

## PAISAJE DE PAISAJES. Panorama de tendencias

Roberto Fernández

El objetivo de este ensayo<sup>1</sup> es ofrecer una mirada más o menos comprehensiva del estado de las vertientes conceptuales del paisajismo, vinculando tal panorama con ciertas propuestas que originan estas actividades desde el siglo XVIII.

Se trata así de discutir un cuadro o mapa conceptual de posturas que relacionan ciertas maneras de proyectar paisajes con ciertas ideas o enfoques surgidos a menudo, de nociones filosóficas.

Debe tenerse en cuenta, bajo tales consideraciones, la relevancia que estas temáticas tuvieron básicamente en el arranque del siglo XVIII, por ejemplo en Gran Bretaña alrededor del publicista Joseph Addison y su diario *The Spectator* (que sacó 555 números y tuvo hasta 60000 subscriptores, siendo el primer órgano según Habermas, en referirse a *lo público*, a través de un *espectador* ficcional que hacía comentarios, el *dandy* Roger de Coverley, quién se erigió en verdadero árbitro del gusto), se refleja por caso en esta transcripción (el original posee la profusión de mayúsculas que se verán) de un fragmento de su número 37<sup>2</sup>:

*Sir Roger me ha entretenido una Hora con una Descripción de su Finca, la cual está situada en una especie de Selva, como a unas cien millas de Londres, y parece un pequeño Palacio Encantado. A sus Rocas se le han dado la forma de Grutas Artificiales cubiertas con Madreselvas y Jazmines. Los Bosques están talados formando Caminos con sombra, entrelazados como Parra, y llenos de Cajas con Tortugas.*

*Las Fuentes están hechas para correr entre Guijas, y de ese modo aprendieron a Murmurar muy agradablemente. Asimismo están conectadas a un Hermoso Lago habitado por una Pareja de Cisnes, el cual se vacía por un pequeño Arroyo que corre a través de un Médano Verde, y es conocido en la Familia por el Nombre de El Arroyo Susurrante.*

*El Caballero de la misma manera me dice que esta Dama preserva su Juego mejor que ninguno de los Hombres de Campo, no es (dice Sir Roger) que ella ponga un Valor tan grande sobre sus Perdices y Campesinos, como sobre sus Alondras y Ruiseñores. Puesto que ella dice que cada Pájaro que se mate en su Tierra estropeará a un Consorte, y que ella indudablemente lo extrañará el Año entrante.*

La acción de Addison –político, diplomático y traductor de las *Geórgicas* de Virgilio, una clásica apología de lo natural– fue a través de tales artículos leídos por tanta gente, una verdadera introducción del *paisaje* como parte de aquello entendido como *público* y *observable*, e incluso fue de mucha influencia política de sesgo conservador.

En eso años iniciales del XVIII no sólo se organizan de tal forma conceptos y jardines sino que empieza a forjarse una definición general de *paisaje* –entendido como *modo de describir y construir estructuras territoriales sujetas a percepción y uso predominantemente naturales*–, por lo que a partir de tal noción se trata de analizar sucintamente una historia del paisaje que abarca desde los momentos ligados al descubrimiento de lo poco conocido u ominoso del mundo natural (separando si fuera posible, *magia* de *ciencia*) hasta las operaciones de manipular lo natural como un espacio humanamente modelado y expresivo del poder hasta

---

<sup>1</sup> Este es el texto de la conferencia del autor en la I Reunión de la Red Nacional Argentina del Paisaje, Rosario, Diciembre, 2008. Está editado en la revista *X*, número 2, Otoño, 2009, Mar del Plata, Argentina.

<sup>2</sup> Tomado de la página [www.elmismodiario](http://www.elmismodiario.com) El número 37 de *The Spectator* se editó en 1711.

las instancias en que se trata de internalizar relictos o fragmentos de naturaleza dentro de la completa artificialización que supondrá la ciudad moderna.

Más recientemente el paisaje entendido como una cosmovisión o sistema de teoría y práctica de actuación en contextos en algún grado de antropización (ya no queda ningún residuo *puro* de naturaleza) se aboca a temas dominados por la *problemática urbana* y por la dimensión cultural, siempre manteniendo una suerte de *nostalgia* activa por la *naturaleza perdida*. Dicho sea de paso, recuérdese que "nostalgia" es la palabra griega que nombra el mal que padecían los desterrados, los que perdían la patria y la naturaleza perdida es la temática del poema épico-panteísta de Milton editado entre 1667-74 sobre la caída del mundo edénico y el carácter animista que atribuye a todos los elementos del mundo natural.

En lo urbano se presencia el derrame de formas de asentamiento en los territorios y defectos cada vez más graves de urbanidad en los espacios públicos y en ambas vertientes el pensamiento paisajístico aporta criterios: para expandir razonablemente los bordes de ciudades, para suturar la fragmentación de éstas, para recuperar calidades de centralidad, etc.

En lo cultural surge un espacio que por ahora puede llamarse de los *paisajes culturales* o del *patrimonio ambiental*, en los cuales se discute cómo manejar la complejidad de formas *híbridas* (sociedad/naturaleza), cómo analizar el tema de la identidad encontrando referencias patrimoniales más amplias que las artísticas o las históricas y cómo recuperar calidades ambientales perdidas o en peligro.

Bajo este espectro se plantea discutir, no taxativamente, 8 posturas, enfoques o modelos de teoría y práctica de actuación en/con el paisaje, a saber:

1 La idea del paisaje como aspecto ligado a las tareas de descripción y reconocimiento del mundo natural que emprendieron los científicos viajeros que recorrieron la ecodiversidad del mundo –tales como Humboldt, Haeckel<sup>3</sup> o Darwin– fundando por así decirlo la ciencia empírica y llevando adelante una primera clasificación del mundo natural para conocimiento y producción, de dónde surge la idea de *recurso* o insumo natural y donde empieza a delimitarse la forma, el aspecto, la organización y la funcionalidad de determinadas estructuras naturales.

Una vertiente por cierto significativa, de este pensamiento dominado por la observación objetiva, será evidente por caso en algunos escritos de J.W. Goethe, en los que conjuga su central interés por los fenómenos sociales y culturales con el registro de la naturaleza. Tanto él como el profesor de estética oxfordiano John Ruskin<sup>4</sup>, van a presentar como motivos filosóficos la observación de la naturaleza entendida como disposición científica, no ya centrada en la imaginación, aunque de todas formas muy contributivas al forjado de la estética sublime del romanticismo.

---

<sup>3</sup> Ernst Haeckel (1834-1919) fue uno de los continuadores de Darwin, también fervoroso adherente al evolucionismo pero a su vez interesado en las relaciones entre seres vivos y su ambiente, que dio origen a lo que bautizó como ecología. Su *Kunstformen der Natur (Obras de arte de la Naturaleza)* es un libro de litografías y autotipos que consta de unas cien páginas representando varios tipos de organismos, muchos de los cuales fueron descritos por primera vez por el propio Haeckel. Los dibujos fueron publicados por primera vez en conjuntos de diez entre 1899 y 1904 y en un volumen completo en 1904. En el transcurso de su carrera, Haeckel produjo en torno a mil grabados en base a sus bocetos y acuarelas, muchos de los mejores fueron incluidos en dicha obra *Kunstformen der Natur*, trasladados desde los dibujos a la imprenta por el litógrafo Adolf Giltsch.

<sup>4</sup> Ruskin es conocido por su defensa de la arquitectura histórica aunque en su actividad como viajero frecuente a Italia (atravesando los Alpes) registraba escenas naturales –o propias de la imbricación entre naturaleza y cultura típica de los ambientes rurales– como consta en numerosas acuarelas de su libro *Viaggi in Italia*, Passiglio Editori, Florencia, 1985: allí hay análisis no sólo paisajísticos sino incluso vegetales de lugares del Monte Rosa, del Lago Maggiore de Vogogna, etc.

El documento que Humboldt produjo de su visita al cerro Chimborazo en Ecuador es una calcografía coloreada por Jean Thomas Thibaut, según un boceto del científico. Este ascendió a ese pico volcánico de 5760 metros de altura, lo que le produjo una gran satisfacción además de la posibilidad de registrar, junto a Bonpland, la célebre vista del pico que propone por primera vez una ecología altitudinal y una interpretación de la complejidad ambiental del mundo natural<sup>5</sup>.

En una dimensión que llamaríamos pre-proyectual la observación analítica y crítica de la naturaleza es condición inicial y básica del entendimiento del *locus* y motor principal de una capacidad de transformación (proyectual) al menos compatible con la condición del sitio.

El largo viaje<sup>6</sup> del Baron Von Humboldt, ya una autoridad académica prusiana cuando lo emprendió, no solo –como a Darwin– le permitió terminar de proponer una visión integrada del mundo –su megalibro *Cosmos*– sino que le sirvió para disentir con la *intelligentzia* europea que con Buffon sostenía el primitivismo americano, al menos para en su caso, admitir la preponderancia y magnificencia del mundo natural (esa *Hylea* que establecía en América, una condición superlativa de naturaleza), postular un faltante de cultura (concomitante según él, al exceso de naturaleza) y disentir de manera bastante frontal con las ideas de Hegel, otro propagandista iluminista del atraso americano.

2 Casi un siglo antes de la irrupción del método científico la idea de manipular la naturaleza emerge como una de las características del llamado *despotismo ilustrado* y actores como el francés André Le Notre<sup>7</sup> –al servicio de Luis XIV– se ocupa de plantear vastas organizaciones que pueden entenderse como imagen del poder (Versailles) en las que la geometrización de lo natural debe interpretarse como rasgo de dominio.

Esta clase de actuaciones paisajísticas no sólo reiteran el modelo político que inspira todo acto emprendido transformando la naturaleza durante los siglos XVII y XVIII –incluyendo en ello el contenido sordamente reactivo al orden religioso propio de una naturaleza divina y por tanto in-humana: reacción que en todo caso es parte del ideario humanista instaurado desde el siglo XVI– sino que también refiere a la expresión técnica por la que el poder se apropia de novedades científicas innovativas. Versailles es así, en lo visible, el Palacio, su organización paisajística y su implantación urbana, pero en lo in-visible es el conjunto de operaciones de acondicionamiento territorial e hídrico como se vislumbra en la Presa de Marly, construida para permitir el despliegue propio de la Corte y su abastecimiento.

Durante casi 5 años el joven Ministro de Finanzas de Louis XIV Nicolás Fouquet había encargado al trío del arquitecto Le Vau, el paisajista Le Notre y el decorador de interiores Le Brun, realizar su mansión en Vaux-le-Vicomte, a las afueras de París que fue inaugurada el 17 de agosto de 1661 en una fiesta a la que asistió el rey y 6000 invitados.

---

<sup>5</sup> En el monográfico número 126 de la revista *Humboldt*, Bonn, 1999, que conmemora el bicentenario del viaje americano, se incluyen los ensayos de W. Burgmer y M. Osten sobre el escalamiento del Chimborazo y las conclusiones científicas del viaje reproduciéndose el corte/vista/tabla descriptivo de la montaña.

<sup>6</sup> Los resultados del viaje de 5 años por América (1799-1804) serían publicados en varios tomos, en francés desde 1806 bajo el título *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*. Hay varias traducciones al español y el texto *Sitios de las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América*, Editorial Solar/Hachette, Buenos Aires, 1968 contiene los tomos XV y XVI de aquella compilación.

<sup>7</sup> Para un análisis muy pormenorizado de lo que llama *grandes jardines europeos* véase el libro de C. Steenbergen y W. Reh, *Arquitectura y Paisaje*, Editorial G. Gili, Barcelona, 2001: allí constan buenos estudios de Versailles, Sceaux, Marly, Vaux y todo el gran paisajismo francés además de una sección dedicada al paisaje italiano y otra al inglés.

En ese lugar de varios cientos de hectáreas este proyecto implicó desmontar y alisar terrenos, desviar cursos de aguas y disponer en el cercano sitio de Maincy una ciudad transitoria para los obreros que llegó a tener hospital y una fábrica de las alfombras que iba a disponer Le Brun en el edificio.

Esa inauguración fastuosa –entre los contratados figuraba Moliere que esa noche estrenó *Les Facheaux*– despertó la envidia del Ministro Colbert y la ira del rey; tres semanas después Fouquet fue arrestado, la obra confiscada y el trío de proyectistas invitado a construir Versailles.

Este proyecto<sup>8</sup> es la realización más acabada del *jardin française* y fue desarrollado extremando las formas de domesticar la naturaleza rústica y crear completamente una naturaleza nueva.

Versailles se había iniciado con la instalación de un pequeño pabellón de caza que Louis XIII había construido en 1630, en la cuenca superior de un valle tributario del Sena que contenía una meseta pantanosa.

Las obras de acondicionamiento del terreno duraron 25 años y las ideas del jardinero Le Notre (que era arquitecto) fueron sustanciales para adaptar el predio cuyo elemento compositivo principal fue el tridente o *patte d' oie* que poco a poco, luego de decidido el traslado de la corte, incluyó el diseño de una pequeña ciudad y un redesarrollo completo del complejo parcelario rural precedente.

La organización del sitio con componentes pseudo naturales como las *coulisses* (bosques/pantalla) y los *bosquets* (macizos boscosos), el planteo de un *grand ensemble* controlando las visuales y extendiendo *ad infinitum* el trazado o el rediseño de regulación hídrica completo incluyendo la construcción del embalse y estación de bombeo de Marly, representan un punto culminante en la historia de la relación entre proyecto y naturaleza, condicionando ésta mediante todos los artificios compositivos y tecnologías disponibles a formar parte de un discurso proyectual entera y forzosamente controlado.

Decididamente Le Notre fue el diseñador de los grandes espacios representativos del poder, replicando varias veces sus trabajos para el ministro Fouquet en Vaux y para el Rey en Versailles.

Dice Steenberger-Reh: *Incluso el frugal Colbert mandó embellecer su palacio del siglo XVI de Sceaux (1670). En dirección norte/sur, atravesando el palacio, se dispuso la avenida del Octágono, trazada a través del valle, que comprendía la avenida en sí, una larga cascada, la fuente del Octágono y un tapis vert. Hacia el oeste se extendía un eje de simetría que atravesaba el castillo. Más tarde se excavó un gran canal, comenzado en 1690 paralelo a la avenida y al oeste de ésta. En Meudon, Servien, el ministro de finanzas de Louis XIV comenzó la construcción de una gran terraza de 253 por 136 metros, situada en una loma que dominaba el Sena. Desde la terraza se goza de una espléndida vista del paisaje y de la ciudad de Paris.*

*Esta terraza, que formaba parte de los cimientos del palacio, se incorporó mas tarde (1679) a un eje espacial de un kilómetro de longitud que iba desde el Sena hacia el norte, a través del eje longitudinal de la terraza, en línea recta a través de la ribera con un lago, hacia el sur, hasta lo alto del horizonte (p.195).*

Meudon a partir del jardín de Servien, fue entretejiendo una vasta red de avenidas y diagonales que reorganizó por completo un vasto territorio comarcal de pequeñas parcelas rurales.

En toda esta secuencia de arquitectura y paisajismo clasicista francés el proyecto, como instrumento relacionado con el armazón de representaciones de poder,

---

<sup>8</sup> Hay una descripción detallada del proyecto territorial y paisajístico en el trabajo de Steenbergen-Reh , op. cit. nota 6, pp. 159-193.

avanza sojuzgando lo natural en un intento complejo de domesticarlo mediante operaciones perceptuales -*el ver / aprehender será un dominar*- y técnicas (mediciones topográficas, desmonte, reordenamiento de los cursos de agua, etc.).

3 También en el siglo XVII los *hombres prácticos* del paisajismo inglés se plantean, aún en regímenes mas bien aristocráticos, ablandar o *deformar* el paisaje para que éste recupere ciertos valores románticos y allí *jardineros* como Joseph Paxton (con quién arranca la idea de gran parque libre que llegara al *Central Park* americano) planteará que el paisaje debe imitar lo natural en la forma de una ilusión subjetiva, buscando que el sujeto reinstale una relación emocional y afectiva con un paisaje que aunque artificial o construido, parezca natural o espontáneo.

Los trabajos paisajísticos de Lancelot *Capability* Brown rematan y culminan la tradición del *picturesque* británico forjado con las ideas teóricas de tratadistas conservadores como Hogarth, Burke o Addison generalmente sostenidas desde el periódico *The Spectator* como mencionamos arriba y a la que adherían personajes como Daniel Defoe, el autor del *Robinson Crusoe* y cultor encendido de un retorno a la naturaleza que podía recuperar en Gran Bretaña la tradición celta y aun el espíritu silvestre de los griegos pero nunca la matriz de dramática afectación formal de los territorios de la influencia romana y francesa; terratenientes aficionados como Payne Knight y Uvedale Price se dedicaron amateurísticamente a acondicionar sus campos según estas prescripciones.

Brown (1716-1783) era un jardinero pragmático y le interesaban las forestaciones silvestres de cada región, utilizaba el *haw haw* (zanjas semiocultas) en lugar de los cercos, solía acompañar a sus brigadas de trabajo en el campo y recomendaba hacer jardines que aunque siendo parte de los palacios solariegos, tuvieran áreas productivas así como bosques nuevos y no exóticos que a futuro dieran maderas utilizables. También se ocupó de rediseños o agregados cuya intención principal era anglicar y desordenar la anterior tradición algo acartonada del palladianismo inglés.

El temprano modelo del *serpentine style* que Paxton instaura en su diseño del *Birkenhead Park* en Manchester, iniciado en 1834 y concluido casi dos décadas mas tarde, propone por vez primera, un esquema libre y espontáneo, segregado del rígido geometrismo francés y con la voluntad de reintroducir en el corazón de la ciudad, una pieza evocativa de la naturaleza que ahora aparecía muy lejana de la vida cotidiana. El parque urbano iba a significar un fragmento de recordación de aquella naturaleza, una oportunidad para investigaciones biológicas y un espacio de educación –mas que de recreación- social.

Paralelamente demostraba que *perder* unas hectáreas centrales se compensaba con creces con el aumento de renta del suelo circundante. Olmsted conoció Birkenhead y con tales ideas así como con la ayuda del paisajista inglés Calvin Vaux, se le ocurrió la idea del *Central Park* neoyorquino, que en su largo debate permitió que su diseñador abordara un paso previo en su *Prospect Park* de Brooklin.

Esa tradición inglesa progresivamente apartada del modelo francés y con algunas expresiones teóricas como las publicaciones de fines del XVIII de Payne (*An analytical enquiry into the principles of taste*, 1794), Price (*Essays on the Picturesque*, 1795) y un poco mas tarde el escrito de Humprey Repton (*Observations on the Theory and Practice of the Landscape Gardening*, 1803) quién repara que *hay que construir jardines iguales a los que pintan los pintores*, iba a recaer finalmente en un interés por extrapolar esas experiencias privadas en algunos espacios semipúblicos o públicos en los suburbios jardín victorianos,

tareas en las que iba a destacar el tratadista John Loudon (*Encyclopedia of Gardening*, 1822 y la edición en esos años de la primera revista de jardinería, *The Gardener's Magazine*) y preponderantemente el jardinero Joseph Paxton que más tarde se haría célebre por el diseño del *Crystal Palace* en 1851.

Paxton abogaba por parques públicos y había montado una organización que acopiaba donaciones para hacer esos parques por suscripción pública además de lanzar también su publicación periódica *Horticultor Register*.

Dentro de esos emprendimientos Birkenhead en Liverpool es el primer parque público urbano y en este proyecto Paxton instaura el llamado *Serpentine design*, luego tomado como motivo central de los suburbios pintorescos además de concebir un espacio complejo que introducía *free nature* así como deportes y diversos equipamientos.

La obra de Olmsted -americano de formación europea, visita los trabajos de Paxton por ejemplo- y el inglés Vaux que iba a culminar en el Central Park (este parque se inicia con la compra de la tierra por el prefecto Kingsland en 1851, el proyecto *Greensward* de Olmsted/Vaux que gana el concurso llamado en 1858 hasta su terminación hacia 1870), pero más genéricamente en el montaje de una tradición<sup>9</sup> que confirma la línea teórica del pensamiento *Golden Day* (Emerson, Thoreau), la utopía de la democracia individualista consumada en el retorno a lo natural –que conjuga a Jefferson con la conquista de la frontera– y los primeros incidentes de renaturalización de lo urbano en la construcción de *rural cemeteries* como Greenwood en Brooklin muy cerca del Prospect Park ya citado.

Hay clara incidencia del *serpentine design* en la voluntad de proceder a deslindar completamente el maquinismo abstracto de lo urbano respecto de la organicidad natural: el parque Prospect<sup>10</sup> de poco más de 2 kilómetros cuadrados incluye *The Long Meadow*, el más grande lago artificial urbano construido en USA dentro de un parque, de 36 hectáreas de superficie y varios componentes como un zoo experimental y el llamado *Audubon Center* para la conservación vegetal.

En su momento fue un proyecto bastante oneroso –costó cerca de 9 millones de dólares, casi en partes iguales los fondos de expropiación y construcción– lo que buscó paliarse con la habilitación de parcelas preferenciales frontales al nuevo parque aunque no pudo evitar acciones del célebre operador inmobiliario neoyorquino de los 40, Robert Moses, que ahora busca rehabilitar en un retorno al proyecto original un grupo llamado *Prospect Park Alliance* activo desde los 90.

El parque se planteó según un *Report* de Olmsted escrito en 1865 donde valoraba la condición natural del lugar –la última estribación de las antiguas morrenas geológicas neoyorquinas en el sitio *Prospect Hill*– y la densidad cultural del área, escenario de la batalla independentista de *Long Island*.

4 La tradición inglesa llega a USA –no sólo en el *Central* y el *Prospect Park* y en la idea del *cementerio parque*– sino también en otras novedades como los *parques nacionales naturales* (el primero es de fines del XIX: Yellowstone) y en actuaciones como las de Benton MacKaye quien en su *Apalachian Trail* se planteará descubrir un itinerario y proponer una idea de paisaje como memoria y reserva: *memoria* como lugar de recuperación de identidad nacional y *reserva* como área manejada para que no se extingan cualidades de paisaje. También

---

<sup>9</sup> Para la incidencia del paisajismo norteamericano en una reconceptualización del urbanismo –y por tanto, en el planteo de hipótesis muy transformadoras de la tradición europea en el sentido de proponer una rearticulación compleja entre proyecto y naturaleza– es importante el ensayo de Francesco Da Co, *De los Parques a la Región. Ideología progresista y reforma de la ciudad americana* inserto en el libro de G. Ciucci et al (ed.), *La Ciudad Americana. De la Guerra Civil al New Deal*, Editorial G. Gili, Barcelona, 1975, pp. 139-293.

<sup>10</sup> Véase de C. Lancaster, *Handbook of Prospect Park*, Long Island University Press, Nueva York, 1972.

aquí se reedita la noción de una fuerte identificación *topofilica* entre sujeto/comunidad con el topos.

MacKaye no solo evoca la fuerte *frontier culture* de los expedicionarios que investigaban el vasto territorio americano en busca de panoramas pero también de espacios susceptibles de explotación sino que también fue uno de los fundadores de la célebre *Regional Planning American Association*, que junto a otros miembros célebres como Lewis Mumford o Clarence Stein iban a desarrollar una fuerte crítica a lo tecno-urbano sino que iban a continuar con planteos relacionados con esquemas territoriales (el sistema del *Tennessee Valley* fue uno de sus ejes). El mismo MacKaye, ingeniero forestal de profesión, había trabajado en un asentamiento innovativo para Henry Ford dentro de la TVA –el enclave de *Muscle Shoals*– hasta que en 1921 escribe las pocas páginas en que propone el *Appalachian Trail*, un espacio lineal de casi 1500 kilómetros que tenía que convertirse en un recorrido –*trail*– casi patriótico y que contenía según su análisis, mas de una decena de áreas naturales de alta calidad que debían convertirse en parques nacionales (cosa que ocurrió) y que asimismo contenía las reservas minerales, madereras y de agua fósil de las que dependería todo el desarrollo del frente urbano de la *East Coast* (y esos reservorios se convirtieron en áreas de propiedad estatal y así siguen).

La acción del ingeniero rural –especialista en lo que llamaba *timber mining*, minería maderera– Benton MacKaye –es contradictoria; para algunos es un avanzado ecoproyectista, para otros, representante del pensamiento más elitista y conservador. MacKaye, después de muchos recorridos, escribe un artículo en 1921<sup>11</sup> proponiendo reconocer este sendero de cresta que atraviesa los Apalaches uniendo Canada y Virginia. Lo considera un frente de expansión para la necesaria activación de la economía y la recuperación de valores ancestrales al hablar de tres objetivos (recreación, salud y empleo) organizados en relación a tres cualidades o componentes (perspectivas, oxígeno y producción de maderas para la construcción). Habla de que debe repoblarse una ruralidad perdida y piensa que se pueden ocupar 25 millones de acres para que se creen unos nuevos 40.000 puestos de trabajo.

El proyecto fue asumido como uno de los referentes del planeamiento regional que iba a postular la RPAA, se iba a usar para desarrollar numerosos parques nacionales y para definir reservorios de madera silvestre y agua fósil consideradas estratégicas para la sustentabilidad del frente urbano que está al piedemonte y que incluye ciudades como Washington, Baltimore, Nueva York, Filadelfia y Boston. En 1979 se creó la ONG *Benton MacKaye Trail* (BMT) que promueve recorridos pautados en un trayecto de 480 kilómetros.

5 Dentro de los temas de reintegrar naturaleza dentro de la dominante tecnificación de la ciudad moderna emerge un tipo de paisajismo –por ejemplo en el grupo holandés West 8– en que los proyectos de paisaje son estratégicos para la revitalización urbana, para alcanzar una suerte de reurbanidad que opere a favor de la recalificación de la centralidad urbana con fragmentos híbridos (mezcla de componentes naturales-culturales) donde nace la noción mas reciente de *paisajes culturales*, tarea de expertos en material natural pero a la vez, de científicos y activistas sociales.

El citado grupo holandés, radicado en Rotterdam y liderado por Adriaan Geuze viene realizando la práctica mas significativa de *landscape architecture* europea desde una formación básica de arquitectos convencionales, lo que emerge en muchos de sus trabajos, mas cercanos al concepto de proyecto de reestructuración

---

<sup>11</sup> B. MacKaye, *An appalachian trail: a Project in regional planning*, *Journal of American Institut of Architects*, Octubre, 1921.

urbana que a puras acciones paisajísticas ligadas al menos a componentes mas naturales salvo en el caso de Singapur, donde desarrollan el perfil de paisajistas dentro del plan general *One North* a cargo de Zaha Hadid. Si en la mayoría de sus intervenciones destaca una idea de paisaje predominantemente cultural –como es el caso de la seca e industrial plaza de Schouwburgplein, Rotterdam, 2004, que tiene vastas superficies cementadas y unos artefactos lumínicos que evocan grúas portuarias pero también unas montañas revestidas de rosas evocando los bombardeos que sufrió este sitio en la II Guerra- *Buona Vista* resulta en cambio un detallado intento de trabajar el acondicionamiento del espacio público utilizando la compleja oferta vegetal tropical del sudeste asiático.

Otra dimensión de actuación devenida en acciones paisajísticas surge del campo del *land-art*, o de las teorías y prácticas artísticas aplicadas a acciones en y con el territorio como las realizadas por Benoit Tremsal en Elsbachstal desde 1994. Tremsal es un artista nacido en Francia en 1952 de formación básica como músico que trabajó con Joseph Beuys y con el *aktioniste* austríaco Otto Muhl que ha destacado en un concepto de acción territorial basada en la manipulación de materiales y procesos naturales, como este parque/escultura realizado en Alemania como práctica de restauración territorial de depósitos de residuos minerales o su conocido proyecto de las *Torres de Agua*, evanescente objeto de plexiglás de tres columnas de diferente altura que reciclan permanentemente agua, realizado en *Les environmentalles*, la muestra que la *Ecole de l'Environment et Cadre de Vie* realiza anualmente en Jouy en Josas.

Ciertamente esta clase de actuaciones viene impulsada por la actividad fundante de artistas como Robert Smithson –con trabajos como *Spiral Jetty* en Salt Lake City, 1960– o Richard Long, con múltiples acciones de sitio o museo hechos desde los años 70 hasta proyectos como el *McDuff Circle*, e 2002.

Long, en particular, inglés nacido en 1945 viene realizando desde su sede-estudio en Bristol, acciones territoriales fruto de campañas efectuadas en territorios naturales de su propio país, USA, norte de Africa y Asia.

El trabajo es a la vez una *travesía* y una *inscripción*, un descubrimiento de un lugar dominado por sus características de naturaleza generalmente árida y mineral, que es estudiado, relevado y cuidadosamente descrito y entendido para luego ser leve y transitoriamente trastornado por una modificación relativa de su materialidad (piedras que se reubican, conformando por ejemplo, una línea recta o un círculo, que remiten a la tensión antropológica del inicio de la historia, entre naturaleza y cultura, ésta entendida como un rito; trazas o caminos que apenas se demarcan sobre una cubierta vegetal, etc.).

La *acción artística* –y el producto consecuente, la *obra de arte*– es el registro de todo el proceso, ya que el objeto en si es transitorio, casual y relativamente evanescente concluido el control que el artista tiene del territorio intervenido, pero la misma tiene la virtud de poner en evidencia la condición fundante u originaria (en un sentido que podría entenderse como heideggeriano) del hacer propio del arte, que es ante todo tomar conciencia del territorio natural<sup>12</sup>.

De tales prácticas emergen *landscapes architects* –que es una formación específica en USA iniciada en Harvard a fines del Siglo XIX– como Peter Walker quién realizara intervenciones tales como el Jardín de Solanas, Texas entre 1984-93, la Plaza Fuente de Los Niños en San Diego, de 1998 o el Parque Tanner en Portland, en 2002.

Walker dirige quizá una de las oficinas más grandes exclusivamente dedicada al diseño paisajístico con sede en Berkeley y más de 80 especialistas en su nómina.

---

<sup>12</sup> Se puede encontrar una completa documentación de las obras y los textos minimalistas de Long en su página web, [richardlong.org](http://richardlong.org)

Es responsable de obras tales como el *Sydney Walton Square* en San Francisco, el *Ashaikawa Riverfront* o el *Triangle Park* de Saint Louis, proyectos en los que predomina un alto interés por la integración de gestos paisajísticos muy geométricos y cercano a discursos como los propios de los proyectos arquitectónicos.

En otros casos como el proyecto *Saitana* en Japón, ahora en construcción, las ideas son por el contrario estrechamente vinculadas a ideas ecosistémicas y de potenciamiento del *locus* natural y en el caso del *Milleniun Park*, hecho para las olimpiadas australianas de 2000 en Sydney –una operación de mas de mil acres de extensión– el concepto va en línea con el montaje de un parque metropolitano de una envergadura casi inexistente durante el siglo XX<sup>13</sup>.

En esta línea destaca en Europa la acción de Jacques Simon, por ejemplo en las llamadas *intervenciones paisajísticas efímeras*, de 1990 –una serie de escrituras territoriales sobre predios de explotación agrícola– o el Parque Saint John Perse, en Reims, 1970, donde se trata el tema de la naturaleza exangüe o amorfa, mas que el intento de reeditar geometrías regularizadas.

Simon devino de la práctica de la arquitectura paisajística –de la cuál el mencionado Parque Saint John Perse hecho junto a quizá el mas importante paisajista francés, Michel Courajoud, es un referente importante, como se dice arriba, en la búsqueda de un paisajismo *casual*, lo mas natural posible o lo mas distante del forzamiento proyectual de una acción demasiado regulada por la geometría– a lo que llamó *articulture*, una fusión de acciones proyectuales y comunicativas operando con la materialidad rural de campos agrícolas cultivados que en definitiva abren una perspectiva renovadora dentro del espectro de actuaciones que definen acciones proyectuales mas o menos vinculadas a materiales naturales y en rigor, a largas cadenas de mediaciones y culturalizaciones, ya que de eso se trata la agricultura, tampoco una actividad que pueda ser entendida como natural.

6 En casos de paisajistas como Ian McHarg, Dan Killey o Geoges Hargreaves la actuación paisajística aparece como intento de rescate de la naturaleza extinguida o dañada, como estrategia de *remediación* en las que la producción de paisaje debe entenderse como el uso de biomas (como los humedales) y en que la acción a llevar adelante es de carácter remedial (como el célebre caso alemán del *Emscher Park*).

La obra de Lawrence Halprin oscila entre diversos trabajos de paisajismo, planeamiento geográfico (como la selección del sitio donde se construiría el condominio *Sea Ranch*, en la costa norte de California), organización de eventos (como el *Mardi Gras*, carnaval de New Orleans que produjo y diseñó por muchos años) y diseño y montaje de metodologías de diseño participativo (entre los que figuran los libros *RSVP* y *Taking Part*)<sup>14</sup>.

En sus actuaciones paisajistas se encuentran intervenciones como el *Heritage Plaza* en Fort Worth, de 1976, que fue pensado como espacio evocativo de la identidad lugareña y concebido entonces conjugando motivos ligados al verde y al agua según se manifiesta en la región a lo que se agregan referencias vinculadas a la historia local o la lamada *Lovejoy Fountain*, en Portland, 2002, donde vuelve a experimentar con asociaciones de agua y piedra, evocaciones de mundos naturales que despliegan estímulos de memoria local.

---

<sup>13</sup> Hay una buena documentación de las obras y proyectos de Walker en su publicación *PW and Partners Landscaping Architecture: defining the craft* y en su página [pwpla.com](http://pwpla.com)

<sup>14</sup> L. Halprin, *The RSVP Cycles: Creative Process in the Human Environment*, Editorial Braziller, Nueva Cork, 1969; L.Halprin -J.Burns, *Taking Part*, MIT Press, Cambridge, 1974.

Quizá de manera opuesta a Walker, los trabajos de Hargreaves, también a cargo de una oficina grande, se dedican a acciones menos artificiales o culturales o mas ligadas a trabajar con los materiales naturales como en Bixbee, que es un parque en San Francisco hecho para remediar un viejo terreno de relleno sanitario desafectado.

Ha realizado además muchas intervenciones ligadas a recuperaciones de la calidad natural y paisajística de *riverfronts*, como en el caso de *Crissy Field* en Presidio, San Francisco, el borde del Rio Guadalupe en San José, California, la ribera del Rio Ohio en Cincinnati o el plan de manejo del Rio Trinity en Texas<sup>15</sup>.

Los trabajos de Martha Schwartz derivan entre intervenciones muy cercanas al espíritu del *land art* minimalista y operaciones urbanísticas: a veces como en el *Exchange Park* en Manchester ambos perfiles se entrecruzan en diversas escalas de resolución del proyecto.

En el trabajo para la ciudad Kitagata –un emprendimiento *gender* en que se convocó únicamente a proyectistas mujeres, además de Schwartz a Takahashi, Sejima, Hawley y Diller– realizó una especie de catálogo o caja de esencias de componentes de la tradición del jardín japonés, incluyéndose versiones condensadas de jardines de cerezas, piedras, bambú, agua y un modelo *four seasons* que explica las mutaciones anuales. En el caso de sus jardines de las Docklands de Dublín –proyecto de 2002– la idea es reinsertar en el área la vegetación originaria, pero dentro de unas vastas cajas de cemento y metal que aluden a las construcciones generadas por el avance de la urbanidad hipertécnica.

Las intervenciones de Van Valkenburgh atraviesan un espectro complejo que aúna diseño de jardines, arquitectura y arte conceptual. Esta última tendencia queda revelada en trabajos como sus jardines de hielo o de fuego: este último es el caso del jardín de la empresa General Mills el cual es rozado/tumbado/quemado una vez por año usándose esa modalidad de cultivo y reverdecimiento de áreas vegetales tropicales.

En el caso de la intervención para un segmento del parque lineal costero conmemorativo del bicentenario en Boston, la propuesta de Van Valkenburgh remite a proponer una experiencia constelada de una sucesión de eventos o fenómenos que eslabonan una experiencia de gran incidencia aleatoria y abierta a cada perceptor/usuario.

Este paisajista –que tiene intereses o temáticas afines a las de los *land-artists* como sus trabajos con hielo o fuego, también incursionó en un proyecto participativo, el llamado *Kraus Campo*, hecho con alumnos de la Carnegie Mellon University en 2002 y que es una reflexión sobre elementos conceptuales del paisaje como forma, color, textura, etc.

También en el sentido de operaciones de rescate de calidades territoriales perdidas o en riesgo se puede mencionar el trabajo de la sociedad de paisajistas Mia&Lehrer en el caso de la restauración territorial de ex campo petrolero en Baldwin Hills, California, 1998-05 o en el caso, de actuaciones mas bien preventivas, el caso del Parco Agricola Milano Sud, un semi-anillo que opera de cintura agrícola de Milán que incluye a mas de 1400 establecimientos agroproductivos en una superficie de 46000 hectáreas que fuera instituida por la Provincia de Milán como área tutelada y gestionada desde 1990. Este caso es mas bien una gran operación de control y manejo antes que de acciones interventivas.

---

<sup>15</sup> Una completa información del trabajo de esta oficina consta en su página [hargreaves.com](http://hargreaves.com)

7 La arquitectura moderna o parte de ella ha tenido interés en ensamblar propuestas de innovación tecnológica y funcional con decisiones sabias en cuanto al contexto natural y existe toda una corriente que establece puentes de interés hasta momentos mas recientes –como por ejemplo en Salmons, Kroll o Piano– en que el proyecto deviene proyecto-territorio y la arquitectura se concibe como evento ambiental y acomodamiento artefacto/naturaleza

Fuera de la arquitectura pensada como parte orgánica del contexto de implantación Frank Lloyd Wright en casos como la urbanización Taliesin West de 1948, imaginaba un modelo de ciudad-jardín dentro de la tradición de Howard y en su obra mas dramáticamente inserta en el paisaje –la casa Kaufmann o de la Cascada, Bear Run, Pennsylvania, 1937- su voluntad de imbricación pagó el precio de una virtual inhabitabilidad.

En el viaje que Le Corbusier realizó a varias capitales latinoamericanas en 1929 – del cuál quedó un libro *Vers une architecture*– como registro de sus conferencias y un conjunto de croquis urbanos referidos a Buenos Aires, Montevideo, San Pablo y Río, la idea que repicaba en sus discursos de entonces era de una megarquitectura casi utopista y salvífica que presentaba como reestructuración completa del territorio: las cintas conectivas en Río aplanaban la diferencia topográfica de la ciudad, creaban vínculos circulatorios y armaban un espacio de suelo virtual para residencia y comercio.

Una autopista requería cierta condición plana para ser rápida y por tanto debería salvar la sinuosidad del territorio mediante soportes que permitían configurar una suerte de suelo artificial aéreo entre la cota natural y la de las autopistas elevadas. El volumen desarrollable sobre tal nuevo suelo, de fácil accesibilidad por la autopista que pasaba por encima configuraba un potencial edilicio que en Río permitiría construir ciudad para unos 10 ó 15 millones de habitantes.

Curiosamente semejante magnitud de intervención que sin duda iba a provocar enormes impactos ambientales además de una especie de ahogo competitivo respecto de la ciudad de baja densidad que tapizaba el suelo urbano existente y que como tal se plegaba a su geografía, Le Corbusier la entendía como una arquitectura urbana que simplemente se acoplaba a las características del paisaje ondulado. En muchos de sus croquis donde identifica locales de su ciudad ideal, imagina una arquitectura pensada como infraestructura o marcos para capturar el paisaje.

En otros casos menos conocidos como la Casa de Huéspedes en Ronchamp, 1952, la arquitectura se piensa como parte del paisaje e incluso se acoge a criterios regionalistas en lo referido a tipologías y construcción.

Alvar Aalto, quizá en sintonía con su pertenencia a las culturas escandinavas, ha tratado en la mayoría de sus proyectos –como por ejemplo las sedes municipales del Saynastsalo Town Hall (1949-52) o del Seinajoki Town Hall (1958-65)– una imbricación de arquitectura y jardinería entendida ésta no como elemento visual complementario sino como forma de transición entre constructo y lugar, apelándose a modalidades como los *parterres* aterrazados que provienen de tradiciones populares rurales.

Richard Neutra llega a USA en 1923, trabaja en Chicago en la firma Holabird & Roche y luego con Wright en Taliesin, instalando su oficina en California en 1926 donde poco después se ocupa del proyecto de una ciudad ideal la *Rush City Reformed* al que le dedicará mas de 10 años siendo el modelo norteamericano de la ciudad CIAM, repleto de estadísticas, mutaciones (la gente debía de cambiar de casa en el cambio de vida familiar) y un modelo de aglomeración de baja densidad –menos de 100h/H- semejante a Los Angeles.

En Europa antes de migrar a USA, había sido ayudante de Mendelshon y frecuentaba la casa de Freud, de cuyo hijo era amigo. Se interesa mucho ya en

USA, en la tecnología experimental (la estructura de acero de la casa Lovell se levantó en 40 horas) y en el uso de variantes como maderas tropicales en la época de la II Guerra. Dedicó bastante tiempo a pensar sus arquitecturas como casi disueltas en los paisajes naturales y es uno de los pocos y primeros arquitectos modernos que discutirá la relación del proyecto con la naturaleza, tema al que dedicó varios libros<sup>16</sup>. Obras como sus casas Kauffman (1946) o O´Hara (1959) reflejan su voluntad de integrar arquitectura y diseño de paisaje, clima tecnológicamente garantizado y cualidades ambientales naturales.

El caso de Ludwig Mies van der Rohe es menos sensible a la solicitación del lugar o más preocupado por la abstracción cultural del proyecto moderno, pero en obras como la casa Farnsworth, de 1951, emerge en la instalación de un prisma vidriado puro la intención de que éste quede determinado y calificado por la calidad del entorno al precio de haber pagado una demanda por extinción de la privacidad.

Pero el legado de una idea de confrontación dramática –más que amigable– entre artefacto natural moderno y paisaje de gran complejidad que insinúa el pensamiento de Mies se verá reflejada en la obra de algunos de sus discípulos del IIT como Ellwood o Frey (en éste caso particularmente en su Casa del Desierto II, 1963).

En los años 60 se adviene un momento a la vez romántico y ambicioso de la modernidad, en la saga de los edificios *mega-estructurales* propuestos por Reyner Banham como una de las *salidas de la modernidad*, mezcla de edificios aislados y autosuficientes dentro de los tejidos urbanos cuestionados por la ortodoxia moderna y a la vez, utopía propulsora de otra urbanidad –básicamente, la de Le Corbusier y el Team X-, funcional a aquella *omnipotencia arquitectural*.

Esa salida, y hasta quizá una *huída*, imbuida del *ruralismo* americano y del talante neoromántico de los 60 (*hippies*, movimientismos sociales, irrupción de la *new age*, espiritualismo, redención tecnológica del tipo Archigram, etc.) se puede ilustrar con la clase de operaciones que tienden a *eliminar la mediación de lo urbano* en el proyecto o *megaproyecto* arquitectónico, estableciendo entonces, una relación directa entre arquitectura y territorio y proponiendo en tal relación, no una integración, imbricación o fusión de la primera en el segundo (que es lo que podrían estar proponiendo para entonces artistas y paisajistas como Georgia O´Keefe o Dan Killey), sino antes bien, una tensión o confrontación, un desafío que, indirectamente conducía a la arquitectura –sin la mediación y el acondicionamiento de lo urbano– a pensarse como *ecosistemas*, por cierto, en pleno período todavía de entusiasmo tecnológico.

El edificio de 330 metros de largo, del grupo TAC (integrado todavía por Walter Gropius) para la empresa John Mansville en la falda de las Rocky Mountains en Colorado, junto a trabajos típicos de esa época (como algunas universidades canadienses, entre otras la de Lethbridge, en Alberta, que Arthur Erickson proyectara en 1972 también como una larga tira autosuficiente depositada en el territorio virgen e incluso los proyectos territorialistas de Vittorio Gregotti) señalan una intuición entonces del pensamiento proyectual, que intentaba salirse del problemático mundo de la relación arquitectura-ciudad, tanto como una certeza del clientelado empresarial, ya embarcado en una búsqueda de optimización de los costos de producción industrial como en la intención de configurar una identidad corporativa en una *sana vuelta a lo natural* (el *cowboy de Marlboro*, valga la paradoja).

---

<sup>16</sup> El libro más célebre de Neutra es *Survival thought Design* editado originalmente en 1954 y con múltiples ediciones. El libro que reúne sus escritos más ambientalistas, los últimos de su carrera es *Nature Near: Late essays of Richard Neutra by William Martin* (ed.), Editorial Capra Press, Santa Bárbara, 1989.

Un grupo de proyectistas de Arizona liderado por Rick Joy ha realizado una serie de obras del desierto que conjugan una indagación sobre tecnologías de acondicionamiento leve (como cubiertas de tela y armazones desmontables de madera que evocan las instalaciones de las tribus arábicas nómades) junto a un trabajo de *optimum insertion* de la menor agresividad del artefacto agregado a las condiciones del paisaje preexistente. En el caso del *resort* desértico del proyecto *Page One* (2002), como ocurre en parte con los trabajos del chileno Del Sol o los del suizo Zumthor, la arquitectura incluye la selección de los sitios y el acondicionamiento elemental de éstos para generar un equipamiento o atractivo como el caso de una piscina concebida ocupando meramente una hoya natural.

El grupo *Explora*, a través de proyectos encargados a Germán Del Sol, desarrolló dos núcleos emblemáticos de su propósito de llevar adelante programas turísticos en áreas de muy alto interés ambiental, como el Parque Nacional de Las Torres del Paine al sur y la región de San Pedro, Atacama, en el norte desértico de Chile. San Pedro es un oasis de 17 mil hectáreas cultivadas, habitado desde hace dos milenios en vecindades cooperativas (*ayllus*); San Pedro de Atacama, su ciudad, es la fundación colonial de un damero. El proyecto se piensa como un nuevo asentamiento, no como parte de esa ciudad.

En su presentación<sup>17</sup> su diseñador presenta un texto explicativo y una serie de imágenes naturales y culturales (desde los colores de una laguna hasta la arquitectura popular de un *ayllu*, Larache) en los que busca fundar su opción de proyecto como meditación poética sobre el paisaje: *La obra sigue la tradición de pueblos precolombinos, formados por edificios aislados en grandes explanadas comunes, irregulares y vacías, que crean relaciones directas entre sí sin la mediación de calles como en la tradición europea. Edificios instalados en el paisaje al modo de las pirámides mayas o incas, de los pueblos ceremoniales aymarás o de los caseríos atacameños.* Un rombo deformado de tiras de habitaciones constriñe un páramo central en una metáfora de esta refundación de asentamientos interpretados en su minimización antrópica frente a lo natural. Los muros encalados se pulen al yeso porque se espera que el polvo permanente les otorgue pálidas coloraturas, la madera de pino y ciprés de guaitecas o los pisos de pizarra basta completan este modo de resolver el proyecto, en clave contemporánea, pero con una intensa interpretación del *modo de ser de la arquitectura en el territorio*.

Después de los trabajos para Explora, Del Sol se interesó directamente en el modelo *client as site*, que implica pensar y desarrollar proyectos allí dónde las características naturales lo estarían como esperando, como por ejemplo en las Termas de Puritana, en Villarrica (2005) en el que la arquitectura se limita a disponer mínimos elementos de acondicionamiento.

La obra de Salmona, discípulo de Le Corbusier por 9 años, única formación que tuvo como arquitecto derivó del desarrollo de edificios de neto impacto urbano pero asimilados a un *genius locii* como las Residencias El Parque –dos torres curvas de escalonamiento helicoidal abiertas sobre una pequeña plaza de conexión urbana y completando el espacio generado por la Plaza de Toros- a la intervención de renovación urbana en la tugurizada área central de Bogotá donde se desarrolló el conjunto de Santa Bárbara, como una serie de edificios de media altura y fachada continua alrededor en cada manzana de un patio/plaza central usable por los condóminos de cada bloque pero articulados además con unos atravesamientos que permiten enlazar cada patio en un recorrido urbano que convierte al conjunto urbano en una especie de parque a escala del centro de la ciudad.

La factura remite al uso ladrillero sintomático en la obra del autor y en resoluciones del borde externo de cada bloque mediante zócalos comerciales y

---

<sup>17</sup> Revista *Summa+*, 46, Buenos Aires, 2001, pp. 78-87.

galerías cubiertas por soportales que agregan urbanidad a la relación del edificio en su inserción en la traza urbana y en la conformación de ciudad. El distrito adyacente de La Candelaria tuvo ulteriormente a esta intervención un intenso desarrollo ligado a usos terciarios que recuperó parcialmente la vitalidad de gran parte del centro histórico.

El eje ambiental propuesto a fines de los 90 es el reconocimiento y propuesta de articulación en un parque lineal coincidente con la traza norte/sur de la ciudad de un conjunto de distintos espacios verdes algunos ya parquizados y otros que quedaban como relictos naturales en los sitios de pendiente más pronunciada.

La arquitectura de la Biblioteca Virgilio Barco (1994) remite a la elaboración de motivos clásico/modernos tan caros a Louis Kahn y como en su caso, también evocan las interpretaciones de la relación entre edificación y espacio público urbano que Salmona había registrado en sus apuntes sobre las viejas ciudades italianas como Siena, formada asimismo en el ambiente que aporta el monomaterial cerámico y en el caso de uno de sus últimos proyectos –el edificio del Posgrado de Humanidades en el *campus* de la Universidad Nacional en Bogotá, 2002– la arquitectura se organiza alrededor de una serie de plazas y patios, a veces evocativos de modo metafórico a componentes del paisaje natural, como valles o quebradas, a veces contenedoras de ciertas disposiciones vegetales esenciales para pautar el modo de uso de estas arquitecturas públicas .

El caso de la obra de Jesús Tenreiro para la Abadía Benedictina de Guigue, Carabobo, Venezuela (1990) también alude a las ideas salmonianas de pensar artefactos no sólo enraizados en el paisaje sino pensados a través de metáforas referidas a esos lugares: Tenreiro en esta abadía no sólo reelabora la tradicional tipología claustral –el claustro se diluye en la continuidad del terreno natural– sino que se produce un denso argumento proyectual que aludirá incluso a las etnias originarias.

La concepción de los jardines de Burle Marx<sup>18</sup> se basa en aprovechar todas las oportunidades de *vegetalizar* (naturalizar) lo cultural urbano con materiales en buena medida naturales –donde además destaca la utilización de vegetación autóctona- y en parte culturales vinculados al diseño geométrico de solados o la realización de diseños bidimensionales ligados al pensamiento arquitectónico y en particular a esa estética mórbida y organicista que otorga cierta identidad al diseño brasileño.

El arquitecto paisajista en el caso de Burle no se limita al ejercicio de su actividad proyectual sino que destacó como investigador vegetal, coleccionista de muchas piezas botánicas escogidas en cada ambiente original pero también, un diseñador de configuraciones y sistemas en lo que siempre tuvo importancia un profundo conocimiento de los biomas esenciales y de la viabilidad de estructurar determinadas asociaciones vegetales.

El gesto cultural (por ejemplo el diseño de los pavimentos) se presenta en Burle como evocación geometrizada de la organicidad vegetal y en cierto modo ese será el secreto de la estética de la brasileñidad moderna como asimismo lo entendieron y practicaron proyectistas como Costa, Niemeyer y Bo Bardi.

El caso de Emilio Ambasz con toda una trayectoria muy coherente pero ostensible en últimos trabajos como el complejo Nueva Concordia de 2002, ejemplifica unas miradas crítico-analíticas que cuestionan el imperativo de la función y el rendimiento y en su caso reinstalan la cuestión central del proyecto en la temática de la sustentabilidad y su crisis actual. Con lo cual este tipo de enfoque

---

<sup>18</sup> Véase el ensayo de la paisajista Ana Rosa de Oliveira, *A construção formal do jardim em Roberto Burle Marx*, texto especial 004 en el periódico virtual *Arquitextos*, inserto en la página *vitruvius.br*, julio 2000. Una antología de las ideas y proyectos del autor en R. Burle Marx, *Arte e Paisagem*, Editorial Nobel, San Pablo, 1972.

también adquiere una posible escala de actuación más territorial que estrictamente urbana y ultra-artificial. Ambas también remitirá en estas actuaciones al tema de *los paisajes operativos*, el suelo inflado y ocupado, el *housing* inevidente, etc.

Dentro de la fuerte tendencia al crecimiento urbano visible en China en la última década Kisho Kurokawa propone un esquema para redesarrollar un área de centralidad en Zenzen, llamado Ecomedia (2000) que se plantea un *corredor verde* con el equipamiento en plegaduras flanqueado por dos líneas de torres altas y medianas a cada lado, para investigar en la posibilidad de una materialidad edilicia más orgánica que reedite la eficacia de la geometría natural.

Con ser probablemente, un argumento más al servicio de posibilidades de negocios inmobiliarios y quizá al borde de una cualidad fuertemente utópica, el estudio da cuenta por una parte, de la necesidad de afrontar el colapso ambiental de la alta densidad y complejidad central urbano-metropolitana (que del inicial valor simmeliano de *vida nerviosa* pasó a constituir directamente un ambiente psíquicamente patológico) y por otra, de extremar los recaudos para empezar a pensar la condición de escenarios posurbanos.

En la memoria con que Duncan Lewis presenta su proyecto de viviendas en Valencia (1999) que hoy integra el proyecto urbano *Sociópolis* dirigido por Vicente Guallart se lee lo siguiente:

*La parcela en la que se nos plantea actuar está situada al noroeste de Valencia, en una de las bolsas de huerta acechadas por el crecimiento de la ciudad. Es un prisma de naranjos rodeado por un mosaico de diferentes cultivos, que hasta el momento han persistido por su capacidad económica. Pero ahora con el nuevo concepto de rurbanización empezaremos a entenderlos no por su valor económico sino como elementos con múltiples cualidades y posibilidades que compartir con los ciudadanos.*

*De la misma forma que un solo labrador trabaja toda la parcela de cultivo, tomamos toda la parcela como unidad de extrusión. Para conseguir la máxima superficie de interacción con la huerta se ha optado por multiplicar el solar de naranjos en altura extrusionándolo, las viviendas y demás ambientes sociales convivirán con ellos, aprovechando su sombra, su presencia, sus naranjas, su aroma de azahar.*

*Mediante el proceso de extrusión analizamos y elegimos las características que nos serán más útiles para incorporarlas en el marco del hábitat social. En este edificio se ha proyectado un sistema de fachada que trabaja a modo de dermis, porque permite crear un filtro móvil entre el volumen de viviendas-naranjos y el propio exterior, de esta forma el ambiente interior permite ser controlado a modo de invernadero. Gracias a este sistema de membrana agrícola se favorece el cultivo de naranjos en los niveles más altos. Esta piel también será un filtro de intimidad para las propias viviendas, ya que todas las fachadas acristaladas estarán protegidas por este mismo cortinaje.*

Otro relevante exponente de la nueva *green architecture*, el francés Francios Roche realizó varios proyectos experimentales en que la arquitectura en si no puede (ni debe) diferenciarse del sustrato natural paisajístico en que se instala y para el caso de su proyecto museístico *Green Gorgon*, en Lausanne, 2005, dice en su memoria de presentación, lo que sigue:

*Entrelazado como un rizoma, en continuo crecimiento como un yacimiento de coral y enredado como los bichos-palo formando un enjambre .*

*La disposición geométrica del proyecto favorece la diversidad de la colección y permite su distribución y redistribución. Lo más importante es destacar que esta maraña tridimensional es la herramienta estructural que permite acomodar los*

*distintos horarios del museo. Numerosos filamentos crean un circuito oculto que se inclina y se mantiene suspendido entre los distintos niveles y horarios.*

*La forma del museo se basa en la coqueta representación. Es a la vez un tobogán, una casa encantada y un palacio de hielo donde uno pierde cualquier noción del espacio. Es una curiosidad que liga la dimensión popular del lugar con un parque de atracciones. Pero el museo es también una herramienta de trabajo: una herramienta para la meditación, la sensación y el descubrimiento puesta a disposición de las distribuciones, los cambios y el envolver y desenvolver de la realidad cognitiva y de la discursividad. Naturaleza o naturalezas...*

*Más un paisaje que un urbanismo; más un bosque que arquitectura. El proyecto juega con sus distintas naturalezas. La maleza que se transforma en los bosques del lugar y que es entonces habitada por animales, como en un mundo anfibio que se ha emancipado del agua, apareciendo de forma libre y espontánea.*

*Naturaleza urbana de alineaciones, plazas, parques y jardines, de un organismo vivo sometido a las distintas composiciones de un sistema urbano. Naturaleza artificial de la epidermis verde que envuelve el edificio, una especie de piel biodinámica (particiones vegetales verticales sobre substratos micro-regados de forma independiente).*

*Más allá de la fusión y confusión que genera con el entorno natural, ofrece la ventaja, como nuevo material arquitectónico, de filtrar la contaminación ambiental y de purificar la atmósfera. Naturaleza encantada (sortilegios malignos, encantamientos y otros miedos infantiles), podemos acceder a los jardines aun cuando el museo se encuentra cerrado.*

*Reconocer estas naturalezas diversas producirá las formas de entretener los variados estados del territorio (por ejemplo, las ferias, las piscinas, los lagos, los bosques, etcétera).*

8 Por último cabe reconocer acciones urbanístico-territoriales –como los casos americanos de Scholz o González de León; también las propuestas de Terry Farrell para Londres<sup>19</sup>– en que el paisaje aparece como articulación de áreas fracturadas o degradadas de ciudad y la acción paisajística implica una operación por ejemplo, de recuperación de cauces o riberas y de creación de suturas y nuevas activaciones de sociedad y naturaleza en contextos avanzados de urbanización y artificialización.

La intervención urbana parisina comandada desde 1992 por Paul Viguier para convertir en el Parque llamado André Citroën, a las antiguas fábricas urbanas de Citroën –inspirada en las nuevas teorías paisajísticas de Gilles Clement– contribuye al concepto de superar la noción de naturaleza intra-urbana (como relicto biológico o reminiscencia romántica o ambas cosas a la vez), propia del modelo dieciochesco (Alphand, Olmsted) proponiendo la idea de *híbrido* (Latour); es decir, una clase de objeto que no es ni natural ni artificial sino una *hybris* de ambas categorías dentro de esa nueva entidad que significa el concepto de cultura urbana.

Estas categorías de actuaciones paisajísticas deberían entenderse como ligadas al contemporáneo auge de búsqueda de nociones más comprensivas de sustentabilidad asociadas al concepto de segunda naturaleza. Asimismo aparecen otra clase de debates actuales en la nueva ciudad, como el proceso creciente de la desaparición de lo público, la puja de rendimientos por las reutilización de vacíos centrales (como en este caso, suscitados por la desindustrialización urbano-central, que devino en generación de nuevo espacio público merced a

---

<sup>19</sup> Farrell, T., *Manifiesto for London*, número monográfico de la revista *The Architectural Review* 1327, Londres, Septiembre, 2007, en especial su proyecto para el *Thames Estuary National Park*, pp. 93-7.

transacciones de permisos e intensidades de ocupación en otras áreas) e incluso, los gérmenes incipientes de una privatización para el uso de nuevas centralidades (basada en la generalización de la noción de *temathic park*).

El trabajo liderado por Benjamin Thompson en la céntrica y fundacional *Faneuil Plaza* de Boston (1986) terminó por proponer, rescatando los edificios históricos – como el Mercado de la Pesca– un área de renovada centralidad en la cuál la propuesta de un espacio patrimonial se trabaja como paisaje cultural y que resultó la consecuencia de una intensa movilización social para impedir la demolición del área en áreas de lo que en USA se conoció como *urban renewal*. El área, según otra lectura, la de especialistas en antropología urbana, ahora padece el síndrome llamado *gentrification*, que supone que para salvar los vestigios materiales de un área devenida popular necesariamente ello conllevará el cambio de estratos sociales en pro de población de mayor estatus.

Dentro de los varios modelos hiperparticipativos desarrollados en USA desde los años 70 –como las metodologías *Make Democracy Now* o *Take Part*– el trabajo realizado por Charles Moore para rediseñar el área central de Dayton (1975) , atravesada por el río Ohío, implicó una de las primeras experiencias de *proyecto colectivo* ya que se basó en diálogos entre el diseñador y la comunidad en general a través de emisiones diarias, cada noche, en un canal de TV de cable, Moore proponía argumentos o esbozos y requería datos, información e ideas y cada día elaboraba avances que discutía en el programa interactivo de TV, que se complementaba con un buzón de ideas.

El concepto básico de proyecto era un *palimpsesto de imágenes*, un intento de reconstrucción de los ambientes principales del sistema como fruto de lo que surgiera de los recuerdos y la memoria de los habitantes de la ciudad.

Se trató así, de montar un complejo paisajístico-fenomenológico compuesto por elementos emergentes del imaginario colectivo popular.

El objetivo del plan era vertebrar un parque lineal que potenciara la historia misma de la ciudad a través de los recuerdos colectivos que se tenían de ese espacio público, de modo que la metodología escogida garantizó una relación directa con las familias de la ciudad y el aprovechamiento del enorme caudal de datos y opiniones que ellas atesoraban.

El caso del Lowell Cultural Park, instituido como tal en 1982, es interesante por resultar la primera expansión legal de la normativa de los *parques nacionales naturales* –que habíamos señalado, es originaria de USA y que posee mas de un siglo de experiencias– al nuevo concepto de *parques nacionales culturales* siendo éste el primero de esta característica que, reacondicionando a modo de *museo de sitio* la antigua ciudad de Lowell, cercana a Chicago y primer enclave inglés destinado a la manufactura textil, propone no sólo un caso relevante de *arqueología industrial* y de primera manifestación ejemplar de la tipología de *paisajes culturales* sino además en cuanto a extender una normativa y un modo de financiamiento que abre perspectivas ampliatorias para el repertorio de estructuras significativas de paisaje susceptibles de articularse con valores patrimoniales, como será, en otras instancia, el caso de los *lieux de memoire* de la legislación patrimonialista francesa.

Existe un alto número de iniciativas propias de gobiernos o de ONG' s orientadas al desarrollo experimental de alternativas habitativas de carácter demostrativo y habitualmente de escalas pequeñas. La llamada *Ecolonia* en Alphen aan den Rijn, un sitio holandés equidistante entre Amsterdam y Rotterdam fue un proyecto encargado por la NEPP –la oficina central de planeamiento ambiental de Holanda– en 1990 y luego de una convocatoria a muchos arquitectos se decidió llevar adelante un proyecto presentado por el atelier de Lucien Kroll quién realizó 101

viviendas sujetas a un modelo completo de experimentación de arquitecturas no convencionales en su construcción y sus formatos de uso de energía.

También se preste mucha atención al modo en que las viviendas se disponían en el territorio –un área de alta calidad natural con características de humedal pulsátil con aguas y vegetación *ad-hoc*– donde se puso en marcha una metodología llamada *flow management* que planteaba una modelación integrada y cíclica de todo el funcionamiento ecosistémico de la nueva conjunción de sitio y viviendas incorporadas.

El llamado proyecto *Muir CoHousing* en Davis, de Thomas Unger es una muestra<sup>20</sup> de los más de 300 proyectos de *coHousing* (hábitat cooperativo llevado adelante por pequeños consorcios de propietarios que se someten a cumplir ciertos protocolos estables de manejo ambientalmente adecuado al menos en lo referente a manejo de residuos, usos de energía y cuidado de la naturaleza preexistente) promovidos por la asociación *The CoHousing Company* que presta ayuda conceptual, socio-organizacional, económica, legal y técnica a grupos interesados, aportando una metodología general de desarrollo de los emprendimientos, marcos legales y organizativos para los mismos y en los casos requeridos, equipos técnicos de proyectistas surgidos de un registro especial que fueron desarrollando incorporando diseñadores con formación e intereses ambientalistas.

Los grupos CH adquieren diferentes especializaciones y en tal forma algunos son para profesores universitarios, otros son para personas de tercera edad con o sin necesidad de tuteladas médicas, algunos son comunidades de artistas y artesanos, otros son emprendimientos de ayuda terapéutica y recuperación de adicciones, otros funcionan como soporte de *resorts* turísticos, etc.

Debemos mencionar por último en esta secuencia, a una serie de intervenciones emergentes del pensamiento y práctica paisajística pero que se articula con la voluntad de reestructurar, reorganizar o suturar áreas centrales de ciudad como es el caso ya mencionado más arriba del Parque Bicentenario de Boston –uno de cuyos tramos fuera proyectado por Van Valkenburgh– entre los que existen varios trabajos latinoamericanos interesantes como el Parque de la Muralla, en la ribera del Rimac en Lima o el proyecto no realizado aún de rehidratación del Lago Texcoco en el centro de México DF así como el trabajo liderado por Cecilia Scholz, con el concurso de varios expertos alemanes, para el caso del Parque Urbano Central de La Paz, iniciado en 2004 y todavía en construcción o algunas de las varias actuaciones del llamado *Plan Bicentenario* en Chile, del que destacamos las actuaciones territoriales y urbanas realizadas en el valle inferior del río Elqui en La Serena, 2006 así como los varios tramos algunos ya concluidos del también chileno *Plan Mapocho*, que plantea desarrollar un parque lineal en la hasta ahora muy abandonada y deteriorada traza del río Mapocho que atraviesa la ciudad y que tiene todavía por desarrollarse tramos como el proyecto Vitacura diseñado en 2005.

Sin que existan proyectos urbano-paisajístico generales hay que destacar otras gestiones interesantes como la preservación, desarrollo y potenciación de áreas centrales de ciudad como el caso del centro del barrio de Barranco en Lima, una zona de singular calidad natural –la traza abarrancada de un antiguo arroyo que desaguaba al Pacífico– sobre la que se han proyectado puentes y construcciones que potencian tal estructura paisajística básica.

En otras circunstancias también destaca el caso análogo al desmontaje de las fábricas parisinas de Citroën, en la creación del llamado Parque Central Bavaria,

---

<sup>20</sup> En la página [nomadsunited.com](http://nomadsunited.com) se ofrece una nómina de las direcciones web de unas 500 conformaciones recientes de comunidades de intereses ambientalistas incluidas una gran parte de las experiencias *coHousing*.

en Bogotá que fue la consecuencia de la desactivación de la vieja fábrica cervecera de ese nombre para crear varios desarrollos de vivienda colectiva y oficina junto a un equipamiento que reutiliza las antiguas instalaciones y el desarrollo de un nuevo parque en el área mas central de la ciudad con unas 4 hectáreas dedicadas a tal finalidad y todo dentro de un proyecto de desarrollo inmobiliario pero inserto en un *master plan* paisajístico de alto interés.

En los casos argentinos del completamiento del antiguo proyecto de Guido&Bustillo para el Monumento a la Bandera, de 1943-57 con el desarrollo promovido por la Municipalidad de Rosario del llamado *Pasaje Juramento*, de 1999, se advierte un caso de completamiento de una pieza urbana así como de transformación de un área mas bien monumental en una estructura de paseo – entendida como un conector urbano central– que fortalece la función conmemorativa del proyecto básico agregándole calidades de espacialidad pública del orden de lo que llamamos paisajes culturales. Como sería el caso del trabajo con que el grupo Colombo, Montaldo & Szraiber ganara el concurso llamado para rediseñar la Plaza de Mayo porteña en 2006, en la que el agregado de elementos basados en luminotecnía permite recordar virtualmente las distintas formas históricas de dicho paseo. El rosarino y este trabajo para el centro de Buenos Aires aluden en otro sentido, al carácter cultural mas que natural, verde o vegetal, con que suele pensarse contemporáneamente, el desarrollo y postulación de nuevas plazas y áreas de uso público como también ocurrió con el proyecto que el grupo liderado por Marcelo Vila ganara el concurso –hoy realizado- del Paseo Macacha Guemes, en 2004.

Estas intervenciones testimonian alternativas actuales de hacer ciudad mediante sistemas de proyectos eventualmente conectados mediante estrategias de relación funcional y aprovechamiento de las sinergias positivas obtenidas. El caso de la plaza Guemes es un *infill* o relleno de espacio público desplegado como elemento complementario al desarrollo inmobiliario de Puerto Madero caracterizado por una interesante apelación al modelo de plazas secas mas culturales que naturales (Piñón/Viaplana, Tschumi, Perrault).

Por último, unos ejercicios proyectuales que dirigí en la Universidad de Córdoba junto al llamado TIPU (Taller de Investigación en Proyectos Urbanos) en 2001 y otros en Maestría de Arquitectura & Diseño Urbano en la Universidad de San Andrés en La Paz en 2006, se proponían mecanismos proyectuales que por una parte fueran suficientemente capaces de procesar los datos operativos de paisajes típicos de *terrain vagues* urbanos utilizando tales datos como puntos de partida para la definición de tipos arquitecturales básicos –láminas, cintas y otras topologías elementales– usables en ensambles vinculados a proyectos (que llamamos *ecoproyectos* como respuestas tipológicamente mínimas a formas de articulación eficiente a condiciones de sitio) cuyas características minimizaran la fricción artefacto/soporte y adquirieran altas prestaciones (liviandad, consumos, ciclo de vida) en atención a la crisis de sustentabilidad.

En alguna forma en estos casos se estaría investigando una nueva y fructífera fusión entre arquitectura y paisaje, entre novedad técnica y vocación territorial, pero ahora ya no como excursión artístico o filosófico sino como una instancia de eventual *final de la historia* en la que el pensamiento devenido de las condiciones del paisaje se instala como estratégico y esencial.