por los visitantes, el incremento del tráfico y el aumento de los lugares de ocio molestan, una vez superados determinados umbrales, y pueden incitar a que la población residente abandone las calles más frecuentadas, provocando rupturas del equilibrio social y desapego patrimonial.

El incremento de los flujos de visitantes, entre los que tienen un fuerte protagonismo los excursionistas, es una amenaza creciente para muchas ciudades y paisajes históricos, exigiendo la puesta a punto de una planificación más precisa y de una gestión adaptada a su capacidad de acogida (García Hernández, 2003). La fijación de límites de tolerancia, en relación con la capacidad de acogida y los modelos de gestión de la afluencia de visitantes, debería recibir mayor atención en la planificación y gestión de los paisajes culturales (OMT, 2004). La revalorización y la utilización turística de los paisajes culturales requieren su integración dentro de un proyecto territorial de clave cultural donde la oferta, en función de los caracteres y limitaciones del patrimonio a gestionar, prime sobre la demanda.

El aislamiento del problema del paisaje cultural y su tratamiento al margen de los cambios en las funcionalidades y en las estructuras urbanas y territoriales, tal como ha venido ocurriendo en muchos centros históricos, puede ser una de las mayores limitaciones de las políticas de protección y recuperación desarrolladas durante los últimos años; así una de las claves del éxito de la política patrimonial de Santiago de Compostela, al menos hasta el momento en que el proyecto de la Ciudad de la Cultura introduce un cambio radical de escala, ha estado, sin duda, en haber sabido integrar y complementar la vieja y la nueva ciudad (Villanueva, 2009).

La clave explicativa de los conflictos actuales debe buscarse en el análisis sistemático de los procesos de cambio, en la valoración rigurosa de las respuestas que ante diversos problemas se han ido dando en los diferentes momentos y contextos históricos y, también, en un acertado conocimiento de las demandas y necesidades razonables de la sociedad y de la defensa del interés público (Menéndez de Luarca, 2009). La apuesta por la multifuncionalidad garantiza la diversidad de los paisajes pero requiere, por un lado, aprovechar las oportunidades que brindan las funciones emergentes, caso de la turística y la cultural, y, por otro, introducir innovaciones en el terreno de los instrumentos y prácticas cotidianas de la gestión (consorcios, patronatos, fundaciones, centros de gestión urbana, etc.), así como una mayor implicación de las administraciones locales. Para avanzar en esta dirección no queda otra alternativa que dotarse de herramientas que contribuyan a instrumentar políticas donde estén mejor conectadas las estrategias, los planes y los proyectos, vía que también permitirá reforzar el compromiso social con la conservación del patrimonio cultural (Troitiño, 2009).

La lectura del patrimonio cultural como fuente de riqueza abre nuevas vías de acción por donde es necesario transitar y, en este sentido, el Memorando y la Declaración de Viena (2005) brindan la oportunidad para introducir plenamente la cuestión territorial y funcional en un debate renovado sobre la conservación y la gestión del paisaje urbano histórico. Se trataría, en suma, de superar la gestión físico-urbanística de los paisajes abordando la gestión socio-territorial, dado que en el análisis y la gestión no se pueden ni deben disociar paisaje y territorio (Bertrand, 2008). Se trata de un camino a recorrer de forma multidisciplinar pues sin la plena integración de las dimensiones territoriales será difícil superar el enfoque artístico/urbanístico dominante en los proyectos de paisaje.

## **Los paisajes urbanos históricos en el marco del Memorando y la Declaración de Viena de 2005**

La definición del paisaje urbano histórico, según la Recomendación de la UNESCO relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos y su función en la vida contemporánea (1976), dejó en un segundo plano, o al menos no ponderó suficientemente, la estrecha relación existente entre los cambios socio-funcionales y la dinámica de los paisajes. El enfoque integrado al que se hace referencia en el punto 5 del Preámbulo del Memorando de Viena, no termina de prestar una adecuada atención a las dimensiones funcionales y sociales de la ciudad histórica, cuestión fundamental para plantear y, sobre todo, para avanzar en la búsqueda de soluciones adecuadas a las relaciones e interdependencias entre arquitectura contemporánea, desarrollo urbano sostenible y paisaje urbano

histórico, entendiendo éste como la imagen de una estructura urbana de calidad, compleja y diversa, que se ha venido modelando a lo largo del tiempo y que, en mayor o menor medida, continuará haciéndolo en el futuro.



Fig. 3: Ciudad alta de Cuenca: equilibrio frágil entre naturaleza y cultura.

La ampliación o deriva de la noción de patrimonio cultural (Ariño, 2002) del monumento al territorio ayuda a situar en sus contextos territoriales la ciudad histórica y los paisajes culturales. En este sentido, los paisajes culturales son, además de herencias brillantes del quehacer de nuestros antepasados y totalizadores cargados de valores y de símbolos, también piezas fundamentales, con frecuencia las más valiosas, de las estructuras territoriales actuales. A este propósito se ha señalado: *“El paisaje como forma, presenta no solo un volumen y una configuración: también posee un rostro, que es el aspecto externo, visible, de una estructura territorial. Aunque ello posee una vertiente estética ciertamente importante, sus rasgos y sus problemas no sólo son de orden visual o sensorial, sino de fondo, de orden básico natural y social, que requiere el conocimiento de su estructura, de sus unidades, de sus funciones y, finalmente, de su imagen. El paisaje es pues el conjunto de forma, rostro e imagen. Y ésta es también un producto de civilización. El paisaje es civilización”* (Martínez de Pisón, 2009, p. 14). El concepto de paisaje, bien instrumentado, puede abrir el camino hacia planteamientos y metodologías de conservación más eficaces, ya que los planteamientos de aislamiento o de protección físico-artística no están dando muy buenos resultados.

La noción de paisaje urbano histórico, al ir más allá de términos como “centro histórico”, “conjunto” o “entorno”, ofrece la oportunidad de plantear con una perspectiva más rica la cuestión de las interdependencias, tanto funcionales como paisajísticas, entre las distintas piezas de las estructuras urbanas y territoriales. En cualquier caso, será necesario, con visión dinámica relacional, identificar los rasgos definidores y los valores de las diversas tipologías de paisajes

(Nogué y Sala, 2008). La reflexión sobre la protección y la conservación debe también considerar con rigor las capacidades de acogida del territorio para los diferentes usos y actividades, orientando y controlando de forma sostenible los procesos de cambio. Así, la función turística tiene cada día mayor protagonismo en los bienes incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial y ello, si bien ofrece oportunidades de desarrollo, también plantea nuevos problemas, como evidencia que el Comité del Patrimonio Mundial cada vez reciba más denuncias y tenga que examinar más proyectos en lugares cuyo valor universal está amenazado por prácticas turísticas (Sanz, 2009). Hay que trabajar de forma adecuada para que los ciudadanos del mundo tengan experiencias enriquecedoras en el Patrimonio, tal como se propugna en la Carta de Turismo Cultural de ICOMOS (1999); pero esto sólo se logrará si la dimensión funcional, en este caso la turística, se integra plenamente en las prácticas técnicas y administrativas de protección, conservación y gestión del paisaje (Brito, 2009).

Los cambios funcionales, sociales y políticos se manifiestan de forma diversa, su interpretación requiere de una visión dinámica y global, pero sin olvidar las especificidades y caracteres de cada paisaje, pues ahí radica uno de los pilares del valor excepcional que se le asigna y una de las claves de su autenticidad. Las intervenciones, más allá de responder a una dinámica de desarrollo, a fin de facilitar las reformas socioeconómicas y el crecimiento, deben plantear de forma adecuada las cuestiones relacionadas con la integración funcional y paisajística, ya que generan impactos directos e indirectos. En este sentido, las cuestiones funcionales y de integración, en el ámbito de los paisajes culturales, deberían plantearse con anterioridad al proyecto urbanístico o arquitectónico, pues éste nunca debería olvidar que se desarrolla en territorios de la memoria, cuyos valores e identidades están relacionados con modelos históricos creativos de configuración y evolución.



Fig.4. Ávila: transformación y pervivencias en los tesos de la muralla, el barrio del Puente y el recinto intramuros.

La autenticidad de los paisajes, los vínculos afectivos y el sentimiento de pertenencia guardan estrecha relación con la calidad de vida y la vitalidad social y cultural de los lugares, valores frágiles y fácilmente alterables. Para ello se requiere impulsar medidas orientadas a impedir los monocultivos, ya sean turísticos o culturales, así como a frenar intervenciones que, impulsadas por intereses económicos especulativos o por un excesivo afán de protagonismo, puedan poner en marcha desajustes funcionales y sociales. Para que las intervenciones físicas y funcionales sirvan realmente para mejorar la calidad de vida, adaptando los usos sin comprometer los valores de las tramas paisajísticas, se requiere superar la gestión física y abordar la rehabilitación y gestión integrada de las dimensiones físicas, funcionales y sociales. El desafío radica en mantener paisajes culturales que sean atractivos para vivir y para visitar.

Las decisiones relativas a las intervenciones requieren tener muy presente, además de los aspectos históricos y culturales, las cuestiones funcionales y las realidades sociales. Para una adecuada interpretación de las dinámicas funcionales resulta necesario comprender el sentido de los lugares históricos, cambiante a lo largo del tiempo. De esta manera será más factible trabajar para conciliar el lenguaje de la arquitectura contemporánea con las claves patrimoniales de los paisajes culturales, cuyos cambios guardan estrechas relaciones con los ciclos de la funcionalidad, sin los cuales resulta difícil comprender, por ejemplo, los paisajes actuales de la Alhambra de Granada, de Segovia o de Cuenca.



Fig. 5: Segovia: fachada norte del recinto intramuros, San Lorenzo y valle del Eresma.

En la intervención y en la preservación del paisaje cultural deben evitarse, ciertamente, soluciones seudohistóricas. La construcción de hoteles y equipamientos culturales ofrece oportunidades, sin duda, para el enriquecimiento de los paisajes culturales y desaprovecharlas evidencia ceguera, pero esto no puede ser la trampa para obviar cuestiones relevantes relacionadas con la integración paisajística y funcional de las nuevas arquitecturas. Los planes de gestión de los paisajes culturales del Patrimonio Mundial, elaborados conforme a las Directrices prácticas sobre la aplicación de la convención para

la protección del Patrimonio Mundial (IAPH/UNESCO, 2009) deben ser de naturaleza integrada y multidisciplinar, integrando plenamente las dimensiones sociales y funcionales, definiendo con claridad el modelo de gobernanza y los programas sectoriales, tal como se propone en el Plan de Gestión del Centro Histórico de Évora (Oliveira, 2009).



Fig.6. Évora: gestión eficaz del patrimonio y el paisaje de la ciudad histórica.

La experiencia evidencia que la disociación entre las gestiones urbanística, patrimonial y turística ha dado muy malos resultados convirtiéndose en foco constante de tensiones y conflictos, tal como se ha puesto de manifiesto recientemente en la Vega Baja de Toledo, la torre Pezzi de Sevilla o el auditorio de las Adoratrices en Salamanca. Las ciudades del Patrimonio Mundial tienen que asumir, al igual que han hecho algunos conjuntos monumentales -caso de la Alhambra de Granada-, que el turismo y los turistas deben estar plenamente integrados en sus modelos de gestión patrimonial. El turismo es tan importante y tiene tal capacidad de transformación de los paisajes y las sociedades, que no se le puede dejar a su libre albedrío (Villafranca y Chamorro, 2007).

La utilización de los proyectos arquitectónicos como herramienta de competencia entre las ciudades o los paisajes no está exenta de riesgos, especialmente cuando éstos adquieren un protagonismo desmedido y se utilizan autores de renombre, tal como viene ocurriendo en los últimos años, para justificar intervenciones que ni son necesarias ni ayudan a resolver problemas relevantes. En este sentido, es cada día más necesario exigir desde las distintas esferas administrativas la realización de estudios de evaluación de impacto funcional, cultural y paisajístico. Llenar de contenido práctico y operativo, mediante medidas concretas, el concepto de paisaje cultural es, sin duda, un reto complejo pero, al mismo tiempo, sugerente, especialmente si se formula, tal como propugna Georges Bertrand, en clave de sistema paisajístico-territorial, visión que, por otra parte, permite enlazar con los enfoques de los sistemas territoriales patrimoniales (DELTA, 2004) y con la interpretación del patrimonio arqueológico en clave territorial (Fernández Cacho, 2008).



Fig.7. Toledo: centro histórico y tensiones paisajísticas en la Vega Baja y los nuevos desarrollos urbanos.

La integración del paisaje en los programas de desarrollo económico, social y humano permitirá, sin duda, superar los problemas relacionados con las metodologías de aislamiento y situarlo coherentemente dentro de los sistemas patrimoniales territoriales (centro histórico, paisajes urbanos históricos, nuevos desarrollos urbanos, paisaje cultural, etc.). La visión dinámica de las realidades territoriales, en términos urbanísticos, arquitectónicos, sociales y funcionales, así como la integración de pasado, presente y futuro, abren un marco de reflexión y debate que propicia el diálogo entre los diversos agentes implicados en la conservación y la gestión. En este sentido, el Manifiesto de Santiago de Compostela a favor de la cooperación en la conservación activa y gestión sostenible de las ciudades del Patrimonio Mundial (1999) ya reclamaba apoyo para innovar en el terreno de la gestión, haciendo un llamamiento para profundizar en la colaboración y cooperación con la industria turística para que contribuyese a la protección, recuperación y gestión del patrimonio cultural, en cuanto que éste constituye uno de los soportes fundamentales de su actividad económica.

El principal desafío del proyecto contemporáneo del paisaje cultural no es tanto responder a una dinámica de desarrollo que facilite reformas socioeconómicas y crecimiento, como contribuir a dar imaginativas respuestas a las nuevas demandas funcionales y sociales. El paisaje es un recurso y debe utilizarse responsablemente como factor y motor de desarrollo, pero la intervención debe estar al servicio de un proyecto territorial con futuro, construido alrededor de los valores e identidades que le dan singularidad. Esto no debe impedir, más bien al contrario, la modernización de infraestructuras y servicios, en suma, integrar el paisaje del pasado en el paisaje del presente. Preservar el patrimonio, mejorar la calidad de vida, adaptar los usos y funciones sin poner en peligro los valores, requieren de

alianzas entre los agentes implicados, tanto públicos como privados. Para esta concertación hay que dotarse de instrumentos estables de planificación y gestión que, adaptados a las distintas tipologías de paisajes, estén liderados por la administración pública y cuenten con adecuada participación social.



Fig. 8: Barcelona: modernidad (MACBA) y marginalidad en el paisaje urbano del Raval.

En el proceso de planificación son necesarios estudios que evalúen los impactos culturales, visuales, sociales, funcionales y paisajísticos de las intervenciones. Así, por ejemplo, en el ámbito del turismo hay que llegar a acuerdos que, mediante medidas directas o indirectas, pongan freno a un despilfarro territorial que, como ha ocurrido recientemente con el desarrollo urbanístico, pone además en peligro la pervivencia de actividades claves para mantener los rasgos diferenciales del paisaje. Así, será imposible preservar los paisajes de La Geria (Lanzarote) si desaparecen los cultivos de viñedo enarenados, los del Valle de Viñales (Cuba) si se deja de sembrar tabaco, los de Tequila (México) si el agave no tiene dimensión económica o los de las huertas de Aranjuez si éstas pierden su carácter hortícola.



Fig. 9. Paisaje cultural de Tequila (México): dimensiones objetivas y subjetivas dan personalidad diferenciada al territorio.

## **Paisajes protegidos, conservación y sostenibilidad**

Las políticas más avanzadas en materia de conservación apuestan por un cambio de rumbo en el tratamiento de los temas patrimoniales, tanto naturales como culturales, evolucionando desde una filosofía proteccionista de carácter restrictivo en el marco de “visiones aislacionistas” de los “territorios protegidos”, a una conservación entendida en sentido más amplio, que asuma el reto de compatibilizar la preservación de los sistemas naturales y culturales con el uso racional de los recursos, sobre la base de nuevos modelos de desarrollo y de gestión territorial.

La planificación del paisaje, considerando de forma conjunta el patrimonio natural y el cultural, es uno de los grandes cometidos públicos de nuestra época. Siendo así, el desarrollo territorial debería encontrar en ella un importante aliado, más cuando una de las reglas de oro del desarrollo sostenible es que toda acción debe ser considerada en términos territoriales. Las posibilidades que, al menos teóricamente, ofrecen los marcos normativos de la Unión Europea, España y las Comunidades Autónomas, sólo se harán realidad si somos capaces de instrumentar nuevas fórmulas de gestión territorial. La difícil articulación entre protección, patrimonial o medioambiental, y desarrollo territorial se ha convertido en una auténtica quimera pues, con excesiva frecuencia, los legítimos intereses conservacionistas se han olvidado de las relaciones e interdependencias entre espacio natural y espacio social, tal como evidencia la débil relación entre los responsables de la gestión medioambiental y patrimonial y aquellos que tienen a su cargo programas de ordenación o desarrollo territorial (Troitiño et al., 2005).

Unas veces por desentendimiento de los problemas de unos entornos socioeconómicos en regresión y otras por la incapacidad para eludir la presión de la urbanización, lo cierto es que el territorio evidencia que, si bien las herramientas de conocimiento y las figuras de protección del patrimonio natural y cultural se refuerzan (Red Natura 2000, B.I.C., Paisajes e Itinerarios Culturales, Inventarios y Catálogos de Paisajes, etc.), no está resultando nada fácil establecer vías de conexión entre desarrollo y gestión activa del paisaje. La proliferación de “territorios protegidos” resulta, con frecuencia, más voluntarista que práctica, como evidencia que en España, salvo la Alhambra de Granada, ninguno de los bienes inscritos en la Lista del Patrimonio Cultural de la Humanidad cuenta con un plan integrado de gestión. La falta de orientación y acción coordinada, así como la localización de los paisajes protegidos en zonas frágiles, deprimidas o desbordadas, plantea la necesidad de reflexionar desde una perspectiva basada en la sostenibilidad integral del desarrollo, en la que puedan convivir los sistemas naturales y los culturales.

Las posibilidades actuales de los “paisajes protegidos” para funcionar como instrumentos promotores o cooperadores del desarrollo sostenible son, hoy por hoy, limitadas. Sin embargo, su papel en cuanto instrumento estable de ordenación y gestión del territorio es cada día más necesario. En la construcción de un nuevo modelo de desarrollo territorial hay que superar los riesgos que lleva implícitos desentenderse de los procesos de cambio; el paisaje, como producto social, refleja con mayor o menor prontitud, según las distintas zonas geográficas, las pulsaciones de la sociedad que lo construye y nuestra sociedad, cuando las funciones del territorio están cambiando con gran rapidez, tiene dificultades para encontrar modelos de gestión creativos de las dimensiones paisajísticas.



Fig.10. Paisaje cultural del Valle de Viñales (Cuba): el tabaco y las actividades agrarias como factores de identidad y vitalidad del paisaje.

La planificación y la gestión de los paisajes no deben disociarse del desarrollo territorial sostenible, pues ordenación del territorio, gestión del paisaje y desarrollo sostenible son tres vías de actuación que necesitan caminar con unidad de criterio. Integrar los principios del Memorando de Viena en las políticas de conservación del paisaje cultural, al igual que ocurre con el Convenio Europeo del Paisaje, permitirá enriquecerlas y cualificarlas. Sin embargo, hay que ser conscientes de que la integración del concepto del paisaje cultural histórico en los planes de gestión, al integrar dimensiones objetivas y subjetivas, es un desafío complejo que requerirá del desarrollo de directrices específicas, pues no se trata de una dimensión sectorial más, sino de contenidos transversales que permeabilizan las diferentes políticas y actuaciones.

## Notas

---

1 Este trabajo se inserta en el marco del proyecto de investigación 'Turismo Cultural: dinámicas recientes y estrategias de intervención en destinos patrimoniales' del Ministerio de Educación y Ciencia (SEJ 2006-10898).

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2002): *Paisaje y Ordenación del Territorio*. Junta de Andalucía / Fundación Duques de Soria. Sevilla.
- ARIÑO VILLARROYA, A. (2002): "La expansión del patrimonio cultural". *Revista de Occidente* 250, pp. 129-150.
- BRANDIS, D. Y RÍO, I. (1998): «La dialéctica turismo y medio ambiente de las ciudades históricas: una propuesta interpretativa». *Ería*, pp. 229-240.
- BERTRAND, G. (2008): "Un paisaje mas profundo. De la epistemología al método". *Cuadernos Geográficos* 43, pp. 17-27.
- BRITO, M. (2009): *Ciudades históricas como destinos patrimoniales. Una mirada comparada: España y Brasil/ As cidades históricas como destinos patrimoniais. Um estudo comparado: Espanha e Brasil*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- CONSEJO DE EUROPA / MINISTERIO DE MEDIO AMBIENTE (2007): *Convenio Europeo del Paisaje. Textos y comentarios*. Ministerio de Medio Ambiente. Madrid.
- DELTA (2004): *Guide méthodologique pour le développement des systemes culturels territoriaux*. Euromed Heritage-Med. Roma.
- FERNÁNDEZ CACHO, S. (2008): *Patrimonio arqueológico y planificación territorial. Estrategias de Gestión para Andalucía*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Sevilla.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, M. (2003): *Turismo y conjuntos monumentales: Capacidad de acogida turística y gestión de flujos de visitantes*. Fundación Cañada Blanch / Tirant lo Blanch. Valencia.
- IAPH/UNESCO (2009): *El paisaje histórico urbano en las ciudades históricas patrimonio mundial. Indicadores para su conservación y gestión*. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. et al. (2004): *La Conservación del paisaje*. Fundación Biodiversidad. Madrid.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2009): *Miradas sobre el paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid.
- MENÉNDEZ DE LUARCA (2009): "Paisaje y paisanaje ¿quien es el protagonista?". *Ciudad y Territorio/ Estudios Territoriales* 159, pp.171-175.
- MUÑOZ, F. (2006): "Urbanalización: la huelga de los paisajes". En Mata, R. y Tarroja, A.: *El paisaje y la gestión del Territorio*. Diputació de Barcelona. Barcelona. Pp. 143-163.
- NOGUÉ, J. y SALA, P. (2008): "El paisaje en la ordenación del territorio. Los catálogos de paisaje de Cataluña". *Cuadernos Geográficos*, 43, pp. 69-98.

- OCPM (1999): *Manifiesto de Santiago de Compostela en favor de la cooperación en la conservación activa y gestión sostenible de las Ciudades Patrimonio de la Humanidad*. Santiago de Compostela.
- OLIVEIRA, M. (coord. 2009): *Plano de Gestão do Centro Histórico de Évora*. Departamento do Centro Histórico. Câmara Municipal de Évora.
- OMT (2004): *Gestión de la saturación turística en sitios de interés natural y cultural*. Organización Mundial de Turismo. Madrid.
- ORTEGA CANTERO, N. (ed. 2004): *Naturaleza y cultura del paisaje*. Fundación Duques de Soria / Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.
- SALMERÓN ESCOBAR, P. (1997): *La Alhambra. Estructura y paisaje*. Fundación Caja Granada / Ayuntamiento de Granada. Granada.
- SANZ, N. (2009): "Turismo, cambio cultural y patrimonio mundial". En Troitiño Vinuesa, M. A. (ed.). *Ciudades Patrimonio de la Humanidad: Patrimonio, Turismo y Recuperación Urbana*. Universidad Internacional de Andalucía / Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. Pp. 42-53.
- TROITIÑO VINUESA, M. A. (1995): *Cuenca. El paisaje urbano del casco antiguo*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo.
- TROITIÑO VINUESA, M. A. et al. (2005): "Los espacios protegidos en España: Significación e incidencia socioterritorial". *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 39, pp. 227-265.
- TROITIÑO VINUESA, M. A. (2007): "Estrategias sostenibles en los destinos patrimoniales: De la promoción a la gestión integrada e innovadora". *Estudios Turísticos* 172-173, pp. 225-232.
- TROITIÑO VINUESA, M. A. (2009): "Turismo, patrimonio y recuperación urbana: Retos de interpretación y de gestión". En *Ciudades Patrimonio de la Humanidad: Patrimonio, turismo y recuperación urbana*. Universidad Internacional de Andalucía / Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. Pp. 18-41.
- VALLEJO TRIANO, A. y LÓPEZ CASADO, D. (2009): "Tensiones, amenazas y oportunidades en el territorio español: el caso de Madinat al-Zahra". En *Actas del V Congreso Internacional de Ordenación del Territorio. Agua, territorio y paisaje: De los instrumentos programados a la planificación aplicada*. Fundicot. Madrid. Pp. 517-530.
- VILLAFRANCA, M. M. y CHAMORRO, M. V. (eds. 2007): *Acogida de visitantes en monumentos y sitios del Patrimonio Mundial*. Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada.
- VILLANUEVA PRIETO, X. M. (2009): "Santiago de Compostela: Políticas de recuperación urbana en una ciudad Patrimonio de la Humanidad". En Troitiño Vinuesa, M. A. (ed.). *Ciudades Patrimonio de la Humanidad: Patrimonio, turismo y recuperación urbana*. Universidad Internacional de Andalucía / Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. Pp. 250-261.
- ZOIDO NARANJO, F. (2004): "El paisaje, patrimonio público y recurso para la mejora de la democracia". En *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 50, pp. 66-73.

## **4. Tensiones**



## GEOGRAFÍA O HISTORIA

Luis Fernández Galiano

El paisaje cultural reconcilia la geografía con la historia. A primera vista, la denominación “paisajes culturales” juega con el oxímoron, porque parece reunir la naturaleza intacta con las huellas de la civilización; sin embargo, el paisaje es una naturaleza artificial, creada por el uso humano, mientras la cultura es tanto producto de la civilización como hábito de cultivo. Si bien se mira, “paisajes culturales” no es una antítesis, sino una redundancia: todos los paisajes son culturales, y acaso la sociedad más culta es la que mejor construye sus paisajes. El cultivo del espacio coincide con el cultivo del espíritu, y seguramente por eso merece perdurar el viejo matrimonio entre geografía e historia: a fin de cuentas, no entendemos la geografía sin explorar su estratificación de usos en el tiempo, ni somos capaces de visualizar la historia sin adscribir los sucesos a los lugares y sin representar los procesos en los territorios.

Aparentemente, la conjunción copulativa entre geografía e historia se transforma en disyuntiva en Peter Eisenman y Dominique Perrault, simulando establecer una contraposición entre los dos términos, y obligando a elegir: geografía o historia. El norteamericano, en obras como la Ciudad de la Cultura de Galicia, construye un paisaje cultural cuya morfología se toma prestada de la historia, imponiendo la memoria del casco de Santiago de Compostela sobre la topografía del monte Gaiás; el francés, en proyectos como el plan director de Unimétal en Caen, extiende una malla indiferente sobre el emplazamiento fabril para hacer valer un orden geográfico extremo y azaroso, desdibujando las huellas de la historia. Para Eisenman, *history without geography*; para Perrault, *géographie sans histoire*: cultura sin paisaje o paisaje sin cultura, tal parecería ser el dilema conceptual que representan.

Sin embargo, y por más que en sus escritos y su enseñanza Eisenman sitúe su trabajo en una perspectiva histórica que hace imposible comprenderlo sin identificar sus fuentes teóricas y formales, su sensibilidad ante el entorno físico se manifiesta tanto en la nostalgia alabeada de los paisajes naturales como en su distanciamiento intelectual y emotivo del universo virtual de los medios, cuya inmaterialidad elusiva genera frustración y pasividad. Perrault, por su parte, valorando también lo físico sobre lo virtual, y reconociendo su arquitectura en el diálogo con lugares y territorios cada vez más violentos

y abandonados donde los edificios se insertan como elementos del paisaje, tiene en la geometría una herramienta que lo vincula a una sucesión temporal de edificios, y tanto su reconocimiento del ocaso de las utopías como su énfasis en el fracaso de la ambición totalitaria del urbanismo dotan a sus intenciones de una dimensión histórica que no se diluye en la emoción ante el impacto geográfico de la obra.

Al cabo, el dilema entre geografía e historia es una excusa narrativa para construir contrapuntos retóricos: Eisenman utiliza la sustancia de la historia tanto en el destino de la peregrinación jacobea, modelado con las curvas de la venera, como en el memorial berlinés del Holocausto, conformado por una acumulación emocionalmente intolerable de lápidas o estelas, pero en ambos casos crea geografías artificiales que evocan con sus formas la orografía de los montes o las ondulaciones de las tierras de labor; Perrault, a su vez, se subordina a la geografía en el *patchwork* azaroso del plan director de Unimétal o en la definición topográfica de la universidad femenina EWHA de Seúl, pero tanto en Francia como en Corea la colonización deliberada del espacio natural con grandes gestos geométricos inserta esos paisajes en una larga secuencia de trazados históricos que marcan el territorio con la sucesión de las sociedades en el tiempo.

Paisajes culturales pues, geografías e historias que privilegian lo físico sobre las imágenes evanescentes del espectáculo: un teatro de sombras, humo y espejos que caracteriza -como ya sabía Guy Debord, y como Peter Eisenman recuerda homenajeando simultáneamente a Theodor Adorno y Edward Said- esta época que es la nuestra, y ese "estilo tardío" donde se reúnen el esplendor náufrago del ocaso y la luz impaciente del alba que no llega.

## SIETE PUNTOS

Peter Eisenman

### Uno

¿Cuáles son las cuestiones a las que se enfrenta la arquitectura en la actualidad? En primer lugar, es un hecho que vivimos en la era de los medios de comunicación, sobre los cuales apenas tenemos control. Los medios de comunicación han invadido todos los aspectos de nuestra vida. En Nueva York es muy difícil caminar por las calles o entrar en un ascensor abarrotado sin toparse con gente hablando por el móvil a voz en grito, como si no hubiese nadie alrededor. La gente va escuchando sus *i-pods* con auriculares en los oídos: parece que habitan en otro mundo. Salen de casa o del trabajo y a los pocos minutos ya están consultando su Blackberry. Sus *i-phones* incorporan servicios de mensajería instantánea y de noticias, correo electrónico, teléfono, música, casi cualquier cosa. Es como si vivieran pegados a un ordenador virtual. Cada vez son menos las personas que son capaces de participar de su entorno, del mundo físico en el que se encuentran. ¿Ven, sienten o escuchan algo cuando caminan por la calle? No se dan cuenta de lo molesto que resulta su comportamiento en público. Apenas les preocupan sus congéneres en el ámbito público porque habitan en su propio mundo mediatizado. A efectos de la presente argumentación, este mundo mediatizado provoca una forma de sedación que conduce a un aumento de la pasividad en la personas. Cuanto más pasivos somos, más mensajes recibimos de los medios de comunicación incitándonos a hacer supuestas elecciones con las que nos creemos activos. “¡Vota esto! ¡Vota lo otro! ¡Vota el tipo de noticias que quieres leer, la canción que quieres escuchar o el anuncio que quieres ver a continuación!”. Esta votación nos produce sensación de actividad, pero no es más que una burda farsa, otra forma de sedación más, ya que votar es irrelevante: es el resultado de una cultura hipermediatizada.

En este estado de pasividad la gente pide más imágenes, cosas fácilmente “consumibles”, ya que han perdido la capacidad de concentrarse o de leer con atención. La arquitectura también es víctima de esta pasividad puesto que, cuanto más pasiva es la gente, mayor energía debe emanar de las imágenes.

Los edificios se han convertido en lo más fácil de retratar; se perciben con una mera mirada. Basta con contemplar los nuevos edificios que se están construyendo en China, en Dubai o en Abu Dhabi para comprender que lo que digo es cierto. Hoy en día es difícil ganar un concurso con el proyecto de un edificio recto: parece que los edificios deben hacer gimnasia, retorcerse, girar... Esta es la arquitectura de la era de los medios de comunicación.



Fig. 1: Torre Capital Gate, Abu Dhabi, con 160m de altura y 18° de inclinación.

## Dos

Cualquier grupo de jóvenes arquitectos quiere ser vanguardista. Ninguno de mis estudiantes desea saber nada sobre Palladio ni sobre Le Corbusier. Lo que quieren es el último afrodisíaco arquitectónico. Quieren saber cómo ser Zaha Hadid. Pero yo no sé enseñar a ser Zaha Hadid y desconozco qué valor podría tener hacerlo. Lo que está claro es que a una cultura pasiva le atrae lo fácil, lo que puede verse o consumirse en unos instantes. La gente joven siempre quiere lo último. Para los arquitectos jóvenes, en esto consiste ser un arquitecto vanguardista.

## Tres

Hoy en día no es posible ser vanguardista. Para que surja una vanguardia es necesario que se dé lo que puede llamarse un nuevo paradigma. Pero los cambios de paradigma no ocurren con frecuencia. A principios del siglo XX sí hubo un cambio de paradigma en las artes, cuando se pasó del academicismo a una idea de modernidad. ¿Por qué tuvo lugar este cambio? Porque la sociedad estaba inventando aviones, automóviles y nuevos procesos industriales mecánicos; Einstein había propuesto una nueva manera de entender la física que tenía que ver con el tiempo y el espacio; Freud había propuesto nuevos modelos para comprender el subconsciente y las psicologías del comportamiento. La arquitectura, al responder a estos estímulos, dejó atrás su condición más académica y se adentró en lo

que conocemos por modernidad. La arquitectura proporcionó una realidad concreta a las experiencias del subconsciente, a las nuevas ideas sobre el espacio y el tiempo, a la nueva velocidad del movimiento, a la nueva industrialización y a la nueva idea de la clase trabajadora. Esta energía se extinguió en 1939, no sólo en España, sino también en el resto de Europa. La arquitectura moderna no cumplió su promesa de crear una sociedad nueva.

Una nueva revolución social, iniciada en 1968, representó otro momento de cambio de paradigma. Los estudiantes, que habían sido testigos de la guerra, se dieron cuenta de que nada había cambiado para mejor. Tras dos guerras mundiales y una guerra civil en España, la situación seguía siendo igual de problemática. Los estudiantes tomaron las calles y ocuparon las instituciones educativas, pero en lugar de provocar una guerra civil o una conflagración, la revuelta resultó en un evento implosivo. En otras palabras, los estudiantes atacaron y quemaron sus propias instituciones y sus propios barrios. Se trataba de un tipo de revolución diferente. Resulta significativo que varios textos sobre arquitectura y filosofía se escribieran durante ese mismo periodo. Son textos que fueron importantes a finales de la década de los sesenta y lo siguen siendo en la actualidad: *La arquitectura de la ciudad*, de Aldo Rossi; *El territorio de la arquitectura*, de Vittorio Gregotti; *Teorías e historia de la arquitectura*, de Manfredo Tafuri, y *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, de Robert Venturi. Escritos por arquitectos durante el intenso período que medió entre 1966 y 1968, constituyen una buena muestra de que la arquitectura había experimentado un cambio de paradigma. Al mismo tiempo, Jacques Derrida reescribía la teoría cultural en su libro *Sobre la gramatología*, Gilles Deleuze en su *Diferencia y repetición* y Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, obra que ya en 1968 predijo la actual cultura espectacular, dominada por imágenes. Todos estos trabajos conformaron la base del nuevo paradigma.



Fig. 2: La Staatsgalerie en Stuttgart, de James Stirling, uno de los edificios más notables del posmodernismo.

En aquel momento, la arquitectura se volvió hacia el fenómeno más kitsch de lo posmoderno, el regreso a una imagen historicista de fácil consumo. En 1988, varios arquitectos, entre otros Rem Koolhaas, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Zaha Hadid y yo mismo, participamos en una exposición titulada "Arquitectura deconstructivista", organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Aquella muestra puso punto final a la nostalgia kitsch de lo posmoderno, pese a carecer de marco ideológico: parecía representar, en términos literales, una arquitectura deconstruida, pero no llegó a comprender el alcance trascendental de la crítica de Derrida. La arquitectura deconstructivista murió a finales de la década de los noventa. Hoy día ya no existe una arquitectura moderna activa, pero tampoco una posmoderna o una deconstructivista: no hay una vanguardia arquitectónica viva.

## **Cuatro**

Tras la Segunda Guerra Mundial, Theodor Adorno escribió sobre la idea de estilo tardío o *Spätstil*. Lo describió como un momento en la cultura previo al cambio de paradigma, un momento que contiene la posibilidad de algo nuevo, pero que no se puede comprender o identificar en ese preciso instante. Adorno sugiere que la *Misa Solemnis* de Beethoven, escrita hacia el final de su carrera, ejemplifica la idea de estilo tardío. En lugar de intentar innovar con el estilo característico de su obra temprana, Beethoven escribió una obra difícil, casi anárquica, una pieza que nadie podía entender porque parecía encontrarse completamente al margen del estilo característico del compositor. Tomando como referencia la obra tardía de Beethoven, Adorno argumenta que en cualquier estilo tardío existe una disonancia y una excentricidad que ya no buscan comunicar ideas, sino comunicar cierta ambivalencia frente a la propia comunicación. Quizás en esta difícil comunicación se encuentren las semillas de un nuevo paradigma.

## **Cinco**

Dado que no parece que exista un nuevo paradigma, hoy es casi imposible ser vanguardista. Todavía es posible ser joven, retar al presente y negarse a aceptar pasivamente el hecho de que es muy poco probable que surja algo nuevo. Si a partir de la idea de estilo tardío se puede inferir la eventualidad de un nuevo paradigma, yo, desde luego, desconozco cuál pueda ser, cuáles puedan ser sus rasgos. Mis estudiantes me preguntan hacia dónde vamos, qué viene a continuación, cómo será el futuro. Mi respuesta es que cuanto más nos preocupemos por el futuro, más condenados estamos a vivir en el pasado. En estos momentos pienso que no existen respuestas para el futuro. Pensar en el futuro cuando es imposible saber realmente es condenarse uno mismo a repetir el pasado en el presente. No obstante, existen maneras de pensar sobre el presente que podrían resultar útiles.

Los nuevos paradigmas acontecen cada cuarenta o cincuenta años. Desde la Revolución Francesa han surgido diversos nuevos paradigmas: el romanticismo, el academicismo, la modernidad, la posmodernidad y el deconstructivismo. Si hoy es posible que nos encontremos al filo de un nuevo paradigma, ¿dónde está la energía necesaria para efectuar el cambio? ¿Quizá se encuentre en los atentados del 11-M en Madrid y del 11-S en Nueva York? Estos actos terroristas fueron ataques no tanto contra las instituciones cívicas, sino contra Occidente, contra su consumismo y su pasividad, contra

su colonialismo político y económico. Estos ataques contienen un mensaje para la arquitectura, en la medida en que se perpetraron contra lugares simbólicos. El World Trade Center simbolizaba mucho más que el comercio mundial: constituía un emblema arquitectónico, uno de los edificios más altos de Nueva York. Asimismo, la Estación de Atocha es un símbolo de Madrid y su infraestructura. Estos ataques iban dirigidos a una idea y a una imagen de Occidente, de la que forma parte su arquitectura.



Fig. 3: El World Trade Center, Nueva York, durante el ataque del 11 de septiembre de 2001.

## Seis

En la actualidad, la arquitectura está perdida en la cultura de lo espectacular, en la idea de imagen, de marca, en lo que sólo puede llamarse promoción. Ha perdido su oficio, que consistía en tratar con el espacio y el tiempo: la arquitectura se ha convertido en superficie, y los efectos de la superficie nos intoxican. Estamos intoxicados con los efectos de la superficie. Mientras que la pintura tenía que ver con la reducción del espacio y el tiempo a una superficie, la arquitectura ha tomado la superficie y la ha extendido por el espacio y el tiempo. Hemos convertido la arquitectura, nuestro patrimonio, en pintura, en superficies decorativas. Una superficie que adquiere importancia creciente en la medida en que la arquitectura se representa cada vez más a través de imágenes fáciles de consumir por parte de un público pasivo.

Esta pasividad, alimentada por la propia pasividad de nuestros maestros, de los arquitectos y de los estudiantes, apunta a que estamos perdiendo la fe en lo que, a lo largo de quinientos años de historia arquitectónica, se ha podido llamar el proyecto sintético y dialéctico de la arquitectura. Este proyecto se apoyaba en la planta, la sección y el alzado y convertía el espacio en un medio decisivo. Estos elementos conformaban la gramática de la arquitectura. Hoy mis estudiantes no pueden dibujar plantas; dicen que ya no necesitan secciones, sino modelizaciones en tres dimensiones. Tal vez la pérdida de fe en el proyecto sintético sea algo realmente relevante. La pregunta sigue siendo la misma: ¿es el proyecto sintético un proyecto antiguo, condenado, por tanto, a no formar parte del espíritu de nuestra época?

La famosa sentencia de Leon Battista Alberti según la cual una casa es una ciudad pequeña y una ciudad, una casa grande, constituye la primera afirmación de la relación de la parte con el todo, el primer proyecto dialéctico de la arquitectura. Tras haber servido de sostén a la arquitectura durante quinientos años, esa relación se encuentra ahora en tela de juicio. Mis estudiantes y mis amigos arquitectos jóvenes ya no creen en la relación de la parte con el todo, que formaba parte del proyecto sintético. Creen que lo importante tiene que ver con los componentes y con la infinita reproducción de la variabilidad. El joven arquitecto estadounidense Greg Lynn afirma que ése es precisamente el aspecto crucial hoy en día. Para él, el todo ya no importa porque el componente es el todo.

La informática plantea estas dos cuestiones: la idea del componente y la idea de la superficie. La computación y los procesos algorítmicos nos permiten generar una selección aparentemente infinita de relaciones entre componentes que pueden convertirse en todos de muy diverso tipo pero carentes de valor. Cada uno de ellos presenta un aspecto fantástico, distintos entre sí, y ningún componente tiene necesariamente más valor que otro. Para un estudiante es imposible dibujar un plano manejando un programa informático -3D Studio Max, Maya, Rhino, todos esos programas magníficos de modelaje por ordenador diseñados para fabricantes de coches que usan los arquitectos-, simplemente porque no se puede hacer un plano conectando puntos. Para visualizar el componente no es necesario comprender ni conceptualizar el todo.

## **Siete**

¿Alberga el estilo tardío algún mensaje sobre el futuro? El cine y la literatura pueden entender mejor la situación que nosotros en tanto que arquitectos. Los arquitectos no sabemos cómo abordar la idea de lo tardío.

No construyo en Estados Unidos. Quizás sea porque es la capital de la pasividad, o quizá porque necesitamos crear constantemente nuevos mercados en China, en el Sudeste Asiático y en Latinoamérica. Creo que Europa constituye una esperanza a la hora de enfrentarse a esta pasividad en aumento, porque su cultura posee la fortaleza suficiente para reflexionar sobre estos temas. Les ofrezco estas ideas como una suerte de advertencia, para alertarles de la presencia de este miasma que se extiende.

## **HABITAR LA NATURALEZA ARTIFICIAL**

Dominique Perrault

### **El valor del lugar**

Conviene, ante todo, comenzar presentando la cuestión conceptual a fin de intentar comprender por qué, efectivamente -y en este punto estoy de acuerdo con Peter Eisenman-, la historia ha desaparecido de nuestra cultura arquitectónica. ¿Por qué la historia no constituye ya para los arquitectos contemporáneos un elemento de referencia suficiente para concebir la arquitectura? Hoy en día, no sólo mi generación, sino también las generaciones más jóvenes muestran una sensibilidad, preocupación e interés crecientes hacia la dimensión geográfica. En efecto, en las postrimerías del siglo XX hemos presenciado cómo la geografía ha sustituido a la historia. Esta modificación conceptual y de sensibilidad resulta fundamental para poder imaginar las arquitecturas venideras, ya que los arquitectos del futuro se interesarán sobre todo por los lugares. Mientras que antes todo era físico y nada virtual, mañana todo será virtual y muy poco físico. Lo que escasea se convierte en algo preciado, y lo físico será cada vez más raro. La dimensión física será algo que habrá que proteger de manera extrema y cultivar tanto en el sentido cultural como en el emocional. Por tanto, creo que esta arquitectura conectada con lo geográfico, ligada a un dispositivo contextual, lejos de desaparecer, será la que facilite la recomposición y reconstrucción de nuestras emociones y de la relación con nuestro entorno contemporáneo.

Desde este punto de vista, la arquitectura entendida en términos de construcción de edificios presenta una limitación evidente. Un arquitecto que construye un edificio es un arquitecto que levanta paredes, puertas, ventanas, quizá una cristalera o un movimiento cualquiera en la fachada. Esta dimensión funcionaba muy bien hasta finales del siglo XX, pero es del todo insuficiente para dar cuenta de la transformación de nuestros territorios. Estos territorios son cada día más densos, más complejos y más violentos, y están cada día más abandonados y contaminados. Estos territorios no pueden sacar provecho de una arquitectura que se escribe con puertas, paredes, fachadas y cubiertas. Se tratará, pues, de intentar pensar la arquitectura como un elemento del paisaje, de considerar que lo que creamos son paisajes artificiales, que la naturaleza en la que vivimos es una naturaleza artificial -no más desagradable, por cierto, que la naturaleza natural-. Es nuestra naturaleza, la que controlamos, en la que introducimos nuestra cultura y en la que nos reconocemos,

la que presenta, pues, una dimensión que hace que lo artificial se convierta en uno de los componentes de nuestro entorno. Si convenimos en que el paisaje es algo artificial y no natural -en el sentido romántico desarrollado en el siglo XVIII, en particular con la Filosofía de las Luces-, y que el paisaje, en tanto que elemento artificial, se construye, podemos empezar a llamarlo ciudad. La ciudad es un paisaje carente ya de esa dimensión de ensueño conectada a la organización de los espacios de la calle, de la vivienda, de los parques... Al contrario, presenta ahora una dimensión ligada a la transformación de lo que podría llamarse tejido urbano hacia lo que yo llamaré sustancia urbana. Es decir, que en la medida en que hablemos de tejido urbano nos estaremos refiriendo a algo que tiene dos dimensiones, a una ciudad que se puede diseñar.

## La imposibilidad del totalitarismo

Hoy en día, algo que me llena de júbilo, aunque desde cierto punto de vista puede resultar un tanto angustiante, es que somos incapaces de diseñar una ciudad. Ya no podemos diseñar la ciudad: estamos obligados a reconocer que no sabemos cómo será, nos resulta imposible proyectarla como una totalidad y, en cierto modo, somos, pues, incapaces de ser totalitarios, ya que el totalitarismo tiene como expresión última la capacidad de diseñar la ciudad. Diseñarla es controlarla, lo que implica, en definitiva, una posición completamente reaccionaria. Desde este punto de vista, encuentro conveniente introducir la noción de "territorio", mas no en el sentido en el que la ha desarrollado la *Tendenza* en Italia, por ejemplo, que la conecta con una cultura estalinista o, cuando menos, marxista. En la noción actual de territorio hay de hecho una toma de conciencia del planeta, de un planeta que conocemos completamente, donde no queda nada por descubrir. Esta nueva percepción de nuestro entorno como algo ya conocido -que explica, por lo demás, el surgimiento del gran movimiento en defensa del medio ambiente-, nos fuerza a conocer los límites de nuestro mundo.



Fig. 1: Playa de las Teresitas, Santa Cruz de Tenerife, 2000; proyecto de concurso: vista general.

Se trata de una percepción nueva que nos obliga a tomar conciencia de cómo serán nuestras ciudades y nuestras arquitecturas. Sin embargo, lo realmente preocupante es que esta dimensión vinculada al desarrollo sostenible, no está produciendo por el momento nuevas utopías. Cabría pensar que, si nos encontráramos a finales del XIX o a principios del XX, esta nueva visión del mundo conectada a una forma de progreso -o, al menos, a una recomposición de nuestra civilización y de su cultura orientada a una protección de sus patrimonios, de su historia, de sus territorios naturales, de su biodiversidad, etc.-, habría supuesto para los arquitectos un impulso que habría desatado su imaginación y les habría inspirado nuevas utopías.

## A la espera del proyecto utópico

Pero este espíritu utópico o, cuando menos, esta esperanza, no ha hecho de momento su aparición. No existe ninguna relación entre esta nueva percepción del planeta y un proyecto utópico que sería legítimo que nuestros arquitectos llegaran a poner en marcha. Por el contrario, lo que se percibe es que nunca jamás habíamos construido tanto sobre el planeta. Los arquitectos viven una época absolutamente formidable desde el punto de vista de la construcción. Nunca antes la humanidad había construido tantos edificios y ciudades. Nos encontramos en una situación completamente esquizofrénica e inflacionaria que, además, podría dificultar que, finalmente, podamos pensar la ciudad contemporánea a partir de la noción de felicidad. Uno se pregunta por qué hoy es tan difícil vivir en una ciudad, por qué es imposible vivir feliz en una ciudad, pese a que las ciudades han sido siempre la sede de la civilización. Hoy nuestras ciudades son depredadoras, no importa que el hombre las haya pensado como entes protectores, como lugares de nacimiento, de desarrollo, de arraigo, de memoria y también de futuro.

Esta problemática tiene que ver con la relación que mantenemos con el edificio en tanto que construcción. Y todo el trabajo que realizamos nos conduce a la cuestión del envoltorio. El envoltorio es el intento de dominar lo que podríamos llamar el grado cero de la arquitectura -una arquitectura reducida a lo esencial, que no a su mínimo, a aquello que podría encontrarse en su densidad, en su concepción, en el elemento primero y fundador, reducido pero irreductible- y de ver cómo esa arquitectura puede tener lugar en relación a una geografía, a un contexto, a un entorno. Y esto sería posible introduciendo una capa -y ésta es efectivamente la noción a la que se refería Peter Eisenman-: ¿cómo podemos llegar a crear una profundidad, un espacio, un lugar entre el edificio propiamente dicho y el paisaje circundante, entre la arquitectura y el contexto que la rodea, entre lo que es la construcción en sí misma y el paisaje de su entorno? ¿Cómo se puede introducir una percepción en esos lugares, en una dimensión física que de algún modo trascienda, o más exactamente transfigure, la noción de edificio?



Fig. 2: Playa de las Teresitas, Santa Cruz de Tenerife, 2000; proyecto de concurso: el edificio envuelto que recompone la antigua colina.

## Arquitectura y topografía

Como ejemplo de esta idea de envoltura en arquitectura, podemos mencionar el proyecto de remodelación del frente de la playa de Las Teresitas, en Tenerife, que presenta una estrategia exclusivamente vinculada a la relación entre la geografía y la ciudad o lo urbano. ¿Cómo reconstruir la topografía inicial? El proyecto que imaginamos consistía en desarrollar la playa como un lugar popular, de sociabilidad, de placer y también de naturaleza, aun siendo esta playa totalmente artificial. En efecto, se trata de una playa construida en los años setenta con arena blanca -en Tenerife, al ser una isla volcánica, la arena es negra- traída del desierto del Sahara, a cientos de kilómetros de la isla. Saco a saco, esa playa se transformó en la Copacabana -si se me permite la comparación- de San Andrés, de Santa Cruz de Tenerife. De hecho, se da una conjugación fantástica entre esta playa artificial y la sensación de naturaleza que se experimenta cuando se pasea por ese espacio. En un lado hay una colina a la que, durante la Segunda Guerra Mundial se le quitó la parte superior para instalar unas baterías de cañones. La intención de nuestro proyecto era, precisamente, prolongar la reconstrucción del paisaje original recomponiendo la colina inicial con una edificación: un hotel que se apoya en la colina como si la topografía de la misma fuera el zócalo del edificio, en una estrategia de envoltura. La idea consistía en desarrollar una arquitectura ordinaria en el seno de esa topografía, que se construye a través de una envoltura de tela metálica que recompone las formas geológicas y el aspecto de la colina tal y como era alrededor de los años treinta o cuarenta, y que va a permitir, pues, una relación entre la arquitectura y la naturaleza que sea, en primer lugar, de disfrute, de comunión con el entorno, y que, al mismo tiempo, pretende, no prolongar la ciudad, pero sí hallar en ese dispositivo arquitectónico una relación entre la naturaleza y la periferia de la población, una especie de *interfaz* entre la playa misma y el pueblo de San Andrés.

## Habitar los muros

Así pues, en cierto modo, se juega con la idea de una desaparición de la arquitectura, no sólo en cuanto a la percepción, sino también en cuanto a la creación de lo prohibido. La arquitectura es por definición el arte -por ofrecer una fórmula algo optimista- de construir paredes, un arte de construir muros que crea prohibiciones ya que, por supuesto, cuando se construye una pared, se está creando una separación y, por tanto, una prohibición. Esto no quiere decir que separemos para mal; naturalmente, podemos separar para proteger, para que nuestra vida interior sea tan buena como la exterior... Pero la pared, hagamos lo que hagamos como arquitectos, separa. Así pues, la pregunta que me planteo, una vez que somos conscientes de la creación de estas separaciones, es cómo los arquitectos podemos construir muros que sean realmente sitios que permitan el paso del interior al exterior; de la ciudad hacia lo íntimo, de lo público hacia lo privado. Es decir, cómo podemos utilizar ese fantástico espacio, esa fantástica situación de separación, para crear vínculos, para crear paradojas. En mi opinión, la arquitectura es más fuerte, más emocional, cuando resulta más paradójica, cuando ofrece lo que no se espera de ella, cuando resulta una arquitectura que toca directamente el cerebro sin pasar por el intelecto.

## **5. Tiempos**



## LA DIMENSIÓN DEL TIEMPO

Joaquín Ibáñez Montoya

*“No sigas las líneas de los antiguos.  
Busca lo que ellos buscaron.”  
Matsuo Bashô*

La modernidad se inició bajo la necesidad de comprender un nuevo paisaje. Una precisión que fue por partida doble: por una parte, en un 12 de octubre de hace más de cinco siglos, los europeos se enfrentaban con un espacio imprevisto y desconocido, con el Nuevo Mundo que se ofrecía a las naves castellanas en el año 1492 como una geografía sin rumbos ni referencias. Un espacio que necesitaba ser estructurado, nominado, para ser habitado. Que precisaba ser dibujado para resituar su entorno pero también ajustado a sus patrones culturales para apropiarlo. Escribimos para entendernos<sup>1</sup>. Enfrentaban a él, además, una revisión de su memoria, un renacimiento “a origen” de una cultura saturada de mitos medievales aún presentes. Un doble ejercicio de redefinición cultural, de extensión espacial y temporal, y de transición. Se redefinía el Lugar desde una metodología instrumental inadecuada frente a una Naturaleza exuberante que rodeaba a aquellos pioneros por dentro y por fuera, como una exterioridad y como una interioridad, como entorno y como memoria. Paisaje y Cultura se alteran. La mirada coloniza un fragmento de una materia que transforma sus interpretaciones previas en paradoja; y la refundación bíblica de Martín Lutero o la Políglota de Cisneros unidas en la fundación de una cosmovisión geográfica. Se altera, entonces, la comprensión del Territorio del Hombre de una manera radical. Una transformación que culminará en la industrialización, siglos después, caracterizada por una aceleración aquí iniciada del tiempo y por la nueva ampliación virtual que, hoy, enmarca el sentido del Patrimonio Cultural.



y montañas, en su desplazamiento colombino hacia el Occidente, como lo fuera antes sobre el Mont Ventoux, otea inquieto espacios de incertidumbre. El Dorado, el Paraíso es el objetivo último de su proyecto<sup>2</sup>. Un metafórico territorio del *Limes* al que le quedan estrechas las nuevas realidades. Un terreno de “lo maravilloso” en donde siempre residieron los paisajes como ideales del deseo y que, hoy, ya no se sitúa en aquellas regiones más remotas. Que puede permitirse todavía convertirse en sueños.

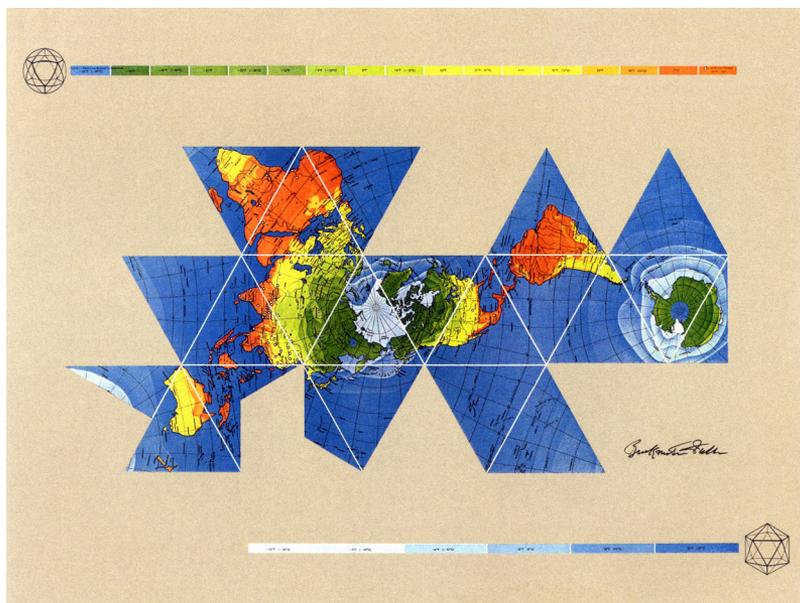


Fig. 2: Mapa Dymaxion, R. Buckminster Fuller, 1946.

A través de una percepción moderna, proteica, a la que cada vez le es más difícil compatibilizar su condición utópica con la científica, como un renovado portulano sus estrategias de imagen rectifican día, itinerarios y brújulas. Los recintos de la historia deberán reescribir sus alfabetos internos para desvelar sus potenciales<sup>3</sup>. Como señalaba el filósofo M. Foucault, “el saber nos es ha dado no tanto para comprender como para hacer atajos”. Para establecer las bases sobre las que construir este mapa necesario del Mundo se asoma desde la “ventana” de la vigente modernidad industrial que nos permitió, en su día, la fotografía o el cine, y que hoy es panorama *on-line* para reinstaurar el paisaje de nuevo<sup>4</sup>.



Fig. 3: Interior del pabellón de acceso a la musealización subterránea. Actuación sobre el yacimiento arqueológico del Castillo de Burgos, España, Alvarez-Builla+Ibáñez arquitectos. 2003.



Fig. 4: Musealización de las ruinas del antiguo pueblo de Gibellina, en Sicilia, Italia, realizada por Alberto Burri tras su destrucción por un terremoto. 1984.

Un desdoblamiento y un espejo. Tal parece su función reciente; como Arte. Una Naturaleza que se nos hace bella por su intermediación, por una percepción tecnicada que los “media” del hombre actual establecen y definen desde una obligada distancia teatral. Como una especie de re-cultura<sup>5</sup>. Se trata de una perspectiva necesariamente desconocida, paradójica. Que requiere situar a los diferentes elementos que construyen su panorama significativo presente desde un *scaling* cuyo contorno de lienzo y de objetividad artística, la convierten en objeto creativo, como nadie antes lo había asumido. Ni tan siquiera el arquitecto. Interesante sensibilidad. La ciudadanía que sigue a la posguerra de la II G.M. contextualiza de esa manera su observación. Una perspectiva como la que ejercemos desde el Mirador de los Poetas, en la Sierra de Guadarrama, y que divisa “otro Madrid”. Desde sus rocas graníticas, marcadas por los poemas de L. Rosales o V. Aleixandre, se produce algo más que una alteración visual; se trata de una revisión cultural que, desde Cercedilla, enuncia la disciplina educativa que la Institución Libre de Enseñanza unió intencionadamente con esta artificialidad, con la palabra, para administrar el despertar de una complejidad actualizada del primero.

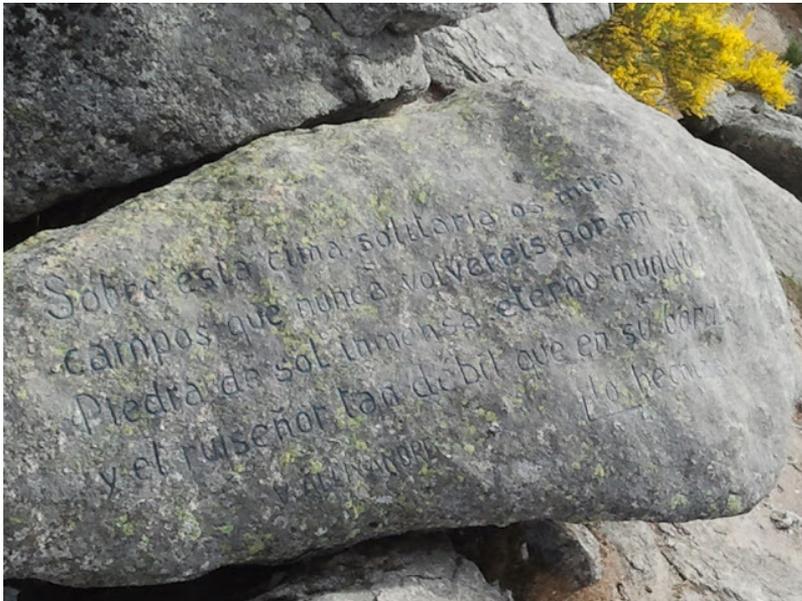


Fig. 5: Texto de Vicente Aleixandre grabado en la piedra. El Mirador de los Poetas, Sierra de Guadarrama, España.

Toda esta objetividad elaborada en el último siglo justificará la inclusión de instrumentos transversales como la arquitectura, genuinamente vinculados al denominado “cuarto cambio “del paisaje. Lo adelantaba, ya hace unos años, J.D. Fullaondo<sup>6</sup>. Supone un cambio conceptualmente extensivo, similar al iniciado por la declaración de la UNESCO sobre el Patrimonio Mundial en 1972. Asocia exigencias de aquella sociedad abierta, de clases medias, a la que S. Giedion se dirigía en los finales de los congresos de Arquitectura Moderna. Refleja una necesidad de una nueva estrategia ante el sentido de la monumentalidad y de su conservación, que tendrá su expresión más elocuente en la pantalla cinematográfica. M.A. Antonioni describe sus potenciales como desencadenante al contrastarla con la ciudad preexistente en su película “La Noche”<sup>7</sup>. El vacío del suburbio urbano, desolado, paseado por M. Vitti, utilizará las mismas tácticas de las que hará gala, por entonces, otro maestro de la mirada: C. Scarpa. Uno y otro enfrentan una revisión interpretativa mediante una estrategia innovadora que, ante la decrepitud, se sobrepone a la ruina<sup>8</sup>. No son los únicos pero, quizá, sí los primeros.

El paisaje moderno que sostiene estas tesis, en los finales del siglo pasado, sobre las huellas de lo construido, reconstruye sus recuerdos proyectando la sombra de un tiempo. Un tiempo que ya solo existirá como reflejo de sí mismo<sup>9</sup>. El ciudadano, en esta realidad ficticia, asumirá una condición patrimonial del espacio en tanto que piel materializada por la arquitectura. Expresa una realidad disponible para ser habitada de nuevo. En el contexto de la famosa crisis del 68 y, ¿por qué no?, en la presente, actualiza sus preguntas sobre un proyecto. Reclama innovar estrategias en su intervención para asegurar no solo la conservación sino su lectura. Fundamental. Como ya lo hizo la convulsa “noche romántica” en la que emergió la moderna “teoría de la restauración”. Tras las destrucciones producidas por la eclosión del Antiguo Régimen en los inicios del XIX, la burguesía sustituye igualmente la belleza hegeliana que había interpretado una tardía Naturaleza ilustrada. Ya no cumplía su papel interpretativo. El ejercicio de apropiación deberá exponer un nuevo tratado de reglas acorde para su manipulación.



Fig. 6: Estación de ferrocarril de Liverpool, Reino Unido.

Con la misma radicalidad lo intentó el propio Movimiento Moderno; y con las mismas armas. En vez de “cultivar” la Naturaleza el paisaje propone insertar sus edificios en ella. Su arquitectura describirá una sorprendente alianza entre *logis* y *loisirs*. Mediante la fenomenología de su espacio industrial se encargará de vincularlo al medio ambiente, anticipándose a su posterior incorporación a la Declaración de Derechos del Hombre<sup>10</sup>. La ciencia reemplazará definitivamente, con esta acepción, al pensamiento religioso<sup>11</sup>; convierte en laico el patrimonio de la cultura, lo civiliza, lo asume, para que el ciudadano, coherentemente, pase de mero espectador, súbdito, a cómplice exigente. Se abre en esas décadas radicales de entreguerras un periodo constituyente -no cerrado- en la construcción del sentido colectivo que ahora se consolida<sup>12</sup>. Una interpretación que reorienta la relación entre hombre y naturaleza con la historia<sup>13</sup>. Entendida esta última como una acción reconocida por ella y que así transformará su noción filosófica en una realidad no tanto perceptiva como de cultura<sup>14</sup>. Esta “materia acumulada” sólo en el año 1966, en el ámbito de Naciones Unidas, concluirá en un nuevo derecho al “entorno adecuado”. Lo había anticipado, a comienzos del siglo pasado G. Giovannoni. Un derecho integrador que se asocia hoy a las demandas de vivienda, espacio público, especialmente sensibles en el “desplazamiento tropical” en marcha.



Fig. 7: 'La Ciudad Abierta.' Estructuras construidas por los estudiantes y profesores de la Universidad Católica de Valparaíso, Chile, según el proyecto Amereida.

Son muchas las aproximaciones que se suceden en este debate secular entre restauradores y conservadores. Utilidad y belleza se suman a todo el valor de lo paradójico del que dotó al arte un M. Duchamp<sup>15</sup>, o el mismo J. L. Borges en la literatura. Irónicos ambos, al descontextualizar el “sentido del lugar”. Para uno de nuestros maestros, W. Gropius, todo esto no sería sino producto del acercamiento al principio de universalidad buscado constantemente por este binomio entre Patrimonio y Paisaje. Se trata de dos constructos en busca del *genius loci* cuyo perfil se define, muy recientemente, desde una conciencia esencialmente ecológica para enfrentar sus fenómenos estratégicos más actuales<sup>16</sup>. Ante el turismo y su subsiguiente necesidad de respuestas, frente el profundo impacto de la urbanización plena, “confort”

sustituirá ahora a utilidad y “placer” lo hará a belleza; duración, sostenibilidad, autenticidad sustituirán con ventaja a la *firmitas* clásica. Desde todos estos materiales, y memorias, como “paisajes del futuro”, se vinculará un sentido del espacio como “tampón” actualizado ante una variada red de interrelaciones. No será ajeno el ambicioso discurso patrimonial que motivó, en el aniversario de la declaración del Parque de Yellowstone<sup>17</sup>, la Convención señalada de la UNESCO sobre el Patrimonio Mundial.

El resultado de todas estas acciones sobre el lugar de la memoria, sobre su clima y su topografía, con la presencia creciente, ahora, de los movimientos sociales, de los recintos académicos y de los grupos plásticos, culminará en documentos como el Memorando de Viena<sup>18</sup>. Sus “paisajes urbanos”, descritos luego, los PUH, van a cerrar enunciados originados en su día en la Bauhaus, en el primer Le Corbusier o en el joven Alvar Aalto; todos estaban preocupados en rediseñar la “ciudad industrial”. Su hipótesis contrasta con la violencia reciente del ajuste en el que se sitúa esta dualidad de paisaje y patrimonio cultural. Con manifestaciones tan elocuentes y escandalosas, quizá premonitórias, como las “expuestas” en el MOMA sobre la arquitectura española hace unos años; o la dramática realidad del ejercicio territorial de la llamada “burbuja inmobiliaria”. Algo no andaba ni anda bien. Parece preciso, para empezar, averiguar a qué llamamos memoria, patrimonio o paisaje antes de plantear la continuidad de su proyecto<sup>19</sup>. Reclamar urgentes políticas de gestión para asegurar su transmisión al futuro sobre bases más ciertas; resolver estas evidentes disfunciones entre el habitar y su lugar.

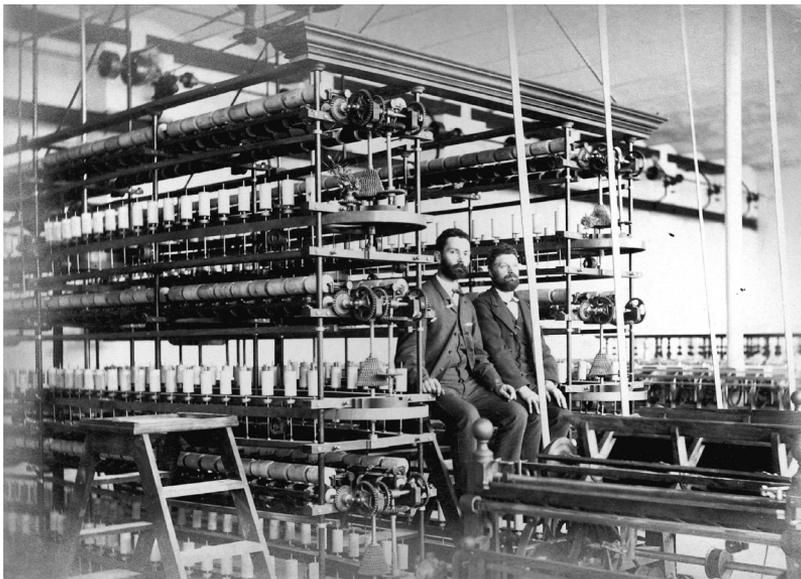


Fig. 8: Los propietarios de la antigua Fábrica de Sedas Lombard S.A., en Almoines, España.

Porque sin tal ejercicio de crítica no parece posible realizar una revisión estructural en su docencia y ejecución<sup>20</sup>. Exige elaborar sin duda una cartografía para los próximos tiempos, con sus recursos, como una verdadera planificación participativa, evaluando vulnerabilidades y riesgos, integrando la acepción de lo patrimonial en el planeamiento del territorio. Jerarquizar y articular la gestión de sus materiales con la vista puesta en la educación, en todas sus facetas y fases. Como sugieren ya algunos estudiosos, quizá sería precisa una nueva estrategia de lectura más escalar. Y quizás, también, articular las capacidades del

paisaje cultural que nos ofrezca una Europa urbanizada más unificada, claramente en construcción. En construcción física pero, sobre todo, mental para aprovecharla y generar una interpretación del espacio más adecuada y eficiente<sup>21</sup>. Desde sus desplazamientos presentes, como dimensión del tiempo, parece posible apoyar una recreación disciplinar. Evaluar el interés de incorporar sus nuevos datos con el apoyo de otros campos con mayor experiencia. Revisar sus itinerarios; o sumar sus vacíos. En este juego entre imaginación y razón, estudios como el de Emmanuel Todd son ejemplares<sup>22</sup>. Representan una oportunidad de oro<sup>23</sup> en la medida en que nos traen a la memoria actual aquella visión de una Palmira en ruinas por sus primeros viajeros, extasiados no tanto por la dimensión de los restos como por sus estímulos artísticos.



Fig. 9: Planta de suelos del interior de la Catedral de Cuenca, España. Alvarez-Builla+Ibáñez arquitectos. 1979.

Atenas, Venecia, Cracovia han confirmado, con sus sucesivas declaraciones formales, un recorrido crítico que ha hecho realidad durante un siglo aquellas palabras de B. Dylan: “los tiempos están cambiando”; y también que “la respuesta está en el viento”. Los cambios vertiginosos de nuestra sociedad tardo industrial requieren de actitudes similares para renovar su proyecto. Dotarse de respuestas rigurosas a la par que creativas. Ante las exigencias de los moradores de la vigente “ciudad dispersa”, como una extrusión, el monumento y su alianza en la estratigrafía presente requieren ser transformados en oportunidad<sup>24</sup>. Y sus contradicciones, en afortunadas crisis. Es preciso articular el despliegue citado de su estructura existencial en y por la *oikoumene*<sup>25</sup>. Definir en definitiva, con su apoyo, una revisión de la idea de vanguardia imprescindible para recuperar, en los recintos de la *civitas*, aquel concepto de lo público a mitad de camino entre el enunciado de la terraza de la Unidad de Habitación y la ordenación del puerto viejo, reconstruido, de Marsella<sup>26</sup>. Solucionar un imaginario contemporáneo en continua mutación, coyuntural, necesitado como nunca de revisar el epígrafe de su “humanismo paisajístico” en

beneficio de aspectos como energía, fragmentos o infraestructuras, sin los cuales no sería comprensible. Una artisticidad que, como indicaba J. Ortega y Gasset, quizá deba establecer aquella visión lejana que, al sintetizar, funde, confunde -que es democrática- frente a otra próxima que disocia, analiza, distingue y que, en suma, acaba siendo antigua, feudal. Ejercer una transformación, una metafórica "pintura de bulto" para convertirla en "pintura de hueco"<sup>27</sup>. Se necesita atender no sólo a las luces sino también a las sombras; indagar sobre su pasado de "sombra proyectada" en una adecuada interrogación teórica de su presente<sup>28</sup>.



Fig. 10: El antiguo puerto de Marsella tras la remodelación realizada por Ferdinand Pouillon en 1946.

A la hora de actualizar todo este repertorio de potenciales evaluado, esta revisión exige nuevos campos de enunciado del paisaje cultural. Como indicaba G. Simmel, es preciso entender su disciplina como una inmensa biblioteca. Un espacio de almacén donde la ciudadanía pueda ordenar no solo el espacio sino su tiempo. Poder completar "asuntos incompletos" en su localización para resolver sintaxis de distancia transcontinental. Para entender que ya no somos el "centro del mundo" y que la felicidad y bienestar dependen del exterior; de su acción de desplazamiento<sup>29</sup>. Sobre todo, que hablamos de un tiempo que es totalmente dual: de evocación y proyecto. Lo importante, pues, a la hora de realizar esta reflexión sobre la dimensión del tiempo en el siglo XXI, es atravesar, modificar el lugar con la mirada: construir una especie de "meta arquitectura" supone la estrategia esencial<sup>30</sup>. Asociar sus datos no con nostalgias ineficaces sino con renovadas *promenades architecturales*<sup>31</sup>. Hacerlo con aquellas que producen emoción sensitiva para establecer relaciones no figurativas<sup>32</sup>. Arbitrar mecanismos innovadores basados en el intervalo, en el relato, en el viaje, más que la imagen, para evitar la manipulación que preocupaba a S. Sontag<sup>33</sup>. Convertir con su intervención aquel *pratum communis* de la Italia medieval dedicado al *delecto e gaudio de li cittadini et dei forestieri* que recuperaba hace un siglo Ch. Baudelaire para embarcarse en busca de lo nuevo<sup>34</sup>. Como una verdadera entidad cultural, como una geopolítica, nos propone una densidad metropolitana de congestión invisible. Un movimiento que transita desde la topografía hacia una 'topopoética'<sup>35</sup>.

*You can put me on your hand*<sup>36</sup>. El panorama es inabarcable. Sugiere mantenerse al borde; mantener ante él una actitud de riesgo expectante donde lo sublime surge desde el cuerpo de la belleza como su poderoso umbral<sup>37</sup>. Entendido así, como un etéreo pero poderoso aliado, responsables políticos latinoamericanos de las últimas generaciones, como J. Lerner o S. Fajardo, de ciudades importantes como Curitiba o Medellín, han hecho efectivamente de su belleza un activo para proyectar memoria colectiva. Para ampliarla socialmente. Protagonizan una operación de innovación que renuncia a los “macrofines” en función de trabajar con “microfines”. La arquitectura manejada por ellos como un tiempo que no es ni el que pasó ni el que aún permanece, contiene un pasado que es presente pero prefigurando el futuro. Un salto esencial en la visualidad presente que está estructurando ya nuevos paisajes postindustriales en aquel continente, según unos criterios de consistencia interiorizados por el ciudadano antes marginado. Educación a través del patrimonio cultural<sup>38</sup>. Esa “materia de los sueños” que es la ciudad y su memoria va a redibujarse con estos protocolos. Capas de transparencia física y política para intensificarla<sup>39</sup>. Va a suponer abandonar todo un conformismo de clase tradicional para optar por un pensamiento que reclama empezar por entender y reconstruir su codificación<sup>40</sup>. Con la potencia de los medios contemporáneos y de las nuevas tecnologías, de su escala y sus pobladores<sup>41</sup>. Necesitamos, sin duda, recuperar el viaje del viajero Gulliver.



Fig. 11: El R.I.T. diseñado por Jaime Lerner, en Curitiba, Brasil., en los años 1971-75.

En las últimas décadas esta revisión del tejido urbanístico, con su rehabilitación e integración, con su intervención desde la arquitectura y sus restauraciones, con sus minimalismos, se queda corta ante la dimensión de la realidad. Una cultura nueva, más participativa, de equilibrios entre habitantes, visitantes y territorios, se está proponiendo. Un nuevo paisaje que estructura el sentido del Patrimonio Cultural como un principio de conexión abierta a un ciudadano que quiere ser mantenido al tanto<sup>42</sup>. Su paisaje presente no será ya solo signo sino un factor de creación; una aportación. El nuevo milenio

comienza con una condición de estructura multifuncional<sup>43</sup>. Con una estrategia de renovación de sus enunciados, de accesibilidad y movilidad<sup>44</sup>. Ante su fragmentación el "post cliente", el post turista, ya no reclama monumentos heroicos sino libertad. Ante las presiones a su contribución impositiva reclama información. Sus estructuras mnemotécnicas incorporan ecología e hibridación. Pasan hoy de la arqueología al cambio climático, al planeamiento urbano, al transporte colectivo, a la economía sostenible, al debate sobre la forma urbana, al espacio público, al ocio, a su disfrute, a la educación señalada y a la salud como argumentos de un solo proyecto<sup>45</sup>. Son toda ellas entradas que sustituyen al concepto rígido de identidad, clásico, reaccionario, para incorporar y evitar tentaciones de una manipulación interpretativa<sup>46</sup>.



Fig. 12: Sistema de Metrocable ejecutado en Medellín, Colombia, bajo la legislatura del alcalde Sergio Fajardo, en el año 2004.

Madrid y Brasilia pueden cerrar, a manera de conclusión simbólica, este recorrido aquí expuesto sobre la condición temporal del proyecto espacial. Nos recuerdan su condición singular como últimos paisajes de ciudad capital en ambos continentes. Una en Europa y la otra en América. De hecho, la segunda ha conmemorado recientemente su primer medio siglo de existencia. América, Brasil, reflejan, como seguramente ningún otro espacio sobre la Tierra en el siglo pasado, este "proceso de lo moderno" en la construcción paisajística. Desde la arquitectura del Movimiento Moderno necesita entenderse

como la construcción de un patrimonio colectivo nacional. Manifiesta los nuevos pilares usados para su fundación. Cómo la dualidad paisaje-patrimonio, aquí descrita, articula en su aproximación una escenografía descontextualizada, en sus condiciones de producción y evolución, en la reconciliación con el territorio y la geografía contemporánea; cómo proyecta sentido patrimonial en su naturaleza y cultura. Brasilia, como de algún modo lo fuera en su tiempo Madrid, exige ser analizada como un observatorio privilegiado. Un espacio para evaluar el mudar de unos tiempos y sociedades y, con ellos, de su interpretación. R. Koolhaas comenta que las ciudades son como las nubes: una forma en continuo movimiento. Nada más cierto. Unas formaciones de materialidades singulares memorables que deben además ayudar a empujar, a indagar, sobre los mecanismos de su proyecto. Un lugar que emerge de una nueva forma construida como respuesta al mundo. Un modelo poético que construye una cartografía de sucesos encadenados como antes lo fueron otros muchos y del que ahora nos interesa sobre todo su condición de transición: su evolución desde lo agroindustrial, en un momento en que necesita ser releída con otros dispositivos para rehacer su extraordinario proyecto. Hacer de él un 'neo-lugar'; una oportunidad poder alojar adecuadamente hoy su "fotografía de la memoria"<sup>47</sup>.

"Entre bosques de símbolos va el hombre / a la ventura, que lo contemplan / con miradas familiares" (Charles Baudelaire<sup>48</sup>).

## Notas

---

- 1 Marina, José Antonio, *La pasión del poder* (p. 9). Barcelona, Anagrama, 2008.
- 2 Gómez Espelosín, F. Javier et al., *Tierras fabulosas de la antigüedad* (p. 103). Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1994.
- 3 Yates, Frances, *El arte de la memoria* (p. 23). Madrid, Siruela, 2005.
- 4 Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje* (p. 104). Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- 5 Op. cit. (p. 32).
- 6 Fullaondo, Juan Daniel, *Nueva Forma*. Madrid, Fundación COAM, 1996.
- 7 Rivera, David, *Tabula rasa* (p. 61). Madrid, Fundación Diego de Sagredo, 2005.
- 8 Op. cit. (p. 62).
- 9 Llamazares, Julio, *Naturopa n° 103* (p. 81). Estrasburgo, Consejo de Europa, 2005.
- 10 Caso, Ángeles, 'Una nueva arquitectura' (p. 3). Madrid, *El País*, 27 diciembre 2008.
- 11 Hopkins, John, 'Music makers and the dreamers of dreams' en *The cultural landscape* (p. 30). Londres, Routledge, 2005.
- 12 Tate, Alan, 'Making places different' en *The cultural landscape* (p. 57). Routledge, Londres, 2005.
- 13 Maldonado, Tomás, *Ambiente humano e ideología* (p. 13). Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
- 14 Adorno, Theodor W., *Estética* (p. 97). Madrid, Akal, 1990.
- 15 Son esclarecedores los objetivos propuestos por el congreso EURAU 10 celebrado en Nápoles: Venustas. Arquitectura, mercado y democracia. Ibáñez, Joaquín, 'Veritas/Truth' en *Venustas* (p.2). Nápoles, Universidad Federico II, 2011.
- 16 Corner, James, 'Terra fluxus' en *Naturaleza y artificio* (p. 133). Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- 17 Sanz, Nuria, 'Comentarios acerca de la Convención sobre el Patrimonio' en *Patrimonio cultural de España n° 2*, (p. 50). Madrid, IPCE.
- 18 Girot, F. Christophe, 'Towards a general theory of landscape' en *Rehacer paisajes. Arquitectura del paisaje en Europa 1994-99* (p. 87). Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2000.
- 19 Véase la sentencia del Tribunal Supremo español de diciembre de 2009.
- 20 Zarza, Daniel, 'Arquitectura y paisaje' en AA.VV., *La recuperación del paisaje* (pp. 161-162). Madrid, Fundación Duques de Soria, 2008.

- 21 Véase las actas del Congreso Internacional EURAU 08 celebrado en la ETS de Arquitectura de Madrid. Presentación de Joaquín Ibáñez.
- 22 Todd, Emmanuel, *La invención de Europa*. Barcelona, Tusquets, 1995.
- 23 Véase Convenio Europeo del Paisaje art. 9. Madrid, Ministerio de Medio Ambiente, 2003.
- 24 Casey, Edgard S., *Representing place* (p. 14). Minneapolis, University of Minesota, 2002.
- 25 Berque, Augustin, 'Qu'est-ce que l'espace de l'habiter' en *Habiter, le propre de l'humain* (pp. 62-66). La Découverte, París, 2007.
- 26 Véase en VIII Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, año 1951, el texto 'Sobre el corazón de la ciudad'.
- 27 Arean, Carlos, 'Ortega y el arte' en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 403-405 (p. 256). Madrid, AECID.
- 28 Agamben, Giorgio, ¿Qué es ser contemporáneo?. [www.lacomunicacionconfessable.org/%Bfque.es-ser-contemporaneo](http://www.lacomunicacionconfessable.org/%Bfque.es-ser-contemporaneo) giorgio.agamben.2009.
- 29 En su versión nacional, el atractivo de los viajes de Antonio Ponz permite que, por ello, se hagan dos y hasta tres ediciones a finales del siglo XVIII.
- 30 Aguiló, Miguel, 'Ingeniería y recuperación del paisaje', en AA.VV., *La recuperación del paisaje* cit.
- 31 Giedion, Siegfried, *Espacio, tiempo y arquitectura* (p. 147). Barcelona, Hoepli, 1968.
- 32 Miranda, Antonio, *Instrumento de proyecto* (p. 12). Madrid, Sepes, 2009.
- 33 Allen, Stan, 'Del objeto al campo' en *Naturaleza y artificio* cit. (p. 150).
- 34 Rosenberg, Harold, *La tradición de lo nuevo* (p.13). Caracas, Monte Avila, 1969.
- 35 Mead, Andrew, 'Viajeros del tiempo' en *Naturaleza y artificio* cit. (p. 189).
- 36 Véase la obra de Jonathan Swift, *Viajes de Gulliver* (p. 15).
- 37 Casey, Edgard, op.cit. (p. 90).
- 38 Véase el Plan Nacional español de Educación y Patrimonio.
- 39 Mead, Andrew, op. cit. (pp. 185-186).
- 40 Hopkins, John, op.cit. (p. 76).
- 41 Nair, Sami, *Actas del IV Congreso Internacional de Patrimonio Cultural y Desarrollo Social*. Sevilla, IPHA, 2010.
- 42 Schwartz, Martha, 'Designer, client and user' en *The cultural landscape* (p. 90). Londres, Routledge, 2005.
- 43 Hopkins, op.cit. (p. 30).
- 44 Véase Proyectos I+D+I 'Patrac: patrimonio accesible: para una cultura sin barreras' y 'Tecnologías para una movilidad sostenible y accesible en áreas de patrimonio Cultural y singulares del Grupo de Investigación Paisaje Cultural de la UPM. IP Joaquín Ibáñez.
- 45 Neal, Mary y John Hopkins, 'The future' en *The cultural landscape* cit. (p. 158).
- 46 Žižek, Slavoj, *Tratado de la intolerancia* (p. 17). Barcelona, Publico, 2010.
- 47 Magro, Iñigo, 'La calidad del espacio arquitectónico como valor patrimonial' en *17Th International Meeting on Heritage Conservation* (p. 29). Castellón, 2008.
- 48 *Las flores del mal* (p. 23). Barcelona La gaya ciencia, 1976.



## PAISAJES EN MOVIMIENTO

Miguel Ángel Aníbarro

La percepción en movimiento constituye uno de los aspectos diferenciales de la concepción contemporánea del paisaje. Sin embargo, en el medio de transporte más rápido, el avión, resulta paradójicamente restringida. El aumento de la velocidad del transporte aéreo produce una visión cada vez más próxima a la contemplación estática -y por tanto una experiencia muy disminuida de la velocidad- debido a la altura de vuelo de los aparatos, situada generalmente entre 10.000 y 15.000m. Para nuestros ojos, acostumbrados a la visión fugaz desde el coche o el tren, el paisaje cambia desde el avión demasiado lentamente. Sólo en los momentos de giro, elevación o descenso, durante las operaciones de despegue y aterrizaje, es posible recuperar la experiencia de la velocidad observando cómo el paisaje oscila o discurre al otro lado de la ventanilla. A la gran distancia respecto a tierra se agrega el aislamiento casi absoluto respecto al objeto de observación, que es contemplado a través de un pequeño hueco, desde el interior de una cabina en condiciones climáticas artificiales, donde no es posible tener más contacto con el terreno y con la atmósfera que el visual, a riesgo de la propia vida.

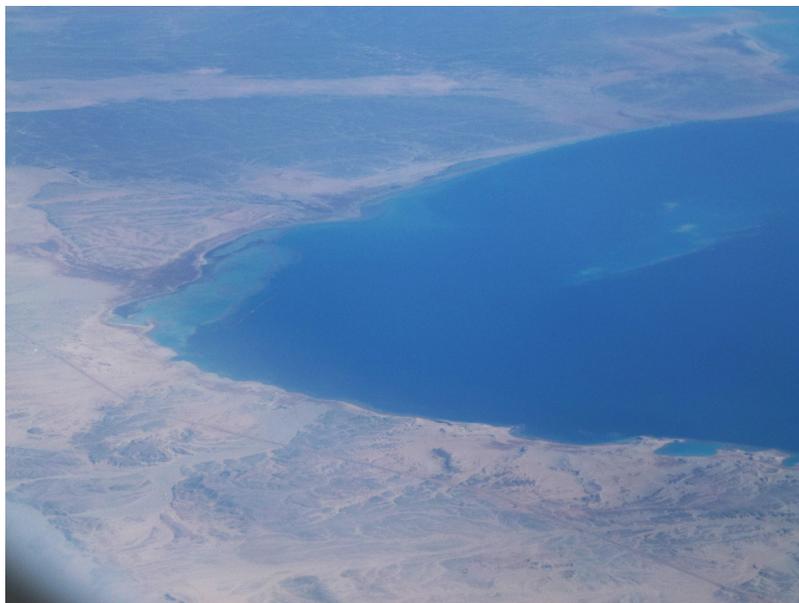


Fig. 1: La visión desde el avión: costa de la península del Sinaí.

Pero esto también se produce, aunque en menor grado, al circular en automóvil o en tren; la mayor velocidad del viaje supone un aislamiento mayor del viajero respecto a su entorno: percepciones sonoras, olfativas, táctiles y cinestésicas ligadas a la experiencia del recorrido van perdiéndose a medida que se perfeccionan los vehículos, progresivamente más herméticos, con un ambiente propio y aislado (completado por la música ambiental o la pantalla individual), que sólo consiente un goce visual del paisaje por otra parte un tanto fugitivo. La realidad desaparece con la velocidad, convertida en imagen pasajera, como ha observado Paul Virilio<sup>1</sup>. A diferencia de la excitante experiencia que los pioneros de la aviación tenían en sus vuelos, en los actuales la realidad exterior se aleja con la velocidad, sustituida por la realidad de la cabina, y las condiciones de aislamiento tienden al máximo, lo que, junto a su proximidad a la cenital, hace converger la visión del paisaje con la representación cartográfica del territorio.

Es significativo que los lenguajes artísticos que han tomado el paisaje como objeto, especialmente el *land art*, hayan dado escasa cuenta de este aspecto básico de su vivencia actual. El *land art* fija nuevos significados en el paisaje construyendo objetos perdurables (los de Michael Heizer, por ejemplo) o efímeros (los de Andy Goldsworthy). No obstante, el caminar, considerado una experiencia vertebradora del acto artístico, ha producido algunos casos dignos de consideración. Cuando el recorrido campestre es el origen de la obra, como ocurre con Richard Long o con las caminatas de Hamish Fulton, la percepción en movimiento resulta expresada de modo indirecto, porque ésta es la del artista, como tal irreplicable, y el espectador sólo puede conocerla a través de fotos, planos y textos que el autor presenta como testimonio: de *A line made by walking* (1967) queda solamente una foto que muestra la línea recta hecha por Long con el roce de sus pies en la pradera; la caminata de veintidós días por Extremadura de Fulton (2008) fue recogida en el libro *Río Luna Río* que muestra la secuencia fotográfica del camino alternada con grafitis murales y palabras o frases cortas, pero no los paisajes o los pueblos, ni a él mismo<sup>2</sup>. La filmación desde un helicóptero del paseo de Robert Smithson por el *Spiral Jetty* (1970) es una operación de segundo grado en sentido doble: el paseo no es constitutivo de la obra, como en Long, es la experiencia de una obra ya constituida; lo que la cámara recoge no es la percepción del autor al caminar por el paisaje modificado, sino la de un espectador desde el aire que observa al autor caminando por la misma<sup>3</sup>. Cuando Hannsjörg Voth fletó la gigantesca momia de *Reise ins Meer* sobre una balsa para navegar por el Rin hasta su cremación en el mar del Norte (1978), se produjo no una experiencia del paisaje fluvial en movimiento (que sólo sería accesible al objeto inerte) sino una experiencia, para quien lo viera pasar, del objeto en movimiento a través del paisaje, mientras que el 'espectador' de la obra -entendiendo por ésta el objeto mas su viaje y su cremación final- debía conformarse con la serie fotográfica que la registraba sobre las paredes de una sala de exposición.

En cambio el cine ha desempeñado a lo largo del siglo XX un papel decisivo para acostumbrar la mirada contemporánea a la percepción del paisaje en movimiento. Sin tener objetivos paisajísticos expresos como los de la pintura, el jardín o la fotografía, dada su índole narrativa más que descriptiva, ha asimilado paisaje a dinamicidad, en algunos casos como componente fundamental de un género. Si John Ford nos enseñó a escrutar los panoramas del *Far West* al paso de las caravanas o a lomos de un caballo, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Eric Rohmer, Akira Kurosawa o Wim Wenders mostraron cómo el paisaje de campos y ciudades aporta significados vitales a las vicisitudes de los personajes, asociando vida

y entorno hasta un punto en que la una deja de ser comprensible sin el otro. Por otra parte, el formato panorámico se adapta como un guante al registro del paisaje con su ángulo abierto en horizontal, y el plano secuencia permite una contemplación alargada en el tiempo, al ritmo que el desplazamiento de los personajes demande; es decir, produce una integración entre paisaje y acción que se traduce en una correspondencia entre el movimiento de los personajes y el desplazamiento del encuadre, y con él de la mirada del espectador, sobre el entorno. En este sentido la visión cinematográfica, en cuanto vehiculada por un lenguaje artístico, es mucho más coherente que la visión desde el coche o el tren, sujeta al azar.



Fig. 2: Jean Renoir: *Une partie de campagne*, 1936-1946: la posición de la cámara en la escena del columpio permite captar el vaivén del personaje mediante el movimiento del paisaje del fondo.

En todo caso, lo que ahora interesa señalar es hasta qué punto la representación del movimiento, consustancial al cine, ha fijado en el imaginario colectivo una contemplación dinámica del paisaje. De hecho quizá sea el cinematográfico el modelo de la manera contemporánea de experimentar el paisaje: no quieto, contemplando el panorama desde un punto de vista localizado, sino recorriéndolo y abriendo secuencias panorámicas al penetrar en él. Con el caminar la percepción visual se transforma en una percepción multisensorial: en realidad en una vivencia al aire libre que el cine muestra de un modo que quizá no se daba con la misma capacidad de convicción desde la pintura impresionista. Ahora bien, ¿cómo aparece este modo específico de visión?

### **El escritor como oculista**

En 1923 José Ortega y Gasset argumentaba en un artículo escrito con motivo de la muerte de Marcel Proust la intención atmosférica de su literatura<sup>4</sup>. Como en la pintura impresionista, la realidad carecía en sus novelas de contornos: era más bien una sucesión de estados difusos en continua mutación. A ello se agregaba la morosidad descriptiva, opuesta a la condición dinámica de un lector necesitado de

progresión. Este paralelo con el impresionismo, que Ortega extendía a la filosofía y la psicología de hacia 1890, se postulaba del mundo real en su conjunto puesto ante la mirada de Proust. Pero ¿qué ocurre cuando se trata precisamente de paisajes, ese tema fundamental de la pintura de la época?

En *A la sombra de las muchachas en flor*<sup>5</sup> se insertan detenidas reflexiones sobre los paisajes de playa de los veraneos juveniles del autor. En Balbec, la imaginaria población donde Proust sintetiza sus recuerdos de la costa normanda, el narrador describe la vista del mar desde el Gran Hotel: el horizonte, las olas como montañas, la separación entre ellas y la playa; también describe los soles y los azules, el declinar del estío y los mares de cada día, todos distintos; los cielos al atardecer, los caminos y sus recuerdos<sup>6</sup>. Pero antes, desde las ventanillas del tren que le condujo por primera vez a Balbec, el narrador había tenido una visión inolvidable: un amanecer intermitente en el que la aurora y la noche se alternaban debido a los giros del tren:

*Vi en el cuadro de cristal de la ventanilla, por encima de un bosquecillo negro, unas nubes festoneadas, cuyo suave plumón tenía un color rosa permanente, muerto, de ese que no cambiará, como el color rosa ya asimilado por las plumas de un ala o por el lienzo al pastel donde le puso el capricho del pintor. Pero yo sentí que, por el contrario, aquel colorido no era inercia ni capricho, sino necesidad y vida. Pronto fueron amontonándose detrás de él las reservas de luz. Cobró vida, el cielo se fue pintando de encarnado y yo pegué los ojos al cristal para verlo mejor, porque sabía que ese color tenía relación con la profunda vida de la Naturaleza; pero la vía cambió de dirección, el tren dio vuelta, y en el marco de la ventana vino a sustituir a aquel escenario matinal un poblado nocturno con los techos azulados de luna y con un lavadero lleno del ópalo nacarino de la noche, todo abrigado por un cielo tachonado de estrellas; y ya me desesperaba de haber perdido mi franja de cielo rosa, cuando volví a verla, roja ya, en la ventanilla de enfrente, de donde escapó en un recodo de la vía; así que pasé el tiempo en correr de una a otra ventanilla para juntar y recomponer los fragmentos intermitentes y opuestos de mi hermosa aurora escarlata y versátil, y llegar a poseerla en visión total y cuadro continuo*<sup>7</sup>.

He aquí un paisaje en movimiento: el paisaje parece desplazarse ante nuestros ojos cambiando de sitio, como un “cuadro continuo”. En Balbec el propio paisaje se transforma según el estado del mar, la hora del día y el paso de las estaciones; pero en el tren es el narrador quien se mueve: con el tren que gira mostrando el paisaje a este y oeste, y él mismo corriendo de una ventanilla a otra en busca de la aurora.

Una visión premonitoria desde el tren la había tenido el narrador en su niñez. En *Por el camino de Swann*<sup>8</sup> narra los viajes a la casa familiar de Combray, cuando la aparición del campanario del pueblo anunciaba la llegada a su destino: *Se reconocía la torre del campanario de San Hilario desde muy lejos, inscribiendo su fisonomía inolvidable en un horizonte donde todavía no asomaba Combray, [...] corriendo por todos los surcos del cielo y haciendo girar en todas direcciones su veleta*<sup>9</sup>. Pero las descripciones más pormenorizadas del paisaje de Combray se encuentran en las narraciones de los paseos por el campo: la caminata nocturna hasta el viaducto, con la luz de la luna bañando las casas y el olor de los tilos<sup>10</sup>; y sobre todo los dos paseos, el del lado de Méséglise (el camino de Swann) y el del lado de Guermites: dos recorridos opuestos que comenzaban en puertas distintas de la casa, corto uno y largo el otro, que se

recorrían alternativamente, incomunicables entre sí como si correspondieran a dos mundos antitéticos y cerrados<sup>11</sup>. Con el panorama de la llanura en el lado de Méséglise, venían a la memoria la lluvia frecuente, el juego del sol con las nubes, el refugio en el bosque de Roussainville, la iglesia de San Andrés del Campo y los personajes de sus relieves, las franjas oblicuas de la tormenta en la lejanía y el campo que parecía un mar oscuro y húmedo<sup>12</sup>. La excursión por el lado de Guermantes, que duraba toda la tarde y a la que se salía por la puerta del jardín, tenía el atractivo de transcurrir junto al río Vivonne; el narrador evoca el paisaje fluvial: el paseo arbolado, los tañidos de las campanas de la parroquia sonando cada hora, el sendero de sirga, las ruinas del castillo, el pescador que “había echado raíces” a la sombra de un árbol, las plantas acuáticas, los árboles de la ribera, la merienda sentados en la hierba<sup>13</sup>.

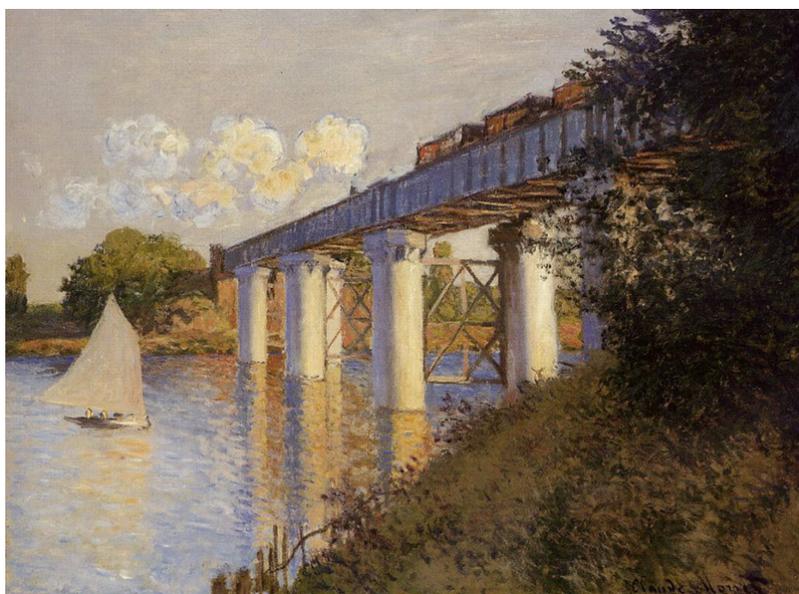


Fig. 3: Claude Monet: *Puente del ferrocarril en Argenteuil*, 1874.

Un día el paseo se prolongó demasiado. Al emprender la vuelta, cansados, encontraron al Dr. Percepied que hacía sus visitas médicas por los contornos en su carruaje y se ofreció a llevarlos de regreso; antes había de pasar por el pueblo de Martinville para una última visita. El narrador-niño se sentó en el pescante, junto al cochero:

*A la vuelta de un camino sentí de pronto ese placer especial, y que no tenía parecido con ningún otro, al ver los dos campanarios de Martinville iluminados por el sol poniente y que con el movimiento de nuestro coche y los zigzags del camino cambiaban de sitio, y luego el de Vieuxvicq, que, aunque separado de los otros dos por una colina y un valle colocado en una meseta más alta de la lejanía, parecía estar al lado de los de Martinville.*

*Al fijarme en la forma de sus agujas, en lo movedizo de sus líneas, en lo soleado de su superficie, me di cuenta de que no llegaba hasta lo hondo de mi impresión, y que detrás de aquel movimiento, de aquella claridad, había algo que estaba en ellos y que ellos negaban a la vez.*

*Parecía que los campanarios estaban muy lejos, y que nosotros nos acercábamos muy despacio, de modo que cuando unos instantes después paramos delante de la iglesia de Martinville, me quedé sorprendido. Ignoraba yo el porqué del placer que sentí al verlos en el horizonte, y se me hacía muy pesada la obligación de tener que descubrir dicho porqué<sup>14</sup>.*

Este fenómeno del cambio de posición de las referencias visuales según el movimiento del observador es familiar para cualquier paseante campestre. Sin embargo, provoca en el niño una fascinación singular: ¿A qué puede deberse? Hay, en primer lugar, una acumulación llamativa de varios hitos y un juego de acercamiento y alejamiento de uno de ellos respecto a otros dos emparejados que transcurre en siete momentos sucesivos, explicitados por el narrador a renglón seguido: primero es el movimiento de las dos torres de Martinville; luego la aparición de la de Vieuxvicq, que se adelanta dando un giro hasta la posición de las primeras; tras permanecer inmóviles en la lejanía, la tercera torre se aleja dejando a las de Martinville en solitario; después el narrador se encuentra inesperadamente al pie de éstas; al partir de Martinville tras la visita del médico, vuelve el narrador la cabeza y ve de nuevo las tres torres agrupadas; de cuando en cuando una de ellas se aparta, hasta que las tres se ocultan con un giro; ya cerca de Combray, finalmente, retornan en el lejano horizonte. Estos movimientos, que parecen convertir los campanarios en seres animados, se combinan con los reflejos dorados del sol del atardecer, que acaba por ocultarse, suscitando metáforas cautivadoras: pájaros inmóviles al sol, pivotes de oro que giran, flores pintadas en el cielo, niñas perdidas en la soledad del campo.

Hasta aquí la descripción de Proust. Este baile de los campanarios sobre la llanura es de por sí suficientemente asombroso. Pero hay otro aspecto implícito: no había captado la atención de los paseantes en ocasiones anteriores. Quizá porque yendo a pie esas traslaciones y giros se producen muy lentamente, apenas se aprecia su movimiento. Es, pues, la velocidad del carruaje la que introduce la diferencia: hace mucho más perceptible el movimiento relativo de los campanarios, dramatiza su aparición y desaparición en la escena y subraya el contraste entre la visión primera del grupo de torres, la visión inmediata al pie de dos de ellas y su progresivo apartamiento hacia el horizonte al volver a Combray. Posiblemente fuera ésta la causa del placer que al niño le daba tanta pereza averiguar.

¿De dónde podía proceder la imagen de los campanarios desplazándose en el paisaje? Puesto que *En busca del tiempo perdido* se basa en la memoria asociativa de los hechos de la vida de su autor, cabía esperar que se tratara de la recomposición de un episodio biográfico. George Painter en su biografía de Marcel Proust da las claves tanto de los dos paseos como del episodio de los campanarios en los escenarios reales de Illiers, el pueblo a unos 30km al suroeste de Chartres donde transcurrieron los veranos de su infancia<sup>15</sup>. Los dos “lados” se corresponden con los caminos a las aldeas de Méréglise, hacia el que se salía por la puerta delantera de la casa, y Saint-Eman, al que llevaba la puerta del jardín trasero. Respecto a la visión de los campanarios, Painter describe la carretera serpenteante con las torres de Vieuxvicq, Méréglise, Saint-Éman y Marchéville cambiando de posición, como en una danza, entre sí y en relación con la de la parroquia de Illiers. Estas aldeas se sitúan al sur, oeste y norte de Illiers respectivamente, y la de Marchéville, aún más alejada hacia el norte; además de los caminos radiales que conducen a ellas desde Illiers, es posible hacer un recorrido aproximadamente semicircular que las enlaza con centro en Illiers.

En el verano de 1907 Proust volvió a contemplar este fenómeno en Normandía donde, partiendo de Cabourg, se dedicó a hacer excursiones en un automóvil con chófer. Según Painter, la primera de ellas fue a Caen<sup>16</sup>. Aunque la ciudad permanecía invisible en la llanura, su posición era señalada por las agujas de las iglesias de Saint-Etienne y Saint-Pierre, luego también por las de Saint-Sauveur y la Trinité; el desplazamiento de las agujas en el campo de visión según la carretera rodeaba la ciudad al acercarse, terminó bruscamente bajo las torres de Saint-Etienne. En el primer caso, los campanarios se hallaban en la semicircunferencia formada por los pueblos en torno a Illiers y el coche de caballos se movía acercándose y alejándose por los radios de un sector circular y sus arcos intermedios. En el segundo, las torres de Caen se agrupan en el centro y el automóvil se desplaza en espiral hasta alcanzarlas: dos movimientos distintos, combinados con las irregularidades del camino y los accidentes topográficos, que producen desplazamientos aparentes de los campanarios asociados en la memoria.

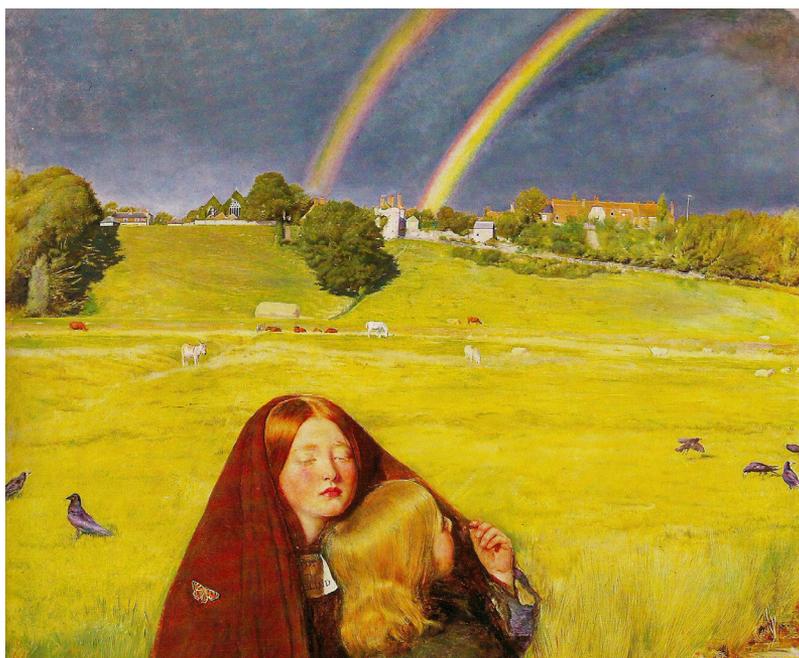


Fig. 4: John Everett Millais: *La muchacha ciega*, 1856, fragmento.

Pero la pregunta sobre el origen no se refiere solamente al hecho biográfico, sino a la procedencia de ese interés por la visión en movimiento. ¿Cómo se ha formado esa mirada hacia el paisaje capaz de valorar la mutabilidad de la vista (en vez de su estabilidad) originada por el movimiento del espectador? Ya consignaba Ortega cuánto debe la manera de entender y describir el paisaje de Proust al impresionismo. La fragmentación del color, la disolución de la figura bajo la luz, la borrosidad atmosférica; el interés por el campo como un espectáculo en transformación permanente, con las variaciones de la intensidad lumínica, los cambios de color y textura y las mutaciones estacionales; la representación de acciones: paseos, carreras, trenes y barcos desplazándose, contemplados en la pintura, correspondían con la visión del narrador en los paisajes descritos de Proust. Él mismo entendió que la pintura impresionista había formado la mirada de la época al exponer su idea del pintor (y el escritor) como oculista que cambia la manera de ver de sus contemporáneos<sup>17</sup>. A veces se diría sin

embargo que la nitidez que adquieren ciertas figuras, la precisión del detalle y el simbolismo implícito que el narrador-niño asocia, en ocasiones, a esas descripciones tienen más que ver con la pintura inglesa, quizás a través de la admiración profesada hacia John Ruskin por sus vigorosas descripciones de las iglesias góticas y sus delicados apuntes de pormenores de la naturaleza. Por otra parte, ya en Turner se encontraba la representación específica del movimiento y el cambio amalgamados con la lluvia o la niebla en atmósferas de extraordinaria densidad.

### **El mejor paisaje nunca visto**

Ahora bien ¿dónde encontrar las fuentes de ese interés por la percepción en movimiento? Podemos apuntar dos relativamente cercanas y bastante probables. Entre 1837 y 1850 se llevó a cabo el tendido de la red ferroviaria que conectaba las ciudades mayores de Francia; hasta 1880 se siguieron construyendo líneas de ferrocarril locales. Con ello la posibilidad de viajar se amplió a las clases medias y populares; aparece en ellas el interés por pasar el tiempo libre en otras ciudades y en el campo. Los paisajes impresionistas muestran esta nueva afluencia turística, y es que el ferrocarril también permitió a los pintores desplazarse con gran facilidad hacia los nuevos escenarios de su pintura: los pueblos del valle del Sena, las costas de Normandía, los paisajes de la Provenza<sup>18</sup>. Las escenas del descanso junto al río en los días de asueto, los paseos por la playa en el estío y las excursiones campestres muestran un placentero disfrute: se trata de la visión del viajero-pintor. Pero el propio viaje ¿no cambiaría la forma de apreciación del paisaje al contemplarlo desde el tren? El paisaje observado desde la ventanilla tiene una transitoriedad que no era posible representar en la pintura, ni siquiera en la fotografía. ¿Pero no afectaría a la visión del pintor? ¿no hay algo de esa fugacidad de la escena en la borrosidad de los contornos de las cosas, en la disolución atmosférica de las formas?

Por otra parte, en el París de Napoleón III la reforma de Haussmann había propiciado desde 1852 las conexiones entre centros y barrios abriendo una red de avenidas y bulevares. Sus aceras arboladas favorecían el paseo, los fondos perspectivos de edificios monumentales atraían al viandante; el público variopinto, la actividad incesante, los escaparates, la novedad de los edificios y del mobiliario urbano despertaban la curiosidad. Pasear por la ciudad entre la gente, observando a las personas y las cosas se convirtió en un nuevo placer de la vida urbana; la abundancia de *squares*, parques y bosques invitaba a continuar deambulando entre las frondas: significativamente el libro de Adolphe Alphand que presentaba con abundantes grabados el nuevo sistema de espacios públicos se titulaba *Los paseos de París*<sup>19</sup>. La organización de una red de transporte público (ómnibus y coches de punto tirados por caballerías) facilitaba una manera de desplazarse con rapidez y contemplar la renovada capital a cierta velocidad, ya no reservada a las grandes fortunas que disponían de carruajes: las escenas urbanas, el gentío y los monumentos pasaban rápidamente ante los ojos enlazándose en secuencias visuales. Éste es el París que pintaron Manet, Degas, Monet, Pissarro y Renoir captando el instante con paseantes, coches y trabajadores en movimiento; representando el ambiente de bulevares, estaciones ferroviarias, jardines y río. Es todavía el París en el que Proust, nacido en 1871, vivió su niñez y juventud. El mismo cuyos habitantes, gracias a la construcción del ferrocarril, se desplazaban a los pueblos del Sena y a la costa normanda en busca del aire libre: una misma manera de mirar, de disfrutar el paisaje, difuminaba ahora la dicotomía entre la ciudad y el campo.



Fig. 5: Bulevar Montmartre, París, finales del siglo XIX: ómnibus, coches de punto y carros de carga en la calzada.

Antes de la aparición del ferrocarril, el viaje en silla de posta, mucho más incómodo, lento y sobre todo más caro, y por ello reservado a los privilegiados, había producido algunos testimonios del cambio del paisaje, relativos menos al movimiento y la posición del observador que al propio trayecto y a la diversidad de las regiones atravesadas en el transcurso de cada jornada. Quizá sea en el *Viaje a Italia* de Goethe (1786-88)<sup>20</sup> donde mejor se da cuenta de estos aspectos y del sentido del viaje como secuencia de movimientos (recorridos) y paradas (estancias), ausente en otros diarios de viaje en los que sólo las últimas parecen tener importancia. A sus 37 años Goethe siente un ansia tan imperiosa de conocer las obras de la Antigüedad que sale de noche de Karlsbad en silla de posta escapando de familiares y amigos, cruza a toda velocidad los Alpes austriacos por el paso del Brennero, desciende por Verona, Venecia, Bolonia y Florencia, atraviesa los Apeninos hacia Perugia y llega a Roma en sólo dos meses. Para hacernos una idea de la urgencia que le impulsaba baste decir que en Verona estuvo tres días, en Venecia 17 (lo que está muy bien para nosotros pero debía de ser poquísimo para la época), uno en Ferrara, tres en Bolonia y no llega a dos en Florencia porque no quería distraerse; pero en Roma se demoró tres meses y tres semanas, en Nápoles un mes y en Sicilia mes y medio. Desde allí volvió a Nápoles durante veinte días más y otros diez meses largos duró su estancia final en Roma.

La veloz alternancia inicial de recorridos y estancias hasta alcanzar Roma le hace frecuentemente consciente de la rapidez de las impresiones obtenidas al paso: el cambio en los Alpes al pasar de noche de Austria a Italia, el cruce de los Apeninos, el paisaje entre Albano y Velletri, el viaje en barco a Sicilia. Apuntes rápidos que contrastan en otros momentos con la delectación de una observación reposada, movida por la curiosidad, la extrañeza, la admiración o el asombro: el panorama desde la torre de Bolonia, la vista desde Frascati, la erupción del Vesubio. A veces la majestuosidad del paisaje se combina con una rápida transición, como la del ocaso en la bahía de Nápoles a la vuelta de la estancia en Sicilia:

Durante la puesta de sol disfrutamos de la vista más espléndida de todo el viaje. El cabo Minerva con las montañas lindantes aparecía teñido de los más bellos colores, mientras que las sierras rocosas que se extienden hacia el sur ya estaban envueltas en un tono azulado. Desde el cabo hasta Sorrento toda la costa estaba iluminada, vimos el Vesubio, coronado por una enorme nube de humo, desde la que se formaba una larga banda hacia el este, de modo que podíamos suponer la más violenta erupción. A la izquierda, a través de la bruma azulada y transparente, distinguimos las formas de las escarpadas paredes rocosas de Capri. Bajo un cielo completamente limpio de nubes brillaba el mar sin moverse apenas y, finalmente, éste se extendió ante nosotros como un lago cristalino en absoluta calma. (...) Con ojos igualmente ávidos observamos la transición de la tarde a la noche. Capri apareció envuelta en la oscuridad y, para nuestra sorpresa, la nube sobre el Vesubio, lo mismo que la franja de humo, relucían cada vez más, de modo que finalmente vimos un notable estrato luminoso en la atmósfera que fulguraba, por no decir que relampagueaba, en el trasfondo de nuestro panorama<sup>21</sup>.

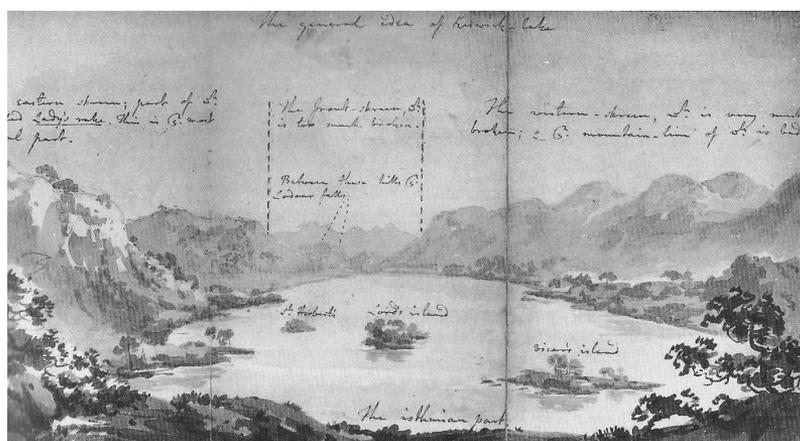


Fig. 6: William Gilpin: boceto del lago Keswick, 1772, con anotaciones del autor.

El de Goethe es un ejemplo ilustre del Grand Tour, el viaje de formación a Italia que se hizo costumbre desde finales del siglo XVI<sup>22</sup>. Pero a efectos de la fruición del paisaje, Goethe comparte la sensibilidad que motivó los viajes iniciados por William Gilpin en Inglaterra a la búsqueda de lo pintoresco. Gilpin trataba de dilucidar cuáles eran los rasgos característicos del paisaje pintoresco y para ello recorrió las distintas regiones de la isla analizando (y criticando) paisajes; estos análisis quedaban reflejados en apuntes a la aguada y en anotaciones que luego publicó en sus *Observaciones sobre diversas partes de Inglaterra* (1782-89) y en *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca, el viaje pintoresco y el arte de abocetar paisajes* (1794)<sup>23</sup>. A imitación suya muchos aficionados ingleses se lanzaron a los caminos, muchas veces a pie, equipados con todo tipo de instrumentos: mapas, diario, cuaderno de apuntes, equipo de acuarela, espejo de Claude, podómetro, barómetro, telescopio y libros de viaje. Los itinerarios más frecuentes recorrían el valle del río Way, la región de los Lagos, el norte de Gales y las Highlands escocesas<sup>24</sup>. Las descripciones de Gilpin se refieren a escenas concretas, fijas: dan cuenta de los elementos que las componen, las comparaciones entre ellas y el juicio sobre su calidad y grado de pintoresquismo. Sin embargo en tan frecuentes caminatas ¿no apreciaría también el cambio de las escenas en función de su propio movimiento?

Podemos sospecharlo<sup>25</sup>. Es sabido lo mucho que esa búsqueda de lo pintoresco tenía que ver no sólo con el gusto por la contemplación del paisaje, sino con su recreación en el jardín. El jardín paisajista desarrollado en la Inglaterra del siglo XVIII tuvo entre sus artífices principales a William Kent y 'Capability' Brown. A mediados de siglo la construcción del jardín por escenas centradas en un pequeño edificio, propia de Kent, dio paso al jardín de recorrido, cuya particularidad es que las escenas, en vez de estar aisladas y verse a pie quieto, están enlazadas por un camino que rodea un lago o un valle. En Stourhead y en Painshill esta organización unifica el jardín restando importancia a cada escena particular para dar relieve a la escena general, formada en torno al lago o valle, que se contempla andando por el camino: percepción en movimiento que combina la visión próxima de cada escena con la cruzada hacia el otro lado del valle o lago. Este descubrimiento se potencia en los jardines de Brown con la diversificación de los recorridos y la composición con grupos de arbolado sueltos -en vez de masas arbóreas- que no compartimentan la superficie ondulada de la pradera. Se obtiene así una visión dinámica y múltiple dentro de un espacio fluido. Esta conjunción, tan propia de la modernidad, ocurre aquí por primera vez; pero adquiere todo su sentido cuando los paseos a caballo o en carruaje muestran las variaciones de ese paisaje artificial con mayor rapidez<sup>26</sup>. Es la velocidad, de nuevo, la que intensifica los efectos visuales de los jardines de Brown. Ya Edmund Burke había apuntado la sensación que causa *el ir deprisa en un coche cómodo por un terreno suave, cubierto de hierba, con sus ascensos y declives graduales*; si bien se refería a una sensación cinestésica que asociaba al concepto de lo bello<sup>27</sup>.

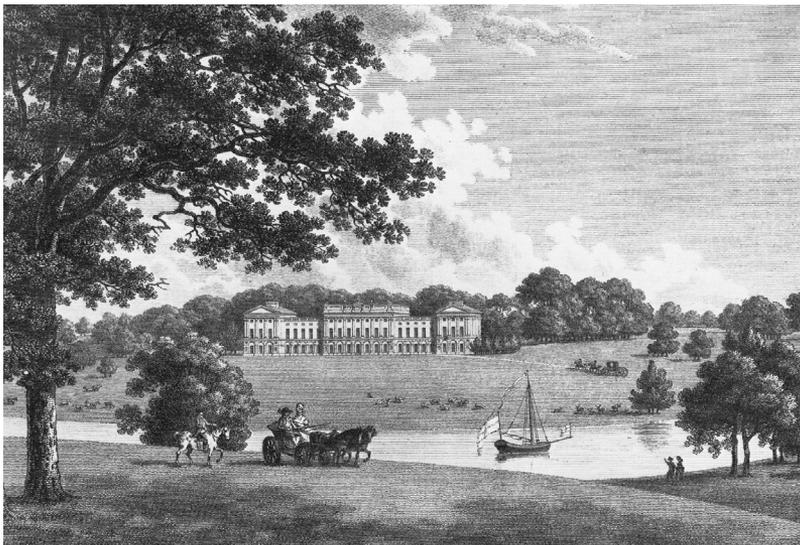


Fig. 7: 'Capability' Brown: vista de Heveningham Hall, 1781, con paseantes a caballo y en coche en primer término.

El origen de ese logro se encuentra en la idea de la semejanza entre jardín y paisaje enunciada por Joseph Addison en 1712 al comparar la grandiosidad del paisaje (no pensaba sólo en el de Inglaterra, también, por ejemplo, en el de los Alpes) con las minucias del jardín de la época: el jardín a la holandesa, carente de la amplitud y rudeza necesarias para imitar a la naturaleza. Esta idea era consecuencia de la formulación de un nuevo principio, según el cual el placer estético no tendría su fuente tanto en la belleza del objeto observado como en las sensaciones, fantasías y recuerdos que su contemplación

originara por asociación en la mente del observador. Por eso el mejor jardín sería aquel que trajera a la memoria algún paisaje conocido. La pintura de paisaje podía ser un modelo de ello. Ahora bien, el mejor ejemplo lo encontró Addison en la experiencia de la cámara oscura:

*El paisaje más bello que nunca he visto fue el dibujado sobre los muros de un cuarto oscuro que se encontraba por un lado frente a un río navegable y por el otro frente a un parque. [Reflejadas en una pared] podían descubrirse las ondas y fluctuaciones del agua en colores fuertes y verdaderos, con la imagen de un barco entrando por un extremo y navegando gradualmente por toda la estancia. En otra parte aparecían las sombras verdes de los árboles, oscilando de atrás a delante con el viento, y manadas de ciervos en miniatura entre ellos saltando de un lado a otro sobre la pared<sup>28</sup>.*

El intenso placer que esta visión le produjo se debía, dice Addison, a su semejanza con la naturaleza, ya que no sólo da el color y la figura, como otras representaciones, sino también el movimiento de las cosas. Ahora bien, si fuera posible representar mediante el arte toda la diversidad de objetos en movimiento contemplados en el paisaje, se obtendría una satisfacción muy vívida gracias al cúmulo de imágenes asociadas que se despertarían en nuestra memoria. Ahora bien, ¿qué arte podría representar el movimiento en el paisaje? No la pintura sino el cine, exclamaríamos en la actualidad. En la época sólo en el jardín era posible crear escenas vivas, semejantes a las del paisaje.

De nuevo se trata del movimiento en el paisaje más que del paisaje en movimiento. Pero ¿residirá en la asociación mental la razón por la que todavía hoy el lector encuentra tan vivo placer en la descripción de la danza de los campanarios en torno a Combray? Proust era consciente de este fenómeno, puesto que fue el sabor de una magdalena mojada en té lo que despertó fortuitamente en la memoria del narrador las imágenes de su niñez, colocándole en un estado de deliciosa felicidad que puso en marcha el mecanismo de la memoria en su novela<sup>29</sup>. ¿Lo sería Smithson al entroncar su concepción del arte en el paisaje con la idea de lo pintoresco? ¿Y Long o Fulton al volver al paseo campestre, reconociendo en el caminar a través del paisaje una acción de valor artístico? No lo parece. Pero la fascinación de Addison ante las imágenes de la cámara oscura se repite desde hace más de un siglo en la experiencia cinematográfica: ésta prefigura una visión dinámica congruente con la que se obtiene en los medios de transporte actuales. Ambos han transformado de modo irreversible nuestra manera de mirar el mundo.

## Notas

---

1 Estética de la desaparición, Barcelona, Anagrama, 1988; pp. 45 ss.

2 Río Luna Río, Badajoz, Fundación Ortega Muñoz, 2008. La caminata tuvo lugar en enero de 2008, seguida de una exposición en la Fundación Ortega Muñoz y la edición del libro.

3 Sobre la película, VV.AA.: Robert Smithson: Spiral Jetty, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press, 2005; en particular los textos del propio Smithson: 'The Spiral Jetty', 1972, pp. 6-13; George Baker: 'The Cinema Model', pp.79-113; y Diana Thater: 'A Man Becomes Unstuck in Time in the Film that Became a Classic', pp. 165-183. Véanse dos 'story boards' en pp. 99 y 107 y algunas tomas en p. 175. La obra consiste en tres partes: el objeto, la película y el artículo antes citado, los tres con el mismo nombre.

- 4 'Tiempo, distancia y formas en Proust', El espectador tomo VII-VIII, Madrid, Revista de Occidente, 1972; pp. 211-223. Agradezco a Alberto Sanz Hernando haberme llamado la atención sobre este artículo.
- 5 En busca del tiempo perdido, vol. 2, Madrid, Alianza, 1966.
- 6 Idem, pp. 280 ss., 320, 431 y 337 s. respectivamente.
- 7 Idem, p. 260 s.
- 8 En busca del tiempo perdido, vol. 1, Madrid, Alianza, 1966.
- 9 Idem, p. 82.
- 10 Idem, p. 141.
- 11 Idem, p. 164.
- 12 Idem, pp. 182 ss.
- 13 Idem, pp. 199 ss.
- 14 Idem, pp. 216 s.
- 15 Marcel Proust. Biografía, Barcelona y Madrid, Lumen y Alianza, 1972, 2 vols.; vol. 1, pp. 62 ss.
- 16 Idem, vol. 2, p. 145.
- 17 El mundo de Guermantes: En busca del tiempo perdido, vol. 3, Madrid, Alianza, 1966; p. 373. Alain Roger ha llamado la atención sobre este pasaje en su Breve tratado del paisaje, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007; pp. 19 s.
- 18 Magdalena Dabrowski: French Landscape. The Modern Vision 1880-1920, N<sup>o</sup> York, The Museum of Modern Art, 1999; pp. 19 s.
- 19 Les promenades de Paris (1867-73), ed. fac. Princeton (N.J.), Princeton Architectural Press, 1984.
- 20 Barcelona, Ediciones B, 2001.
- 21 Idem, pp. 331 s.
- 22 Véase entre otros Cesare de Seta: L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe, Nápoles, Electa, 2001.
- 23 Ed. fac. Gregg International Publishers, Farnborough, 1972. Trad. cast. Tres ensayos sobre la belleza pintoresca, Madrid, Abada, 2004.
- 24 Véase Malcom Andrews: The Search for the Picturesque, Aldershot, Scolar Press, 1989.
- 25 Rebecca Solnit ha estudiado los múltiples aspectos de la tradición del caminar; para contemplar paisajes y por el gusto de hacerlo, en: Wanderlust. Una historia del caminar, Madrid, Capitán Swing, 2015. Especialmente interesante a nuestros efectos es el caso del poeta William Wordsworth: pp. 158 ss.
- 26 Miguel Ángel Anbarro: 'Lo pintoresco y la formación del jardín paisajista', Valladolid, Anales de Arquitectura n<sup>o</sup> 3, 1991; pp. 64-79.
- 27 Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y lo Bello (1757), Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Galería Yerba y otros, 1985; p. 226.
- 28 'Los placeres de la imaginación', The Spectator n<sup>o</sup> 414 (1712); traducción propia a partir de John Dixon Hunt y Peter Willis (eds.): The Genius of the Place, Cambridge (Mass.) y Londres, MIT Press, 1988; p. 142. Hay ed. cast.: Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator, Madrid, Visor, 1991; p. 156.
- 29 En busca del tiempo perdido, vol. 1: Por el camino de Swann cit., pp. 60 s.



## CRÉDITOS DE ILUSTRACIONES

El origen y el propósito de este libro son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida en él proviene del material didáctico empleado en la actividad docente e investigadora de los autores. A continuación se indica de dónde se han obtenido las imágenes, en línea con la doctrina del 'uso razonable' (fair use) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias, y siguiendo el criterio del artículo 32 de la Ley de 23/2006 de Propiedad Intelectual sobre 'Cita e ilustración en la enseñanza'.

### **Figura de portada**

Biblioteca del Palacio Real de Madrid

### **Darío Gazapo de Aguilera**

Fig. 1: Philadelphia Museum of Art; en <http://gohighbrow.com/marcel-duchamp/>

Fig. 2: Los Angeles Museum of Contemporary Art; en <http://ucdavisstudioprogrampublicart.blogspot.com.es/>

Fig. 3: Fundación Museo Jorge Oteiza; en <http://lashorasylosdias.blogspot.com.es/2016/03/la-estela-de-oteiza-y-la-capilla-de.html>

### **Simón Marchán Fiz**

Fig. 1: Ansel Adams; en <http://foundtheworld.com/wp-content/uploads/2015/12/Yellowstone-National-Park-8.jpg>

Fig. 2: Städelches Kunstinstitut, Frankfurt; en [https://encontrandolalentitud.files.wordpress.com/2014/04/johann\\_heinrich\\_wilhelm\\_tischbein\\_007.jpg](https://encontrandolalentitud.files.wordpress.com/2014/04/johann_heinrich_wilhelm_tischbein_007.jpg)

Figs. 3 y 5: Miguel Ángel Aníbarro.

Fig. 4: autor desconocido; en [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Zabriskie\\_Manly\\_Beacon\\_031013.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Zabriskie_Manly_Beacon_031013.jpg)

Fig. 6: Bernhard y Hilla Becher; en <http://www.americanphotomag.com/instant-expert-bernd-and-hilla-becher>

### **Francisco Jarauta**

Fig. 1: FLC/ADAGP; en <https://azukarillo.wordpress.com/2013/01/15/le-corbusier-casa-doble-en-la-wiessenhofsiedlung-de-stuttgart-1927/>

Fig. 2: The Museum of Modern Art; en <http://www.academia.edu/5196369/Venturi-Complexity-and-Contradiction-in-Architecture>

Fig. 3: Electa; en Jacques Lucan: OMA. Rem Koolhaas, Architettura 1979-1990, Milán, Electa, 1991; p. 119.

## **Peter Latz**

Figs. 1 a 16: latz + partner; en <http://www.latzundpartner.de/de/projekte/>

## **Kathryn Gustafson**

Fig. 1: Gustafson Guthrie Nichol (GGN); en <http://www.ggnltd.com/the-lurie-garden-at-millennium-park>

Figs. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12 y 18: Birkhäuser; en Jane Amidon: Moving Horizons, Basilea, Birkhäuser, 2005, p. 185, 186, 193, 190, 195, 76, 176 y 112 respectivamente.

Figs. 8: Gustafson porter; en <http://www.e-architect.co.uk/architects/guthrie-gustafson-nichol>

Fig. 9: en <http://www.archivecdbooks.org/resources/county/ntt/maps/index.html>

Fig. 10: en [http://www.oldukphotos.com/nottinghamshire\\_nottingham2htm](http://www.oldukphotos.com/nottinghamshire_nottingham2htm)

Fig. 11: en <https://www.architonic.com/en/project/gustafson-porter-old-market-square-nottingham/5100108>

Fig. 13: David van der Mark; en [commons.wikimedia.org/wiki/File:Westerpark\\_zomer.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Westerpark_zomer.jpg)

Fig. 14: Wknight94 talk - Own work, CC BY-SA 3.0; en <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15946704>

Figs. 15, 16 y 17: en <http://www.ggnltd.com/the-robert-and-arlene-kogod-courtyard/?rq=National%20Portrait%20Gallery>

Figs. 19, 20 y 21: Miguel Ángel Aníbarro.

Fig. 22: Gustafson porter; en <http://worldlandscapearchitect.com/bay-east-gardens-bay-singapore/#.V4bUGyiqBWK>

Fig. 23: Gustafson porter; en <http://www.gustafson-porter.com/bay-east-gardens-by-the-bay/>

## **Carl Steinitz**

Todas las ilustraciones son del autor

## **José María Ballester**

Fig. 1: Posada La Cotera; en <http://turismoentudanca.es/descubre-tudanca/>

Fig. 2: Fundación Botín; en <http://valledelnansa.org/pdi/red-hidrográfica-del-nansa>

Fig. 3: Alicia García; en <http://www.tienesplaneshoy.com/2015/05/tudanca-una-joya-en-el-valle-del-nansa.html>

Fig. 4: El Diario Montañés; en <http://fotos.eldiariomontanes.es/2011/10/inundaciones-junio-2010-079.jpg>

Fig. 5: v-e.m; en <http://pastillascontralarutina.blogspot.com.es/2014/07/la-pareja-de-lamason-lafuente-lamason.html>

## **Miguel Ángel Troitño Vinuesa**

Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 10: fotos del autor.

Fig. 9: Luis Felipe Cabrales.

## **Peter Eisenman**

Figs. 1: en <http://www.vacacionaviajes.com/blog/wp-content/uploads/2012/04/Capital-Gate-en-Abu-Dhabi-1.jpg>

Fig. 2: Miguel Ángel Aníbarro.

Fig. 3: en <http://world-visits.com/wp-content/uploads/2011/11/World-Trade-Center-3.jpg>

## **Dominique Perrault**

Figs. 1 y 2: Perrault Projects; en [http://www.perraultarchitecture.com/es/proyectos/2492-playa\\_de\\_las\\_teresitas.html](http://www.perraultarchitecture.com/es/proyectos/2492-playa_de_las_teresitas.html)

## **Joaquín Ibáñez**

Fig. 1: Biblioteca Pública del Estado. Gerona. A/6440(2); en <http://fondoantiguo.blogspot.com.es/2010/03/el-primer-mapa-de-las-costas-de-mexico.html>

Fig. 2: Richard Buckminster Fuller; en Robert W. Gray: Fuller's Dymaxion™ Map, Cartography and Geographic

Information Systems, 1994; 21 (4): 243-246.

Figs. 3 y 9: Álvarez-Builla+Ibáñez arquitectos.

Fig. 4 y 12: Maryan Álvarez- Builla.

Fig. 5: Jesús Rubio; en <http://condosruedasvoy.blogspot.com.es/2012/06/circular-cercedilla-fuenfria-puerto-de.html>

Fig. 6: Silvia Uslé; en <https://aulapatrimonioindustrial.files.wordpress.com/2013/09/liverpool-sat.jpg>

Figs. 7, 10 y 11: fotos del autor.

Fig. 8: Archivo Municipal de Gandía; en [http://www.airsoftsilkfactorycqb.es/historia\\_del\\_lugar.html](http://www.airsoftsilkfactorycqb.es/historia_del_lugar.html)

## **Miguel Ángel Aníbarro**

Fig. 1: foto del autor.

Fig. 2: Eli Lotar, Centre Pompidou; en <http://ouvre-les-yeux.fr/files/2014/11/film-une-partie-de-campagne1.jpg>

Fig. 3: Philadelphia Museum of Art; en [http://www.aloj.us.es/galba2/STLAZARE/Segunda\\_Parte/Monet/Obras/Otras/BridgeArgenteuil%2074.jpg](http://www.aloj.us.es/galba2/STLAZARE/Segunda_Parte/Monet/Obras/Otras/BridgeArgenteuil%2074.jpg)

Fig. 4: Birmingham City Museum and Art Gallery; en <http://www.victorianweb.org/painting/millais/paintings/8.html>

Fig. 5: autor desconocido; en [http://www.aloj.us.es/galba2/BERAUD/VISTAS/Bv-Poissonniere/haciaMontmartre/cruce/000\\_001.jpg](http://www.aloj.us.es/galba2/BERAUD/VISTAS/Bv-Poissonniere/haciaMontmartre/cruce/000_001.jpg)

Fig. 6: Bodleian Library, Oxford; en Malcom Andrews: *The Search for the Picturesque*, Aldershot, Scolar Press, 1990; p.189.

Fig. 7: autor desconocido; en Lawrence Fleming y Alan Gore: *The English Garden*, Londres, Michael Joseph, 1979; p. 122.



## **COMITÉ INSTITUCIONAL**

Ministerio de Educación y Ciencia de España  
Instituto de Patrimonio Histórico Español IPHE.  
Ministerio de Cultura de España  
Patrimonio Nacional  
Comunidad de Madrid  
Ayuntamiento de Madrid  
Ayuntamiento de Aranjuez  
Red Europea de Directores de Escuelas de Arquitectura ENHSA  
Universidad Politécnica de Madrid UPM  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid ETSAM  
Escuela Técnica Superior de Ingenieros de C.C y P. de Madrid  
Instituto de Restauración del Patrimonio.  
Universidad Politécnica de Valencia  
Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Marsella ENSA.  
Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España CSCAE  
Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Fundación COAM.  
Fondo de Educación y Promoción de Arquia. Caja de Arquitectos

## COMITÉ DE ORGANIZACIÓN Y PROGRAMA

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel

Director Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Investigador principal del Grupo de Investigación Paisaje Cultural. Universidad Politécnica de Madrid. Presidente del EURAU'08. España

IBÁÑEZ, Joaquín

Coordinador Línea del Grupo de Investigación Pro Lab. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. Coordinador de EURAU'08. España

ANÍBARRO, Miguel Ángel

Coordinador Línea del Grupo de Investigación Paisaje Cultural

Subdirector Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid

Coordinador de EURAU'08. España

GAZAPO, Darío

Coordinador Línea del Grupo de Investigación Paisaje Cultural. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. Coordinador de EURAU'08. España

ESPEGEL, Carmen

Subdirectora Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España

GARCÍA MOSTEIRO, Javier

Director del Master en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico. Universidad Politécnica de Madrid. España

MOYA, Luís

Subdirector Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España

ORTEGA, Javier

Subdirector Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España

AMEZIANE, Farid

Representante de EURAU'04 Marsella. Francia

LOUGUET, Philippe

Representante de EURAU'05 Lille. Francia

CRUNELLE, Marc

Representante de EURAU'06 Bruselas. Bélgica

AMIRANTE, Roberta

Representante de EURAU'10 Nápoles. Italia

SPIRIDONIDIS, Constantin

Coordinador de la Red Temática ENHSA Arquitectura. Grecia

Secretaría: DÍEZ, Ainhoa y KOCH, Carole

## COMITÉ CIENTÍFICO

AGUILÓ, Miguel

Catedrático de Estética. Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Universidad Politécnica de Madrid. España

AMEZIANE, Farid

Investigador del Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia y de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Marsella. Francia

AMIRANTE, Roberta

Catedrática de la Facultad de Arquitectura. Universidad Federico II de Nápoles. Italia

BANDOLIN, Gunilla

Catedrática de la Facultad de Bellas Artes de Estocolmo. Suecia

BARELKOWSKI, Robert

Vicepresidente de la Comisión de Arquitectura y Planeamiento

PAN Poznan.

Academia de las Ciencias de Polonia. Polonia

BELLMUNT, Jordi

Director del Máster Arquitectura del Paisaje. Subdirector responsable de la titulación de Paisajismo. Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. Universidad Politécnica de Cataluña. España

COLLOTTI, Francesco

Catedrático de Proyectos Arquitectónicos. Universidad de Florencia. Italia

CRUNELLE, Marc

Catedrático del Instituto Superior de Arquitectura de las ciudades de Bruselas, Liège y Mons.

Catedrático del Instituto Víctor Horta en Bruselas. Bélgica

DUNIN-WOYSETH, Halina

Catedrática de la Escuela de Arquitectura y Diseño de Oslo. Noruega

FARIÑA, José

Catedrático de Planeamiento y Ordenación del Territorio. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luís

Catedrático de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España

HAUXNER, Malene

Catedrática de Teoría, Metodología e Historia. KVL. Departamento de Ciencias Forestales y Paisaje. Universidad de Copenhague. Coeditora de JoLA: Journal of Landscape Architecture. Dinamarca

JORGE, Vítor Oliveira

Catedrático de Arqueología del Departamento de Ciencias y Técnicas del Patrimonio. Profesor de la Facultad de Arquitectura. Universidad de Oporto. Portugal

LOOTSMA, Bart

Catedrático del Instituto de Teoría de la Arquitectura e Historia de la Construcción. Facultad de Arquitectura. Universidad de Innsbruck. Austria

LOUGUET, Philippe

Catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura y Paisaje de Lille. Francia

MC CARTNEY, Kevin

Director del Centro de Educación Arquitectónica de Cork. Universidad de Cork. Reino Unido

MORALES, José

Catedrático de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España

POUSIN, Frédéric

Director de Investigación. CNRS (UMR LADYSS- Universidad de París I). Francia

DEL REY, Miguel

Catedrático de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia. España

RIVERA, Javier

Catedrático de Historia de la Restauración. Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá. España

SANTOS PINHEIRO, Nuno

Catedrático y Coordinador de Ciencias del Patrimonio. Universidad Lusíada de Lisboa. Portugal

SEMIDOR, Catherine

Catedrática de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura y Paisaje de Burdeos. Responsable científica de GRECAU Grupo de Investigación Entorno, Concepción Arquitectónica y Urbana en Burdeos. Francia.

SPIRIDONIDIS, Constantin

Catedrático de la Escuela de Arquitectura. Universidad. Aristotélica de Tesalónica. Coordinador de la Red Temática ENHSA Arquitectura. Grecia

TRISCIUOGLIO, Marco

Catedrático de Composición y Diseño Arquitectónico. Politécnica de Turín. Italia

WEILACHER, Udo

Decano del Departamento de Arquitectura y Paisaje. Universidad de Hanover. Alemania

WOLFRUM, Sophie

Catedrática de Urbanismo y Planeamiento Regional. Facultad de Arquitectura. Universidad Técnica de Munich. Alemania

## **COORDINACIÓN**

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel

Catedrático de Composición Arquitectónica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España

ANÍBARRO, Miguel Ángel

Profesor titular de Composición Arquitectónica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España

GAZAPO, Darío.

Profesor titular de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España

IBÁÑEZ, Joaquín

Profesor titular de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España

