

REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Juan Domingo Santos

Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
jdomingosantos@gmail.com

Carmen Moreno Álvarez

Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
carmenmorenoalvarez@gmail.com

Paisaje y memoria en el desarrollo de la ciudad contemporánea / Landscape and memory in contemporary city development

El texto plantea una idea de paisaje en el desarrollo de la ciudad contemporánea obtenido por superposición de tiempos y acontecimientos. Un *display* de experiencias de la memoria de un lugar que configura una noción amplia sobre el paisaje y el significado patrimonial de los elementos que lo integran. El paisaje de la ciudad contemporánea es frágil y aparece contaminado por relaciones e intercambios de diferente tipo que inciden en la construcción de la memoria de los lugares, "paisajes dialécticos" y arqueológicos como los definiría el artista Robert Smithson.

El artículo presenta una serie de paisajes de nuestro tiempo que subrayan esta condición histórica y vital del territorio a partir de la memoria y de la experiencia subjetiva y emocional de sus habitantes. Una serie de intervenciones en las que los arquitectos muestran su interés por la memoria del suelo y las preexistencias más allá de la preocupación medioambiental, en una conjunción patrimonio-territorio con una idea más abierta de protección. La voluntad de integrar los valores de identidad de un territorio se encuentra en los planteamientos del *land-art* que han influido en las prácticas urbanísticas y arquitectónicas del siglo XXI con una visión cultural del paisaje.

This text proposes a landscape idea in contemporary city development obtained by an overlap of time and events. A display of experiences of the memory of a place that configures a broad notion of landscape and the heritage significance of the different elements that it is made up of. The contemporary city landscape is fragile and it seems to be contaminated by different types of relationships and exchanges that influence the construction of a memory of the places. These landscapes are defined by the artist Robert Smithson as archaeological and "dialectic landscape".

This article presents a series of contemporary landscapes that highlight this historic and vital condition of a territory from the memory and subjective and emotional experience of its inhabitants. A series of interventions in which the architects show their interest in the memory of the land and the pre-existing elements going beyond environmental concerns, in an union of heritage and territory with a broader idea of conservation. The intention to integrate the identity values of territory is found inside the *land-art* ideas that have influenced the urbanistic and architectural practices of the 21st century with a cultural vision of the landscape.

Paisaje, memoria, transferencias, ciudad contemporánea, land-art /// Landscape, memory, transfers, contemporary city, land-art

Fecha de envío: 06/05/2019 | Fecha de aceptación: 23/05/2019

...the first of the ...

...the second of the ...

...the third of the ...

...the fourth of the ...

...the fifth of the ...

...the sixth of the ...

...the seventh of the ...

...the eighth of the ...

...the ninth of the ...

...the tenth of the ...

...the eleventh of the ...

...the twelfth of the ...

...the thirteenth of the ...

...the fourteenth of the ...

...the fifteenth of the ...

...the sixteenth of the ...

...the seventeenth of the ...

...the eighteenth of the ...

...the nineteenth of the ...

...the twentieth of the ...

...the twenty-first of the ...

...the twenty-second of the ...

Paisaje y memoria en el desarrollo de la ciudad contemporánea

El paisaje de nuestro tiempo no es un paisaje puro ni estanco, se ha convertido en un lugar contaminado por la incidencia de numerosos factores entre los que se encuentran parajes residuales de urbanizaciones, industrias descontextualizadas, vacíos urbanos provocados por el crecimiento indiscriminado, ruinas abandonadas, o áreas agrícolas colonizadas por la expansión urbana. Nuevos escenarios de conflicto en los que se hace necesario reconciliar la historia de sus valores de origen con las necesidades de crecimiento y desarrollo, y que han dado lugar a una idea de paisaje basada en la memoria y en la superposición de tiempos y acontecimientos de la historia. Un paisaje obtenido por contigüidad de los elementos físicos, simbólicos y culturales que integran un territorio, donde la consideración patrimonial de sus elementos y la preocupación medioambiental se convierten en aspectos fundamentales para cuestionar cómo intervenir sobre ellos.

El antropólogo Marc Augé comentaba en relación a los lugares que estos son identificatorios, relacionales e históricos, de aquí que la noción de paisaje en la ciudad contemporánea esté impregnada de connotaciones culturales y contenga referencias constantes a su pasado y presente. El paisaje de la ciudad se convierte inevitablemente en memoria de su propia historia. El interés por preservar la historia del suelo y los acontecimientos sucedidos en él constituyen una forma de preservar su identidad y de establecer futuras estrategias de intervención que permitan una contigüidad con sus elementos. Lo que entendemos como paisaje no es más que un conjunto de relaciones “arqueológicas” de tiempos y de hechos más allá del diseño urbanístico, semántico o formal de la arquitectura. En estos paisajes, la arquitectura y el urbanismo surgen de la contigüidad formal con el territorio y sus preexistencias a la que se incorpora la experiencia contemplativa de quien observa y, como novedad, la experiencia subjetiva de quien los utiliza. Comentaba José Saborit que “no hay belleza, ni melancolía, ni emoción, ni sentimiento alguno en la naturaleza sin nuestra participación, sin nuestra observación y consideración estética y anímica”¹, y de igual manera podríamos decir que no existe memoria en un paisaje hasta que no se presenta ante nosotros de la mano de alguien que nos hace partícipes de una manera de contemplar. La cuestión de fondo es cómo debe plantearse la relación de la ciudad contemporánea con el pasado e incluso con los lugares desaparecidos, defendiendo la

1. Saborit (2006, p. 1)



Fig. 01. Las plazas del *West End* londinense procedentes de los jardines de los palacios aristocráticos situados fuera de la ciudad que se convertirían en espacios públicos (Bedford Square)



Fig. 02. John Roque, *Map of London*, 1746. Fragmento del mapa que muestra las plazas características de la urbanización del territorio del *West End*, entre la City y Westminster.

importancia que ejerce el tiempo en los lugares para fabricar un paisaje a partir de la superposición de acontecimientos y de sucesos de diferente tipo, lo que supone también, a su vez, una manera más abierta de entender la protección del patrimonio y lo que se considera como tal.

Esta idea de proyectar el paisaje a partir de relaciones con la memoria y su vinculación a elementos patrimoniales forma parte de la tradición clásica europea, se inicia con las operaciones paisajísticas en Inglaterra y Francia en el siglo XIX, y más tarde, con el interés por la ruina y los paisajes abandonados, escenarios donde conviven la historia real, la historia evocada y la historia desaparecida. Inicialmente los jardines privados y los espacios vacantes fueron lugares vinculados al uso de huertas y de ejercicios militares, o simplemente reservas para futuras expectativas de desarrollo. En la ciudad moderna, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el parque urbano se incorporó a la planificación de las ciudades de manera novedosa y sin precedentes. El origen del parque urbano actual se encuentra en los jardines de las villas y palacios aristocráticos situados fuera de las ciudades. Los primeros parques públicos fueron los jardines del *West End* londinenses propiedad de la corona británica que los incorporó a la ciudad para disfrute de un selecto público durante el siglo XVIII, al igual que en París, donde los jardines privados fueron abiertos públicamente en unas condiciones especiales (fig. 01 y fig. 02). En las reformas llevadas a cabo por Haussmann en París en el siglo XIX, las intervenciones consistirán fundamentalmente en transformar terrenos baldíos en jardines o inventar naturalezas sobre terrenos sin uso, como sucede con el parque de las *Buttes-Chaumont*, 1867, situado sobre unas viejas canteras abandonadas (fig. 03 y fig. 04). Se trata de un parque dispuesto sobre un solar destinado a la explotación minera que ha visto modificada su fisonomía transformado en un paisaje de naturaleza pintoresca con puentes, grutas, un lago, laderas ajardinadas e incluso un paso ferroviario bajo túneles. Un paisaje que rememoraba el ideal utópico de la naturaleza en la ciudad en un contexto que poseía una cierta afinidad formal con lo natural.

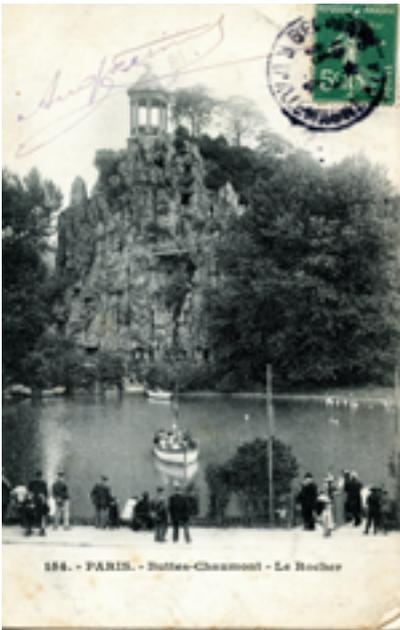


Fig. 03. Vista de la construcción del parque de Buttes-Chaumont (París) sobre las canteras en la que se aprecian ya los elementos principales del futuro parque, como el puente de ladrillo o el promontorio para el templo junto al lago.

Fig. 04. Vista del Parque de las Buttes-Chaumont, París, 1867 con el lago y el templete sobre la colina de la antigua cantera.



Land-art. De Law Olmsted a Robert Smithson

Más tarde, influidos por las experiencias del arte y otras preocupaciones ecológicas, surgieron nuevas técnicas involucradas con la identidad de los lugares en busca de iniciativas que impulsaran los valores de un territorio y su memoria. Los artistas del *land-art* a partir de 1970 reemplazaron esta mirada romántica por un planteamiento más “científico”, realzando las características propias de un territorio mediante el registro e interpretación de sus valores de identidad. Esta manera de valorar el territorio influiría decisivamente en las intervenciones arquitectónicas y urbanísticas de la ciudad de finales del siglo xx con una visión cultural y patrimonial amplia que incluía también la percepción subjetiva y la experiencia personal de los habitantes. Los procedimientos intuitivos de los artistas de *land-art* fueron reemplazados por unas técnicas de trabajo consistentes en el reconocimiento de los elementos de un territorio previo a la intervención, lo que además suponía la preservación del medioambiente y su historia, independientemente de la época de procedencia estos elementos, ya fueran antiguos o actuales. El proceso de trabajo se iniciaba con la elaboración de un inventario del territorio como registro activo de la memoria de un lugar y de una serie de experiencias que proporcionan una información amplia del sitio, en el que se incluyen aspectos antropológicos, físicos y culturales. El “as found”², lo encontrado o hallado en el lugar, empleado por Alison y Peter Smithson en sus trabajos, o las intervenciones con sentido histórico que vienen desarrollándose en las ciudades durante el siglo XXI, no son más que prolongaciones de una visión cultural del paisaje iniciada por los artistas de *land-art* que ha llegado hasta nuestros días.

2. El Concepto de *as found* implica una manera concreta de mirar el mundo que Alison y Peter Smithson definieron así: “El “según se encuentra”, era una nueva manera de ver lo ordinario, una evidencia de cómo las cosas prosaicas podían revitalizar nuestra actividad inventiva». Cita extraída del texto de Alison y Peter Smithson titulado “The As Found and The Found” en D. Robbins (ed.), *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, (s.l.; s.f.), 201-202.

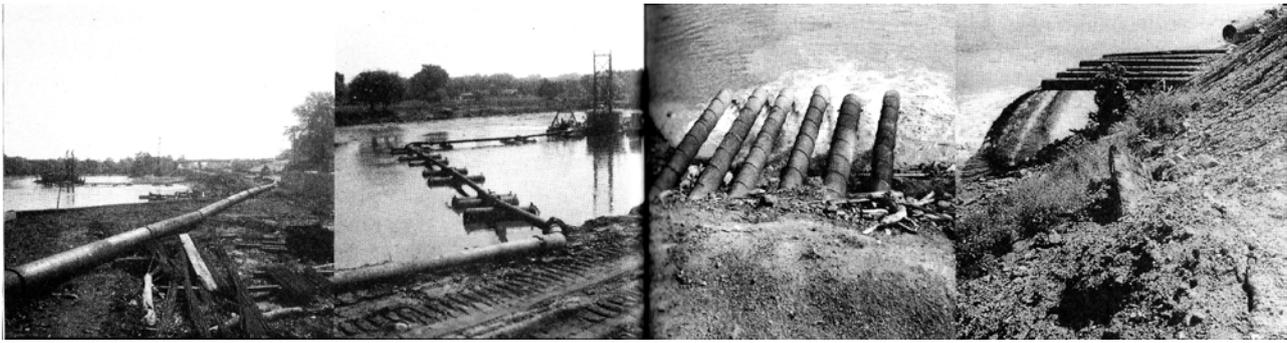


Fig. 05. Robert Smithson, *Recorrido por Passaic*, Nueva Jersey, 1967. Plataforma de bombeo de agua sobre pontones con tuberías vistas y conductos que lanzan vertidos sobre el río (Fotografías realizadas por Robert Smithson)

En su recorrido por Passaic, el artista Robert Smithson elevaba a la categoría de “monumentos”, restos de actividades industriales que encontró en los alrededores de New Jersey y que calificó de elementos patrimoniales del paisaje, entendidos como determinantes en las relaciones entre naturaleza e industria que caracterizaban este territorio. La denominación de “monumento” se refiere aquí a algo que construye la memoria histórica del lugar. Smithson criticaba de los arquitectos y conservacionistas la lectura reduccionista que poseen de las cosas, al no prestar atención a este tipo de preexistencias o ruinas de la modernidad, ni pensar que también el tiempo pasa por ellas (fig. 05).

A estos paisajes de la ruina, símbolos de una nueva era, les siguieron más tarde otras acciones del artista basadas en la contigüidad material de la naturaleza y el artificio urbano, llevando a cabo una serie de intervenciones sobre el jardín histórico de Central Park en Nueva York, que pusieron de manifiesto que la ciudad y el parque contienen ingredientes comunes, o al menos forman parte de un mismo origen. Con esta intención realizó una serie de operaciones que relacionaban la historia del lugar y sus transformaciones, reincidiendo en la identidad de aquel territorio. Smithson estudió geológicamente el suelo y las intervenciones realizadas por el hombre, especialmente el proyecto del arquitecto Law Olmsted para el parque, al que siguieron una serie de propuestas realizadas por el artista sobre este mismo espacio que evidenciaban una estrecha vinculación entre materia, lugar y territorio.

La propuesta de Olmsted para Central Park a mediados del siglo XIX mostraba ya la estrecha vinculación entre la forma de crecimiento urbano de la isla y la naturaleza física del territorio. En las previsiones iniciales para expandir la retícula urbana de manzanas sobre el suelo de Manhattan fue ampliamente debatida la posición que debería tomar el futuro parque que incluso se llegó a plantear junto a las aguas del río Hudson. Finalmente, Central Park se localiza sobre un espacio con una suave e irregular topografía rocosa de difícil ocupación, de manera que las características naturales de aquel territorio propiciaron la construcción del parque salvándolo de ser colonizado por las edificaciones. El tamaño y forma de este jardín urbano responde al ritmo de la retícula procedente de la zona baja de la isla y a los límites físicos que ocupaba este accidentado suelo. La historia del diseño y las transformaciones sucesivas experimentadas por el parque y su relación con la ciudad son muy interesantes. La solución finalmente construida es una propuesta conservadora con el territorio que parte de las condiciones originales del paisaje al que se le ha dado un



Fig. 06. Plan de los Comisionados de 1811, Manhattan (Nueva York) con el trazado en retícula de la ciudad sobre la topografía de la isla. En color, las líneas topográficas bajo la retícula.

tratamiento de jardín pintoresco con lagos y áreas de vegetación variada, entre las que pueden apreciarse aún las rocas y la topografía del suelo original. Central Park es un parque urbano idílico de gran tamaño que cubre una zona pantanosa de lodos y residuos, un lugar en su origen desértico en el que Olmsted concibió una topografía artificial sobre un territorio baldío. Un paisaje que revela la naturaleza del lugar bajo una nueva geografía en la que se superponen la historia geológica del suelo y la representación de una naturaleza idílica (fig. 06).

En los primeros dibujos de 1811 puede apreciarse cómo se extiende la retícula sobre la isla en toda su extensión –aún no existía una propuesta formalizada del parque–, y bajo la trama urbana, la representación a líneas de la topografía y los caminos que la atraviesan. El plano es muy ilustrativo ya que muestra al mismo tiempo el sistema de crecimiento de la ciudad en retícula y las relaciones con el territorio. De hecho Olmsted estudió con detenimiento la topografía, punto por punto, como un geólogo que rastrea el subsuelo antes y durante la ejecución del parque. La propuesta de Olmsted es reveladora en este sentido y puede entenderse como un paisaje surgido del territorio y sus transformaciones permanentes. El parque se inscribe en la historia geológica de aquel suelo, en sus orígenes un glaciar, y más tarde, un ámbito desértico luego incorporado a la ciudad del siglo XIX. Pero el parque no sólo es una imagen pintoresca, bajo su superficie se oculta un complejo entramado de instalaciones y sistemas de drenaje para la época en que fueron realizados, lo que nos indica que estamos ante un proyecto de síntesis entre ecología urbana, la memoria del suelo y la tecnología.

El artista Robert Smithson consideraba a Olmsted el primero de los artistas del *earthwork* (artista de la tierra)³, un artista del tiempo geológico, una corriente que se inició en América durante 1970 que reivindicaba la reutilización de tierras y paisajes devastados como un modo de reencuentro con la identidad y naturaleza de un territorio. Central Park representaba sin lugar a dudas esta idea, no sólo por los planteamientos con los que el parque fue concebido, sino también por las sucesivas transformaciones experimentadas con el tiempo que han puesto de manifiesto la estrecha relación entre la naturaleza urbana y este territorio natural en

3. El *land art*, los *earthworks*, el arte público en el medio urbano, el *site specificity* y el arte vinculado a prácticas cooperativas o colaborativas, son formas de desarrollo del binomio naturaleza-cultura que han influido decisivamente en el modo de entender el paisaje de la ciudad y su crecimiento en el territorio.

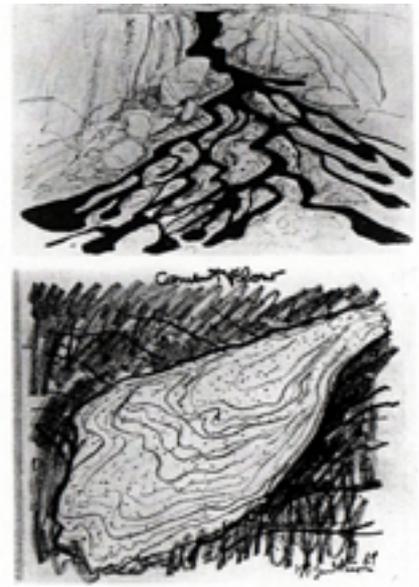


Fig. 07. Robert Smithson, extracción de fango bajo el puente del estanque del borde sur de Central Park, 1973. Dibujos preparatorios e imágenes de los lodos realizadas por Robert Smithson. (Imagen en Domingo Santos, Juan, "Acciones, procesos y experiencias en el paisaje", en AA.VV., *Arquitectura y cultura contemporánea*, Madrid: Abada editores, 2010, págs. 121-147)

diferentes niveles, ya sean urbanísticos, de paisaje, e incluso aquellos que afectan a la propia configuración morfológica del suelo y de las construcciones de la ciudad.

Entre estas transformaciones destaca el relleno que se hizo con el material de desecho y acopio de obra durante la construcción del Rockefeller Center en los años 30 del pasado siglo. El vertido de escombros se realizó en el antiguo embalse de agua, hoy desaparecido, situado frente al Museo Guggenheim en la 5ª Avenida, donde fueron vertidas toneladas de escombros de la construcción sobre un área excavada que servía para acumular agua de riego y abastecimiento para la ciudad. Más tarde, en el año 1973, y a propósito de una exposición conmemorativa de Olmsted celebrada en el Whitney Museum of American Art, el artista Robert Smithson propuso una acción sobre el parque en la que intervenían aspectos de índole geológica, ecológica y de renovación industrial. La propuesta consistía en documentar la acción de limpieza de los lodos residuales de los embalses de agua del parque y su posterior transporte y vertido en solares de la ciudad necesitados de relleno. Aunque la acción no llegó nunca a producirse –el estanque se saneó como Smithson había propuesto, aunque los lodos no tuvieron el destino previsto–, esta intención de reinsertar en la ciudad el material sobrante en el parque constituye un trabajo continuo de arqueología consistente en recomponer los niveles de la ciudad a través del empleo de materiales de deterioro reciclados producidos por la propia naturaleza. (fig. 07)

Años antes, el traslado de los desechos de la construcción del Rockefeller Center a Central Park supuso ampliar la visión del jardín urbano de recreo y esparcimiento del parque a la de un vertedero a gran escala capaz de digerir los residuos producidos por la ciudad. Smithson, con su acción de limpieza de los residuos naturales y traslado de los mismos al entramado urbano nos recuerda que la ciudad puede ser también la escombrera del parque. Detrás de estas dos acciones lo que realmente se pone de manifiesto es una relación entre el territorio de la ciudad y la naturaleza del parque, más abierta y con implicaciones que afectan a

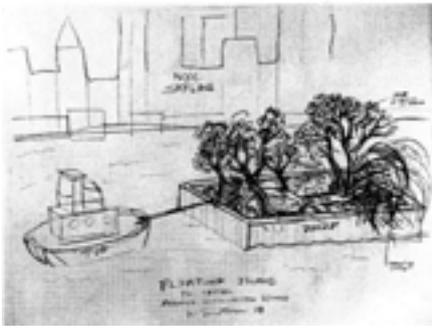


Fig. 08. Robert Smithson, acción de traslado de un fragmento de Central Park alrededor de Manhattan y mapa con los puntos del recorrido y paradas. La barcaza que transportaba tierras, rocas y árboles surcó las aguas alrededor de la isla durante dos semanas. Después los árboles fueron replantados en Central Park, 2005. Dibujo original de R. Smithson. (Imagen en Domingo Santos, Juan, "Acciones, procesos y experiencias en el paisaje", en AA.VV., *Arquitectura y cultura contemporánea*, Madrid: Abada editores, 2010, págs. 121-147)

la propia composición orgánica y física de los terrenos. Los suelos de la ciudad y los suelos del parque están afectados por materiales obtenidos por desplazamientos de una y otra procedencia, que como un juego de espejos nos habla de un origen geológico común, o mejor aún, un territorio de espacios diferentes que comparten estratos comunes. Smithson, en el texto que realizó para el catálogo de la exposición de Olmsted, describe su acción como parte de los cambios geológicos que aún continúan experimentándose sobre la isla de Manhattan a través de un proyecto enmarcado en la identidad de aquel territorio y en la secuencia de hechos históricos del lugar como un rasgo distintivo.

Las intervenciones descritas abordan el territorio desde una perspectiva común. Las acciones emprendidas ponen de relieve las identidades que subyacen históricamente en cada una de ellas. La última, llevada a cabo en septiembre de 2005, ha consistido en provocar un nuevo desplazamiento del parque fuera de sus límites urbanos trasladándolo hasta el agua. La experiencia promovida por el Whitney Museum of American Art se ha realizado a partir de una acción propuesta por Robert Smithson bajo el título *Isla flotante para viajar alrededor de la isla de Manhattan*. La acción consistió en trasladar un fragmento de Central Park por el río Hudson remolcado por una barcaza de 27x9m con tierra, rocas y árboles procedentes del parque. Durante dos semanas este fragmento de Central Park surcó las aguas alrededor de Manhattan deteniéndose estratégicamente en algunos puntos de Brooklin y Long Island. El recorrido se iniciaba en el Riverbank State Park, calle 145, y concluía en el muelle de la calle 107 después de bordear toda la isla. Más tarde, los árboles fueron donados a los conservadores del parque y replantados en el mismo. La experiencia de Robert Smithson al incluir una isla flotante que viaja alrededor de otra isla es una muestra de contigüidad entre el lugar, la memoria de un territorio y su evolución en el tiempo. La transformación de la ciudad y la pérdida de identidad del territorio fueron una obsesión para el artista que quiso, a través de las experiencias descritas sobre el parque, enlazar los orígenes de la isla con el jardín ideado por Olmsted años antes⁴. (fig. 08)

4. Para una información más detallada sobre el origen de Central Park y sus transformaciones véase la investigación llevada a cabo por el arquitecto Ángel Martínez García-Posada en su Tesis Doctoral *Cuaderno de Central Park. Tiempos, lecturas y escritos de un territorio urbano*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2008.

La memoria del territorio. Arquitectura y paisaje

Bajo esta idea de establecer contigüidad entre territorio, naturaleza y arquitectura con una idea de paisaje provocado por la fusión de contextos diferentes que incluyen aspectos procedentes del medio urbano y de lo agrícola, el arquitecto americano Steven Holl propuso transformar unos terrenos agrícolas junto al lago Whitney (Hamden, Connecticut, 1998) en un parque situado sobre una planta enterrada para el tratamiento de aguas residuales, de manera que los distintos lugares del futuro parque pudieran responder por analogía a los seis compartimentos del subsuelo tecnológico. La intención de Steven Holl es que los procesos de depuración del agua situados bajo el suelo pudieran convertirse en la superficie en un parque con un programa amplio que acoja actividades convencionales para este tipo de jardines urbanos, como campos de juego, zonas de pic-nic, lugares para pasear, etc., respondiendo a las necesidades inmediatas del entorno.

Entre los dibujos preliminares del proyecto hay uno especialmente interesante en el que Steven Holl sitúa una topografía nueva sobre una estructura parcelaria existente, indicando con el tratamiento del suelo a color lo que serían los sectores básicos de la nueva depuradora. Estos compartimentos aparecen numerados y sobre ellos, escrita a mano, la expresión “history field” (campo de la historia) en referencia al suelo, ahora ampliado con el nuevo artefacto tecnológico convertido en parque. La intención del proyecto es que la estructura parcelaria agrícola del suelo determine la organización de los sectores técnicos de la depuradora, y ésta a su vez, se transforme en un parque urbano con una serie de elementos paisajísticos que favorezcan la creación de microprogramas en el nuevo espacio verde para la ciudad (fig. 09 y fig. 10).

Esta intervención de Steven Holl puede inscribirse dentro de los *earthworks* –trabajos realizados sobre el suelo o sobre la tierra–, siguiendo la tradición americana del paisaje tecnológico iniciada por L. Olmsted y R. Smithson, a la que también se sumaron otros artistas como Gordon Matta-Clark con sus operaciones de movimiento y traslado de tierras. En su obra *Cherry tree*, 1971, excavó un profundo hoyo en el sótano de un edificio en Greene Street y plantó un cerezo junto al montículo de tierra amontonada extraída de la excavación. Su idea inicial era “excavar lo suficientemente profundo para poder ver los cimientos reales, los espacios “removidos” debajo de la fundación, y liberar las enormes fuerzas de compresión y confinamiento del edificio haciendo simplemente un hoyo (fig. 11). Poder pasar libremente por debajo de un área tan restringida gravitacionalmente, ¡eso habría sido increíble!”⁵ La acción del artista de desmontar tierras hasta las mismas raíces del edificio puede ser vista como un antecedente de las operaciones técnicas de desmontaje de la arquitectura que llevaría a cabo posteriormente. En el caso del parque junto al lago Whitney concebido por Steven Holl, el proyecto se inicia también de la misma manera, desmontando las tierras de las fincas agrícolas para ubicar en la excavación resultante los compartimentos de la estación depuradora, dando lugar a un paisaje que podríamos llamar

5. Ver la entrevista con Donald Wall, “Gordon Matta-Clark’s Building Dissections”, *Arts Magazine*, mayo de 1976, publicada parcialmente en Alliez (2017, p. 4)

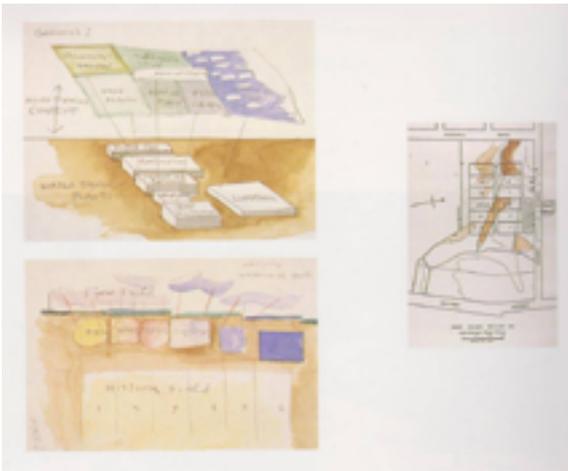
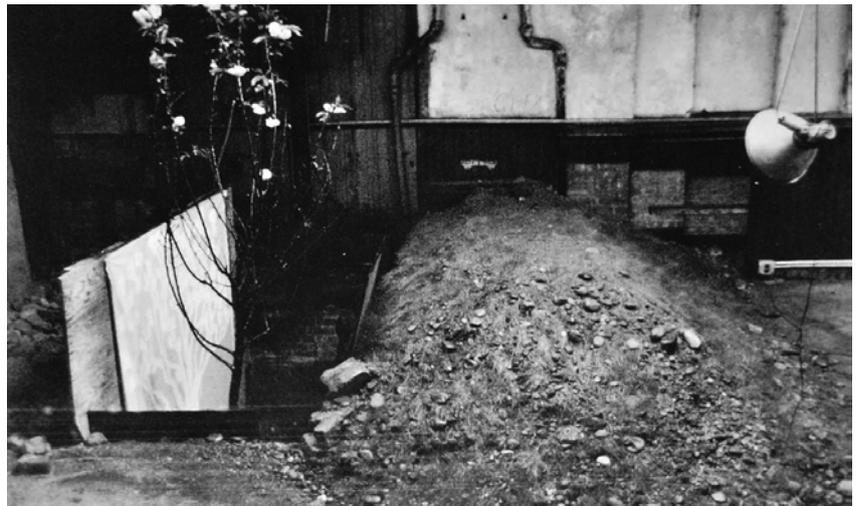


Fig. 09. Steven Holl, Parque junto al lago Whitney, Connecticut, 1998. Dibujos preliminares del proyecto (Imagen de la revista El croquis 93, Steven Holl 1996-1999)

Fig. 10. Steven Holl, Parque junto al lago Whitney, Connecticut, 1998. Maqueta de la propuesta (Imagen de la revista El croquis 93, Steven Holl 1996-1999)

Fig. 11. Gordon Matta Clark, *Cherry tree*, 1971, en el 112 de Green Street, Nueva York.



tecnológico, pero que para el ciudadano no deja de ser un jardín urbano con una estructura de programas al uso. Algo parecido había sucedido ya en Central Park, solo que la operación en este gigantesco jardín urbano se produce de una manera más independiente, dejando aflorar a la superficie apenas una parte rocosa de su interior y ciertas instalaciones e infraestructuras, mientras que en el jardín urbano situado sobre el parque de la estación depuradora de Steven Holl, la estructura del parque establece una contigüidad formal con las infraestructuras alojadas en el subsuelo.

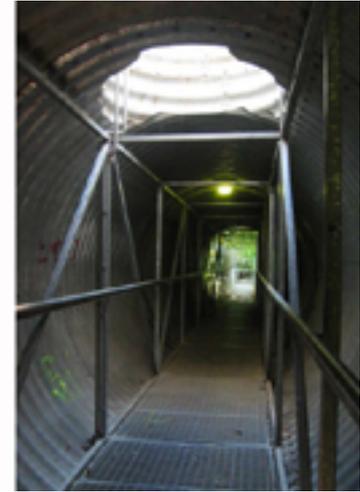
Frente a esta lectura diacrónica del territorio, el proyecto del parque en Sauvy, Lancy, Ginebra (1980-1986), del arquitecto Georges Descombes, subraya la condición histórica y vital de un espacio muy transformado por el desarrollo vertiginoso de la ciudad al que se incorporan las experiencias personales del autor. La intervención está tratada como un palimpsesto de recuerdos consistente en la acumulación sedimentaria de las huellas del lugar y su memoria a partir de las vivencias del autor durante su infancia y juventud en este espacio de juegos. El trabajo para Descombes se inicia identificando los cambios experimentados en el parque, valorando las pérdidas y las transformaciones. El parque inicial, situado en una llanura pantanosa atravesada por un río, entre el campo y la ciudad, se encontraba muy desestructurado por una vía rodada de circulación y construcciones residenciales que perturbaban la idílica



Fig. 12. Georges Descombes, *Parque en Sauvay*, Lancy, Ginebra, 1980-1986. Vista del Puente túnel.



Fig. 13. Descombes, *Parque en Sauvay*, Lancy, Ginebra. Vista del Muro-fuente.



relación, casi primigenia, con la naturaleza. Con motivo de una mejora y ampliación de la vía rodada que atraviesa el parque, Descombes propuso recomponer este espacio devolviendo al parque una visión “histórica” y vital a través de una serie de intervenciones fragmentarias que evocan de manera metafórica sus recuerdos, haciendo uso de la memoria en un proceso introspectivo muy narrativo basado en la experiencia.

Comentaba Descombes al respecto: “Una de las sensaciones que recuerdo con mayor precisión era la de un pequeño arroyo que desaparecía por debajo de la carretera, dentro de un largo tubo de cemento. Era una canalización donde me metía con mis amigos y cuyo recuerdo muy preciso evoca la oscuridad, el eco, el chapoteo del agua y la reverberación del ruido procedente de la carretera. En el interior había también una chimenea vertical de acceso que permitía subir hasta la carretera, un arriesgado punto de observación del tráfico. Así pues, para nosotros este lugar era un dispositivo perfectamente articulado, un instrumento inaccesible a los adultos, un lugar subterráneo y aéreo a la vez, un escondite y un observatorio”⁶ El recuerdo de estas sensaciones y experiencias propiciaron la construcción de lo que llamó “puente-túnel”, una estructura metálica de conexión bajo la carretera con una perforación superior que ilumina el interior del paso. Otros elementos que se incorporaron al parque dotados de un alto carácter evocador son el “muro-fuente”, una construcción que recoge el agua del arroyo y la desplaza por el parque rememorando las antiguas acequias de agua, la escalera tendida sobre la colina remarcando el perfil topográfico de la ladera, una plataforma escondida rodeada de árboles y vegetación usada para reuniones “ocultas”, o las pérgolas de sombra que recuerdan, por su forma y material, las construcciones de los invernaderos agrícolas del entorno. Con este conjunto de elementos fragmentarios Descombes concibió un parque de la memoria a partir de episodios individuales y colectivos en un ejercicio de introspección del autor (fig. 12 y fig. 13).

Los hallazgos, encuentros y contingencias con el territorio pueden ofrecer también una lectura e interpretación no previsible de un lugar y

6. Marot (2006, p. 119)

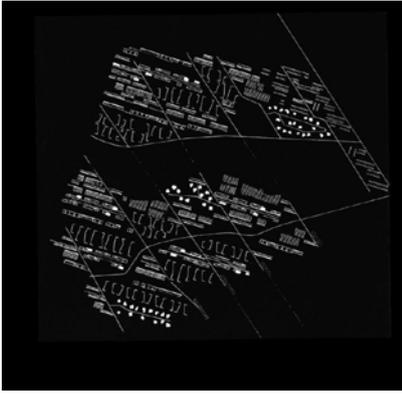


Fig. 14. Florian Beigel y ARU, Plan de ordenación *Lichterfelde Süd*, Berlín, 1998. Disposición de las viviendas en los bordes de la parcela orientadas según las líneas de los caminos agrícolas. En el centro, el vacío correspondiente al área de reserva de las especies protegidas.

desencadenar una serie de operaciones en torno a ellos que determinarán el futuro paisaje de la ciudad. Este es el caso del plan de ordenación de Lichterfelde Süd en Berlín de los arquitectos Florian Beigel y ARU realizado en 1998, un punto de inflexión en el modo de entender la memoria del territorio para planificar la ciudad (fig. 14). El proyecto pone en valor las sucesivas etapas y acontecimientos del territorio y sus preexistencias con una perspectiva que amplía el concepto de patrimonio y de paisaje de este suelo abandonado que ha experimentado numerosas ocupaciones en el transcurso del tiempo. Este espacio de 102 hectáreas, colindante con el antiguo muro de Berlín, se convertiría a finales del siglo xx en objeto de planeamiento urbanístico después de haber sido testigo de sucesivas transformaciones. Durante el siglo XVIII fue un espacio de desarrollo agrícola, más tarde, en 1938, la empresa alemana de ferrocarriles Reichsbahn Gesellschaft adquirió los terrenos para ubicar una instalación de mantenimiento ferroviaria. En 1953 pasó a manos de los EEUU como campo de instrucción del ejército, y en 1998, tras la retirada de las tropas americanas, Deutsch Bahn decidió llevar a cabo el desarrollo urbanístico de la ciudad a través de un concurso internacional en el que se proponía abordar un diseño urbano para este espacio con la construcción de 3.280 viviendas junto a equipamientos y servicios urbanos. El proyecto ganador de Florian Beigel y ARU plantea mantener las condiciones paisajísticas de este lugar y sus identidades, relacionando el desarrollo urbano de la ciudad con las contingencias del territorio. Huellas, preexistencias y trazados históricos de este paraje son recuperados y reintegrados al desarrollo urbano como si se tratara de un paisaje arqueológico. El proyecto remite a la estratigrafía histórica del lugar que puede apreciarse en los diferentes niveles de la intervención.

La propuesta identifica cinco tipos de paisaje temporales que equivalen a cinco estratos superpuestos de su historia relacionados con diferentes actividades de ocupación del suelo en el tiempo:

- El paisaje arqueológico, el más antiguo, corresponde a la sedimentación marina.
- El paisaje agrícola del siglo XVIII supuso la ocupación del terreno con granjas cooperativas y zonas de pasto.
- El paisaje industrial con los trazados del ferrocarril, y el paisaje militar que transformó la orografía con la construcción de nuevas topografías artificiales y espacios de formación e instrucción para el combate de las tropas americanas, ambos durante el siglo xx.
- El paisaje espontáneo naturalizado con una nueva diversidad ecológica de interés que cubría la zona central de la superficie del parque.
- Y por último, el más reciente, el paisaje descontaminado que hubo que abordar como arranque del proyecto.

Para los arquitectos, la propuesta tiene un sentido temporal, o mejor aún, sentido del tiempo y de los acontecimientos que se superponen sobre este paraje en el que aparentemente no sucede nada de interés, cuando en realidad es un territorio cargado de historia. Comentaban al respecto los arquitectos autores del proyecto: “cada uno de estos paisajes tiene un poderoso sentido del tiempo y esta presencia temporal era el aspecto más esencial del diseño arquitectónico que condicionaría la forma de



Fig. 15. Área central del *Lichterfelde Süd*, Berlín, con la vegetación de crecimiento espontáneo y la biodiversidad vegetal de especies protegidas.

Fig. 16. Preexistencias ferroviarias integradas en la vegetación espontánea, *Lichterfelde Süd*, Berlín.



crecimiento urbano”⁷. Esa noción de tiempo viene representada por las marcas, huellas y signos que las diferentes actividades han dejado impresas en el transcurso del tiempo (fig. 15 y fig. 16).

La intervención se realiza con decisiones que implican mínima energía de transformación del lugar a partir de los hallazgos y la lectura de las trazas y superposiciones. Estos cinco tipos de paisaje organizan los programas del futuro desarrollo de la ciudad y su localización en el contexto, relacionando las preexistencias con los nuevos usos, recurriendo a las referencias agrícolas para extender la propuesta sobre la topografía existente. Las “alfombras de paisaje” de las que hablan los autores constituyen una idea metafórica y evocadora para determinar los patrones de desarrollo de la ciudad a partir de las distintas capas de la historia y sus preexistencias. De esta manera, la extraña disposición de las viviendas alineadas en sentido sureste-noreste se realiza tomando como referencia las trazas agrícolas del siglo XVIII y las vías férreas existentes, revelando la disposición de las calles y la dirección que debería tomar el proyecto. La zona central, un espacio de gran valor ecológico con la aparición de una naturaleza espontánea de una gran biodiversidad vegetal y especies protegidas, se libera de las edificaciones preservando este espacio como un parque de recreo y paseo. El proyecto es una crítica a los procedimientos urbanísticos tradicionales preocupados por el diseño formal de la

7. Mead, Andrew, “Viajeros del tiempo”, en Ábalos (2009, p. 186)

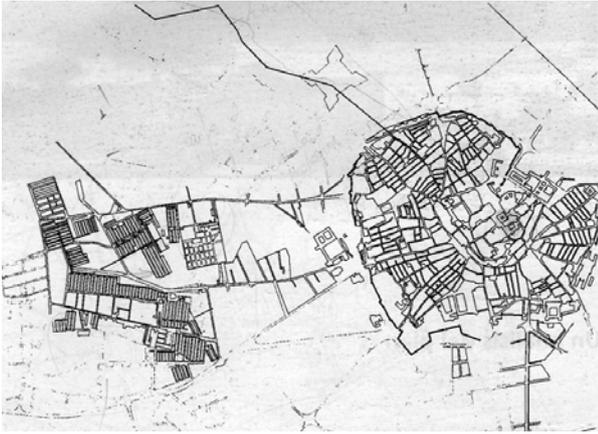


Fig. 17. Álvaro Siza Vieira, Quinta de Malagueira, Évora, 1971-1997. Plano de ordenación general del nuevo desarrollo urbano y vista aérea con la infraestructura del acueducto en relación con la ciudad de Évora.

Fig. 18. Quinta de Malagueira de Álvaro Siza a partir de los caminos e infraestructuras existentes. Imagen: Roberto Collova, 1979.



ciudad más que de establecer continuidad con la historia y las identidades de los lugares. Este trabajo se inserta en la línea de reflexión planteada en la Quinta de Malagueira en Évora del arquitecto Álvaro Siza Vieira, obra realizada entre 1971 y 1997, en la que el asentamiento de la nueva ciudad sobre el territorio está basado en la reinterpretación del lugar y su historia. El proyecto se inicia con el reconocimiento de las preexistencias anteriores como los antiguos caminos que conducen a la ciudad de Évora a través del campo, los pozos de agua, o las construcciones y trazas agrícolas, que son integrados en la estructura morfológica del barrio. El proyecto recurre también a ciertos elementos significativos de la antigua ciudad de Évora para el desarrollo de la nueva Quinta, como sucede con el acueducto de agua romano que en la nueva intervención es una infraestructura moderna de bloques de hormigón en torno a la cual se organiza la implantación de los equipamientos y servicios urbanos (fig. 17 y fig. 18).

El desarrollo de la ciudad sobre un territorio baldío puede dar lugar a paisajes que operen de manera inversa, a partir de estrategias que permitan plantear la arquitectura a posteriori una vez concebido un paisaje. Este es el caso del proyecto Buga 2001+Plan City del grupo MVRDV en el que el desarrollo de la ciudad se realiza a partir de la construcción previa de un parque de plantas y flores sobre un suelo baldío de periferia siguiendo la topografía del terreno y de la ciudad futura que se asentará sobre el mismo (fig. 19, fig. 20, fig. 21). El proyecto nace de un planteamiento que

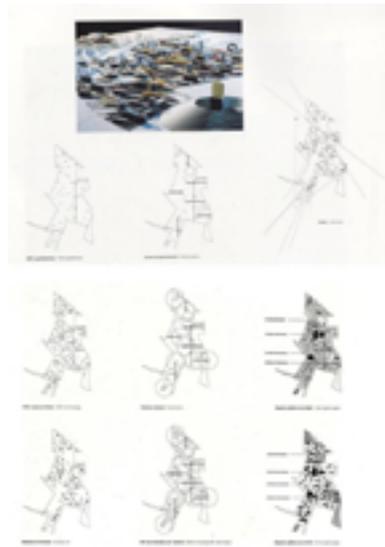


Fig. 19. MVRDV, *Buga Plan 2001*. Planta para la exposición de jardinería Buga 2001, Postdam (concurso 1997). (Imagen de la revista *El Croquis* 111, MVRDV 1997-2002)

Fig. 20. MVRDV, *Buga Plan 2001*. Esquemas explicativos de los distintos trazados superpuestos de la propuesta (Imagen de la revista *El Croquis* 111, MVRDV 1997-2002)

Fig. 21. MVRDV, *Buga Plan 2001*. Detalle del proyecto en planta con la retícula del jardín botánico y la arquitectura (Imagen de la revista *El Croquis* 111, MVRDV 1997-2002)

relaciona jardín y arquitectura en tiempos distintos. ¿Es posible concebir un parque donde todos los elementos que lo integran estén conectados entre sí y con la ciudad por venir? Tras la plantación de la vegetación, los terrenos de Buga serán convertidos en villas, viviendas adosadas, bloques de pisos y bungalós con patios en armonía con el parque-jardín. Se puede concebir una planta flexible para el parque en la que la composición exacta pueda seguir posponiéndose hasta que se conozcan los programas definitivos, lo que permitiría a la arquitectura adaptarse a cualquier situación en el parque botánico Buga: viviendas en torno a un jardín japonés o en un bosque, junto a lechos de rosas, o en mitad de un huerto de árboles frutales, y así sucesivamente. Las viviendas siempre estarían rodeadas de zonas ajardinadas, por lo que el resultado sería un auténtico barrio-jardín y no el de un mero grupo de casas situado junto a una franja de zonas verdes de la ciudad. El parque Buga constituye la base del barrio, con un carácter específico en cada zona dependiendo de la relación que la arquitectura establezca con el jardín y el tipo de plantas. La intención es que en la cuadrícula urbana los límites entre parque y edificio se desdibujen y el edificio se disuelva en un paisaje de diferencias por la relación que se establezca con las plantas. La propuesta de desarrollo urbano a partir de las relaciones e intercambios que se producen entre plantación y arquitectura es un sucesor contemporáneo del jardín público clásico y una manera de pensar cómo puede crecer una ciudad a partir de la creación previa de un parque. (fig. 22).



Fig. 22. MVRDV, *Buga Plan 2010*. Vista del mercado bajo la pérgola de flores. Desarrollo del proyecto Buga Plan 2001. (Imagen de la revista *El Croquis* 173, MVRDV 2003-2014)

Conclusión

La noción de memoria en los paisajes de la ciudad contemporánea surge del interés por preservar su historia e identidad. El *land-art* y su visión cultural del paisaje ha influido en la práctica de la arquitectura y el urbanismo actual con planteamientos más abiertos e intuitivos fundamentados en la interpretación del territorio y sus identidades y en contigüidad formal con él. Los trabajos de arquitectos como Siza, Descombes, Beigel y Holl, se insertan en esta tradición cultural del paisaje y están abordados desde la percepción antropológica del territorio que incluye el valor histórico, cultural y simbólico de los elementos visibles y otros ocultos que lo integran. Sus intervenciones muestran la importancia del tiempo y son formas de interpretación de la historia de los lugares con una visión “arqueológica” que conjuga lo científico con la intuición. Tienen la capacidad de incorporar la dimensión sensible, diversa y múltiple de la experiencia, convirtiendo el paisaje de la ciudad en memoria de su propia historia. Sus propuestas son investigaciones sobre las transformaciones de un lugar y las relaciones que pueden establecerse, consciente o inconscientemente, entre elementos de tiempos diferentes. El proyecto de intervención se convierte en instrumento de registro de acontecimientos, mostrando que por encima del espacio y del tiempo, lo importante y lo intrascendente pueden estar próximos, contribuyendo con esta idea abierta de protección del patrimonio a salvaguardar los distintos tipos de valores de cada territorio.

Bibliografía

- AA.VV., *El paisaje. Arte y naturaleza 2*, edit. Diputación de Huesca, Huesca, 1996.
- ÁBALOS, Iñaki, *Atlas pintoresco (I), Vol. 1: El observatorio*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- ÁBALOS, Iñaki, *Atlas pintoresco (II), Vol. 2: Los viajes*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- ALLIEZ, Éric, “Gordon Matta-Clark: en algún lugar fuera de la ley”, en AA.VV., *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 12 (2)*, Colombia: Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, 2017.
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa, 2004.
- BATLE, Enric, *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- BEIGEL, Florian y Christou, Philip, *Baukunst 01- The Idea of City*, 2013.
- CORBOZ, André, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, París: Les Editions de l'imprimeur, 2001.
- DESCOMBES, Georges, “Una arquitectura en el paisaje”, en Maderuelo, Javier, *Paisaje y arte*, Madrid: Abada editores, 2007.
- DESCOMBES, Georges: “Redefinition of a site”, en Tironi, Giordano (Ed.), *Il territorio transitivo = Shifting site*, Roma: Gangemi, 1988.
- DOMINGO SANTOS, Juan, “Acciones, procesos y experiencias en el paisaje”, en AA.VV., *Arquitectura y cultura contemporánea*, Madrid: Abada editores, 2010.
- HOLT, Nancy, *The writings of Robert Smithson*, New York: Nueva York University Press, 1979.
- MAROT, Sebastien, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- MARS, W.M., *Landscape Planning. Environmental applications*, New York: edit. John Wiley and Sons, Inc., 1991.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADAS, Ángel, *Tiempos de Central Park*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, 2011 .
- MEAD, Andrew: “Viajeros del tiempo”, En Ábalos, Iñaki (Ed.) *Naturaleza y artificio: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- SABORIT, José, *Notas sobre el paisaje*, Congreso de Paisaje Santa María de Guía, Gran Canarias, 2006.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Juana, *Enclaves y Urbanidad; Actualizaciones en intercambios entre jardín y hábitat*, Tesis Universidad de Granada. Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería (<http://hdl.handle.net/10481/42797>), 2017.
- SIMON SCHAMA, *Landscape and memory* New York: Alfred A. Knopf, 1995.
- SMITHSON, R., *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- TREIB, Marc (Ed.), *Spatial recall: Memory in architecture and landscape*, Londres, Nueva York: Routledge, 2009.
- TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, 1999.