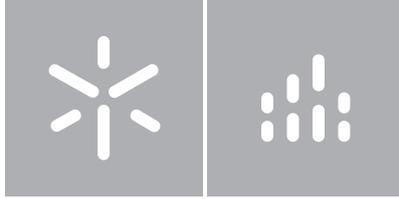


El Paisaje Próximo. Fragmentos del Vale do Ave.
Volumen I

com o co-financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Operacional Potencial Humano/Fundo Social Europeu



Universidade do Minho
Escola de Arquitectura

Marta Labastida Juan

**El Paisaje Próximo.
Fragmentos del Vale do Ave**

[volumen I]

Tesis Doctoral
Arquitectura / Ciudad y Territorio

Trabajo realizado bajo orientación de
Profesora Doctora Maria Goula
y co-orientación
Profesor Doctor Álvaro António Gomes Domingues
Profesor Doctor Vincenzo Riso

Anexo 3

DECLARACIÓN

Nombre

Marta Labastida Juan

Dirección electrónica: mlabastide@arquitectura.uminho.pt Teléfono: 222422346

Número de Documento de Identidad: 46236723-F

Título de la tesis

El Paisaje Próximo. Fragmentos del Vale do Ave.

Orientador(es):

Profesora Doctora Maria Goula, Profesor Doctor Álvaro Domingues y Profesor Doctor Vincenzo Riso.

Año de conclusión: 2013

Designación del Ramo de conocimiento del Doctorado

Doctorado en Arquitectura - Ciudad y Territorio.

SE AUTORIZA LA REPRODUCCIÓN INTEGRAL DE ESTA TESIS APENAS PARA EFECTOS DE INVESTIGACIÓN, MEDIANTE DECLARACIÓN ESCRITA DEL INTERESADO QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, 08/05/2013



Al Carlos i a la Camila, heu crescut tant.....

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quería agradecer a mis orientadores, Álvaro Domingues, María Goula y Vincenzo Riso. Desde su diversidad, han coincidido siempre al apoyarme y confiar en mi intuición.

Agradecer la acogida, siempre tan calurosa, del Centre de Recerca i Projectes de Paisatge de Barcelona - UPC donde se compartió y discutió gran parte de los contenidos de esta tesis.

Este trabajo es el reflejo y el resultado de un proceso de aprendizaje personal y extenso iniciado hace dos décadas en Barcelona y continuado en Portugal. Se trata de un recorrido que atraviesa la enseñanza y la práctica profesional; que convive entre la arquitectura, el urbanismo y el paisaje; un recorrido acompañado y orientado por unos maestros a los que debo agradecer por su instigación y por mi admiración. A Rosa Barba que desde la arquitectura me llevó hacia el paisaje abriendo una expectativa que siempre ha sido positiva. A Manuel de Solà-Morales que me obligó a mirar y me enseñó lo eficaz que puede ser la intuición. A Manuel Fernandes de Sá que confió y me desafió, por primera vez, a aproximarme al Vale do Ave. A Nuno Portas que al compartir su experiencia me animó a imaginar y ensayar otras posibilidades. A todos ellos, gracias!

Quiero agradecer a mis padres por enseñarme, gracias a su manía de viajar, a observar, observar y observar. Ha sido y continua siendo, la herramienta más útil para mi formación. Espero poder transmitirlo tan bien como ellos.

No puedo olvidarme de agradecer a todas aquellas personas que en la elaboración de este trabajo me han ayudado, acompañado y escuchado. Ha sido un proceso largo por lo que parece imposible enumerarlas a todos. Muchas gracias!

INDICE VOLUMEN 1

RESUMEN/ABSTRACT	9
1. INTRODUCCIÓN	11
1.1 Tema	11
1.2 Telón de fondo	14
1.2.1 Frente al territorio difuso	15
1.2.2 De las razones y los desafíos del Vale do Ave.	21
1.2.3 Desde el Paisaje. Desajustes e incómodos	28
1.3 Hipótesis generales	43
1.4 Objetivos	46
1.5 Estructura y contenido de los capítulos	48
2. DE LA DEFINICIÓN DEL PAISAJE PRÓXIMO	53
2.1 La condición de proximidad	59
2.2 El fragmento en el Paisaje Próximo	71
2.2.1 De la definición de fragmento	73
2.2.2 De la fragmentación del territorio a la oportunidad del fragmento	79
2.2.3 Del vacío, las distancias y el intervalo en el fragmento.....	86
2.2.4 El Paisaje desde la representación de un fragmento	89
2.3 Proceso de aproximación: miradas y narrativas	95
2.3.1 la mirada: de la selección al pensamiento creativo	98
2.3.2 Una mirada específica al lugar	101
2.3.3 La mirada se posiciona: inicio de la narrativa	103
2.3.4 La narrativa: de la asociación a la expresión	106
2.3.5 Una narrativa abierta	109
3. UNA METODOLOGÍA DE APROXIMACIÓN	113
3.1 Fundamentos e instrumentos	114
3.2 Recorridos	121
3.2.1 Caminar	129
3.2.2 Dejar huellas	134
3.2.3 Desplazamientos del extranjero	138

3.3 Selección de fragmentos	141
3.3.1 Del <i>espejo de clande</i> al fragmento	143
3.3.2 Superar la imagen-objeto	146
3.3.3 La imagen frontal <i>vs</i> la lectura por capas	153
3.3.4 La palabra-clave: áncora o metáfora.	156
3.4 Registros	158
3.4.1 De los límites y dificultades de <i>dibujar el Paisaje</i>	159
3.4.2 Paisaje: de la pintura y de la cartografía	163
3.4.3 Entre la descripción y el proyecto	167
4. RESPIGAR, RECICLAR, BRICOLAR.	171
4.1 De lo cotidiano y ordinario a la operatividad de lo encontrado	183
4.2 Del resultado a los indicios y al estímulo de procesos	193
4.3 Relaciones desde la multiplicidad la variedad y la diferencia	204
5. EPÍLOGO	215
6. BIBLIOGRAFÍA	219

RESUMEN

La presente tesis versa sobre la proximidad como alternativa para revelar oportunidades en el territorio difuso contemporáneo y, en particular, propone la definición del Paisaje Próximo como proceso e instrumento de apropiación que vincula el lugar y el proyecto.

Dividida en dos volúmenes, la tesis desarrolla la apropiación del Paisaje Próximo en una muestra del territorio difuso del Vale do Ave. En ella se ensaya la operatividad de una mediación fundada en un proceso de aprendizaje que permite acceder en simultáneo al (re)conocimiento del lugar y a las oportunidades y herramientas de su proyecto.

El Paisaje Próximo, expresado bajo la condición de proximidad, introduce el fragmento como dispositivo que enuncia relaciones y procesos existentes y que cataliza otros posibles. El Paisaje Próximo, descrito bajo un proceso de aproximación al lugar, cuestiona la forma de mirarlo a la vez que genera una gramática para expresarlo y transformarlo.

La tesis confronta la operatividad de lo encontrado en el lugar desde el interés por lo cotidiano, lo variable y múltiple, lo inacabado y provisional, como aproximación válida al proyecto. Para ello propone tres acciones específicas de mediación entre el lugar y el proyecto: respigar, reciclar y bricolar que determinan particularidades y oportunidades del proyecto en el difuso.

Se aspira contribuir a la constante necesidad de revisión y renovación tanto de las herramientas como del proceso de proyecto presentándolo como un mecanismo abierto y provisional que activa el lugar superando compromisos formales para aproximarse a la apropiación colectiva, superando principios compositivos para ser operativo y superando sus límites para ofrecer oportunidades de desarrollo transversales.

ABSTRACT.

This thesis concerns the proximity as an alternative to reveal opportunities on the contemporary diffuse territory, proposing the definition of Close Landscape as a process and instrument that links the place and the project.

Divided in two volumes, the thesis develops the appropriation of the Close Landscape through a sample of the diffuse territory of Vale do Ave. The aim is to test the operational mediation supported on a learning process that allows for a simultaneous access to the knowledge of the sight and to the opportunities and tools of the project.

Close Landscape, expressed from a condition of proximity, introduces the fragment as a device that enunciates existing relationships and processes while functioning as a catalyst of possibilities. Close Landscape, understood as an approaching process, challenges the way of looking at the site while generates a grammar both to express and to transform it.

The thesis confronts the operativity of what is found in the place through the relevance of the everyday, the variability and multiplicity, the unfinished and provisional, as valid approaches to the project. It proposes three specific mediation actions between site and project: to glean, to recycle and bricoler that determine particularities and opportunities for the project on the diffuse.

It aims to contribute to the constant need to review the process and the tools of the project, as a means to acknowledge it as an open and provisional mechanism that activates the place by exceeding any formal commitments in order to approach a collective appropriation, by surpassing any rules of composition in order to be operative and also by overcoming its location in order to provide opportunities for the development of the site.

1. INTRODUCCIÓN

El verdadero viaje al descubrimiento no consiste en buscar nuevos paisajes, sino en tener nuevos ojos.¹

1.1 Tema

La presente tesis versa sobre **la proximidad** como alternativa para revelar hipótesis positivas al interpretar e intervenir **en el territorio difuso**, y en particular, propone la definición del **Paisaje Prójimo** como **proceso e instrumento de apropiación que vincula el lugar y el proyecto**.

El sistema urbano y el territorio están siempre en cuestión, mudan los paradigmas, nuestras necesidades y exigencias, por lo que es necesario revisar, constantemente, las opciones de intervención y/o transformación. No es suficiente proponer nuevas formas de construcción, ni repetir modelos aprendidos, no se trata de contextualizar, ni quizás tampoco de responder a nuevos programas.

Esta tesis empezó al cuestionarse cuáles son las otras oportunidades del territorio difuso contemporáneo. De ahí, la necesidad de aprender a **interpretarlo para conseguir apropiarlo y transformarlo. Nace de la dificultad de apropiación de estos territorios y de la voluntad de confrontarla como proceso de proyecto**, lo que exige formular **nuevas aproximaciones tanto al lugar como al proyecto**. El resultado es una búsqueda de instrumentos y procesos útiles que permitan (re)conocer las particularidades de este territorio, entender sus procesos, descubrir relaciones, descodificar su(s) imagen(es) para determinar sus oportunidades y construir herramientas para su proyecto.

Para ello, se defiende la operatividad del Paisaje fundamentada en su doble capacidad: **mediador y constructor**, o lo que es lo mismo, como **instrumento y proceso interpretativo y propositivo**. Por lo que la tesis, desde ya, posiciona **el Paisaje entre la mediación y la transformación es decir, prójimo al proyecto**.

Es importante señalar que los argumentos de esta tesis se encuadran en un **formato claramente empírico** por reconocer, en primer lugar, su génesis en el ámbito profesional y

¹ PROUST, M.; *A la Recherche du Temps Perdu*. Paris: Gallimard 1953.

docente pero además, como opción que responde a una demanda de métodos o ensayos aplicados en lugares reales y comunes desde donde poder revisar la epistemología del territorio difuso, del Paisaje y del proyecto. Por este motivo, se reconoce como necesario desarrollar una experiencia directa en una muestra del Vale do Ave en Guimarães.

La tesis propone, bajo estos argumentos, la **definición del Paisaje Próximo como proyecto** asentado en dos ejes complementarios: **la condición de proximidad y el proceso de aproximación.**

La **proximidad** introduce la operatividad del **fragmento** como **dispositivo que enuncia relaciones y procesos existentes y posibles.** Desde la recurrencia de la imagen fragmentada del difuso la tesis acepta el **fragmento como selección próxima** que inicia la apropiación del lugar, es decir reconoce sus particularidades y conforma sus posibilidades. Para ello se revisa la noción de fragmento bajo su condición operativa en la interpretación y en la intervención. El fragmento se explora desde **la importancia de los límites, las permanencias y las ausencias, así como desde las superposiciones de procesos y relaciones establecidos en el lugar;** evitándose la identificación de opuestos y accediendo a conceptos recurrentes como **la heterogeneidad, la ambigüedad, la promiscuidad, la provisionalidad y la incerteza.**

Bajo el proceso de **aproximación** la tesis plantea una alternativa positiva capaz de **descodificar el lugar, proponer una manera de mirarlo** y, en simultáneo, **generar una gramática para expresarlo y activarlo.** En dicho proceso hay un interés especial en construir y explorar una **mirada** y una **narrativa** que sirven de mediadores entre el lugar y el proyecto, entre la descripción y la proposición, entre lo existente y lo posible. Este proceso obliga a revisar el papel de la percepción, la selección, la descripción y la expresión relacionados tanto a la definición de Paisaje como a su utilidad en el proceso proyectual. La aproximación se presenta así, como un método abierto fundado en las capacidades propositivas del recorrido, el fragmento y el registro.

Definir el Paisaje Próximo obliga a cuestionar algunas de las premisas todavía persistentes en la interpretación de los territorios difusos confrontando la utilidad de la **lectura de fragmentos** y la operatividad de **lo encontrado** asociados al interés de **lo cotidiano, lo variable y múltiple, lo inacabado y provisional,** como aproximaciones válidas al proyecto. Para ello la tesis introduce tres acciones específicas de mediación: **respigar; reciclar y bricolar** que implementan y determinan las **particularidades** y las **oportunidades del proyecto en el difuso,** considerándolo desde su **condición abierta e incierta;** estableciendo **campos de relaciones** y estimulando **procesos;** asumiendo **la sustentabilidad desde el cambio y la mutación;** multiplicando **la variabilidad y la diferencia;** proponiendo **límites complejos.** Es decir, aprovechando todo aquello aprendido desde la proximidad y a través del proceso de

aproximación al lugar (en la medición con el lugar). Estas oportunidades del proyecto en el difuso son contrastadas con el proceso de aproximación directa en la muestra del Vale do Ave configurando una caja de herramientas provisional que establece las primeras oportunidades del lugar.

Se muestra así un interés claro al defender **el proyecto como un proceso de aprendizaje constante que se accede al cuestionar la forma de apropiar el lugar**. Se asume también la voluntad - ¿por qué no?, la necesidad - de **abrir el proceso de proyecto** lo que significa, por un lado, exponer los mecanismos de apropiación revelando la génesis de principios y criterios adoptados para enunciar y por otro lado, aceptar la indeterminación final del proceso. Esta abertura del proyecto tiene como objetivo tornar más transparente su relación con el lugar y más efectiva una apropiación colectiva.

La tesis no aspira fijar soluciones concretas, sino más bien contribuir con una mirada próxima hacia los sistemas de relaciones y procesos que se establecen en los lugares comunes del territorio difuso contemporáneo para, desde el proyecto, aprender a interferir e intermediar, activar el lugar y los hábitos, mantener o (re)establecer una apropiación colectiva reconocible y próxima.

1.2 Telón de fondo.

Actualmente, el espacio, así como su imagen colectiva, resultante de la acelerada urbanización de las últimas décadas, se rechaza **utilizando el Paisaje como valor**; ¿porqué? Quizás sea necesario ajustar, desde el Paisaje, nuevas **aproximaciones** que intenten una **apropiación** al territorio actual.

La coincidencia de un territorio intensamente transformado, cada vez más ¿deteriorado? junto la dificultad de una comprensión fundada en criterios de estabilidad “evidencia la esclerosis de nuestra mirada, que quiere cosas conocidas (...) y la nostalgia de los modelos bucólicos más o menos caducos, de los paisajes de antes.”² Como reconoce Alain Roger, quizás sea necesario (re)establecer otros criterios de interpretación que permitan una aproximación al territorio real, y a la vez, enuncien posibles opciones para la intervención. Es decir, es necesario construir nuevas posibilidades de apropiación del territorio real para garantizar nuevas oportunidades a su transformación.

La tesis responde desde una aproximación empírica a un territorio difuso concreto, localizado en el Vale do Ave, proponiendo la **definición de Paisaje Próximo desde su operatividad como instrumento y proceso de apropiación que vincula el lugar y el proyecto**. En este punto se formulan un conjunto de premisas que definen el telón de fondo del tema organizadas en tres temáticas:

En primer lugar se presenta, en clave de desafío, algunas de las dificultades que implican los territorios denominados *difusos*, sea por la falta de modelos estables de reconocimiento o de herramientas para su interpretación que conducen a respuestas inadecuadas desde la valorización, gestión e/o intervención. Posteriormente se enumeran un conjunto de razones, antecedentes y desafíos, que justifican la selección de una muestra del territorio del Vale do Ave como caso de estudio para ensayar el proceso de aproximación que propone la tesis. Finalmente, se introduce el Paisaje no desde su vasta epistemología, sino desde la dificultad que implica trabajar con este concepto polisémico, a veces, desadecuado e incluso contradictorio. No se pretenden ofrecer un término universal y global, sino exponer algunas cuestiones relacionadas con esa dificultad, así como esclarecer y encuadrar un punto de partida para la lectura y comprensión de -la tesis.

² “De la conjunción de estos dos factores – deterioramiento in situ, incompreensión in visu – procede la crisis actual del paisaje. ¿Pero es tan grave como parece? Me parece que más bien pone en evidencia la esclerosis de nuestra mirada, que quiere cosas conocidas (recordemos el maravilloso texto de Proust sobre el artista oculista) y la nostalgia de los modelos bucólicos más o menos caducados, de los paisajes de antes. Todavía no sabemos ver los complejos industriales, las ciudades futuristas, el potencial paisajístico de una autopista.” ROGER, A.; *Breu tractat del Paisatge*. Barcelona, Editorial La Campana, 2000. p.125. (título original., *Court traité du paysage*. Paris, Gallimard, 1997.)

1.2.1 Frente al territorio difuso...

La *urbanización difusa* ha supuesto, en las últimas décadas, un tema central de debate en todas las disciplinas que atienden al estudio de la ciudad, de lo urbano o, por extensión, del territorio. Finalmente, se ha aceptado como orden urbano distinto, regulado por dinámicas de expansión y de descompactación, separándose de las lógicas del suburbano y de los *sprawls*.

Su caracterización tuvo como primera referencia el modelo de desarrollo industrial disperso de la *Terzera Italia* de A. Bagnasco (1977)³ que posteriormente, fue descrita, a partir del patrón de ocupación localizado en la región nordeste y centro de Italia, como un territorio intensamente urbanizado sobre una red viaria - donde se superponen ejes estructurantes y una red capilar local muy densa - y una localización industrial difusa que comparte el espacio con una matriz rural todavía reconocible.

La urbanización difusa que abordará esta tesis cumple, en sus características básicas, con estos grandes rasgos. En ella conviven un campo urbanizado, donde la matriz rural todavía mantiene alguna expresión; un proceso continuo de urbanización, actualmente destinado mayoritariamente a la edificación de vivienda unifamiliar; una localización de actividades económicas (industrial/logística/comercial) dispersa; una exploración agrícola de auto-consumo; y un abandono de muchas de estas áreas y actividades de producción (industrial, agrícola o forestal). Su imagen resultante muestra una superposición de morfologías y tipologías que conviven con campos y matos, una proximidad de actividades y suelos, una interacción desarticulada entre el proceso de urbanización y el abandono, una heterogeneidad de espacios y procesos que se alastran en su extensión, ahora se repiten, ahora son excepción.

Sin embargo, en la definición y la extensa literatura referente a la *urbanización difusa*, o aquello que posteriormente se ha denominado *ciudad difusa*⁴ cabe un gran número de territorios

3 BAGNASCO, A.; *Tre Italie: La problematica territoriale dello sviluppo italiano*. Bologna: Il Mulino 1977; y BAGNASCO, A.; *La evoluzione sociale del mercato: Studio sullo sviluppo de piccola impresa in Italia*. Bologna: Il Mulino 1988.

4 la ciudad difusa o la ciudad de baja densidad, la metrópolis extensa, la conurbación...

BECATTINI, G.; BELLANDI, M.; FALORNI, A.; *L'industrializzazione Diffusa in Toscana: aspetti economici*. En FUÀ, G.; ZACCHIA, C.; *Industrializzazione senza fratture*. Bologna: Il Mulino, 1983. pp. 47-66.

BOERI, S.; LANZANI, A.; *Gli Orizzonti della Città Diffusa*. En Casabella-Revista Internazionale di Architettura, núm. 588. Milano: Mondadori, 1992. pp. 44-59.

DEMATTEIS, G.; *La scomposizione metropolitana*. En *La città del mondo e il futuro della metropoli*. Milano: Catálogo dell'Esposizione Internazionale della XVII Triennale di Milano. Electa. 1998.

INDOVINA, F.; *La città diffusa*. Venecia: Istituto Universitario di Architettura e Urbanismodi Venezia. Departamento di Analisi Economici e Sociale del territorio (DAEST)/ Laboratorio di Strategia territorial (STRATEMA). 1990.

MONCLÚS, J. (ed.); *La ciudad dispersa; Urbanismo, Ciudad, Historia (I)*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. 1998.

PAVIA, R.; *Figure e luoghi della città diffusa*. En RICCI, M. (dir.); *Figure della trasformazione*. Módena: Editoriale d'Architettura. 1996. Pp 59-71.

PORTAS, N.; *Modelo territorial e intervencao no Médio Ave*. En la revista Sociedade e Território, núm. 5, 1986. p. 8-13.

PORTAS, N.; SÁ, M.; ALFONSO, R.; *Modello territoriale e intervento urbanistico nella regione del Medio Ave*. En la revista

que, aunque presentan denominadores comunes, sobretodo los asociados al proceso y fenómenos de expansión urbana más reciente; cada vez son más obvias las diferencias que cada uno de ellos presenta. Dentro de la terminología *ciudad difusa* u otras como la ciudad de baja densidad, metrópolis extensa, conurbación, etc. se incluyen situaciones de génesis y formación muy distinta: desde las más recientes resultantes de una expansión acelerada con urbanizaciones monofuncionales; como otras de evolución lenta fundadas en una matriz rural dispersa donde se superpone una urbanización extensa y continua. Este último caso, incluye una mayor heterogeneidad y mezcla de actividades, espacios y tipologías; una mayor multiplicidad y variedad de situaciones, superposiciones y yuxtaposiciones.

Sin pretender entrar en un debate terminológico sobre la taxonomía correcta de los territorios y sus características, se alerta que, bajo la necesidad de identificar y determinar nuevos órdenes urbanos, se reduce o limita la caracterización de los territorios reales, llegando a confundir situaciones distintas o, incluso, llevando a la homogeneización de propuestas para su transformación. Al hablar de ciudad difusa, de ciudad dispersa, se incluye un conjunto de territorios que, bajo algunas dinámicas o morfologías parecidas se asocian bajo fenómenos de dispersión, descompactación y expansión urbana, pero cada uno de ellos, en un contexto de relaciones concretas, y con orígenes o procesos específicos completamente diferentes. De ahí la necesidad de **aproximar la mirada** a sus lugares, indagar sus particularidades, relaciones y procesos, lejos de prejuicios o determinaciones generalistas o taxonomías globales.

Esta aproximación a la *urbanización difusa* exige, en primer lugar, abandonar algunos de los criterios predeterminados y solidamente establecidos en décadas anteriores para la interpretación de modelos territoriales; entre los que se destaca la clásica dicotomía rural-urbano o la zonificación del urbanismo funcional.⁵ Estos prejuicios han supuesto grandes obstáculos para la interpretación e intervención, es decir su apropiación, durante demasiado tiempo. Superarlos ha permitido una mayor abertura en el estudio de este orden urbano pues sus patrones de ocupación se rigen por:

La inoperancia entre la dicotomía rural-urbano, la tipificación de un modelo urbano-industrial difuso donde la mayoría de la población y de las actividades económicas se localiza en los intervalos que separan las ciudades, el descubrimiento de la pluralidad gramatical de las formas convencionales y atípicas de la urbanización, lo núcleos secundarios emergentes del modelo difuso, la prueba empírica de una lógica de relaciones urbanas cuyos elementos “reticulares” y de jerarquía están basados en principios interurbanos dependientes de

Urbanística, núm. 101. Milano: Franco Angeli, 1990. p.37-55.

SÁ, M.; *Cities Without Suburbs*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1986

VENUTI, G.C.; *La Terza Generazione dell'Urbanistica*. Milano: Franco Angeli. 1987

5 “Asumir un modelo de urbanización difuso implicaba romper con prejuicios solidamente establecidos: la dicotomía entre lo rural y lo urbano y el principio de la zonificación típica del urbanismo funcional, que constituían los dos principales obstáculos tanto para la comprensión como para la intervención sobre el territorio.” PORTAS, N.; DOMINGUES, A.; *La Región Atlántica Norte de Portugal: ¿metrópolis i metápolis?*. En MONCLÚS, J. (ed.); *La ciudad dispersa*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona 1998, pp 197-215. p.202.

complementariedades funcionales (...)⁶

Bajo estos principios, este territorio se presenta con una **indefinición de límites**, sea de los aglomerados o de los distintos sistemas superpuestos y discontinuos, que obliga a la necesidad de utilizar “una estrategia de análisis de características sistemáticas que evidencian, sobretodo, la cohesión funcional del conjunto y, a escala micro (i.e., de los diferentes fragmentos del sistema), las dinámicas propias de los diferentes elementos.”⁷ Porque se le (re)conoce una cohesión, es recurrente referirse a este territorio como un **mosaico⁸ de fragmentos** con cierta coherencia interna, con unas relaciones e interconexiones que permiten agregaciones más o menos parciales o casuales. Utilizando las palabras de Boeri i Lanzani, “este ‘mosaico’ sistemático tanto puede ser ‘una red interconectada’ y cuerpo de un conjunto como la agregación progresiva y casual de elementos parciales, un laberinto de lugares dotados de una exclusiva coherencia interna, que surgen como secuencia de fragmentos urbanos.”⁹

Desde esta óptica sistémica de fragmentos, **los espacios abiertos juegan un papel fundamental**,¹⁰ no solo por su expresión, su extensión o continuidad - muchas veces son pequeños e interrumpidos por lo edificado pero permiten evidenciar los restos de una matriz rural -, sino por los procesos dinámicos que presentan los terrenos abandonados o productivos, o por encontrar en ellos la articulación o la cohesión del “mosaico”. Así, el conjunto urbano ampliado se fundamenta “sobretodo por criterios de cohesión funcional y de identificación de redes de interrelaciones: es, por ello, un espacio relacional, topológico, extraño a principios morfológicos identificadores de la ciudad densa, centripeta y físicamente limitada.”¹¹

Bajo estos argumentos y como primera hipótesis para la apropiación, o las oportunidades de este territorio, es necesario **entender estas redes de relaciones a diferentes escalas, asumir sus dinámicas**, tanto de los espacios construidos, de las actividades dispersas o de los espacios libres, **descubrir los campos y sistemas de relación superpuestos, aceptar los fragmentos** como clave de exploración y dejar de preocuparse en la zonificación, denominación y especialización de sus espacios.

Este orden urbano, con múltiples denominaciones, y algunas contradicciones en su identificación; ha significado un material de estudio fecundo desde distintas disciplinas y

6 Ibid., p.203

7 DOMINGUES, A.; *Formes i escales d'urbanització difusa. Interpretació al NO de Portugal*. En *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 33. Dossier *La ciutat difusa*. Departament de Geografia, Universitat Autònoma de Barcelona. 1998 Pp. 33-55.

8 BOERI, S.; LANZANI A.; *Gli orizzonti della città diffusa*. En Casabella n°588. 1992. Pp44-59.

9 Ibid., p.46-47.

10 “El mosaico se completa con la existencia de espacios abiertos más o menos extensos y continuos, limitados (pero también puntualmente interrumpidos) por el territorio edificado. Desde las grandes manchas forestales, hasta los usos agrícolas del suelo con una estructura agraria más recortada, estos espacios no construidos constituyen lo que resta de la matriz rural” DOMINGUES, A.; *Formes i escales d'urbanització difusa*. Op.cit. Pp. 33-55.

11 Ibid.

contextos locales concretos. Su reconocimiento e interpretación ha sido más o menos consensual. Sin embargo, las opciones, o propuestas de intervención y gestión no han conseguido separarse de algunos calificativos negativos como desorden (¿porque no se entiende?), fracturado (¿porque no es continuo?), híbrido (¿porque es estéril?), que quizás responden más a una cierta nostalgia de la ciudad canónica o compacta¹² que a sus propios interrogantes y oportunidades.

Frente a esta *urbanización difusa* coexisten posiciones extremas que conducen a una polémica disciplinar. En primer lugar, existe la tendencia negativa que se justifica a partir de: “la insistencia ‘disciplinariamente correcta’ de que la urbanización difusa (...) es un antagonismo perverso de la ‘buena forma urbana’ traducida en la ciudad histórica o, de otra forma, en la ciudad moderna y racional.” Esta posición niega, de forma radical y apoyándose en la disciplina, no sólo las cualidades del difuso sino también cualquier opción, caracterizándolo “como algo descontrolado, predador e ilegible, (que) construyó una barrera epistemológica para su propia comprensión.” Lo que supone que cada intervención debe intentar corregir esta realidad o imponer modelos desajustados, transformándose en fracasos y dedicando esfuerzos inútiles.¹³

En el otro extremo aparece “una especie de ‘deslumbramiento’ por el descubrimiento de este nuevo modelo”. Un deslumbramiento que parte de una visión más optimista, pero a la vez, demasiado reductora “cuando insiste en un modelo dualista – la ciudad y lo urbano -, oponiendo la concentración a la dispersión, cuando, de hecho, se trata de algo más complejo e interactivo”. Cuando se homologa este modelo, se pretende aplicar en cualquier territorio disperso reduciéndolo a la expresión de “es más de lo mismo en todo lado”, lo que supone retirarle la variabilidad, las diferencias y las particularidades implícitas, retirando precisamente su esencia o sus características fundamentales y conduciendo hacia lo genérico.¹⁴

Esta tesis no se coloca en ninguno de estos extremos, prefiere partir de la observación y exploración de un lugar concreto sin predeterminedar si el territorio debe comportarse o corregirse según criterios genéricos.

Desde la Ecología urbana se aborda el territorio difuso como una amenaza para la gestión y el buen funcionamiento sea de los sistemas ecológicos y sus recursos como de la propia sustentabilidad urbana. Bajo criterios fisiográficos, la difusión y la dispersión urbana suponen un gran desgaste y una excesiva ocupación del suelo, pero la mayor amenaza apuntada, bajo esos mismos criterios, es la superposición o rotura de las continuidades necesarias de algunos de los sistemas ecológicos estructurantes como es el caso del sistema hídrico. La perspectiva ecológica y la gestión del medio ambiental, se apoya sobre modelos funcionales y espaciales como el

12 Ibid.

13 PORTAS, N.; DOMINGUES, A.; CABRAL, J; *Políticas Urbanas. Tendencias, estrategias e oportunidades*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p.43.

14 Ibid.

propuesto por Formann¹⁵ que determina una estructura ecológica compuesta por: teselas (*patches*), corredores (*corridors*) y matrices (*matrix*) que se configuran en superficies continuas, estructuras lineales o áreas y elementos homogéneos reconocidos como soporte espacial y funcional del territorio. Entre estos modelos predominan como principios clave la conectancia y la cuantificación sea de tamaño o de *porcentajes entre* y normalmente son contrarios a los efectos de la fragmentación y dispersión por aislar o reducir el área y por romper continuidades, lo que supone una pérdida de biodiversidad de un determinado hábitat. Por otro lado, el territorio difuso está asociado a la gran expansión urbana de las últimas décadas que ha significado no solo una mayor impermeabilización del suelo como una imagen de *cierto desorden* que se alastra en una urbanización más permisiva y menos racional en cuanto a los recursos existentes. No se pretende contradecir ni cuestionar estas tesis ecológicas, sin embargo su aplicación directa a los distintos instrumentos de ordenación del territorio deberían aportar un mayor grado de flexibilidad frente al futuro proceso de urbanización o de cualquier transformación del territorio.

En las actuales estrategias territoriales la óptica ecológica rige, y se reduce en muchos casos, a criterios de catalogación, conservación y preservación de grandes áreas y continuidades de los sistemas ecológicos con el objetivo de garantizar la calidad ambiental y un *cierto equilibrio* del territorio. Esta exigencia funcional se confunde a veces con la necesidad de buscar unidades y/o estructuras de mayor tamaño, incitando a una parcialidad del territorio (en el tiempo y en el espacio), que selecciona lo permanente y lo homogéneo del resto, que separa lo natural y lo urbano llevando a evidenciar áreas opuestas y segregadas. A estos criterios, basados en la oposición, se añaden determinaciones muy especializadas y poco transversales, una negación de complicidad entre ámbitos (por ejemplo lo urbano y lo rural), ignorando las posibles capacidades (o las oportunidades) que presentan la proximidad e incluso la superposición entre ambos. Esta separación no permite vislumbrar alternativas intermedias, de menor tamaño pero igualmente estructurantes para el lugar, situaciones próximas de gran complejidad que se encuentran en el mismo espacio pero a otra escala de observación e identificación.

Desde esta perspectiva se refuerza la imagen de oposición entre el proceso de urbanización y una necesidad de excepcionalidad o salvaguarda de lo que no ha sido urbanizado. Así, el territorio difuso tiene pocas oportunidades para encontrar alternativas que incluyan, simultáneamente, los procesos ecológicos, los productivos y los urbanos, reduciendo su acción *a posteriori*, con constantes respuestas correctivas. Los criterios ecológicos frente al difuso trabajan en negación a cualquier tipo de urbanización porque la entienden como una amenaza de la que se tienen que proteger o salvaguardar. Pero, ¿por qué no se establecen criterios de relación con los sistemas y procesos biofísicos desde el propio proceso de urbanización, es decir desde su proyecto? ¿Es un

15 FORMAN, R.T.T.; GODRON, M.; *Landscape ecology*. New York, John Wiley & Sons; 1986

problema de escala?

Desde esta tesis se considera necesario ofrecer nuevos puntos de partida que reconozcan, principalmente, un entendimiento entre procesos próximos de distintas naturalezas. Es consensual la fragilidad ecológica que presenta este tipo de territorios, pero no se aprovecha su variabilidad, su adaptabilidad, su complejidad, ni tampoco la existencia de unos bordes con relaciones muy heterogéneas, que muestran un proceso intenso de transformación donde se combinan procesos biofísicos espontáneos. Quizás porque se le otorga a lo difuso una imagen homogénea que, como se ha dicho anteriormente, no responde al carácter particular de cada lugar. En sus lugares, **los espacios de interfase y los bordes han constituido e introducido otro tipo de diversidad donde la proximidad es su condición y quizás su opción.**

Las visiones más radicales y de gran escala no permiten vislumbrar alternativas para el difuso, lo que supone un continuo abandono, e incluso deterioro de su entorno urbano. Por el contrario, visiones más abiertas y transversales (en el tiempo, espacio y escala) pueden implementar opciones particulares y próximas, hábitos e incluso, tendencias orientadas a una convivencia entre procesos de distinta naturaleza, no desde la segregación sino desde su complementariedad. Estas opciones pueden abordar desde conexiones físicas entre distintos tipos de suelo, el tamaño de las parcelas, la permeabilidad y promiscuidad entre propiedades y actividades, los límites y fronteras, la producción y el aprovechamiento de residuos entre actividades y producciones, etc. Es necesario alternativas que enuncien opciones para enriquecer la diversidad y promover la sostenibilidad desde la transformación y el proceso de urbanización. La clave puede estar en encontrar la medida y la capacidad con que el sistema urbano difuso coexiste con el sistema ecológico.

Implementar algunos de los principios ecológicos, adecuados a cada territorio, desde el propio proceso de urbanización (o desde el proyecto) permitirá garantizar el buen funcionamiento no solo de lo “no urbano” sino del conjunto. Desde la diferenciación de espacios por oposición solo se ha conseguido definir espacios con diferentes grados de protección, según criterios de excepcionalidad. Quizás sea el momento de pensar en los espacios resultantes de la yuxtaposición y la superposición. Especular no tanto en la unidad y más en la porosidad, la permeabilidad y el contacto. Estimular no tanto la estabilidad y más la incerteza, la adaptabilidad y la complementariedad. Esto significa apuntar una manera de construir el territorio más eficaz, ecológicamente, pero también cómplice de un orden urbano que no entiende de diferencias/dicotomías entre lo natural y lo artificial, promueve campos de relaciones desde la diversidad y multiplicidad, estimula la promiscuidad e inventa nuevos contactos entre materiales, procesos, productividad, actividades, hábitos y habitantes.



1.2.2 De las razones y los desafíos del Vale do Ave.

Entre las razones que justifican la selección del Vale do Ave como caso de estudio, destaca en primer lugar la necesidad de continuar una investigación iniciada. Este territorio ha servido de laboratorio pedagógico en los últimos años de docencia en la Escuela de Arquitectura de la Universidade do Minho¹⁶, localizada en el propio Vale do Ave. Este territorio, concretamente los desafíos y dificultades que presenta tanto su interpretación como la posible intervención, han impulsado la cuestión de fondo de esta tesis. Los ejercicios académicos realizados en distintos lugares del Vale do Ave han revelado la necesidad de cuestionar nuevas aproximaciones que atiendan tanto a la especificidad de sus características como a la búsqueda de otros instrumentos y procesos que (re)plantean, desde el inicio, el método proyectual.¹⁷ La tesis nace así, con una deuda a este territorio a través del cual se han ido ensayando opciones que, con mayor o menor éxito, han permitido asentar los principios de una metodología de aproximación al lugar y al proyecto en simultáneo.

Por otro lado, el Vale do Ave presenta todavía un conjunto de desafíos e interrogantes que responden a su falta de imagen (re)conocida bajo valores demasiado canónicos de interpretación y lectura que se traducen en una simplificación poco operativa. Su dificultad de lectura se contraponen con la adopción de modelos urbanos recientes, excesivamente genéricos, que no asumen su especificidad ni consiguen ilustrar su potencial.

Antecedentes.

El Vale do Ave y su especificidad como territorio difuso, ha servido de base de estudio

¹⁶ Como docente en las asignaturas de Proyecto V y Atelier Territorio desde el año 2003.

¹⁷ Ha servido, principalmente para ensayar, cuestionar y debatir posibles mecanismos que permitan por un lado aprender a mirar este tipo de territorios a la vez que se enriquecen las herramientas de apropiación, intervención y transformación.

en los últimos treinta años en Portugal, tanto en el campo de la geografía, de la economía y sociología, del planeamiento y ordenación del territorio o del urbanismo; pero continua siendo necesario investigaciones que apunten, sobretudo, hacia nuevas interpretaciones, que integren no solo la mudanza de paradigmas como nuevas oportunidades y exigencias para la intervención.

La mayor parte de los estudios existentes presentan la necesidad de justificar la particularidad de este territorio, una particularidad geográfica-cultural que ha supuesto una ocupación del territorio incómoda para la gestión, unos procesos propios en la producción tanto agrícola como industrial, unas parcelas y propiedades pequeñas que integran en muchas ocasiones más de una actividad. En general, un conjunto de situaciones superpuestas en el tiempo que no se encajan en descripciones ni soluciones genéricas de los modelos difusos de expansión reciente en Europa.

Los primeros trabajos aparecen como estudios de caracterización asociados al proceso de planeamiento en Portugal, concretamente con la elaboración de los primeros Planos Directores Municipales (PDM). Debido a la necesidad de interpretar y comprender los mecanismos que organizan y rigen este territorio, aparecen trabajos de investigación en distintos ámbitos disciplinares (arquitectura, geografía, urbanismo y planeamiento urbano), como el realizado por el arquitecto Manuel Fernandes de Sá *O Médio Ave* (1986)¹⁸. En este trabajo se muestra un esfuerzo para presentar la especificidad de este territorio con el objetivo principal de justificar la necesidad de adaptar y/o adecuar los instrumentos y métodos de planeamiento clásicos de difícil aplicación en un territorio de génesis dispersa. En él se ofrecen pistas importantes, como el “triángulo de la pluriactividad” económica que ya había referido Manuela Magalhães,¹⁹ como causa de la particular forma de ocupación y distribución del territorio disperso, sea morfológica o tipológicamente (de las actividades), es decir de la forma del lugar. Estos estudios más académicos acompañan los estudios de levantamiento y desarrollo de la región llevado a cabo por la CCRN²⁰.

El trabajo sobre *O Médio Ave*, seguido de los estudios de la *Operação Integrada de Desenvolvimento do Vale do Ave*²¹, constituyen momentos de síntesis de un trabajo que venía siendo elaborado, sobretudo a escala municipal, por autores de distintos ámbitos disciplinares²², que tratan de entender el conjunto de procesos de urbanización y de industrialización difusa a partir

18 SÁ, M.; *O Médio Ave*. Porto: Escola Superior de Bellas Artes do Porto, 1986.

19 MAGALHÃES, M.; *A Pluriactividade no Vale do Ave*. Porto: CCRN, 1984.

20 CCRN. Comissão de Coordenação da Região Norte.

21 CCRN; *Operação Integrada de Desenvolvimento do Vale do Ave. Estudos preparatórios. Relatório Final*. Centro de Documentação e estudos Europeos CDEE. Porto: Comissão de Coordenação da Região Norte (trabajo no publicado), 1988. Posteriormente en 1990; *Estudos de base sobre o Vale do Ave*. Porto: Comissão de Coordenação da Região Norte

22 entre los que destacan Nuno Portas, João Ferrão, José Reis, Teresa Sá Marques, Madalena Magalhães, Rosa Pires, Álvaro Domingues, António Bab, Manuel F. de Sá.. Véase especialmente y ordenados cronológicamente: PORTAS, N.; *Modelo territorial e intervenção no Médio Ave*. En la revista *Sociedade e Território*, núm. 5, Pp. 8-13. 1986 DOMINGUES, A.; y MARQUES, T.; *Produção Industrial, Reprodução Social e Território. Materiais para uma tentativa de abordagem do Médio Ave*. En *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n22, Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1987. Pp.125-144.

FERRÃO, J.; *Industria e valorização do capital, uma análise geográfica*. En *Memórias do Centro de Estudos Geográficos*, num

de distintas premisas entre las cuales destacan una matriz rural dispersa, sin una clara jerarquía viaria y con una frágil centralidad de sus aglomerados; una extensa parcelación de propiedades privadas con dimensiones reducidas; una convivencia de la producción agrícola con una actividad industrial con modelo disperso y herencia artesanal, que se traduce en una pluriactividad de sus habitantes.

De este tipo de análisis resulta la ruptura con algunas ideas consideradas correctas y el descubrimiento de nuevos principios de estructuración de los patrones de ocupación urbana.”²³

A lo largo de la década de los 90, la mayor parte de los estudios realizados son, sobretudo, documentos técnicos inherentes al proceso de ordenación y gestión del territorio, asumiendo de forma, más o menos consensual, el denominado Sistema Urbano del Vale do Ave y sus principios estructurantes. Entre ellos, destaca la importancia del *Plano Estratégico do Vale do Ave*²⁴ que encuadra el *Sistema Urbano do Vale do Ave* con lógicas relacionales fuertes, que ultrapasan los límites administrativos tradicionales, para procurar una identidad del lugar.

Paralelamente a estos documentos técnicos existen estudios relacionados con una preocupación de la identidad de este modelo territorial. Se asume el difuso y acompaña, desde entonces, los estudios realizados en otros países identificándose como un ejemplo y un desafío teórico sobre los nuevos modelos y la nueva epistemología de lo urbano.²⁵

En esta primera década del nuevo siglo, se han iniciado, y en algunos casos concluido, los trabajos referentes a la revisión de los primeros Planos Directores Municipales (PDM) y se ha verificado que en cuanto las lógicas de crecimiento y expansión del Sistema Urbano son comprensibles (muchas de ellas explicadas en los últimos trabajos de investigación, por el reconocimiento de los nuevos paradigmas urbanos y las condiciones sociales y económicas del

11, Lisboa: Universidade de Lisboa, 1987.

PORTAS, N. SÁ, M. y AFONSO, R.; *Modello territoriali e intervento urbanistico nella regione del Medio Ave*. En Revista Urbanística n. 10, Milano: Franco Angeli, 1990 pp37-55.

23 PORTAS, N.; DOMINGUES, A.; *La Región Atlántica Norte de Portugal: ¿metrópolis i metápolis?* Op.cit. p.203

Los autores argumentan algunos de esos principios: “la herencia histórica de una matriz de poblamiento rural disperso, de la extrema parcelación de la propiedad privada, la densidad y la falta de una clara organización jerárquica de la red viaria, la herencia artesanal de los procesos industriales y el modelo disperso de la industrialización heredado del s XIX, las nuevas lógicas de la localización industrial, la ausencia de políticas de zonificación industrial, (...) los procesos espontáneos de urbanización, la pluriactividad agricultura-industria, el déficit de la centralidad de los aglomerados urbanos, etc.”

24 Quatenaire Portugal; *Plano Estratégico do Sistema Urbano do Vale do Ave*. Associação de Municípios do Vale do Ave (documento interno; coordinación Álvaro Domingues) Guimarães 1995.

25 MONCLÚS, J. (ed.); *La ciudad dispersa; Urbanismo, Ciudad, Historia (I)*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. 1998.

Véase también el volumen publicado en 1992, *Le trasformazioni dell'habitat urbano in Europa*, que contiene los trabajos de Alain Léveillé (Ginebra y región del Valais), Ed Taverne (Randstadt holandés), Bernardo Secchi (Veneto), Alberto Clementi (valles d'Abruzzo y Marche), Raimondo Innocenti (Prato), Marcel Smets (Ruán, proyecto Le Baie), Nuno Portas (Porto).

FONT, A.; INDOVINA, F.; PORTAS N.; *L'explosió de la ciutat/The Explosion of the City*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2004.

lugar); la aplicación necesaria de nuevas figuras de planeamiento, sobretodo en el ámbito de la Ecología (y no tanto del Paisaje) levantan algunas cuestiones que parecían antes consensuales. La dificultad de aplicación, pero sobretodo de medida y clareza exigidas a las denominadas *Estructuras Ecológicas*²⁶ pueden servir de ejemplo para entender la dificultad de introducir, en este territorio, estructuras pautadas por la unidad, grandes continuidades o criterios homogéneos. Esto ha supuesto confundir la imagen de un territorio, compuesto por pequeñas piezas, con múltiples espacios asociados y fragmentados, con una disfunción ambiental por criterios demasiado generalistas, sin atender a posibles opciones particulares y de tamaño adecuado a la ocupación y características del Vale do Ave.

Por otro lado la necesidad de unificar los criterios de planeamiento a nivel nacional con denominaciones y figuras de ordenación y gestión comunes en las categorías de usos del suelo, revelan una vez más su dificultad de aplicación, o incluso, inadecuación en este territorio. Es decir, los estudios académicos destacan en cada uno de los casos las particularidades morfológicas, tipológicas, hasta históricas de este territorio pero son cada vez más difíciles de reflejarse en el proceso de planeamiento, ordenación y gestión, así como en la aplicación de los criterios estratégicos de ámbito regional o nacional.

Este desajuste no ayuda a transmitir, (re)conocer o incluso identificar, de forma clara, una posible apropiación de este territorio y, por ello, se sobrecarga de valores negativos.

Entre los trabajos más recientes es importante destacar dos trabajos académicos que, apoyados en el conocimiento y literatura anteriormente descrito, hacen un paso adelante: una clara apuesta en una nueva lectura del Sistema Urbano del Vale do Ave con el objetivo de generar pistas más operativas.

En primer lugar, la tesis bajo el título *O Difuso no Vale do Ave* de la arquitecta Cidália Silva, es especialmente útil al apuntar la dificultad que supone la lectura del Vale do Ave con instrumentos inadecuados, por lo que se propone “crear un nuevo mapa de lectura del difuso en el Vale do Ave” utilizando el tiempo como instrumento clave. Su lectura atenderá a “los procesos de transformación del espacio en el tiempo y con el tiempo”²⁷ aprovechando la fórmula (P, U, E) introducida por Manuel de Solà-Morales en 1997²⁸ y adaptándola a la especificidad del territorio (Pr, Pu, I, O)²⁹. De esta forma, la autora identifica “las formas elementares del difuso” que las

26 La *Estructura Ecológica* es una figura legal introducida pro el De. Lei nº380/99 de 22 de setembro en Portugal como herramienta de planeamiento territorial que integra los Planos Directores Municipales (PDM). Su definición así como sus potencialidades estan todavía aser explorados por los distintos proceso de revisión de los PDM de cada municipio. Existe un manual orientativo elaborado por la CCDR-Norte con el título *A Estructura Ecológica e os Instrumentos de Gestão do Território* (diciembre de 2004)

27 SILVA, C.; *O Difuso no Vale do Ave*. Porto: Dissertação de Mestrado presentada en la Faculdade de Arquitectura y Faculdade de Engenharia de la Universidade de Porto. Porto. (Ed. Policopiada). 2005. p.9

28 SOLÀ-MORALES, M.; *Les formes de creixement de la ciutat*. Barcelona: Edicions UPC. 1997.

29 (P, U, E) de la Parcela, la Urbanización y la Edificación, sugerido por Manuel de Solà-Morales en el libro

designa como “rarefeita, linear, nuclear y planeada” entendiendo que el territorio está compuesto por su superposición y por la combinación mixta entre ellas. La principal aportación de esta investigación es el esfuerzo de una lectura procesual de la morfología del Vale do Ave atendiendo no solo a las formas edificadas sino a su relación con el soporte físico, incluyendo así el papel fundamental de los vacíos, y comprendiendo la complejidad que implica el difuso.

La segunda tesis, más reciente, con el título: *Red viaria y territorio en el Vale do Ave. La red viaria de nivel intermedio como estructura del Paisaje urbano en el NW Portugués* de la arquitecta Sara Sucena, expone una aproximación al Sistema Urbano del Vale do Ave, a partir de la vía como instrumento ordenador, y llega a una propuesta:

A través de la comprensión de los modelos de urbanización (...) y de sus elementos morfológicos territoriales, cuestionamos la red viaria como instrumento ordenador del paisaje, concluyendo con la presentación de una propuesta conceptual donde ese papel se cumple a diferentes escalas.³⁰

En esta conclusión se verifica la construcción de una mirada hacia lo preexistente que le ha permitido encontrar herramientas que no solo trabajan y se encuadran con el lugar, como además integran procesos de urbanización concretos y específicos del Vale do Ave.

Desafíos

El Sistema Urbano do Ave, como mesa de laboratorio se presenta, “como una estructura compósita de ‘ciudad’ (o ciudades) reconocibles por su historia, y de ‘urbanizaciones’ sin historia, o, dicho de otro modo, con o sin ‘modelo.’”³¹ Esta composición de modelos, morfologías y tipos de ocupación superpuestos, presentan por un lado procesos ligados a una idiosincrasia unida a un pasado y a unas condiciones geográficas, sociales y culturales, pero a la vez, presenta procesos y modelos de expansión y urbanización genérica y simultánea en todo el país.

Parece que este compósito referido por Nuno Portas, no se le consiga denominar, porque es demasiado complejo, o porque es nuevo o, simplemente, por ser irreconocible y desajustado a los modelos urbanos establecidos: “no tiene paralelo en casi medio milenio de historia urbana moderna que termina con el propio modelo metropolitano y, con el, el dualismo centro-periferia que ahora se agota, para dar lugar a situaciones mucho más complejas.”³²

anteriormente referido. La autora plantea para el difuso del Vale do Ave la división entre Parcela Rural, la Parcela Urbana, la Infraestructura y la Ocupación.

30 SUCENA, S.; *Red viaria y territorio en el Vale do Ave. La red viaria de nivel intermedio como estructura del paisaje urbano en el NW portugués*. Barcelona: Tesis doctoral UPC (no publicada), 2011. p.iii

31 PORTAS, N.; DOMINGUES, A.; CABRAL, J.; *Políticas Urbanas. Tendencias, estrategias e oportunidades*. Op. Cit. p.16

32 Ibid.

El hecho de no reconocerlo como una ciudad compacta ni como una metrópoli ni tan solo como una periferia, ni siquiera como el ya clásico *sprawl* abre un conjunto de interrogantes que a la vez lanzan desafíos u oportunidades para la investigación. El Vale do Ave, permite ensayar metodologías de interpretación de este territorio contemporáneo que ha servido para descubrir nueva epistemología y que ha marcado algunos de los nuevos paradigmas urbanos. Por otro lado, el Vale do Ave como lugar concreto, posibilita abandonar cualquier paradigma y atender a sus particularidades e intentar, a partir de ellas, interpretar sus oportunidades, de esta manera se liberta la interpretación y se introduce la (re)novación del proceso proyectual como objetivo final.

Efectivamente, la tesis no está preocupada en dar nombre, ni catalogar este territorio, ni siquiera compararlo o adecuarlo a una taxonomía establecida por la literatura reciente con otras situaciones más o menos similares encontradas o identificadas en el resto de Europa y que han aportado una multitud de neologismos que, en mayor o menor grado pueden ser aplicables al Vale do Ave. Estos nuevos modelos tienen en común “la propia dificultad de dar nombre a la ‘cosa’” y cuando no se consigue, se adjetiva como: “emergente, genérica, extensiva, dispersa, difusa, discontinua, fragmentada, mosaico, etc.; o incluso, sin cualidades, sin modelo, sin lugares ni límites, de baja densidad, entre-ciudades, ex-urbia, ciudade-otra, edge-city, en suma, de lo urbano.”³³ Procurando caracterizar y justificar un conjunto de territorios que por su proceso y su resultado morfológico sobrepasan los modelos establecidos. Esta nueva terminología normalmente quiere explicar, (re)conocer o justificar el resultado, pero también el proceso de crecimiento y expansión urbana más reciente. **La presente tesis, sin embargo, opta por complementar este reconocimiento con una mirada próxima a un lugar concreto**, que a la vez sea atenta a la transversalidad de los distintos fenómenos y de las formas que se puede extrapolar, pero **parte de la proximidad que absorbe lo cotidiano, lo cercano y por ello, lo particular.**

El Sistema Urbano do Ave se presenta así asociado a este nuevo paradigma urbano pero, no se puede olvidar, como indica Sara Sucena, que la “esencia de ese paradigma es su coexistencia con una diversidad que, sin ponerlo en causa, retrae la generalización absoluta e impone la comprensión de cada contexto, abriéndose a las variantes del discurso original.” Al estudiarlo, Sucena reconoce la necesidad de “entender una lógica intrínseca que organiza las piezas del territorio (...) que lo tornan único, aunque en la apariencia resultante de una rápida mirada puede creer reconocer “más de lo mismo”.³⁴

Esta ambivalencia entre paradigma contemporáneo pero, a la vez, su resistencia en

33 Ibid., p.17

34 SUCENA S.; op. cit. p.453.

establecerse como modelo generalista, sea por una herencia del pasado (ya disperso) o por unas condicionantes particulares; transforman el Sistema Urbano do Ave en una mesa de laboratorio interesante para ensayar y aplicar la **proximidad** (y el proceso de aproximación) como clave de interpretación, como clave para (re)conocer el conjunto de las diversidades, diferencias y particularidades que pueden revelarse como opción para la intervención.

Una de las premisas, al estudiar e interpretar este tipo de territorios, es la necesidad de adecuar la lectura sin transportar las herramientas utilizadas para leer la ciudad tradicional. Muchas veces este ha sido la causa que ha convertido el territorio difuso en problema; como recuerda Sara Sucena: “lo que convertirá (...) la ciudad difusa en problema es la insistencia en comprenderla como se de una ‘ciudad tradicional’ se tratase, según los mismos principios y reglas de orden o de coherencia”.³⁵ Pero se añade que tampoco será suficiente simplificar hacia soluciones genéricas que se pretendan útiles y transportables a cualquier territorio contemporáneo.

La tesis selecciona este territorio precisamente por el desafío que supone, todavía, su lectura. Un desafío que pasa por renovar los instrumentos y las herramientas para, como indica Cidália Silva, “disipar algunos equívocos” que nos llevan a lecturas demasiado inmediatas:

Se sabe poco, muy poco sobre la forma del difuso. Y este desconocimiento lleva a la inexistencia de una representación mental, que nos sirva de referencia. ¿Y por qué? Porque en el difuso del Vale do Ave se encuentran todos los equívocos anteriormente expuestos: el primero que tiende a adjetivarlo negativamente; el segundo, que procura reconocerlo comparándolo con la ciudad tradicional; el tercero, que lo explica apenas a través de las vías y los edificios, olvidando la multiplicidad de ‘espacios entre’ que lo componen; el cuarto, que interpreta el territorio con una mirada siempre distante.³⁶

Los estudios elaborados en las últimas décadas han permitido explicar de forma clara, cronológica e interdisciplinar muchos de los hechos, procesos y de las condicionantes que han justificado los patrones de ocupación, han encuadrado y enumerado algunas de las diferencias que presentan este tipo de territorios, han distinguido la ciudad de lo urbano, han localizado y multiplicado los distintos centros, han interpretado las lógicas sistémicas de la pluriactividad... pero continua siendo difícil, como enuncia Silva “saber ver el Ave”.

Entre los objetivos principales de la tesis destaca precisamente aportar nuevas herramientas para en primer lugar, volver a “mirar” este territorio, confrontarlo de nuevo:

Sabiéndose que aquello que se conoce menos se evalúa peor (por defecto, se olvida, por exceso, se diaboliza: como imagen de desorden, de desperdicio, del caos), nos sentimos obligados a dar a la urbe extensiva más espacio y atención, en relación a otras áreas-

35 Ibid., p.82.

36 Para entender mejor el desarrollo de los equívocos que presenta Cidália Silva para saber ver el difuso consultar: SILVA, C.; *Dissipar equívocos. Saber ver o território contemporâneo*. En TAVARES, A.; OLIVEIRA, I. (ed.); *Arquitecturas em lugares comuns*. Porto: Dafne Editora, 2008. p.41.

problema mejor conocidas, diagnosticadas y hasta, experimentadas.³⁷

Esto significa captar el Sistema Urbano del vale do Ave tal y como se presenta, aceptarlo por lo que es y lo que se encuentre en él y desde él “sus incoherencias, contradicciones y disonancias como substancia que tendrá que integrarse como contenido del problema y de la solución y que se considera, por lo tanto, como punto de partida; el aumento de su legibilidad (...) será el punto de llegada.”³⁸ Que significará acertar mejor las intervenciones, y reforzar su apropiación colectiva.

1.2.3 Desde el Paisaje. Desajustes e incómodos.

Efectivamente, existe una dificultad de apropiación, e incluso alguna desvalorización generalizada, frente al territorio contemporáneo, concretamente el difuso, y su imagen. Pero, el territorio ¿no *debería* ser la respuesta o el resultado de una cultura, no *debería* ser esa imagen el resultado de la construcción de una identidad? La Arquitectura, como disciplina que afronta e implica la construcción, la intervención y la transformación del territorio, se encuentra frente un conjunto de desajustes e incómodos resultantes de la aplicación de nuevos paradigmas, de nuevas formas de aprovechamiento del suelo, de una superposición de actividades más o menos efímeras que condicionan los lugares, de nuevas exigencias del construir y del habitar que se traduce en una necesidad constante de (re)interpretación de aquello que se construye, aquello que se ha construido y lo que se podrá construir o lo posible de ser. Unas posibilidades que cada vez más se establecen bajo el principio de la incerteza.

En este proceso el Paisaje juega un papel clave pues no sólo es un mediador entre la cultura y el entorno como también es el resultado de la acción transformadora del territorio. El Paisaje parece útil al cuestionar la mediación entre lugar, transformación y apropiación colectiva.

El interés actual del Paisaje en ámbitos como la Arquitectura y el Urbanismo está directamente vinculado con la necesidad de cuestionar, aceptar y gestionar la transformación profunda y acelerada del territorio urbano. Principalmente, por cuestionar las posibles relaciones de una transformación urbana y el entorno construido real con la dificultad de su apropiación colectiva, pero también por un replanteamiento o, incluso desaparición, de las dicotomías convencionales que ayudaban a categorizar estas relaciones como objeto/contexto, campo/ciudad, y de los opuestos como lo natural y lo artificial.³⁹ Donadieu resume la cuestión

37 PORTAS, N.; DOMINGUES, A.; CABRAL, J.; *Políticas Urbanas. Tendencias, estrategias e oportunidades*. Op.cit. p15

38 SUCENA S., op.cit. p.84

39 “la condición contemporánea debería basarse en la aplicación del necesario replanteamiento de los procesos y las dualidades convencionales como objeto/contexto, natural/artificial, campo/ciudad, tal como la teoría de la ciencia,

contemporánea del Paisaje en la dificultad de mirar (y apropiar) la transformación de los territorios rurales y urbanos⁴⁰, quizás ¿porque ya no son distintos?

Actualmente ha aparecido un excesivo léxico procurando aportar una nueva taxonomía al territorio contemporáneo; en una década se ha enunciado: la *citta diffusa* de Indovina (1990); la *Disappearing City* de Peter Hall (1990); *l'Edge City* de J. Garreau (1991); la *100 Mile City* de Deyan Sudjic (1992); lo *urbano* de Françoise Choay (1994); la *Ipercittà* d'André Corboz (1994), la *Fractured Metropolis* de Jonathan Barnett (1995); la *Métapolis* de François Ascher (1995), la *Zwischenstadt* de Thomas Sieverets (1997), entre otros denominadores o calificativos, que procuran identificar y justificar nuevas relaciones, nuevas funciones, nuevas morfologías, nuevos procesos y mecanismos de expansión. Sin embargo, lo que realmente interesa es, como repite frecuentemente Nuno Portas, “dar sentido al territorio”.

Procurar este “sentido al territorio”, obliga a considerar un mayor número y variedad de formas de ocupación, incluso aquellas de las que no se habla concretamente, no identificadas, pero que existen entre las reconocidas como sistemas principales; dejando en abierto un gran número de interrogantes sobre las capacidades y oportunidades de las nuevas relaciones que se establecen en el territorio real. Esto obliga a una mayor atención a las lecturas multi-escalares, a la superposición de sistemas, al tiempo y a la incerteza. Es decir, un desafío donde el Paisaje, como instrumento y proceso, puede aportar condiciones de lectura transversal, dinámica, complementar, sistémica y abierta. Desde la multiplicidad y transversalidad de miradas y aproximaciones, el Paisaje ostenta un potencial de articulación entre componentes y procesos de distinto orden, origen y naturaleza: de los económicos a los ecológicos, de los sociales a los físicos, además de los culturales, estéticos, urbanísticos, etc. Como apunta Alex Tarroja, el Paisaje parece apropiado para entender, aproximar y expresar estos procesos de la superposición y la complejidad del territorio contemporáneo:

El paisaje aparece pues como un concepto especialmente apropiado para expresar la realidad y su imagen desde la perspectiva de la complejidad, sin compartimentarla; y como un reto para aprender a gestionar la complejidad de los procesos territoriales.⁴¹

La herencia de las herramientas de lectura utilizadas tradicionalmente desde el Urbanismo o el Planeamiento, acostumbradas a catalogar y clasificar espacios, no son suficientes para esas

filosofía, la sociología y otras ciencias humanas han propuesto, especialmente autores como Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Edgar Morin y Niklas Luhmann. Se trataría de deconstruir el antagonismo entre naturaleza y arteificio”. MONTANER, J.M.; *Paisajes reciclados. Sistemas morfológicos para la condición posmoderna*. En MADERUELO, J. (ed.); *Paisaje y Arte*. Madrid: Abada, 2007. p.202.

40 “El origen de la cuestión contemporánea del paisaje en las sociedades occidentales, se puede reducir a la dificultad de las miradas asumir los cambios visibles de las zonas rurales y urbanas”. DONADIEU, P.; *Pour une conservation inventive des paysages*. En ROGER, A. (dir.); *La théorie du paysage en France (1974-1994)*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1995. p.400.

41 TARROJA, A.; *Transformaciones territoriales y valorización social del paisaje*. En MATA, R.; TARROJA, A. (coord.); *El paisaje y la gestión del territorio*. Barcelona: Diputació Provincial de Barcelona edicions. 2006. p.46

fronteras difusas, frente a la superposición de lógicas naturales y artificiales, frente a situaciones “transgénicas”⁴² que se encuentran en el territorio contemporáneo (también en el difuso). Tampoco parece que la Arquitectura, cuando reducida a su expresión edificada, consiga abarcar la espesura de este territorio, o su posible saturación.

La determinación o denominación desasosegada que se manifiesta frente algunos espacios contemporáneos tampoco es suficiente:

Abundan en ellos los espacios vacíos, desocupados, aparentemente libres; espacios que aparecen como tierras de nadie territorios sin rumbo y sin personalidad; espacios indeterminados, de límites imprecisos, de usos inciertos, expectantes, en ocasiones híbridos entre lo que han dejado de ser y lo que no se sabe si serán.⁴³

¿Se trata realmente de territorios sin rumbo? ¿Son espacios vacíos e indeterminados? ¿Es su incerteza un problema? ¿Sus límites son imprecisos o más bien complejos? ¿Cómo se debe interrogar estas cualidades y particularidades para ser oportunidades?

Pero el territorio continua transformándose bajo un conjunto de interrogantes que necesitan ser cuestionados desde nuevas miradas capaces de ofrecer otras lógicas discursivas, pero sobretodo operativas. ¿(Re)considerar el papel del Paisaje, como mediador y constructor abierto, proporciona hipótesis positivas frente la dificultad de (re)conocer algún potencial a lo existente? ¿Qué enunciados de proyecto puede ofrecer el Paisaje en el territorio contemporáneo?

Este punto no pretende ser ningún resumen ni síntesis de lo que podría ser un Estado del Arte acerca del Paisaje. Enunciar el Paisaje, o simplemente definirlo, desde todas aquellas disciplinas que lo abarcan, lo citan, lo contornan o lo asumen, desde sus ámbitos epistemológicos, o desde la evolución histórica y cultural del término; se considera una labor desmesurada para esta investigación, como seguramente poco operativo y siempre reductor⁴⁴. Por lo que, asumiendo su condición expansiva, fugitiva y ambigua, se enumera algunos incómodos y desajustes con los que se afronta al hablar de Paisaje desde una área disciplinar de Arquitectura y Territorio, luego, desde un ámbito de proyecto (propositivo o interventivo).

Las cuestiones planteadas se agrupan en cinco ejes: desde su polisemia, desde la relación con el lugar, desde la confusión con el Medio Ambiente, desde su condición procesual, y desde su instrumentalización desde la patrimonialización. Estas premisas sirven para encuadrar la

42 ver el texto *Transgénicos* de Álvaro Domingues. En TAVARES, A.; OLIVEIRA, I. (ed.); Op.cit.

Una versión inicial de este texto fue presentada en el *II Fórum Internacional sobre o Feísmo*, Galicia Mayo 2007.

43 NOGUÉ, J.; *La construcción social del paisaje*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva. 2007. Pag 20

44 Existe una vastísima literatura acerca del Paisaje repartida en distintos ámbitos y disciplinas que no se pretende resumir ni debatir en estas páginas. Sin embargo, se quiere hacer evidente el conjunto de principios que pueden ayudar a encuadrar mejor la posición optada por la presente investigación que será desarrollada a lo largo de la tesis que se apoya y complementa tanto en la bibliografía referida como en el conjunto de citas y referencias recogidas a lo largo del texto.

noción de Paisaje utilizada en esta tesis, evidentemente no se resisten a la posibilidad de algunas contradicciones con otras acepciones o aplicaciones del término en otros ámbitos y disciplinas. Pero, como ya se ha comentado, este equívoco forma parte de su condición, por lo que, desde ya se presenta **el Paisaje como un término abierto y accesible a distintas formas y métodos.**

De la polisemia del paisaje a la transversalidad del paisaje. La palabra Paisaje se ha expandido en el lenguaje cotidiano siendo utilizada y divulgada con gran frecuencia en ámbitos como la política, el ambiente, la ecología, el arte, la filosofía, la geografía, la historia, la sociología o el urbanismo e, incluso, la arquitectura. Actualmente intentar ofrecer una definición adecuada del Paisaje, con las debidas condiciones y matices, es imposible; todos los intentos parecen parciales y nunca satisfacen completamente y, en ocasiones, llegan a ser contradictorios, por eso considerado incómodo o desajustado.

Así, el paisaje del geógrafo, que busca en la superficie la explicación causal de las dinámicas de fondo, diferirá del paisaje del arquitecto, preocupado, sobretodo, por la composición de los elementos que lo integran; y el paisaje del campesino, jurídico y productivista, contrastará con la visión teológica del eremita⁴⁵

Si por un lado es evidente la diversidad y la multiplicidad de los puntos de partida o posicionamientos que cada disciplina toma frente al Paisaje⁴⁶; por otro lado, defender una división, especialización o, incluso, sub-categorización **reduce la transversalidad implícita del propio término.** En esta tesis esta transversalidad no solo será reconocida como utilizada desde su operatividad en el proyecto que selecciona y establece los criterios de relación, entre materias y disciplinas, entre condiciones físicas y cultura, entre sociedad y procesos de apropiación. **Se acepta pues la polisemia del Paisaje desde su capacidad interpretativa y creativa que incluye, en su propia definición, la condición de transversalidad.**⁴⁷

Otra posibilidad de aceptar la condición polisémica del Paisaje es, como refiere Jean-Claude Wieber⁴⁸, considerarla como un “sistema de definiciones”, que pueden ser más o menos

45 BEGUIN, F.; *Le paysage. Un exposé pour comprendre et un essai pour réfléchir.* Paris: Flammarion, 1995. p.126.

Esta cita refleja algunas de las preocupaciones frente la definición del Paisaje pero refuerza la idea de que se trata de un instrumento utilizado por diversas disciplinas atentas tanto a la apropiación del lugar, individual o social, como su transformación, desde la construcción, la descripción, la representación o la producción.

46 “los discursos sobre el paisaje han explotado entre varias disciplinas e instituciones educativas (las distintas escuelas de paisaje, de arquitectura y de urbanismo, historia del arte, la literatura, las ciencias sociales, la geografía cultural, la ecología, la filosofía, etc.) y a veces es muy difícil, a pesar de los varios intentos en esta dirección, de hacerlas comunicar entre ellas.” BESSE, J.M.; *Le paysage et les discours contemporains. Prolegomènes.* En BRISSON, J.L. (dir.); *Le jardinier, l'artiste et l'ingénieur.* Besançon: Éditions de l'Imprimeur. Collection Jardins et Paysages. 2000. p.71.

47 “La gran característica del tema del paisaje es su interdisciplinariedad, ya que constituye una actividad interpretativa y creativa que no está sujeta a un campo homogéneo, sino que su condición esencial es precisamente la transversalidad.” MONTANER, J.M.; op.cit. p.202.

48 Este geógrafo propone un sistema de definiciones del Paisaje en tres cajas (boîtes): el “paisaje visible” caracterizado por los elementos y flujos del espacio particular; de lo visible a lo funcional; y de lo percibido. De esta forma considera un método de trabajo que engloba el Paisaje como objeto de trabajo científico, de producción o discursivo, sin olvidar

abiertas, más o menos complejas, más o menos abstractas, según el ámbito o la especificidad que se trate. Estas definiciones se consideran incompletas pero complementarias, estableciendo (y manteniendo) una condición de campo o sistema de relaciones entre ellas. Si por un lado se ha referido su **capacidad interpretativa y creativa en su condición transversal**, la visión sistémica presenta el Paisaje desde la constatación y determinación de la operatividad al establecer **relaciones múltiples entre distintos abordajes que se pueden complementar.**

Estas características, más que una definición completa, encuadran las premisas básicas para el desarrollo de esta tesis, presentando el Paisaje no desde una única definición, general o global, sino como un **instrumento interpretativo y creativo que debe ser (re)definido constantemente**, que es **abierto y dinámico y que fundamenta su operatividad por su condición transversal, sistémica y complementar.** Por ello, no se identifica bajo un único ámbito disciplinar sino que se presenta desde su **capacidad de aproximar disciplinas.**

Del lugar al Paisaje como mediador. Existe una dicotomía recurrente y persistente al hablar de Paisaje: al confrontarse entre aquello real - lo físico - y aquello imaginado o representado. Es decir, el Paisaje es referido como un objeto (un lugar) y/o como el resultado de una percepción, de una interpretación o una representación individual o social de un lugar. De ahí deriva la confusión entre los términos lugar y paisaje, territorio y paisaje e, incluso, espacio y paisaje.

El lugar y el Paisaje son cosas distintas. El lugar es un sitio geográfico medible y el Paisaje una construcción cultural y social que media entre el lugar y el sujeto (individual o colectivo) pero además, como hipótesis de esta tesis, entre el lugar y su proyecto.

Alain Roger en su *Breve tratado del Paisaje* presenta el país, o el lugar, como el “grado cero del paisaje” y defiende que es mediante la “artealización *-in situ o in visu*” –, cuando la intencionalidad de la mirada aparece y cuando se puede referir el Paisaje.⁴⁹

Así, el Paisaje aparece en el encuentro entre un sujeto - sensible y con memoria, con una cultura - y el “objeto material: flores, vertederos urbanos o el Circo de Gavarnie” - es decir, el lugar. Se trata, esencialmente, de un “producto de interfase.”⁵⁰ Esta mediación, contacto o la *interfase* que indica el geógrafo Georges Bertrand, es la clave que sustenta la aproximación

las relaciones que se establecen entre la imagen y lo percibido. WIEBER, J.C.; *Le paysage visible, un concept nécessaire*. En ROGER, A. (dir.); *La théorie du Paysage en France (1974-1994)*. op.cit., Pp182-193.

49 ROGER, A.; *Breve tratado del Paisaje*. Op.cit. p.21.

50 “El paisaje nació del encuentro entre un ser pensante, dotado de sensibilidad y memoria, rico en cultura, con un objeto material: flores, vertederos urbanos o el Circo de Gavarnie. El paisaje se interpone entre ese sujeto y ese objeto. Esto es esencialmente un producto de interfaz (o de contacto)”. BERTRAND, G.; *Le paysage entre la nature et la Société*. Revue Géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest, t. 49, fas 2, año 1978, p.239-258.

propuesta en esta tesis. Esta mediación no es inmediata, se construye, es cambiante y variable, lo que permite no solo nuevas interpretaciones como también, y de forma recíproca, nuevas transformaciones en el lugar.⁵¹

Javier Maderuelo, en su conocido libro *El Paisaje. Génesis de un concepto*⁵² argumenta de forma bastante clara la aparición del término asociado a la historia del arte y la cultura estética occidental y en otros textos, de forma más sintética, se posiciona distinguiendo el Paisaje del objeto, la naturaleza o del medio físico:

He tratado ya en otras ocasiones la idea de que el paisaje no es una realidad física, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana (...) el paisaje no es un sinónimo de naturaleza, ni tampoco lo es del medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de un constructo, de una elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura.⁵³

Esta tesis considera el Paisaje, recurriendo a Maderuelo, como un **constructor cultural** pero, reconoce que esta construcción **parte de un posicionamiento frente al lugar**: nace con la percepción y la descripción de un lugar concreto del cual aprehende y condiciona su transformación futura. Desde este punto de vista, se entiende el **Paisaje como un proceso de apropiación**, sea individual o de una cultura (de una sociedad) que depende de ese posicionamiento. Por lo tanto, el Paisaje no se considera inmediato ni determinado; es, sobretudo, un **proceso que construye, que obliga a una discusión constante y que debe permanecer abierto para aceptar otras y variadas apropiaciones, es decir es frágil y cambiante, no es permanente ni absoluto.**

Augustin Berque también enuncia la distinción clara entre el entorno y el paisaje, otorgando a este último una sensibilidad capaz de relacionarse con el entorno, la sociedad y el espacio.

Esto es suficiente para motivar una distinción fundamental: el paisaje no es el entorno (o medio ambiente). El entorno es la parte fáctica de un medio (es decir, la relación de una sociedad con el espacio y la naturaleza): el paisaje, es el lado sensible de esta relación. Así, el paisaje depende de un subjetividad colectiva.⁵⁴

En este caso, el Paisaje asume su relación con el lugar y la sociedad desde una subjetividad colectiva. Los fundamentos estéticos, más abstractos y globales, otorgados al Paisaje, se traducen en una especificidad colectiva, en una sensibilidad hacia las relaciones entre sociedad, espacio,

51 “Esta conjunción de la realidad fáctica y de la atención sensible, es la motivación por la cual cada sociedad habilita su entorno de cierto modo, y que los individuos que pertenecen a ella entienden ese modo, lo reconocen y lo aprecian.” BERQUE, A.; *Les raisons du Paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*. Op.cit. p.33.

52 MADERUELO, J.; *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada 2005.

53 MADERUELO, J.; *Paisaje: un término artístico*. En MADERUELO, J. (ed); *Paisaje y Arte*. Madrid: Abada 2007. p.12

54 BERQUE, A.; *De paysage en outre-pays*. En ROGER, A. (ed.); *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*. Op.cit. p.346.

naturaleza... que construyen el lugar real. **Es esta relación recíproca entre lugar concreto, apropiación colectiva y Paisaje la que interesa y la que explora esta tesis.**

En su texto *Le paysage et les discours contemporains. Prolegomènes*, Jean-Marc Besse intenta ordenar los distintos discursos más recurrentes sobre el Paisaje donde queda claro que éste no puede reducirse al entorno físico pero sí que se define desde su relación. El autor reúne estos discursos en tres abordajes distintos: el Paisaje como representación, el Paisaje como realidad objetiva y el Paisaje como experiencia. De esta forma se recurre a un conjunto de aproximaciones al término que lo presentan desde el pensamiento, el sitio, su utilización o la apropiación colectiva e individual, destacando, precisamente, la dificultad en separarlos, porque estos discursos se citan, se relacionan y superponen en gran medida.⁵⁵

Esta condición múltiple del Paisaje, que consigue relacionar pensamiento, objeto y experiencia; confiere la operatividad de la mediación; lo presenta como herramienta útil de mediación entre lo real y lo imaginado; lo subjetivo, lo objetivo y lo colectivo; lo físico y lo crítico; lo existente y el propósito.

Esta mediación mantiene su condición dinámica y abierta, que se ha argumentado anteriormente; ya sea por relacionarse directamente con la dinámica propia de cualquier lugar (el territorio está siempre en transformación) o por la necesidad de cuestionar constantemente las formas y las relaciones de apropiación, representación y transformación adecuadas a los nuevos lugares y a las formas de habitar. Pero, sobretodo, será la especificidad de cada lugar que exigirá *inventar*, en cada caso, una mediación nueva. Por lo que no se puede considerar el Paisaje bajo principios únicos, permanentes o estándar, se trata más bien de una *construcción provisional* para conseguir mediar con el lugar ya sea para representarlo o transformarlo, para interpretarlo o apropiarlo.

Este abordaje abierto, inestable y provisional fragiliza la noción del Paisaje y contrasta con aquel abordaje, normalmente defendido desde la ordenación y gestión del territorio, que reclama un Paisaje fuerte, identitario y permanente con vista, normalmente, a identificar el objeto de protección y conservación ya sea desde valores ambientales o patrimoniales. **Esta tesis pretende superar esta rigidez introduciendo el Paisaje como instrumento y proceso de mediación que *se inventa*, que es provisional, pero, sobretodo es útil para aproximar cualquier lugar a un proyecto.**

55 “Ciertamente, no es posible distinguir definitivamente estas múltiples aproximaciones. Ellas se citan unas a las otras, se contaminan. Por ejemplo, no existe representación que no responda, de una manera u otra, a una práctica, y que no refiera a un lugar. El lugar, en sí propio, no existe sin la relación a los pensamientos que suscita y a los usos pues es soporte y a veces medida. En otras palabras, lo que importa en el modelo tripartito o triangular que se ha propuesto aquí (representación-objeto-experiencia), es más la relación entre estos tres polos que la distinción entre ellos.” BESSE, J.M.; op.cit. p.87.

Del Medio Ambiente y del Paisaje. En las últimas décadas ha emergido un interés creciente sobre las preocupaciones ambientales – en todos los campos y contextos locales, nacionales e internacionales – que ha significado, entre otras cosas, la expansión de sensibilidades y conocimientos del medio físico, una defensa frente la fragilidad ambiental, una protección de los recursos naturales... unos hábitos y exigencias de una población cada vez más informada, así como una necesidad de responder a una mayor calidad ambiental del lugar donde habitamos. Esta situación ha supuesto, sin embargo, confundir recurrentemente los términos Paisaje (de génesis cultural-imaginario) y Medio Ambiente (de origen ecológico), lo que significa, en primer lugar, una reducción del primero a su sustrato natural⁵⁶. Desde su diferencia, es necesario cuestionar, una vez más, su relación. Esto es, el Paisaje implica, como se ha referido en el punto anterior, una relación con un objeto (el lugar) que la ecología ha permitido reconocerlo desde su dinámica, sus fenómenos, sus procesos y sus fragilidades. Por otro lado, la preocupación ambiental es una exigencia de la cultura contemporánea, por lo que muchas veces están articulados. ¿Existe una Estética Ecológica, existe la cultura ambiental que define el Paisaje contemporáneo?⁵⁷

Desde esta tesis se entiende que el estudio del Medio Ambiente, más concretamente desde la Ecología, puede formar parte del Paisaje pero éste no puede reducirse a su condición cuantitativa, ni tan solo confundirse con la definición de un ecosistema o reemplazarse o justificarse por la causa de la “verdolatría”:

¿A qué se debe esta verdolatría contemporánea (...) ¿Por qué el verde remite a lo vegetal y por lo tanto a la clorofila, y por tanto a la vida? ¿es esta una razón para erigir este valor biológico en valor estético, este valor ecológico en valor paisajístico? Se podrían citar numerosos pintores e ingenieros que consideran, por el contrario, que el verde no es un ‘buen color’. ¿un paisaje tiene que ser una gran lechuga, una sopa de acedera, un caldo vegetal?⁵⁸

Confundir el Paisaje con la Ecología o el Medio Ambiente supone una reducción estéril y causa una exaltación y valorización del estrato natural frente al resto del territorio, forzando o imponiendo una dicotomía en la mirada y una excesiva cuantificación del Paisaje. Si esto puede o no ser pertinente o, incluso operativo, en el ámbito de la gestión y ordenación del territorio forma parte de otra discusión que no se pretende resolver en estas páginas, pero es evidente

56 Ver Alain ROGER en su libro *Bren tractat del Paisatge* op.cit. *Cap. 7: Paisatge i entorn*. Pp139-158

57 Alain Roger se pregunta ¿qué es la “Ecología del Paisaje”? Ibid., p.141: “Personalmente, ignoro qué significa “ecología del paisaje”, si no es la absorción del paisaje en su realidad física, la disolución de estos valores en variables ecológicas, en una palabra, su naturalización, mientras que un paisaje no es nunca natural, siempre es cultural.”

58 ROGER, A.; *Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos*. En NOGUÉ, J. (ed.); *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva. 2008. p.79.

(parte de este texto se encuentra también en la versión catalana del libro ROGER, A.; *Bren tractat del Paisatge*. Op.cit. p148.)

que esta distinción no tiene nada que ver con el Paisaje, ni abre opciones de apropiación para el difuso, sino que las reduce de forma drástica, por lo que no interesa a esta tesis.

El verde, color empleado en los planos de los urbanistas, no es más que un término descarrado y estéril que en absoluto posee los mismos contenidos que el jardín y el paisaje. Assunto tiene razón en destacar este problema: todos los lugares tienen un carácter y es con esta óptica que tenemos que trabajar.⁵⁹

Como recuerda Massimo Venturi Ferriolo, el verde no permite muchas veces ver más allá, porque se superpone, descarta o reduce el carácter de cualquier lugar. Lo que persigue esta tesis es demostrar la operatividad del Paisaje en cualquier lugar, desde el (re)conocimiento de un carácter hasta la construcción de una potencial apropiación colectiva. Para ello *lo verde* no servirá. Esta tesis descarta así el Paisaje como instrumento que mide o clasifica (en tonalidades de verde), desde un objetivo reduccionista de protección y salvaguarda de los espacios considerados *naturales*.

Se ha transferido al Paisaje valores ecológicos que no le son propios y consecuentemente, se fija excesivamente llevando al límite una clasificación que otorga valores a distintas partes del territorio con vista a no *dañar* el Paisaje; es decir, tornarlo intocable, inmóvil y/o permanente, lo que supone una gran contradicción en lo dicho hasta el momento. Esta tesis le interesa una noción de Paisaje preparada para ofrecer más oportunidades al territorio que se relacionen de forma positiva con las nuevas exigencias y formas de habitar y que, evidentemente, sea sensible con las premisas aprehendidas desde la Ecología, pero no usarla con el objetivo ni de segregar ni de conservar sino para transformar.⁶⁰

En lugar de hablar en términos de protección, habría que entender los fenómenos que hacen evolucionar los paisajes y fundar a partir de este conocimiento otra manera de condicionar un lugar, de gestionarlo, de proyectar el conjunto de fenómenos que llevan a fabricar la identidad de un territorio.⁶¹

Esta necesidad de conocer y entender los fenómenos es donde se revela la mirada atenta de la Ecología, que ha introducido en el Paisaje la necesidad de considerar la mediación con el lugar o el territorio desde sus dinámicas, es decir, desde sus procesos y sus múltiples relaciones. Por lo que ha permitido explorar no solo en la representación como también para la intervención, el carácter procesual y temporal de cualquier lugar. Desde esta tesis, **la Ecología se articula con el Paisaje pero no lo sustituye, se usa para revelar y explicar fenómenos y procesos,**

59 VENTURI FERRIOLO, M.; *Le reflet de la beauté absolue: l'éthique de la contemplation*. En ASSUNTO, R.; *Retour au jardin: essais pour une philosophie de la nature 1976-1987*. Paris: L'Imprimeur. 2003. Pag 163. Citado en ROGER, A.; *Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos*. Op.cit. p.79.

60 Para este argumento leer MEYER, E.; *Sustaining beauty. The performance of appearance: A manifesto in three parts*. En Journal of Landscape Architecture/spring 2008. Pag. 6-23. Publicado también en la revista Lunch volume 3: territory. University of Virginia School of Architecture. 2008. www.arch.virginia.edu/lunch/print/territory/sustaining.html

61 ROGER, A.; *Breu tractat del Paisatge*. Op.cit. p.152

pero no para clasificar ni catalogar espacios, en definitiva informa del lugar pero no lo cuantifica ni lo cualifica.

De la percepción visual a los procesos. La génesis del término Paisaje está directamente asociada a una género pictórico que encuadraba, literalmente, una mirada estética y estática, una manera de fijar y representar la mirada al mundo o entorno próximo. Si por un lado esta génesis ha supuesto y mantenido una relación constante y directa entre el Paisaje y la percepción visual; por otro lado, su origen artístico ha guiado su evolución desde esa imagen estática y encuadrada hacia otras manifestaciones que cuestionan las formas de representación, hacia una expresión más performativa, como fue en su día el *land art* u otras, más recientes, donde la participación y el observador son el sujeto de la obra de arte. Esta evolución ha acabado por **valorar más el proceso que el resultado.**⁶²

La relevancia de la percepción visual en el Paisaje se ha complementado a lo largo de la historia con nuevos paradigmas de interpretación y representación provenientes de distintas disciplinas, desde la teoría de la fenomenología de la percepción⁶³, al conjunto de experiencias fenomenológicas que interpretan el lugar o mismo la composición de paisajes promoviendo otros sentidos como el caso del *soundscape* o del *smellscape*.⁶⁴ El Paisaje ha complementado esa percepción visual con nuevas sensibilidades que informan o enriquecen la mediación.

Pero ha sido sobretodo la articulación y la confrontación con la ciencia y el conocimiento del medio, la que ha facultado la introducción de otros principios que definen, actualmente, la condición de Paisaje. Esto es, su carácter procesual, dinámico y mutable sea en la interpretación, como en la representación y, sobretodo, en la intervención. Afrontar la percepción del lugar desde su dinámica constante, incierta e inacabada ha permitido nuevas formas de exploración y apropiación que se alejan, aunque pueden ser complementarios, de aquellos criterios visuales y estéticos fijos de su génesis. De esta forma, aunque se mantiene la percepción visual como herramienta, la mirada paisajista - interpretativa y creativa - intenta comprender y representar esta capacidad y condición cambiante del lugar, (determinante) del Paisaje. Se incorporan y reconocen el tiempo, la transformación, la fragilidad, los fenómenos que permiten alteraciones y mutaciones que enriquecen la mediación con un entorno, ciertamente transformado y

62 “El descrédito de los presupuestos del vanguardismo condujo hacia la práctica de un arte que valora el proceso más que los resultados, que niega los géneros de pintura y escultura, en los que se habían atrincherado las vanguardias, buscan nuevas manifestaciones y comportamientos.” MADERUELO, J.; *Paisaje: un término artístico*. Op.cit. p.29:

63 MERLEAU-PONTY, M.; *Phénoménologie de la perception*. Paris: Galimard 1945.

64 Como por ejemplo, El *soundscape* de SCHAFFER, M.; *The New Soundscape*. Toronto: Berandol.1968; *The tuning of the world*. New York: Knopf. 1977.

El *smellscape* de POIRET, N.; *Des traces odorantes ou une proposition cartographique des odeurs de Grenoble au cours de son histoire*. Paris: Tesis doctoral. Ecole des Hautes études de Sciences sociales. 1998.

transformable. El Paisaje ayuda, así, a comprender y comparar las acciones del hombre dentro los ciclos y las reacciones del entorno, sus procesos y sus cambios, desplazándose e influenciando la arquitectura y el urbanismo.

Este argumento que relaciona el Paisaje con el tiempo, ampliamente consensuada, se pretende complementar desde esta tesis, con la definición del **Paisaje como un proceso de apropiación colectiva**. Porque no es inmediato sino que se construye desde un proceso de aproximación física y cultural al lugar; porque es atento a distintos momentos y procesos que se dan en el lugar; es incierto y provisional porque puede ser cambiante, pero, sobretodo, porque es propositivo. Esto significa entender el Paisaje como un *processus* desde su capacidad enunciativa de posibles nuevos procesos, es decir, desde su condición transformadora, abierta e inacabada: “Tener en cuenta este proceso implica no parar el lugar, no fijarlo. Casi se podría decir que conviene agarrarlo (apropiarlo) en funcionamiento”⁶⁵

Del valor del paisaje. Entre la nostalgia, el patrimonio y la identidad. Como se ha enunciado al principio, actualmente existe un desplazamiento, y cierta contradicción, entre la realidad urbana que se construye, la que se habita y lo que se valora desde la noción de Paisaje. Seguramente por causa de asociar el Paisaje a un imaginario soportado por distintos paradigmas que van desde lo extraordinario, a lo exótico, pasando por la valorización de cualidades biofísicas o naturales, o hasta la exaltación de lo que permanece o se reconoce de un pasado no muy lejano, y de lo clasificable como patrimonial.

Anteriormente ya se ha argumentado que el valor ecológico no se puede confundir con el Paisaje por no ser cuantitativo ni medible. Pero la mayor parte de los incómodos asociados al Paisaje aparecen al reforzar ese valor ecológico con una memoria nostálgica.

Es posible que, efectivamente, un determinado tipo de paisaje, empezando por el pueblecito con su bonito campanario, esté en vías de desaparición y que no sobreviva más en nuestra memoria nostálgica. Desde luego es una lástima, pero ¡no seamos prisioneros de una concepción tan patrimonial, conservadora y reaccionaria del paisaje!⁶⁶

En muchas ocasiones se defiende el valor del Paisaje desde la nostalgia de una pérdida de la caracterización de los lugares, sea desde su condición biofísica o desde su configuración. Las nuevas exigencias funcionales y sociales del territorio han significado grandes alteraciones en nuestro territorio próximo, una excesiva homogeneización de las formas y de la imagen resultante, pero sobretodo, una mudanza de paradigmas. Este proceso se ha interpretado, recurrentemente,

65 LASSUS, B.; *L'obligation de l'invention: du paysage aux ambiances successives*. En ROGER, A.(ed.); *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*. Op.cit. p.435.

66 ROGER, A.; *Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos*. Op.cit. p.74.

como una pérdida violenta de aquella situación tradicional (o de un paisaje) estimada y valorada por su condición de equilibrio y durabilidad entre el medio físico y su ocupación (apropiación). Este proceso se interpreta muchas veces como una “pérdida de paisajes”⁶⁷ y se asocia a un patrimonio amenazado o una identidad perdida. De esta interpretación aparece la necesidad de preservar y catalogar aquello que todavía se reconoce del pasado y que *no deberá ser tocado* o estropeado en *prol* de conservar una identidad o un paisaje que *se está perdiendo*.

La nostalgia hacia unos patrones de ocupación del territorio donde todavía parece existir cierto equilibrio entre los elementos naturales y lo construido obliga a la patrimonialización para garantizar, generalmente, su conservación. Pero este patrimonio se reduce muchas veces a un “ejercicio de escenografía desplazado de las condiciones intrínsecas de producción y evolución (...) y que sobrevalora elementos pintorescos tradicionales (...) convertidos en iconos de una ‘autenticidad cultural perdida’ y en imágenes de modos de vida supuestamente armoniosos y bucólicos.”⁶⁸ Este escenario se defiende o patrocina desde un valor impuesto al Paisaje que pretende reaccionar ante la acelerada transformación del territorio urbanizado, un valor que mezcla no sólo la identidad como su objetivo patrimonial, pero reduce, de forma drástica su capacidad integradora, transformadora e interventiva. Este valor se fundamenta básicamente en una imagen fija y, por ello, el objetivo recurrente es su conservación.

Cuando se reconoce esta pérdida desde un encuadramiento nostálgico, se confunde con el desaparecimiento del Paisaje, con una crisis o incluso con la muerte del Paisaje⁶⁹. ¿Pero no deberíamos estar preocupados en encontrar nuevas identidades desde el Paisaje?

El Paisaje se ha reconocido como constructor cultural que debe ser constantemente cuestionado y revisado (revisitado), el Paisaje es un instrumento y un proceso creativo, por lo tanto manipulable y útil. Cuando desde distintas disciplinas se intenta replantear la necesidad de cuestionar un *supuesto* valor de Paisaje, apostando en otro tipo de aproximaciones abiertas y provisionales, se mantienen o se aumentan las contradicciones originando otro tipo de disfunción entre la cultura, la ciencia y su papel social; generando mayor incertidumbre sobre los valores asociados al Paisaje. Se crea así una situación paradójica donde aquello que se ve no coincide con arquetipos tradicionales asociados al Paisaje. Hoy el valor del Paisaje no se puede asentar en el orden ni la armonía, ni siquiera en las misteriosas fuerzas ocultas de la naturaleza cada vez más próxima y explorada, ¿donde se debe colocar? El Paisaje es colectivo pero dinámico, no puede

67 DOMINGUES, A.; *A paisagem revisitada*. En Revista Finisterra, 72 , 2001, pp55-66.

68 Ibid.

69 Es importante citar el título DAGOGNET F. (dir.); *Mort du Paysage*. Seyssel: Champ Vallon, 1982. que refleja ese momento de reflexión, a principios de los años 80, y recoge la aportación de un conjunto de pensadores y paisajistas franceses (F. Dagognet, A. Roger, M. Corajoud, F. Béguin, entre otros) que colocan y cuestionan la posibilidad de enterrar la noción del Paisaje. Sin embargo, estas participaciones permiten recoger las variadísimas perspectivas que la noción integra así como la necesidad de continuar a cuestionarla de forma a mantenerla viva.

detenerse en principios contradictorios con la cultura y la forma de habitar contemporánea. El Paisaje debería responder, “a interacciones complejas, dinámicas y cambiantes entre la sociedad y su territorio.”⁷⁰

Si se atiende a esta dinámica, se puede demostrar que las valoraciones culturales fundadas en la noción de Paisaje han cambiado a lo largo de la historia, así como se reconocen distintas en cada territorio.

Así la montaña en otros tiempos considerada un lugar inhóspito, pasó a considerarse símbolo de autenticidad y belleza a partir del romanticismo; o el frente litoral, que fue espacio de poco valor donde se localizaban actividades insalubres o molestas, cambió su valoración social y valorización económica a partir del desarrollo del turismo litoral. Del mismo modo, paisajes hoy poco valorados y valorizados pueden ser un patrimonio cultural y un recurso económico en un futuro.⁷¹

Efectivamente, existe cierta contradicción cuando se habla del valor del Paisaje. Nogué distingue entre “unos paisajes de referencia que, en algunos casos, se han convertido en auténticos arquetipos y los paisajes reales, diarios” y justifica la ausencia o dificultad de legibilidad, o incluso, la condición de invisibilidad de algunos lugares contemporáneos por querer intentar buscar en ellos “aquellos modelos, aquellos patrones que se ajustan a los que tenemos en nuestro inconsciente colectivo.”⁷²

Se considera una tarea importante recuperar y adecuar la capacidad colectiva en reconocer las opciones y los potenciales valores que se ocultan en los lugares más comunes, no solo desde la exaltación o de representación ansiosa de lo banal y lo ordinario, sino para aprender a proyectar con ello, es decir desde la intervención que ofrece la posibilidad de aceptar futuras apropiaciones colectivas. Existe efectivamente alguna dificultad de comprensión o (re)conocimiento del valor contemporáneo del Paisaje, que enuncia, como recuerda Alain Roger, “la urgencia de elaborar un nuevo sistema de valores y de modelos que nos permitirá artializar in situ, y también in visu, la “región horrorosa” que estamos destinados a habitar”⁷³

70 TARROJA, A.; *Transformaciones territoriales y valorización social del paisaje*. op.cit. p.49.

71 Ibid.

72 NOGUÉ, J.; *Al margen. Los paisajes que no vemos*. En MADERUELO, J. (ed.); *Paisaje y Territorio*. Op.cit. p.186. Nogué recurre a la invisibilidad para describir esos espacios que no se consiguen apropiar. p.182-183: “la invisibilidad según Daniel Innerarity (La sociedad invisible) es el resultado de un proceso complejo en el que confluyen la movilidad, la volatilidad, las fusiones, la multiplicación de realidades inéditas, la desaparición de bloques explicativos, las alianzas insólitas y la confluencia de interés de difícil comprensión.(...) en definitiva, la representación es equívoca y las evidencias engañosas. No hay más remedio, nos recuerda Innerarity, que hacer visible lo invisible, si queremos entender qué pasa en nuestro entorno. (...) Definitivamente, las geografías de la invisibilidad, las cartografías de la cotidianidad y sus correspondientes paisajes ocultos están aún por describir, por interpretar. (...) Hay que aprender a mirar lo que no se ve, (...) Cual es la clave para saber mirar lo que no se ve, para convertirse en una especie de zahorí del paisaje?”

73 ROGER, A.; *Breu tractat del Paisatge*. Op.cit. p.127. El autor toma prestado de Montaigne el concepto de artializar o autor para hacer referencia a la percepción histórica y cultural del Paisaje. Roger considera que esta percepción tiene una componente humana y artística. Cuando se refiere a in situ trata de la transformación resultante del propio lugar e in visu de la visión construida de ese lugar.

Los nuevos paradigmas estéticos-culturales se acercan a lo cotidiano, a los espacios y usos ordinarios. Esos lugares de nuestro deambular cotidiano, aparecen en la literatura, son filmados y fotografiados, por los autores y artistas contemporáneos, pasando a tener una representación en nuestra cultura, pero ¿se reconocen desde la oportunidad?⁷⁴

El Paisaje asociado, muchas veces, al valor de lo extraordinario debe asumir su papel ordinario⁷⁵ para no perder su dimensión cultural y para responder a una demanda de los espacios cotidianos, sus habitantes y su futuro incierto. Pero sobretodo para continuar construyendo nuevas formas de relación abiertas, dinámicas y complejas entre lo construido y la apropiación colectiva de un lugar, en definitiva entre el lugar y sus habitantes.

Pero esto no es inmediato, se trata de un proceso donde los arquitectos, como actores implicados en la apropiación, construcción y transformación del entorno, tienen un papel importante. Como indica Donadieu desde el proyecto se puede acelerar o retroceder: “Cambiar las miradas para transformar las relaciones sociales con el espacio es un proceso lento que los profesionales de la planificación u ordenación pueden acelerar o modificar”⁷⁶

Una primera hipótesis puede ser retirar el papel valorizador o validador del Paisaje *a priori* y descubrir su potencial a lo largo de un proceso abierto de apropiación, es decir no predeterminedar ningún valor sino descubrir en cada caso, en cada lugar y en cada circunstancia lo específico capaz de activar la apropiación y el lugar.

Por lo argumentado, el Paisaje no se presenta como un instrumento con un valor predeterminedo, sino como un constructor que a la vez que construye una mirada, permite construir el lugar, por ello es frágil, incierto pero claramente operativo. **Esta tesis defiende que el valor del Paisaje se encuentra en esta capacidad de reconocer de forma dinámica y colectiva la transformación del lugar.**

Es cada vez más frecuente invocar el Paisaje, o su valorización, para determinar planes y políticas de desarrollo territorial. Sin embargo no se puede confundir entre utilizar el paisaje como objeto de este desarrollo, sea para inmovilizarlo o valorarlo, y utilizar el Paisaje en cuanto

74 “Quien más ha dirigido la mirada hacia este tipo de paisajes han sido los artistas, los cineastas y los escritores, porque sus ojos han detectado en ellos elementos y valores que a menudo pasan desapercibidos a los que se dedican a pensar y ordenar el territorio y a intervenir en los paisajes.” NOGUÉ, J.; *Al margen. Los paisajes que no vemos*. Op.cit. p.187:

75 “La categoría de lo ordinario se ha reivindicado con firmeza desde el campo de la geografía cultural como un nuevo paradigma ya desde los setenta. Este paradigma apunta a la dimensión cultural del paisaje y expresa su voluntad de estudiar e interpretar paisajes comunes donde lo natural mantiene relaciones dinámicas y complejas con lo construido debido a la gestión continua y conflictiva, a veces, de los humanos sobre su entorno. Se puede decir que lo ordinario, como categoría de valor, deriva de la convergencia de las exploraciones de la geografía cultural sobre los paisajes cotidianos, sin valor reconocible –respondiendo también a una demanda que refleja una conciencia colectiva de los paisajes cotidianos, la de sus habitantes...” GOULA, M.; *Los otros paisajes; lecturas de la imagen variable*. Barcelona: Tesis doctoral. Departament d’Urbanisme i Ordenació del Territori.-UPC (No publicada), 2006. p.148.

76 DONADIEU, P.; *Campagnes urbaines*. Arles : Actes Sud/ENSP.1998.

discurso que permite acceder a prioridades y oportunidades de un desarrollo dinámico. Anne Sgard argumenta la relación del Paisaje y el desarrollo desde tres puntos clave: en primer lugar, defiende que el Paisaje debe ser el discurso, el instrumento o el soporte dinámico a través del cual movilizar o formular políticas de desarrollo, es decir, no es el objeto de dicho desarrollo; en segundo lugar, recoloca el Paisaje en cuanto bien común más allá de cualquier valor tangible o, incluso comercial, y, finalmente, recuerda que el Paisaje es siempre del lugar y por ello su escala de interacción en las políticas de desarrollo debe relacionarse con lo cotidiano, la proximidad y el reconocimiento de las prácticas comunes, por lo que debe ser confrontado desde su aplicación, de lo que podrá ser, de lo posible y deseable, es decir, desde el proyecto.

El desarrollo es portador de cambio.(...) En su dimensión participativa, supone la capacidad de los habitantes de proyectar un territorio deseado, otro o futuro, pero manteniendo, al mismo tiempo, una continuidad con puntos de referencia existentes. ¿Cuál es entonces el papel del paisaje en el debate local? El paisaje implica voluntades concebidas desde el registro de la estabilidad, de la permanencia e incluso inmovilidad. ¿Será entonces movilizado en nombre de la protección y de la preservación? ¿O será entendido como factor de inercia, como obstáculo o freno para el cambio? Esto será el paisaje legado, el paisaje patrimonio. O puede ser lo contrario, comprendido como un marco propicio para la reflexión de las evoluciones esperadas, percibido como un apoyo para la evaluación de los cambios y para formular estrategias de cambio.⁷⁷

Esta concepción del Paisaje presentada por Sgaard como construcción social, localizada y fundada en una visión dinámica y evolutiva, consolida el Paisaje como un “producto de discurso y una entrada privilegiada sobre el territorio” que debe ser debatido y cuestionado. Esta tesis coincide al defender el Paisaje como un instrumento dinámico, contextualizado y colectivo que permite acceder al territorio desde una visión de desarrollo y participativa. La cuestión que queda por resolver es, precisamente, como acceder a esta visión participativa, como obtener un consenso de desarrollo, como determinar prioridades desde agentes y actores tan frágiles. Quizás es el momento de preguntar si las figuras y los actores utilizados son los adecuados.

77 SGARD, A.; FORTIN, M.J.; PEYRACHE-GADEAU, V.; *Le paysage en politique. Développement durable et territoires.* (on line), Vol.1, n°2 | Septiembre 2010, consultado a 13 febrero de 2011. URL: <http://developpementdurable.revues.org/8522>

1.3 Hipótesis generales.

- También las ciudades creen que son obra de la mente o el azar. Ni la una ni el otro bastan para mantener en pie sus muros. De una ciudad no disfrutas las siete o las setenta y siete maravillas, sino la respuesta que da a una pregunta tuya.

- O la pregunta que te hace y que te obliga a responder.⁷⁸

Desde estas páginas se enuncia un conjunto de hipótesis que apuntan una posición frente el territorio difuso a partir de las posibilidades abiertas que ofrece la noción de Paisaje. Estas hipótesis versan, fundamentalmente, sobre la capacidad de una apropiación que permita introducir nuevos criterios de interpretación e influir, recíprocamente, tanto en las herramientas como en el proceso de proyecto. Estas hipótesis fundamentan la operatividad de un proceso de aproximación simultáneo al lugar y al proyecto como alternativa para encontrar oportunidades en el territorio difuso.

Frente la imposibilidad de responder a todas las incertezas planteadas desde el territorio difuso y, sobretudo, por no existir ni interesar una respuesta única para un territorio abstracto; la tesis opta por confrontarse con un lugar al que se le preguntará y a la vez se le responderá. Así, **la primera hipótesis, que acaba por estructurar la investigación, plantea una necesidad empírica de ensayar nuevas aproximaciones desde la confrontación directa a un territorio real, concreto y específico** (una muestra del Vale do Ave em Guimarães, Portugal); abandonando el abordaje más genérico que argumenta modelos, denomina resultados o determina taxonomía. La tesis adopta así un carácter empírico, documentado por el ensayo de una metodología que permite no solo explorar y fundamentar el conjunto de hipótesis planteadas, como además, encontrarlas en un territorio concreto. Es decir, utilizando esa fantástica cita de Calvino, los fundamentos de esta tesis se recogen al preguntar un lugar y al responder sus preguntas.

Bajo este primer argumento, se presentan un conjunto de hipótesis, en que cada una de ellas supone una posible respuesta a este territorio difuso, invisible y difícil de interpretar. Cada hipótesis sugiere, a la vez, una nueva pregunta.

1a hipótesis: desde el Paisaje. El primer conjunto de hipótesis optan preguntar y responder a partir del **Paisaje, entendido como instrumento, mediador, constructor y por**

⁷⁸ ITALO CALVINO. *Les ciutats invisibles*. Barcelona: Editorial Empúries, 1993. p.46. (edición original en italiano, *Le città invisibili*. Torino: Giulio Einaudi, 1972.)

lo tanto, en cuanto proceso y propuesta, es decir, proyecto.

La gran elasticidad del concepto, colocándose siempre en cuestión, adecuándose a nuevas preguntas y exigencias frente el entorno existente y al posible; que atiende no solo al aspecto físico como también a las condiciones culturales, históricas y naturales; que acepta distintas miradas disciplinares; permite **considerarlo un instrumento interpretativo y creativo clave para la apropiación del lugar**. ¿cómo utilizar este instrumento? ¿qué condiciones supone y que opciones promueve?

Frente la dificultad de interpretar y la invisibilidad impuesta al territorio difuso, el Paisaje como **mediador**, puede expresar nuevas interpretaciones y como **constructor**, enuncia nuevas opciones a la intervención. Ante la especialización y el conjunto, cada vez mayor, de actores y disciplinas que interpretan e intervienen en el territorio, el Paisaje como **instrumento transversal**, apuesta por una aproximación disciplinar complementaria. Bajo estas condiciones de mediador, constructor y transversalidad ¿qué alternativas ofrece la aproximación desde el Paisaje?

Esta hipótesis utiliza el Paisaje desde una definición compleja pero provisional, desde una condición extensa pero operativa. Será necesario demostrar su proximidad al proyecto, desde un **proceso creativo** iniciado en la **observación**, determinado en la **selección** y definido por la **apropiación colectiva**.

2a hipótesis: desde la proximidad. Frente la expansión de lo urbano, frente la necesidad recurrente de homogeneizar y uniformizar criterios que conducen a modelos globales y generalistas que la justifican; se propone, como segunda hipótesis, la proximidad como alternativa de apropiación del territorio difuso.

La proximidad no se reduce exclusivamente a un contacto y acercamiento físico al lugar; asume la necesidad de aceptar el lugar tal y como es, sin prejuicios ni modelos preestablecidos, trabaja con la diferencia y la repetición, el patrón y lo particular. La proximidad permite distinguir *aquello* que se ha considerado *más de lo mismo*, sin caracterización ni particularidades...

Esta hipótesis se fundamenta en la capacidad operativa de construir una mirada específica desde la proximidad (y la aproximación) al lugar ¿qué se observa desde una proximidad provisional? ¿qué muestra esta proximidad? ¿qué alternativas de proyecto abre la mirada próxima?

El proyecto nace entre el desplazamiento y la aproximación al lugar. En este proceso se recupera el lugar desde su papel enunciativo, su provisionalidad, su material de identificación y su potencial transformación. Esta hipótesis alastra el lugar, desde su particularidad hasta la incerteza, desde su espacio a la transversalidad de escalas, desde su resultado a los procesos que lo han hecho posible. La proximidad que se sustenta en esta hipótesis permite sobrecargar ese

lugar común, de lo banal y colectivo, de lo cotidiano e inesperado para tornarlo oportunidad.

3a hipótesis: desde los fragmentos. Partiendo de la aceptación de una realidad hecha por fragmentos reconocibles, superpuestos o en conflicto, ¿qué tipo de apropiación es posible?

Esta hipótesis presenta el fragmento como una alternativa positiva para interpretar y proyectar en el territorio difuso. Esto no significa negar la existencia de estructuras ni sistemas que de forma más o menos visible existen e incluso se superponen en estos territorios. La dificultad de su lectura desde la proximidad, así como la fragilidad que presentan en algunos casos, obliga a utilizar otras claves de lectura más eficaces, como puede ser el caso del fragmento. Pero ¿qué se considera por fragmento?

La definición de fragmento⁷⁹ remite a varias acepciones que va del resto hacia una parte que puede citar, explicar, resumir o contar. Está es la hipótesis de partida y de trabajo que acompaña siempre la noción de fragmento: un dispositivo que cuenta y abre expectativas, que remite hacia relaciones existentes y posibles, por lo que no se refiere a una porción quebrada que necesite restaurarse en una unidad superior y fija para ser útil.

Frente la posibilidad de leer el territorio difuso mediante la oposición de fragmentos, mediante opuestos - natural-artificial, urbano rural, verde-edificado - se opta por cuestionar los fragmentos como intersecciones de lógicas y materiales de varios sistemas, desde la superposición de fenómenos y procesos de distintas naturalezas. Esta hipótesis ensaya el fragmento como clave de aproximación al *(des)orden* aparente de los territorios difusos; ¿qué supone como dispositivo de interpretación y enunciación del proyecto?

4a hipótesis: la definición del Paisaje Próximo como proyecto. Como última hipótesis y a modo de consideración final que engloba las anteriores hipótesis, se introduce la noción de **Paisaje Próximo** como una **alternativa de apropiación del territorio difuso común** que implica: la **proximidad** al lugar y la **aproximación** como proceso creativo. Esta perífrasis no se detiene en su objetivo interpretativo del territorio difuso sino que determina un proceso propositivo, es decir un proyecto. ¿Qué oportunidades supone este proceso de aproximación para el proyecto en el difuso?

79 Del Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición. Real Academia Española: “(Del lat. fragmentum). 1. m. Parte o porción pequeña de algunas cosas quebradas o partidas. 2. m. Trozo o resto de una obra escultórica o arquitectónica. 3. m. Trozo de una obra literaria o musical. 4. m. Parte conservada de un libro o escrito.”
Del Diccionari de l'Enciclopèdia catalana: [1696; del ll. fragmentum, id.] m 1 Trozo de una cosa rota.2 DR ROM Parte de cada uno de los títulos del Digest que servía, a la práctica jurídica y en los tratados de derecho, para citar los textos. 3 LIT Parte que ha permanecido, que está publicada o que es citada, de una obra. 4 MÚS Parte destacada de una composición musical.

1.4 Objetivos.

A mis amigos les digo que ahora trabajo con el Paisaje para un día poder saber hacer arquitectura y urbanismo⁸⁰

Esta tesis tiene como principal objetivo **confrontar una experiencia empírica, desde el proyecto, con algunas bases epistemológicas que aproximan la Arquitectura, el Urbanismo y el Paisaje**. A este objetivo le acompañan otros simultáneos:

Fundamentar teóricamente una intuición nacida de la experiencia docente y profesional. Mediante la descripción y aplicación de un proceso de aproximación ensayado en un lugar concreto - una muestra del Vale do Ave -, se pretende revelar oportunidades para el proyecto en el territorio difuso. Este primer objetivo incluye **revisar la capacidad instrumental de la mirada y la narrativa en el método proyectual**.

Ampliar la noción de Paisaje y explorar su instrumentalidad como clave cultural colectiva, dinámica y operativa, para comprender, interpretar e intervenir. A partir de una necesaria confrontación entre ámbitos disciplinares indisociables en el reconocimiento y construcción del territorio contemporáneo, este objetivo pretende mostrar el Paisaje como herramienta de aproximación de escalas entre el Territorio y la Arquitectura pero, además, como proceso que incluye la percepción, la descripción, la selección y enuncia la transformación. De esta forma se pretende **aproximar el Paisaje al proceso de proyecto**, atendiendo a su operatividad, su capacidad de transformación, su provisionalidad y su mutabilidad frente la preocupación exclusiva de protección y salvaguarda demasiado estéril. Es decir, defender el Paisaje como emergencia para revelar y proyectar.

Ofrecer alternativas positivas a los territorios difusos aceptando sus condiciones y aprendiendo de sus lugares. Esto supone cuestionar las herramientas y el proceso de un proyecto incierto, abierto, sin programa, colectivo; en definitiva cuestionar antes los procesos de respuesta inmediata para aceptar un proceso de aprendizaje en cada proyecto. Frente a una homogeneización cada vez mayor de modelos, lecturas, taxonomías e incluso propuestas en el sistema urbano, se pretende auscultar un lugar real desde la proximidad con el objetivo de revelar otras oportunidades para la intervención.

80 CORAJOURD, M.; *Le paysage: une expérience pour construire la ville*. Texto dirigido a los miembros del jurado del Grand Prix d'Urbanisme 2003. Paris, Juillet 2003. Este texto se encuentra transcrito en <http://corajourd-michel.nerim.net/10-textes/texte-grand-prix/texte-grand-prix.pdf>

A partir de un conjunto de aproximaciones a una muestra común del Vale do Ave se pretende demostrar la capacidad instrumental de los fragmentos para descodificar relaciones y procesos existentes en el lugar. Estas aproximaciones a un territorio real tienen además como objetivo declarar la utilidad de lo encontrado como herramienta de proyecto.

Defender la provisionalidad de la experiencia de la aproximación. Esto significa aceptar que el ensayo realizado se mantiene abierto, inacabado y que permite ser continuado. Nunca procura respuestas globales, ni absolutas. Interesa más el proceso que el resultado. Por ello las conclusiones funcionan como primeras herramientas u oportunidades que pueden ser precisadas o afinadas en próximas aproximaciones.

1.5 Estructura y contenido de los capítulos.

El encuadramiento teórico y metodológico así como su aplicación práctica en una muestra concreta del territorio del Vale do Ave, conforman la propuesta de esta tesis y sirven, respectivamente, para demandar y justificar la necesidad de más aproximaciones a lugares reales que permitan revisar la epistemología del territorio difuso y del Paisaje, así como para demostrar su utilidad en el proceso proyectual.

Se opta por dividir el documento en dos volúmenes complementarios. En el primero (VOLUMEN 1) se desarrolla las bases epistemológicas que introducen la problemática, desde los desafíos que plantea el territorio difuso y mediante la propuesta operativa del Paisaje Próximo - sus condiciones y sus potenciales -. En este volumen se define el Paisaje Próximo desde la **condición de proximidad** y el **proceso de aproximación**, desarrollándose en forma de metodología que permite justificar una aproximación, en simultáneo, al lugar y al proyecto. El segundo volumen (VOLUMEN 2) ilustra la aplicación y ensayo de esta metodología en un lugar del Vale do Ave. Supone un ensayo de aproximación y, paralelamente, remite y explora la capacidad del fragmento como propuesta operativa.

La lectura de los dos volúmenes puede ser continua y lineal; aunque se considera la posibilidad de una lectura independiente y autónoma de cada uno de ellos. En este último caso, la lectura del segundo volumen pasa a estar determinada por una interpretación libre del conjunto o de cada uno de los registros gráficos, permitiendo abrir y multiplicar las opciones narrativas y propositivas del Paisaje Próximo en el Vale do Ave.

El volumen 1 se estructura en cuatro capítulos en donde: En el primer capítulo se introduce el tema y se encuadra la problemática a partir de un *Telón de fondo* que, lejos de pretender exponer un estado del arte⁸¹, prefiere enfatizar algunos de los incómodos, desafíos e incluso desajustes que se dan entorno al territorio difuso y el Paisaje y la relación entre ambos.⁸² En este telón de fondo, se justifica la opción empírica frente a la exclusivamente teórica, una vez que se torna cada vez más necesaria una aproximación a un territorio real y la exploración del proceso frente lecturas abstractas y generalistas... Por ello, **se presentan las razones y desafíos que supone la selección de una muestra de territorio del Vale do Ave**. Desde este desafío y frente la dificultad de interpretar y proyectar el territorio difuso, se plantea una posición

81 Supone una exposición demasiado extensa y desmesurable para una tesis que procura operatividad en la noción del Paisaje.

82 Se encuadra desde una perspectiva intervencionista, desde la premisa que se trata de una investigación en Arquitectura, desde su condición propositivo, creativo, proyectual.

fundamentada en la **capacidad instrumental del Paisaje**.

En este primer capítulo se enumeran las *Hipótesis generales* que se estructuran en forma de preguntas y respuestas realizadas al lugar o desde el lugar: desde el Paisaje, desde la proximidad, desde el fragmento y desde el Paisaje Próximo como proyecto; y se enuncian, también, los *Objetivos generales* que las fundamentan.

En el segundo capítulo **se define el Paisaje Próximo** desde una exploración dual de la noción de Paisaje - **instrumento y proceso** - y desde las hipótesis de esta investigación para proponer una alternativa de proyecto para los territorios difusos: **la condición de proximidad y el proceso de aproximación**. A partir de esta perífrasis se determinan las consecuencias de la proximidad; se cuestionan las potencialidades del **fragmento** como clave de interpretación y enunciación; y se exponen las bases del **proceso de aproximación** (desde la mirada y la narrativa) como **aprendizaje desde el lugar y para el proyecto**.

En el tercer capítulo se desarrollan **los fundamentos del proceso de aproximación** presentándose como metodología que se plantea y se desarrolla desde la **necesidad de un aprendizaje**, que propone una **legibilidad desde la proximidad** y que entiende el proyecto como un **diálogo con el lugar**. Posteriormente se describe este proceso de aproximación a través de sus instrumentos básicos: **el recorrido (caminar), los fragmentos (seleccionar) y los registros (expresar)**. Se comprueba en cada uno de ellos su capacidad mediadora y propositiva entre el lugar y el proyecto.

En el cuarto capítulo se concluye una actitud de mediación entre el lugar, el Paisaje Próximo y el proyecto a partir de tres acciones: **respigar, reciclar y bricolar**. Estas acciones se presentan desde su posibilidad de ofrecer oportunidades para el **proyecto en el difuso** que posteriormente son desarrolladas: **de lo ordinario a lo encontrado, del resultado a los procesos y de la multitud, la variedad y la diferencia**.

Este volumen¹ finaliza con un Epílogo que más que concluir pretende abrir oportunidades para confrontar el proyecto en el difuso.

A lo largo del volumen 1 aparecen algunos fragmentos retirados de textos de otros autores que interfieren –o perturban - una supuesta lectura continua y lineal. Por su interés han sido recopilados, traducidos, recortados y anexados en el texto. Apuntan otras proximidades, preocupaciones, hipótesis y propuestas metodológicas que de forma más o menos obvia se relacionan con el desarrollo de la tesis. Estos fragmentos pueden ser leídos e interpretados de forma autónoma o reforzando algunas de las propuestas, interrogantes o conclusiones de la tesis. Han servido como referencia y compañía de los distintos momentos de elaboración del documento y por ello, no basta con citarlos sino que se torna necesario tenerlos próximos.

El volumen2, recopila y sintetiza la experiencia de aproximación en una muestra real y concreta del territorio del Vale do Ave en Guimarães. Se compone por un conjunto de material gráfico elaborado en la exploración de cuatro fragmentos seleccionados: **Estratos, Estímulos, Promiscuo, Esquinas**. Se ilustra así el proceso de aproximación donde cada fragmento descubre y revela un conjunto de relaciones y procesos del lugar que enuncian oportunidades.

No se plantea *dibujar* un retrato completo, pues es tarea imposible y a la vez inútil. Se trata de fragmentos que permiten citar, recordar, descubrir... un aprendizaje que conforma el proceso del proyecto. El conjunto conforma un **depósito de información visual que pretende ser útil al consultarse y al cuestionarse**. Este depósito indexa diferentes formas de registro, documentos, informaciones recopiladas y especulaciones con el objetivo de estimular nuevas oportunidades para el lugar. Se trata de un **soporte preparado para un trabajo que no ha terminado**. Se asume su carácter *provisional*, no tiene un orden, principio ni fin, podría continuarse, manipularse y complementarse. Se trata de un proceso proyectual inacabado, no se puede considerar terminado, debe ser continuado, complementado, quiere estar abierto.

Como el objetivo de la tesis no busca una respuesta sino muchas **oportunidades**, se ha entendido, asumiendo el riesgo, que puede enunciar el inicio de otras narrativas. De hecho la intertextualidad de las imágenes permiten construcciones de narrativas distintas, dependerá del lector.

Al final del volumen2 el capítulo: Oportunidades cruza e interconecta distintas cuestiones, dudas, preguntas y especulaciones que, de forma transversal, se han revelado a lo largo del proceso de aproximación, a lo largo de la descodificación, asociación y registros de cada uno de los fragmentos a la vez que presenta las oportunidades del proyecto en el difuso.

Nota: las citas aparecidas en todo el documento han sido traducidas al castellano por la autora excepto en aquellos casos en que la fuente utilizada y referida está escrita o traducida en esa misma lengua.

ENRIC MIRALLES. *Tres memorias.*

1. Ante un lugar siempre aparece la pregunta sobre la posibilidad de trabajar en él. Se busca qué datos se pueden recoger para dejar de estar totalmente a merced de la existencia incomprensible de las cosas. De su incontenible agresividad. De su ironía. Este lugar no dice nada al oído. No propongo ningún tipo de contemplación, sino una identificación. El proyecto está en quien se identifica con el lugar. No allá sino aquí.

2. Despreocuparse de los ojos. Moverse entre los trazos como si éstos jamás perdiesen la capacidad de ser invisibles. Como una narración que desaparece al ser oída. Como si nada permaneciese después de haber sido conocido. Cualquier intuición, al parecer, se esconde tras alguna actividad. Encontrar un muro donde apoyarse. Buscar el detrás.

3. Hacer un retrato: 'sono fatto di tutto quello che ho visto' (H.M) es un paisaje que aún no es forma. No hay calles: el crecimiento uniforme de los cultivos hace el papel de los cambios de altura del mar; el suelo no existe; no se encuentra un sitio donde poner los pies. Este retrato habla de todo lo que se mueve.

2. DE LA DEFINICIÓN DEL PAISAJE PRÓXIMO.

El Paisaje no existe, hay que inventarlo¹

En este capítulo el Paisaje será abordado a partir de su condición creativa fundamentada en su doble función: instrumento y proceso que enuncia el proyecto. Pero será a partir de la condición de proximidad -asociada al instrumento-, y el proceso de aproximación - como propuesta metodológica - lo que definirá el Paisaje Próximo. A partir de esta definición se explorarán las oportunidades que suponen las hipótesis de proximidad destacando el papel enunciativo del fragmento. Un fragmento que será revisitado y reformulado para matizar su operatividad en la interpretación e intervención - la apropiación - del territorio difuso. Finalmente, se presentarán los fundamentos de la aproximación: un proceso creativo que propone una mirada y una narrativa del lugar e implementa un proceso proyectual.

El Paisaje ha sido, y sigue siendo, objeto y sujeto de diversas disciplinas que han comprometido su significado, transformándolo en una palabra polisémica e incluso, a veces, confusa. En el primer capítulo ya se han formulado algunos de los incómodos y desajustes que presenta el término así como su aplicación, y se ha intentado acotar (y encuadrar) su significado para esta investigación. De forma breve, se resume en los siguientes puntos:

- Se acepta la polisemia del **Paisaje desde su capacidad interpretativa y creativa** que incluye **la condición de transversalidad**.
- Se asume el **Paisaje** como una construcción cultural que **media entre el lugar y el sujeto** (individual o colectivo) pero, también, **entre el lugar y el Proyecto** (propositivo), por lo que es un medio y un instrumento. Se trata de un **instrumento provisional y temporal** porque es sensible al tiempo, admite la mutabilidad y, sobretodo, porque incluye un pasado y enuncia un futuro (o una transformación).
- El Paisaje parte de un posicionamiento y asume un desplazamiento: **nace con la percepción y la descripción de un lugar** y, a la vez, condiciona su futura transformación al apuntar posibilidades. Desde este punto de vista, el Paisaje resulta de un **proceso de apropiación que obliga a una discusión constante, que**

¹ CUECO, H.; *Approches du concept de paysage*. En ROGER A. (dir.); *La théorie du Paysage en France (1974-1994)*. Seyssel: Champ Vallon, 1995. p.180.

permanece abierto, es frágil y cambiante, no es permanente ni absoluto, y que permite posibilidades de transformación.

Importa entender el **Paisaje como instrumento mediador** que, no es inmediato sino, como refiere Henri Cueco, debe ser inventado a través de **un proceso creativo de apropiación**. Este proceso - físico y cognitivo – tiene como objetivo revelar el lugar para observarlo, interpretarlo, expresarlo o transformarlo. Dicho proceso recorre e incluye desde la mirada distraída, la descripción detallada o, incluso, la transformación física del lugar.

Frente la necesidad de nuevos enfoques, tanto disciplinares como metodológicos, para afrontar la interpretación e intervención en los territorios contemporáneos, (particularmente los denominados difusos) esta tesis pretende explorar empíricamente alternativas útiles al proyecto a partir del Paisaje.

Se propone, en primer lugar, **aproximar** el Paisaje a las distintas disciplinas que proyectan el territorio. Rosa Barba ya apuntaba esta necesidad - quizás por su particular trayectoria profesional que desde la arquitectura y de la mano del urbanismo descubrió el Paisaje:

no se puede seguir aplazando una definición que relacione el paisaje con las otras disciplinas que proyectan el entorno, y que no puede ser incompatible con lo que sabemos sobre la determinación de los pensamientos formales, los tiempos de construcción del espacio, sobre las disciplinas que nos explican lo que somos y a donde hemos llegado, aunque luego “sirvan” parcialmente para afrontar el presente.”²

En esta **aproximación disciplinar**, el Paisaje puede aportar nuevos argumentos para otras disciplinas, tal como indica Rosa Barba, utilizándolo como un “complemento indispensable de los argumentos de los arquitectos para hacer del espacio lugar (...) como territorio de los urbanistas que quieren capturar el tiempo, como argumento de diseño en la transformación de los entornos de la ciudad extensa.”³ Puede complementar e introducir distintas lecturas y abordajes propios de la “visión paisajista” de la que, como indica Ignasi de Solà-Morales, es importante destacar tres características: su mirada determinada desde “una delimitación artificial, (...) una determinación casual, subjetiva, fruto de una decisión que nace del observador”; su condición superficial, no en el sentido de irrelevante o banal, sino como “superficie visible, tangible y transitable de las cosas y de las personas, donde encontramos nuestro alrededor, nuestro prójimo (próximo), nuestro mundo.”; y finalmente, pero no menos importante, su capacidad de “incorporar el tiempo y el movimiento a la experiencia del espacio.”⁴

2 BARBA, R.; *Argumentos en el proyecto de paisaje*. En Revista Geometría. Monografías de Arquitectura y Urbanismo nº20. Málaga 1995 (2º sem.), p.12

3 Ibid., p.13

4 SOLÀ-MORALES, I.; *Paisajes*. En SOLÀ-MORALES, I.; *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002 (Pp151-161), p.155.

Aceptando esta aproximación disciplinar, así como la capacidad de complementar esta “visión paisajista” a cualquier proyecto, se defiende, sin embargo, un paso más y apunta el Paisaje como “un campo de tensiones entre individualidades y aspiraciones colectivas, como lugar donde generar un alfabeto para expresarse y donde encontrar un punto de vista”⁵. Dicho de otra forma, **se entiende el Paisaje como campo que inventa o propone un punto de vista (una mirada) y construye un alfabeto (una narrativa) a partir de la tensión entre el lugar y el pensamiento. Tanto el lugar como el pensamiento incluye la atención a lo colectivo sea como generador y transformador o como portador de aspiraciones.**

El Paisaje en cuanto mediador entre el pensamiento y el lugar, enuncia una apropiación que implica no solo una interpretación como, sobretodo, una proposición. Así pues, partiendo de las palabras de Sébastien Marot, se concibe el Paisaje, en esencia, como aquella “infraestructura cuyo sentido aborda todo proyecto, tanto si concierne a la ordenación del territorio, al urbanismo o simplemente, a la arquitectura.”⁶ Esta infraestructura no se reduce a un soporte, y a sus condicionantes físicas, donde se asienta o se inscribe la intervención, ni al clásico contexto donde se debe integrar la obra o artefacto; sino que se extiende a una **infraestructura que soporta la interpretación para la intervención**. Se presenta así el Paisaje como aquel conjunto de **imágenes, bases, fundamentos y construcciones necesarias** que enuncian una apropiación - una mediación entre el lugar y el sujeto - pero también una anticipación de lo futuro con lo existente y el pasado. Es decir, un proyecto.

Este es el punto de partida para definir el **Paisaje Próximo**: una perífrasis inventada que se pretende útil para el proyecto. Una alternativa de **apropiación que implica entender el Paisaje como instrumento y como proceso bajo**:

- la condición de **proximidad** como hipótesis para la legibilidad del difuso, para revelar relaciones y tiempos establecidos en dichos territorios
- la **aproximación** como método que permite mirarlo y contarlo (expresarlo) para transformarlo.

La **proximidad** es la condición que revela el lugar y la **aproximación** es el proceso por el cual se propone una mirada y una narrativa, es decir, un proyecto.

La utilidad del **Paisaje Próximo como instrumento** implica asumir una compilación de conceptos que deberían ser adecuados para interpretar la explosión urbana reciente y, particularmente, acertar la legibilidad y proponer una gramática posible en el difuso. Su objetivo

5 BARBA R.; op.cit. p.8

6 MAROT, S.; *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p.10. (publicado originalmente en francés bajo el título: *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*. Paris: Le visiteur, n°4, junio 1999; traducido al inglés como *Sub-urbanism and the art of memory*. London: AA Publications, 2003.)

es acercarse a un entorno concreto, cada vez mas urbanizado, compuesto por una multiplicidad de situaciones superpuestas de origen natural y artificial, por una yuxtaposición de matrices rurales y urbanas indisociables, por un conjunto de espacios, públicos y privados, dispersos, con morfologías variadas y variables, con un futuro más o menos incierto. La cuestión es: **¿Se puede interpretar el difuso a partir de la proximidad? ¿cuáles son las opciones que ofrece la proximidad para la legibilidad del difuso y para su proyecto?**

Esta **condición de proximidad debe explorar el carácter holístico y mutable** indisociable de la noción de Paisaje, por lo que cuestiona no solo las relaciones que se establecen transversalmente como los procesos temporales del territorio. Esto significa que no se puede confundir esta proximidad con una observación simple, inmediata o exclusiva de detalles y formas que componen el lugar. La proximidad determina un posicionamiento desde el cual cuestionar; no es una delimitación a ninguna cuestión sino una posición a partir de la cual proponer.

El Paisaje Próximo definido como instrumento y condicionado por la proximidad, tiene como objetivo **descodificar el lugar y descubrir en él una gramática propia**, más o menos rica, con ciertos matices más o menos borrados, con trazas y marcas superpuestas con las que trabajar y transformar. No es inmediato. Para ello es necesario un proceso de aproximación que articula la **construcción de una mirada y una narrativa capaces de percibir, describir y expresar el lugar, un proceso de aprendizaje capaz de activar el lugar, a partir de la observación, la asociación y la expresión de lo encontrado**. Este proceso es la infraestructura del proyecto.

Así, el proceso de aproximación se coloca en el territorio intermedio entre la interpretación y la intervención. Es un aproximación doble: una aproximación al lugar y una aproximación al proyecto, en simultáneo. De esta forma, el Paisaje Próximo es una perífrasis que no solo ayuda a interpretar la complejidad del lugar sino que, además, explica una manera de apropiarlo. Se trata efectivamente de una proposición, es decir un proyecto.

El Paisaje Próximo, desde su carácter hermenéutico⁷ aproxima el lugar y el proyecto; desde

7 James Corner recurre a esta condición hermenéutica del Paisaje para referir la necesidad de interpretación y su función de mediación entre el fenómeno físico y la capacidad cultural de comprender y transformar el lugar. Esta condición le otorga mutabilidad y cambio, lo supone proceso porque no es inmediato y le ofrece una capacidad creativa:

“El Paisaje es el propio un texto que se abre a la interpretación y transformación. Es también un fenómeno en términos de espacio, tiempo y tradición”

“El paisaje no es únicamente un fenómeno físico, también es un esquema cultural, un filtro conceptual a través del cual entendemos nuestra relación con la naturaleza o lo natural.”

“El Paisaje es un fenómeno más allá de la comprensión inmediata; no existe hasta que escogemos una posibilidad (o una perspectiva) y ‘mapeamos’ lo que vemos, marcamos algunos aspectos, ignoramos otros, el paisaje adquiere significado”

“Como proyección humana, el paisaje es a la vez texto y lugar, clarifica parcialmente el mundo y nuestro lugar en él. El paisaje textual es de este modo hermenéutico”

CORNER, J.; *The hermeneutic landscape*. En SWAFFIELD, S. (ed); *Theory in Landscape: A Reader*. Philadelphia: University

su condición de filtro (o mediador) ayuda a enunciar el proyecto; desde su provisionalidad facilita la transformación. El instrumento y el proceso descubren en el lugar su gramática particular que permite establecer un diálogo abierto con el proyecto.

El Paisaje Próximo asume así el binomio instrumental y procesual que se ha defendido para el término Paisaje. Se le denomina Próximo,

- porque **aproxima** la “mirada” a esos lugares que construimos y habitamos (¿nuestro espacio colectivo?);
- porque revela **proximidades** entre imágenes, materiales y morfologías de naturaleza muy distinta que se superponen en los territorios difusos, (¿capaces de (re)inventar nuevas transformaciones?);
- porque refiere lo **cercano** y lo **conocido** (¿por qué no es reconocido?);
- porque inicia un diálogo **próximo** entre la interpretación y la intervención a partir de un lugar concreto;
- porque determina un posicionamiento, aunque se desplaza y se explora de forma transversal;
- porque **aproxima** distintas disciplinas.
- porque anticipa lo siguiente, **lo próximo** en el tiempo.

of Pennsylvania Press. 2002. (pp 130-131)
(texto original *A Discourse on Theory II: Three Tyrannies of Contemporary Theory and the alternative of Hermeneutics*. En *Landscape Journal* 10, n°1 (1991) 52-56).

GEORGES PEREC. *¿Acercamientos a qué ?*

Lo que realmente ocurre, lo que vivimos, lo demás todo lo demás, ¿dónde está? Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo?

Interrogar a lo habitual. Pero si es justamente a lo que estamos habituados. No interrogamos, no nos interroga, no plantea problemas, lo vivimos sin pensar sobre él, como si no vehiculase ni preguntas ni respuestas, como si no fuese portador de información. Esto no es ni siquiera un condicionamiento: es anestesia. (...)

Cómo hablar de esas 'cosas comunes', más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos.

Quizás se trate finalmente de fundar nuestra antropología: la que hablará de nosotros (...) Ya no lo exótico sino lo endóxico.

Interrogar a lo que parece ir tan por su cuenta que nos hemos olvidado de su origen. Recuperar algo del asombro (...)

De lo que se trata es de interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar a lo que parecía habernos dejado de sorprender para siempre. (...) ¿cómo? ¿dónde? ¿cuándo? ¿por qué?

Describan su calle. Describan otra.

Comparen.

Hagan el inventario de sus bolsillos, de su bolso. Interróguense acerca de la procedencia, el uso y el devenir de cada uno de los objetos que van sacando.

(...)¿qué hay bajo su papel de la pared?

¿Cuántos gestos hacen falta para marcar un número de teléfono? ¿Por qué?

¿Por qué no se encuentran cigarrillos en la tiendas de alimentación? ¿Por qué no?

Me importa poco que estas preguntas sean, aquí, fragmentarias, apenas indicativas de un método, como mucho de un proyecto. Me importa mucho que parezcan triviales e insignificantes: es precisamente lo que las hace esenciales o más que muchas otras a través de las cuales tratamos en vano de captar nuestra verdad.

En PEREC, G.; *Lo infraordinario*. Madrid: Editorial Impedimenta, 2008. p.22.

2.1 La condición de proximidad

Deberemos empezar a aventurarnos, nosotros mismos, en el mundo real, aunque modestamente. La manera de descifrar lo que ocurre en el comportamiento aparentemente misterioso e indomable de las ciudades es, en mi opinión, observar más cerca, con el mínimo de expectativa posible, las escenas y los acontecimientos más comunes, intentar entender lo que significan y ver si surgen explicaciones entre ellos.⁸

En el punto anterior se ha presentado el Paisaje Próximo como instrumento que deberá ser útil para descodificar el lugar y descubrir la gramática de los territorios difusos a partir de la condición de proximidad, una proximidad a un lugar real y concreto. Es una condicionante impuesta como alternativa a las distancias convencionales que no han conseguido ofrecer hipótesis positivas al proyecto para este tipo de territorios, excepto constatar su dispersión y su expansión.

En el primer capítulo ya se ha referido la necesidad de cuestionar o confrontar la tendencia a la homogeneización tipológica y a la uniformización taxonómica de los territorios que esconden o anulan las particularidades de cada lugar; es decir lo tornan invisible y por ello, de difícil apropiación. La proximidad quiere, en primer lugar, encontrar, asumiendo la complejidad asociada a la contemporaneidad, esa especificidad y retirar de ella las posibles opciones de proyecto. Frente las propuestas generalistas, estructuralistas y/o cuantitativas, la proximidad ofrece una alternativa que parte de la exploración intuitiva del lugar, tal como lo encontramos. No significa que se desprecie la posibilidad de confrontarla con otros mecanismos más objetivos, como por ejemplo la cartografía, una estadística o, simplemente, un conjunto de mapas temáticos cuando sea necesario. Frente a una visión homogeneizadora que ofrece soluciones uniformes, la proximidad pretende explorar, la especificidad, la variedad, la diferencia, la particularidad que quizás puedan abrir un mayor grupo de soluciones adecuadas a cada lugar. Esto no significa ignorar los efectos globales ni siquiera las relaciones distantes. Se trata de atender a todo ello desde los efectos y causas de la proximidad. La globalidad argumenta algunas acciones, la proximidad nos muestra sus resultados concretos en relación a los lugares.

Cuando Manuel de Solà-Morales defendía, hace más de una década, *el grano pequeño* como aspecto característico de las metrópolis del sur de Europa en contra de una supuesta metrópolis universal, apuntaba la necesidad de mirar hacia aspectos menores, es decir, aproximarse a lo

⁸ JACOBS, J.; *Morte e Vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes 2000. p12. (título original, *The death and Life of Great American cities*. Random House, Inc.; 1961.)

específico, que no significa que los efectos sean inferiores ni tampoco significa abandonar la atención a la gran distancia, ni a algunos principios generales.

Dice un anuncio de televisión de perfume masculino, a la hora de reforzar los atractivos de un galán que conquista a una estupenda señora: “en las distancias cortas es donde se resuelven las grandes cuestiones”. Al llegar a las distancias cortas viene la hora de la verdad. En nuestra metrópolis algo de eso ocurre. Es en las distancias cortas donde nos jugamos no solo las distancias pequeñas, sino también los principios generales. Un maestro de la arquitectura y uno de mis maestros de arquitectura y urbanismo es Johan Cruyff, ex entrenador del Barça. (...) Decía Cruyff que el buen jugador tiene que manejar dos visiones a la vez: en primer lugar, tener clara la posición en el campo; en segundo lugar y sobretodo, en la distancia corta, decía, debe saber resolver con un gesto el doble de ideas de las que resuelve el contrario; tiene que saber desligar la mirada del juego de piernas y pelota. Venía a decir que la jugada corta debía tener en cuenta al mismo tiempo la jugada larga, aunque tan solo el control de la posición no daba el partido y que al final era el talento del jugador el que lo resolvía. El jugador de visión general debía tener, también, la capacidad adicional de no fallar o “fallar poco”(¡) en la jugada corta.⁹

La proximidad, además de asumir y resolver cuestiones transversales, muestra sobretodo las diferencias y las variedades de aquellos territorios que de otra forma parecerían todos iguales, bajo una misma denominación, e incluso, bajo unos mismos prejuicios a los cuales se responde con soluciones únicas retirando las opciones propias de cada lugar y reduciendo una vez más la oportunidad que el proyecto puede aportar. Como apunta Manuel de Solà-Morales, es necesario aprender a leer estas diferencias, refiriéndose sobretodo a otras formas de ocupación que ni son las de la ciudad canónica, ni las de una periferia. **La proximidad muestra diferencias.**

Es muy importante, en el mundo globalizado, aprender a leer las diferencias. (...) Tenemos una visión demasiado tópica del conocimiento crítico del urbanismo, del conocimiento de las ciudades. (...) criticamos o apoyamos unos esquemas de ciudad o de urbanismo basándonos en clasificaciones críticas, a veces simplemente gráficas, muy limitadas. (...) Esta limitación produce verdaderas carencias en nuestra capacidad común de leer las ciudades actuales o, más concretamente, de leer la parte actual de nuestras ciudades. Esta dificultad de discernimiento me parece una de las limitaciones culturales genéricas que la cultura arquitectónica, incluso la cultura en general, tiene en estos momentos.¹⁰

Estas diferencias se captan con la experiencia en y con el lugar. Esta experiencia aumenta la capacidad de lectura, lo que obliga a una acción directa del observador, una proximidad del observador al lugar, entendido no solo desde su aspecto físico recorriéndolo a pie, como también

9 SOLÀ-MORALES, M.; *Contra el model de metròpoli universal*. En AAVV; *Arquitectes en el paisatge*. Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, 2000, pp.117-126. (p.124-125).

Este artículo es la transcripción de la conferencia pronunciada el 4 de Julio de 1996 en Barcelona en el Congreso Internacional de la UIA. (de la traducción castellana En: SOLÀ-MORALES, M.; *De cosas urbanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. p.163)

10 *Ibid.*, p.120.

desde el entendimiento de “cómo se vive o como han sido hechas”. Al aumentar la capacidad de lectura no solo se multiplica la capacidad de preguntar como también se diversifica el tipo de respuestas.

Stefano Boeri, desde su propuesta de los *Eclectic Atlas*¹¹, también cuestiona la opción (o la necesidad) de la distancia como única vía para el conocimiento del territorio contemporáneo. La distancia enfatiza el papel impersonal del observador, lo que produce no solo una indiferencia mayor frente a la capacidad de preguntar y responder como evoca una epistemología confusa que aumenta la inestabilidad de la apropiación. Por el contrario, la **proximidad implica la acción del observador**. Esto es, no está definido de antemano sino que responde a una acción directa con un lugar real y concreto, una experiencia que no tiene modelos sino que se construye a medida que se va aprehendiendo el lugar. Esta acción implica un aprendizaje de la mirada que invita a explorar las incertidumbres del lugar, y de su posible transformación.

La **condición de proximidad obliga a interrogar el lugar de forma dinámica**, recorriéndolo en todos los sentidos, sin fijar de antemano puntos de observación privilegiados, ni construir panoramas simplificadores de lo que se ve... La imagen ofrecida a través de la distancia como el panorama, los miradores, el satélite ofrecen vastas porciones de territorio que se piensa dominar bajo esquematizaciones, pero en ellas el difuso se escapa, no consigue aprehenderse más allá de aquella mancha dispersa que se reconoce de forma inmediata. El difuso parece no entenderse al transformarse en una imagen fija. Desde la distancia, desde aquel mirador que refiere Corboz, “el Paisaje se transforma en figura”. Desde un punto fijo de observación la mirada se hace panorámica y satisface el dominio y el control, pero recuérdese que “El mirador, centrífugo como es, es lo contrario de un lugar”¹².

La proximidad desde su posición cambiante, desde el recorrido, desde su multiplicidad, desde distintos enfoques pero, sobretodo, desde su incapacidad en reconocer la unidad, **produce “imágenes variables”**¹³. Esta proximidad centrípeta, variable, indecisa y ambigua se desplaza

11 BOERI, S.; *Atlas eclécticos*. En WALKER E. (ed.); *Lo ordinario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Compendios de Arquitectura Contemporánea. 2010. Pp.177-204

(texto original en Boeri, S.; *Atlanti eclettici*. En Multiplicity (ed); *USE: Uncertain States of Europe*. Milano: Skira, 2003, pp428-445. Versiones previas de este texto aparecieron en Documenta documents. (Documenta X) , 3, Kassel, 1997; y Daidalos, 69-70, enero de 1999.)

En la p.181 Boeri refiere el código de la visión cenital utilizado normalmente para interpretar el territorio, es un punto de vista que promueve un fuerte ‘distanciamiento’ entre el observador y el territorio (como si ‘tomar distancia’ fuese una condición necesaria para el conocimiento de fenómenos territoriales), reduciendo el observador a una entidad impersonal y externa a su campo de observación”

12 CORBOZ, A.; *El territorio como palimpsesto*. En MARTIN A. (ed.); *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Edicions UPC, 2004. p.32.

(Texto original aparecido en Diogène 121, Enero-Marzo 1983 pp 14-35)

13 Sobre el concepto de *imagen variable*, ver tesis de MARÍA GOULA con el título *Los otros paisajes: lecturas de la imagen variable*. Barcelona: Tesis de Doctorado-UPC. Departament d’Urbanisme i Ordenació del Territori. 2006 (No

de lugar al proyecto.

La condición de proximidad revela aquello (tantas veces) invisible. La oposición y segregación funcional y programática entre lo construido, entre lo protegido, entre lo urbano, lo urbanizable y lo rural... crea divisiones más o menos claras en el ámbito del planeamiento y la gestión del territorio que acaba por influir en el (re)conocimiento del lugar. Sin embargo, desde la proximidad, aparecen relaciones promiscuas y menos evidentes entre materiales, morfologías y tipologías distintas, entre lógicas de producción y ocupación, entre permanencias y tiempos distintos que generan procesos y espacios complejos y difíciles de clasificar o, incluso, reconocer, pero, muchas veces, sorprendentes.

Aquello que existe *entre lo fácilmente clasificable*, es mucho más variado y diversificado pero se considera invisible en la mayor parte de las representaciones, programas o estrategias para el territorio difuso. Se trata de una invisibilidad resultante de la constante necesidad de clasificar bajo criterios reducidos a dicotomías (natural-artificial, urbano-rural). La proximidad no entiende estos límites definidos, atiende a una especificidad a partir de los confines y áreas indefinidas, a superposiciones y yuxtaposiciones, a cosas y situaciones muy particulares, normalmente olvidadas por lecturas que confrontan, catalogan y clasifican básicamente opuestos.

En la proximidad aparecen esos “espacios indecisos”, como los que describe Gilles Clement en su *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Están desprovistos de función, no se los sabe denominar porque no pertenecen a la clasificación contrastada. Como refiere Clement, no pertenecen ni al “dominio de la sombra ni al de la luz,” pero se destacan, precisamente, por albergar la “diversidad”. Se localizan generalmente en los “márgenes: en las orillas de los bosques, en los rincones más olvidados de la cultura (...) Cubre superficies de dimensiones modestas, tan dispersas como las esquinas perdidas de un prado.”¹⁴

Pero esta invisibilidad también refiere una dificultad o incapacidad de saber ver o leer los espacios que nos rodean. Básicamente, como recuerda Zardini, lo que nos rodea no presenta una gramática sencilla, no se comprende de forma inmediata o bajo patrones clásicos, por ello se le otorga el “privilegio de la invisibilidad, a causa de nuestra incapacidad para describir y para comprender”¹⁵

publicada)

14 CLEMENT, G.; *Manifiesto del tercer Paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007 p.9

(Título original, *Manifeste du Tiers paysage*. Paris: Éditions Sujet/objet, 2004)

Clément asocia estos fragmentos a la diversidad, el único sitio donde todavía puede existir: “Entre estos fragmentos de paisaje no existe ninguna similitud de forma. Solo tienen una cosa en común: todos ellos constituyen un territorio de refugio para la diversidad. En todas las demás partes ha sido expulsada.”

15 ZARDINI, M.; *La preponderancia del paisaje*. En AA.VV; *Nuevos territorios. Nuevos paisajes*. Barcelona: editores Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar, 1997. p.203.

Esta invisibilidad se relaciona con la transparencia que sugiere Ana María Moya: “el espacio urbano es transparente cuando carece de modelos visuales de referencia para poderlo entender y reconocer.” Frente ellos se resigna una indiferencia que inhibe cualquier deseo de observación y, consecuentemente, de proposición más allá de modelos ensayados; “sin embargo, un espacio transparente puede activar la curiosidad de algunos individuos que lo observan a través de una mirada inocente, como si vieran dicha realidad por primera vez, libre de preconcepciones, estereotipos culturales y memoria visual colectiva.”¹⁶

La hipótesis de proximidad que aquí se defiende se fundamenta en esta capacidad de activar la curiosidad desde criterios próximos al lugar y alejándose de estereotipos preformados. La condición de invisibilidad que presentan estos lugares los torna posibles y potenciales desde una nueva exploración próxima que no los evita, sino que los confronta desde sus propias relaciones y procesos. De esta forma, se asume la diversidad y con ello, un mayor número de posibilidades de lectura así como de propuestas.

Esta invisibilidad sugiere, además, cuestionar el monopolio de lo visible para atender a los procesos del lugar. Es decir, hablar de proximidad no significa reducir la distancia física del punto de vista para permitir visualizar solo partes o detalles, sino que refiere sobretudo una proximidad topológica, que atiende a la especificidad del lugar desde lo mutable, de sus distintas fases y fenómenos que quizás no son visibles en su conjunto pero son descifrables, por algunas marcas, por el reconocimiento de fenómenos repetitivos, estacionales. La proximidad pretende acercar un pasado que actualmente no es visible de forma completa ni continua, pero que se intuye, para activar una posible transformación.

Existe una gran dificultad en representar el lugar condicionado por esta proximidad. Su esencia no se consigue medir, ni representar de forma convencional, por eso en las cartografías temáticas, se torna tantas veces invisible. ¿Cuáles serán las herramientas apropiadas para su expresión? ¿Cuál será la operatividad de estas herramientas para revelar el Paisaje Próximo?

La condición de proximidad muestra fragmentos debido a la incapacidad de percepción de un orden y de una estructura clara desde el propio lugar, concretamente en el territorio difuso. La proximidad recorre el lugar en todas las direcciones, y aprehende el lugar fragmento a fragmento, muestra cosas y entre estas cosas, se descubren relaciones, se deducen procesos a partir de las marcas y trazas encontradas. **Aceptar, cuestionar e interrogar el fragmento es la clave del proceso de apropiación del Paisaje Próximo.**

16 MOYA A. M.; *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Colección Paisaje y Teoría, 2011. p.35-36

Como afirma Manuel de Solà-Morales, en la proximidad se presenta la piel: “lo material, la urbanidad hecha de tacto y de visión, de sensaciones y de sugerencias”. En su texto *La piel de la ciudad* el autor habla de las “cosas” que componen esta piel y recuerda que es en el “contacto entre el cuerpo y esa materia física lo que hace la experiencia urbana.”

La piel de las ciudades está hecha de construcciones, texturas, contrastes. De calles y espacios libres, de jardines y muros, de perfiles y vacíos. (...) También movimientos y encrucijadas, vehículos y fachadas, sótanos y conductos subterráneos. Tiendas, oficinas, solares, apartamentos, museos, teatros, y todo tipo de locales vacíos. Bordillos y aceras, almacenes y depósitos, fábricas y mercados, monumentos y ruinas, estaciones, estadios, estudios, etc. (...) Por ello son tan importantes las rampas y las escaleras, los portales y las esquinas, porque en ellos sentimos, con nuestro peso, las medidas y la forma de la ciudad.¹⁷

Pero lo que realmente interesa para la definición del **fragmento como clave y herramienta de aproximación** será la revelación del conjunto de relaciones que se establecen, entre estas “cosas urbanas”. Relaciones más o menos evidentes que, solo a partir de su exploración (o descodificación) permitirán seguir construyendo la experiencia urbana, es decir proyectar el lugar.

La ciudad no la construyen los edificios, los objetos urbanos, sino la relación entre los objetos, entre las experiencias de los objetos urbanos.¹⁸

La condición de proximidad evidencia la relación entre las cosas y el sujeto como relación primera y básica pero también asume las intersecciones y las superposiciones encontradas en el territorio, sea en el espacio, o en el tiempo. Interesan las intersecciones entre los materiales y los procesos naturales y artificiales, lo fijo y lo dinámico; aquello construido y aquello que ya estaba, también las trazas y marcas que restan del pasado, en resumen, cada fragmento muestra la transformación implícita del lugar. Los fragmentos evidencian, en esencia, estas relaciones frágiles en el espacio y en el tiempo, son el resultado de una acumulación de actos más o menos planeados, más o menos espontáneos sobre un soporte más o menos modificado. No se destacan como artefactos colocados, ni determinan continuidades o unidades quebradas, se evidencian (y se justifican) desde las relaciones. Por su importancia como clave de la aproximación, el fragmento será desarrollado y explorado más detalladamente en el siguiente punto, donde se explorará su definición y algunas hipótesis que apuntan su utilidad para la definición del Paisaje Próximo.

La operatividad de los fragmentos supone, en primer lugar, aceptar la selección como catalizadora del proceso de aproximación y, en consecuencia de la apropiación. No se consigue recoger todo, no se capta la globalidad sino que se seleccionan fragmentos y otros se abandonan. Esto supone alguna aleatoriedad que reconoce no solo la fragilidad como la provisionalidad del

17 SOLÀ-MORALES, M.; *La piel de la ciudad*. En SOLÀ-MORALES, M.; *De cosas urbanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. p.23.

18 SOLÀ-MORALES, M.; *La acumulación Heterogénea (cosas en conflicto)*. En *Ibíd.*, p.136.

proceso, así como de la propia definición del Paisaje Próximo, o de la de cualquier proyecto. Sin embargo, estas condiciones son exploradas y confrontadas desde una visión transversal en el tiempo y en el espacio de modo a garantizar una relación extensa con el lugar.

La condición de proximidad acompaña lo cotidiano. Normalmente la escala del individuo es conflictiva tanto al interrogarla como al representarla; sin embargo, es aquella que se utiliza diariamente, en las relaciones colectivas, con el entorno próximo. Se comprenden las lógicas que muestra el microscopio y las del telescopio, pero las del individuo son demasiado distintas y complejas para objetivarlas. El Paisaje Próximo las cuestiona desde el campo de tensiones que define lo colectivo, lo cotidiano y lo ordinario en el territorio.

La proximidad expone esos espacios por donde se circula diariamente, lo utilizado, lo abandonado y lo domesticado, los lugares ordinarios y banales donde se realizan la mayor parte de las actividades colectivas y privadas. Raramente la proximidad muestra aquellos lugares extraordinarios, seleccionados y salvaguardados; sin embargo estos son los escogidos para representar un patrimonio común. Todo aquello que ha servido para el paisaje extraordinario, no sirve para lo ordinario.¹⁹ Por lo que es necesario construir una mirada que sea operativa. ¿Existen posibilidades o proyectos de futuro para estos espacios? Al hablar de ellos, al destacarlos, ¿dejan de serlo? Lo que hoy es extraordinario, mañana puede no serlo... Cuando el Paisaje atiende a lo cotidiano se levantan un conjunto de cuestiones referentes a la legitimidad de su valorización o, incluso, a su capacidad de representar una identidad o un patrimonio colectivo.

El interés de lo cotidiano levanta cuestiones referentes a su valor en cuanto patrimonio colectivo o desde la subjetividad de su apropiación normalmente tratados en otros ámbitos disciplinares como pueden ser la geografía cultural, la sociología, la antropología e incluso la psicología. No es objeto de esta tesis cuestionar ni validar lo cotidiano para la definición de la identidad colectiva; simplemente se constata cómo la proximidad ofrece la oportunidad de aceptar lo ordinario y lo banal como material e instrumento desde el cual explorar y proponer. Es decir, la oportunidad de aceptar el lugar tal y como se encuentra.

La condición de proximidad ofrece la posibilidad de apropiarse e instrumentalizar las condiciones existentes. Como denominador común, lo ordinario supone por definición una condición de alteridad. Es decir, consiste en aquellos objetos que la disciplina de la arquitectura proclama fuera de su territorio y contra los que define sus límites. (...) En síntesis la categoría de lo ordinario incluye la arquitectura que la propia arquitectura

19 DEWARRAT, J.P.; QUINCEROT, R.; WEIL, M.; WOEFFRAY, B.; *Paysages ordinaires. De la protection au projet.* Sprimont, Belgique: Pierre Mardaga editeur. 2003. p.81

Los autores exploran el concepto de paisaje ordinario utilizando ejemplos concretos y proponiendo proyectos que reconozcan su condición. Es importante referir los métodos participativos que se aplican para garantizar el reconocimiento común así como su condición de ordinario y cotidiano de cada uno de los espacios trabajados.

excluye.²⁰

No se trata de mirar hacia los espacios cotidianos y ordinarios para connotarlos de carga estética ni para re(crear) fascinación; sino de entender y cuestionar los procesos implícitos en ellos, prever posibles transformaciones y saber aprovechar al máximo los recursos que pueden presentar; esto significa entender con ellos y de ellos. Esto significa aceptar lo ordinario no para tornarlo extraordinario sino para introducirlo (y no excluirlo) en la lectura y gramática de los lugares en cuanto resultado de un conjunto de transformaciones consecuentes de unos hábitos y una forma de habitar. La proximidad interesa para apropiar e instrumentalizar estas condiciones encontradas.

Interesa lo cotidiano porque muestra procesos habituales, es decir, **hábitos** que definen las formas de habitar y se traducen en las formas de apropiar y construir el lugar. Muchas veces se le otorga al hábito una condición de permanente, se confunde con un pasado que se mantiene y por ello se debe conservar. Pero se recuerda que el hábito puede considerarse, como apunta J.B. Jackson²¹, una disposición que se fundamenta en el cambio y en la adaptabilidad a las circunstancias. Por eso es pragmático, provisional y cambiante, está dispuesto a nuevas condiciones y procura siempre una mayor (o mejor) apropiación. Observar lo habitual permite entender una diversidad de procesos de adaptación, de apropiación y de construcción del lugar que no siguen una continuidad linear sino una disposición pragmática.

Por otro lado lo cotidiano, según Lefebvre²², se sitúa en la intersección de dos tipos de repetición: una cíclica dominado por lo natural y una linear controlado por lo racional y lo funcional. De esta forma, lo cotidiano en el territorio no se refiere exclusivamente a aquellas funciones y usos repetidos con cierta frecuencia por los habitantes, a una cuantificación de sus movimientos y desplazamientos sino a una convivencia de fenómenos, ciclos y procesos, en un territorio que está siempre en mutación.

El Paisaje Próximo se construye a partir del **desgaste o de la apropiación del lugar**. No puede ser impuesto porque está compuesto por varias formas de anotación individual.

20 WALKER E. (ed.); *Lo ordinario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Compendios de Arquitectura Contemporánea. 2010. p.7

21 Ver Luc Baboulet. *Le Paysage, la Loi et l'habitude* en le Visiteur n°5, printemps 2000. pp.87-105. donde el autor hace una retrospectiva del trabajo de J.B.Jackson.

En este texto explica como Jackson no considera el hábito como un estado, una estabilidad. Lo entiende fundado sobre los cambios del pasado y los posibles, por ello es provisional y mutable, fundado en un pragmatismo que apropia las condiciones. El Paisaje será un reflejo de estos cambios, será el proceso que manifiesta los hábitos.

22 "Lo cotidiano (o diario) está situado en la intersección de dos modos de repetición: lo cíclico, que domina en la naturaleza, y lo lineal, que domina en los procesos conocidos como 'racionales'. Lo cotidiano implica por un lado ciclos, noches y días, estaciones y cosechas, actividad y descanso, hambre y satisfacción, deseo y su cumplimiento, vida y muerte, y esto implica por otro lado gestos repetitivos de trabajo y consumo". LEFEBVRE, H.; *The everyday and everydayness*. En HARRIS, S.; BERKE, D. (ed.); *Architecture of the everyday*. New York: Princeton Architectural press, 1997. Pp.32-37

(Texto original *Quotidien et Quotidienneté*, en Enyclopaedia Universalis, vol.13, Paris: ed. Claude Gregory,1972.)

Esta proximidad permite *ver* los espacios **ordinarios** y **banales** de nuestro entorno (muchas veces invisibles, como se ha comentado anteriormente). Su uso cotidiano consigue tornarlos confortables y cómodos porque son los mismos y no se les exige ningún valor concreto. La relación que se establece con un espectador extraño (o extranjero) es diferente: muchas veces no lo entiende y puede llegar a incomodar, o lo más probable, es que no lo reconozca como Paisaje

La condición de proximidad responde a un espacio particular: Cualquier lugar tiene cualidades y la proximidad puede revelarlas. La condición de proximidad transforma el lugar en aquel *espacio* definido por Michel de Certeau²³, es decir, un lugar practicado, recorrido o usado. Para De Certeau el lugar es el orden por el cual los elementos se distribuyen a partir de una relación de coexistencia, implica una estabilidad. En cambio, el *espacio* solo existe cuando se considera los vectores de dirección, de velocidad y la variable tiempo. El espacio es animado por el conjunto de movimientos que se efectúan. El uso de un lugar, la variedad como se muestra, la forma dinámica de descubrirlo, permite que entre en nuestra identidad como espacio.

La condición de proximidad incluye un conjunto de acciones necesarias para transformar el lugar en el espacio que refiere De Certeau. Para ello es necesario recorrer el lugar en todas las direcciones, aceptar que es siempre una experiencia distinta y provisional, y su anotación es siempre variable. Esto significa que la proximidad obliga a una exploración aleatoria del lugar. La proximidad es topológica, por lo que no atiende a la exactitud métrica de lugar, su geometría sino más bien a su particularidad, a sus procesos cambiantes y a su apropiación (en movimiento).

La condición de proximidad obliga a una improvisación.

Estas variables, sin embargo, se asientan en las particularidades de cada lugar. Es decir, se reconoce la fragilidad que supone el proceso de anotación pero a la vez se asume que esta anotación se fundamenta en la particularidad de cada lugar, pertenece a ese lugar y no a otro... el objetivo de la anotación será siempre revelar esas particularidades. La proximidad busca la mejor forma de mirar esas particularidades.

La condición de proximidad asume el lugar como resultado del conjunto de acciones realizadas y superpuestas en un territorio que incluye aquellos espacios transformados y abandonados pero también aquellos otros olvidados. En la proximidad se incluye el conjunto

23 “En un principio, entre espacio y lugar, pongo una distinción que delimitará un campo. Es un lugar el orden (el que sea) según el cual los elementos se distribuyen en unas relaciones de convivencia. (...) Hay espacio desde que se consideren los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable de tiempo. El espacio es un cruce de móviles (...) Es espacio el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y consiguen que funcione una unidad polivalente de programas conflictivos o de proximidades contraídas.”
DE CERTEAU, M.; *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Editorial Gallimard 1990. p.172.

de espacios que han estado objeto de intervención, o que mantienen alguna producción pero también aquellos olvidados o abandonados, no excluye ninguno. Pero, sobretodo, entiende que estos últimos presentan procesos que influyen al conjunto y, como recuerda Gilles Clement, “aspiran a ser” alguna cosa.²⁴

Asumir el lugar como resultado significa aceptar las consecuencias de una gestión de lo clasificable; asumir el tiempo que acumula un conjunto de transformaciones; reconocer el lugar a partir de procesos inacabados y de relaciones cambiantes; admitir el desgaste de las acciones cotidianas. Pero también significa entender que cualquier nueva intervención interfiere e introduce nuevos procesos que “activan” algunas de las partes para llegar a ser otra cosa.

El interés de **la condición de proximidad tiene como objetivo principal establecer un diálogo con el lugar y, en dicho proceso, enunciar el proyecto**, lo que obliga a aprender a mirar y a escuchar para actuar. Como dice Michel Corajoud²⁵, no se puede entrar en una conversación si no se sabe de que se habla, se debe estar atento a lo que se ha dicho para participar activamente y, sobretodo, para mantener el diálogo abierto, es decir permitir continuar hablando.

La condición de proximidad otorga al lugar una función catalizadora del proyecto. De esta forma, el Paisaje Próximo se acerca al *suburbanismo* que Sébastien Marot propone como posible cambio de actitud por el cual el lugar se convierte en matriz del proyecto y el programa pasa a ser utilizado como instrumento de exploración y de representación del lugar. Marot presenta esta actitud como camino alternativo que se asienta en cuatro ejes: el proyecto concebido como proceso de apropiación de una *memoria del lugar*; una visión del lugar pero también del proyecto como *proceso*; una exploración de su *espesor* y un aumento de los *campos de relaciones*.²⁶ El Paisaje Próximo asume esta alternativa y determina que bajo el proceso de aproximación se establecen y fundamentan las condiciones para dicha apropiación.

La importancia del lugar en la tradición arquitectónica ha sido largamente debatida y

24 “El Tercer paisaje remite a Tercer estado (no a tercer mundo). Es un espacio que no expresa ni el poder ni la sumisión al poder. Se refiere al panfleto de Sièyes de 1789: “Qué es el Tercer estado? Todo. Qué ha hecho hasta ahora? Nada. Que aspira a ser? Algo”. CLEMENT, G.; Op.cit. p.1.

25 “El arte del proyecto puede ser comparado a aquel de la conversación: tres o cuatro personas hablan entre ellas, nosotros podemos interrumpirlas para impones otra palabra, pero tambien podemos, tomar algunos minutos para escucharlos y avanza nuestro punto de vista, de manera que nuestras ideas encuentren su lugar en el curso de la conversación.” CORAJOUD, M.; *Colloque sur l'enseignement et la pratique des Architectes-Paysagistes*. Conferencia realizada en la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), Barcelona, 18 de Noviembre, 1995. (Se encuentra transcrita en: <http://corajoudmichel.nerim.net/10-textes/01b-colloque-de-barcelone.html>)

26 MAROT, S.; Op.cit. En la p.10, el autor expone los cuatro ejes que fundan la alternativa del suburbanismo. Un camino que se inicia en la aproximación al lugar de una forma específica atendiendo a: la memoria, o anamnesis de las cualidades del emplazamiento, la visión del emplazamiento y del proyecto como procesos más que como productos, la lectura en espesor, y no solamente en planta de los espacios abiertos y el pensamiento relativo: una concepción del emplazamiento y del proyecto como campos de relaciones más que como disposiciones de objetos.”

el *Genius Loci* de Norberg-Schultz fue uno de sus principales argumentos, así como el papel revelador de los estudios morfo-tipológicos de Aldo Rossi, entre muchos otros. En este punto, la tesis quiere clarificar cierta distancia con la noción de *Genius Loci*. En realidad coinciden con la necesidad de recuperar una posible relación entre lugar-proyecto pero se distancia por su cualidad de mito, por su carácter fijo y permanente, por su necesidad de evocar el lugar como permanencia que el proyecto debe vehicular.

Tanto el lugar como el proyecto, se presentan aquí desde su provisionalidad, desde su mutabilidad, desde su fragilidad y su oportunidad de apropiación. Es decir se aproxima la mirada, el proyecto y el lugar para conseguir una relación abierta que active posibles nuevas transformaciones. Esta aproximación no pretende fijar una imagen del lugar sino activar el lugar.

La arquitectura estaría más próxima a la mirada que transforma, a la provocación, a la activación del lugar.²⁷

En ningún momento se defiende que el Paisaje Próximo pretenda (re)establecer una estabilidad perdida o proponga un estado definitivo sino más bien una relación provisional que permita enunciar, que provoque y active el lugar desde la primera mirada. Esto es un proyecto fundado desde la continuidad o complementariedad de lo encontrado, desde la fragilidad de relaciones y tiempos que presenta el lugar, es decir desde su misma provisionalidad. Esta provisionalidad refleja unas condiciones y unas formas de habitar ya iniciadas; el proyecto interfiere en ellos y por eso, debe, en primer lugar, reconocerlos y aprovecharlos. De esta forma el lugar se considera algo más que un mero soporte o base que condiciona la implantación de una intervención, “puede ser el sitio donde encontramos las raíces de su génesis”²⁸ por ello es necesario aprender a escuchar el “murmullo del lugar” que alude Moneo.²⁹

27 SALVADÓ, T.; *Variaciones de Enric Miralles sobre Max Bill*. DPA n° 17 Documents de Projectes d'Arquitectura, Barcelona: Edicions UPC, 2001. pp 66-69.

“Esta activación no solo tiene en cuenta la trayectoria ya iniciada del lugar como la mezcla y la utilización de otras referencias desde una cultura transversal que suministra herramientas y material de intercambio entre el lugar y el proyecto, Porque además no sólo se trata de intervenir en la trayectoria del lugar, sino en la trayectoria de la cultura, provocando como buen aprendiz de mestizaje, con el cruce de situaciones arrancadas de otras geografías y, por qué no, de otros tiempos, la definitiva activación del lugar.”

28 BATLLE, E.; *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.p.130

29 MONEO, R.; *Inmovilidad sustancial*. En Circo n°24. Madrid, 1995. Se trata simplemente de afirmar que la arquitectura pertenece al lugar. (...) lo que a mi entender quiere decir que debe reconocer, tanto en sentido positivo como en sentido negativo, los atributos del lugar. Entender cuáles son esos atributos, entender el modo en que se manifiestan, es el primer momento del proceso que sigue el arquitecto (...) No es fácil describir como es este proceso. Y sin embargo, no tendría inconveniente en decir que aprender a escuchar el murmullo, el rumor del lugar, es una de las experiencias más necesarias para quien pretende alcanzar una educación como arquitecto.

GEORGES DESCOMBES. *Desplazamientos del lugar: La manera suiza, Ginebra.*

Mi trabajo se basa esencialmente en obtener cambios en la complejidad con mínimos recursos (o medios). Mi intención es descubrir todo lo que se puede alcanzar cuando un motivo se ofrece o se crea - descubriendo, en el proceso, todo lo que no sabía antes. (...) Intento lograr una arquitectura del lugar, una construcción que sacuda su contexto, que raspe lo común de una situación, e imponga un cambio en lo que parece ser lo más obvio. Espero que mi trabajo actúe como un dispositivo revelando fuerzas que son (o se han convertido en) imperceptibles, generando un sentimiento de extrañeza, creando una atención, una visión o una emoción diferente. (...)

En los últimos años me he interesado cada vez más por los movimientos y los cambios del territorio, específicamente desde la experiencia del paisaje más que desde la aparente estabilidad de los edificios y los objetos. (...)

Si paso el tiempo y gasto la energía investigando las huellas que existen en un sitio determinado no es, con certeza, para ningún propósito arqueológico, nunca he estado particularmente interesado en la reconstrucción de un linaje histórico. Pero sí que observo esos restos como manifestaciones de una dinámica generada por diferentes principios, fuerzas, actividades, acontecimientos y actores. Este proceso nunca termina, y uno debe apreciar todos aquellos posibles desarrollos futuros que ya están inscritos en la tierra, que permanecen latentes, o inactivos.

Mi principal interés se desplaza de la huella hacia el reconocimiento de los cambios en el tiempo y de un potencial futuro. Por lo tanto, creo que los edificios y los paisajes proyectados no sólo deben traspasar el tiempo, sino hacer visible este paso transformándolo en un efecto potencial. (...)

Para mí, el enfoque (o aproximación) táctil o kinestésico del proyecto es esencial para cualquier apreciación profunda de un sitio. Por lo tanto, trato de anotar y marcar las diferencias de una situación concreta mediante los cambios de posición, luz, material, densidad, intensidad, y la geometría, abarcando todos los aspectos geológicos, morfológicos, así como las dimensiones animales, vegetales y humanas de un lugar. Ciertos gestos elementales pueden reflejar relaciones y concentrar en ellas su esencia absoluta. (...)

Al inscribir un proyecto en la memoria de un terreno, se ofrece al sitio la oportunidad de proyectarse en el futuro, renovando el lugar y su valor en el imaginario cultural. Proyectar los sitios con este principio en mente es llevar a cabo una acción que permite la reflexión sobre asuntos totalmente comunes - un cambio en la sensibilidad. Tal vez aquellos asuntos que no se notan son los esenciales.

En CORNER, J. (ed.); *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press. 1999. Pp.79-85

2.2 El fragmento en el Paisaje Próximo.

Hay profundas razones históricas para la distinción entre el paisaje americano y el europeo, y entre la perspectiva distante y sinóptica por la cual el paisaje americano es más claro y la visión íntima y fragmentada adecuado a los espacios europeos³⁰

El fragmento aparece en la definición del Paisaje Próximo como consecuencia de su condición de proximidad. Esta condición **revela el lugar a partir de fragmentos encontrados en el espacio cotidiano**. La selección de un fragmento inicia el proceso de aproximación: se descifra las relaciones y procesos que se observan, se encuentran o se intuyen en el lugar con el objetivo de apropiarlo y activarlo.

En este punto se cuestionará el fragmento bajo cuatro líneas que pretenden, sobretodo, expandirlo para otorgarle un papel propositivo y operativo para el proceso de aproximación. En primer lugar se revisará **su definición** para tornarlo instrumento abriendo su significado más allá de la simple constatación de objeto resultante de una fractura o quiebra. En segundo lugar, esta definición se contrastará con el **proceso de fragmentación y la imagen fragmentaria** común del territorio contemporáneo, procurando una oportunidad frente a la inoperancia de su desvalorización o rechazo. En tercer lugar, el fragmento se justificará desde el salto de la **revelación del vacío** en la ciudad hacia **el intervalo y el intersticio** en el territorio. En último lugar, (el cuarto) se recurrirá a una retrospectiva de la asociación entre la noción de **fragmento y Paisaje**. De estas cuatro líneas resultará **un fragmento útil para el proceso de aproximación al territorio difuso; un catalizador para la interpretación e intervención y en definitiva, un dispositivo para la definición del Paisaje Próximo**.

No se trata de defender la interpretación e intervención fundadas en la (re)composición más o menos abstracta de fragmentos ni tampoco, de exaltar la fragmentación urbana como un valor en sí y por sí. Se presenta una (re)visión del concepto de fragmento desde la cual se explora la hipótesis de su operatividad para interpretar, validar, anticipar, enunciar e intervenir en el territorio difuso, es decir como catalizador de una apropiación que implica el proyecto.

30 COSGROVE, D.; *The measures of America*. En CORNER J., MacLEAN A.S.; *Taking Measures Across the American Landscape*. New Haven and London: Yale University Press. 1996.

En primer lugar se debe referir que el fragmento, como instrumento de aproximación, se asocia a una estrategia de descomposición y deconstrucción, como argumenta Paola Viganò.³¹ Esta estrategia, explorada desde distintas disciplinas, procura una lectura eficaz o, incluso, una lectura próxima haciendo un paralelismo con la técnica del *close reading*.³² Esto conlleva una operación meticulosa que permite una “ralentización de la formación de juicios de valor”³³ y, por eso, ofrece alternativas a la apropiación de lo más obvio.

Desde esta perspectiva, heredada del elementarismo urbano³⁴, el fragmento aparece como una clave de deconstrucción de la complejidad que no solo permite una lectura próxima como, además, recoge material próximo, justificando una mirada hacia lo cotidiano y lo más obvio para hacerlo comprensible y relegando cualquier juicio de valor. El fragmento resultante de esta deconstrucción meticulosa, asociada a una anotación y a una descodificación; determinado por una condición de proximidad, un interés por lo cotidiano y lo obvio; sometido a un proceso de selección y exploración creativa... es la clave para definir el Paisaje Próximo.

Pero, en primer lugar, se debe esclarecer lo que se entiende por fragmento. ¿Cómo puede el fragmento afrontar la complejidad del territorio difuso más allá de aquella constatación de su composición discontinua y fragmentaria? Para encontrar algunas pistas parece importante revisar su definición y sondear sus potenciales como instrumento de aproximación.

31 VIGANÒ, P.; *La città elementare*. Milano: Skira, 1999,

Paola Viganò recuerda como la estrategia de descomposición y deconstrucción, desde la revisión de su conceptualización a inicios de los setenta, han seguido variadas direcciones que han interesado a distintas disciplinas asociándose a una posibilidad y capacidad de lectura próxima al *close-reading*. La autora refiere en la pag19: “(...) la deconstrucción, (...) es en las palabras de J. Hillis Miller, discípulo americano de Derrida (...) nada más que la buena lectura, el arte de leer de cerca, del *close reading*, o la *explication du texte*.”

32 “*close reading*: Cuando se lee de cerca (*close read*), se observan hechos y detalles a cerca del texto (...) Su objetivo puede ser reparar en todos los rasgos más llamativos del texto, incluidas las características retóricas, elementos estructurales, referencias culturales, o bien, su objetivo puede ser anotar sólo características seleccionadas del texto - por ejemplo, las oposiciones y correspondencias particulares, o referencias históricas. De cualquier manera, hacen que estas observaciones constituyan el primer paso en el proceso del ‘*close reading*’

El segundo paso es interpretar sus observaciones. Se trata básicamente del razonamiento inductivo: pasar de la observación de los hechos particulares y concretos a una conclusión o interpretación, con base en dichas observaciones. Y, como en el razonamiento inductivo, el ‘*close reading*’ (lectura minuciosa, cercana) requiere una cuidadosa recolección de datos (sus observaciones) y un pensamiento que los consiga sumar o combinar.

Como empezar:

1. Lea con un lápiz en la mano y anote en el texto (...)

2. Busque padrones en las cosas observadas en el texto – repeticiones, contradicciones, similitudes. (...)

3. Pregunte sobre estos padrones—especialmente cómo y porqué. (...)

<http://www.fas.harvard.edu/~wricntr/documents/CloseReading.html>

1998, Patricia Kain, for the Writing Center at Harvard University

33 La autora asocia directamente el *close reading* con una posibilidad de descripción del territorio contemporáneo que ofrece la deconstrucción del paisaje más obvio.

“Algunas operaciones de descripción del territorio y de la ciudad contemporánea puede considerarse como una forma de *close reading*, una minuciosa deconstrucción de un” paisaje obvio “; banal y cotidiano (...) Una operación que obliga a una ralentización de la formación de juicios de valor (bello / feo)” VIGANÒ, P.; Op.cit., p.21.

34 “Con elementarismo indico al mismo tiempo un ‘estilo de análisis’ según el cual cada situación compleja, o que sólo se interpone como una resistencia al conocimiento del conjunto, es estudiada a partir del reconocimiento de sus elementos constitutivos. (...) Algunas operaciones de deconstrucción, listado, enfoque, superposición de materiales muestran y revelan una ciudad elementar a partir de la cual, a partir de aquellos materiales y de la combinación de los materiales que la componen, es posible avanzar con nuevas interpretaciones del territorio contemporáneo.” Ibid., p.10.

2.2.1 De la definición de fragmento

En las definiciones consultadas³⁵ el **fragmento** dice ser el **resultado** de una fractura, **resto** partido de una unidad superior, una **citación** de una obra y finalmente una **parte** destacada **de una posible composición**. Este recorrido que va del resto hacia una parte que puede **citar, explicar, resumir o contar** una obra pero también que puede iniciar (incitar o catalizar) una nueva composición, es la primera hipótesis de trabajo que acompaña siempre la noción de fragmento. Esta hipótesis, además, defiende la utilidad del fragmento como desplazamiento que articula el pasado con el futuro, lo encontrado con lo posible, lo observado con lo intuido.

El fragmento se interpreta, normalmente, como resultado o resto de una o varias fracturas de una unidad que se descompone en partes simples o irrelevantes; pero como hipótesis, se propone entender el fragmento como parte revelada o citada de una entidad heterogénea. Así, el fragmento que interesa para la definición del Paisaje Próximo, para la aproximación al territorio difuso, es **portador de esta heterogeneidad, indicador de una multiplicidad de relaciones, de una acumulación de estratos i/o referencias que, además, relatan las formas y tiempos de construcción del lugar.**

Como ya se ha referido anteriormente, en el territorio contemporáneo – particularmente en el territorio difuso - no hace sentido distinguir las tradicionales dicotomías natural-artificial, rural-urbano o centro-periferia. En el difuso explorado se asiste a una sobreposición donde se mezcla una multiplicidad de formas de ocupación, en que no es posible distinguir donde terminan unas y empiezan otras. Sin embargo, al interpretarlo muchas veces se recurre al fragmento para constatar una oposición de sistemas: así se lee el sistema urbano como el conjunto de fragmentos dispersos (de edificaciones o urbanizaciones) y el sistema ecológico como fragmentos “verdes” recortados por una urbanización también fragmentada. Pero realmente lo que se encuentra son fragmentos sin características homogéneas, que no pertenecen a un único sistema. ¿porque no seleccionar esos fragmentos que (de)muestran las intersecciones de lógicas y de materiales de ambos (o más) sistemas? Por lo tanto, el **fragmento que interesa no habla de piezas rotas que se distinguen por oposición, sino más bien evidencian un resultado de relaciones particulares y promiscuas entre distintas formas y procesos.** El fragmento es un material que necesita ser interpretado o explorado a partir de esta duplicidad de **relación y proceso** que significa englobar el tiempo y las morfologías resultantes de la combinación de un soporte y las

35 Consultado el Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición. Real Academia Española: “(Del lat. fragmentum). 1. m. Parte o porción pequeña de algunas cosas quebradas o partidas. 2. m. Trozo o resto de una obra escultórica o arquitectónica. 3. m. Trozo de una obra literaria o musical. 4. m. Parte conservada de un libro o escrito.” Consultado el Diccionari de la Gran Enciclopèdia Catalana: “[mús] Parte destacada de una composición musical. Modernamente, en la edición de discos es frecuente hacer una selección de una obra extensa, reunión de fragmentos más remarcables.[lit] Parte que ha quedado, que es publicada o que es citada, de una obra.

distintas transformaciones sucesivas. Así se entiende la operatividad de cada fragmento.

Esta tesis no identifica el fragmento como una parte u objeto retirado y aislado, sino que considera que es el descubrimiento de las relaciones intrínsecas del lugar, así como sus procesos de formación, lo que determina su condición, lo que le otorga operatividad. Es decir, un fragmento sirve, básicamente, para revelar relaciones más o menos sistémicas y transversales en el espacio y en el tiempo. Estas relaciones pueden ser las existentes o las potenciales en una perspectiva de proyecto. Por lo tanto, el fragmento con el que se trabaja ya no es un elemento, ni tan solo determina un sistema homogéneo o unitario; se considera un **campo de relaciones** que, como indica Zardini, **implica la superposición pero también la distorsión y la ambigüedad:**

Se trata, (...) de reconocer los diferentes sistemas que se superponen, que provocan interferencias y superposiciones, y que anulan la precisión de las relaciones en favor de la distorsión y de la ambigüedad. No la precisión, sino la aproximación; no la nitidez, sino el matiz; no la definición exacta, sino la imprecisión, son las cualidades y las características de este nuevo paisaje.

Ballard (crash) explica como el escritor de antes se sentía y se mostraba como alguien capaz de poner orden a la realidad, dividiéndola, poetizándola, explicándola en fin, asumiendo siempre un poder sobre ella. Ahora, por el contrario, su actitud es cada vez más próxima de lo científico que frente a esa realidad, que sabe inaprensible, solo puede ensayar experimentos capaces de dar cuenta de pequeños fragmentos en los que asentar, provisionalmente, interpretaciones de la realidad contemporánea.³⁶

Bajo estos argumentos, se asume la dificultad que supone trabajar con el territorio contemporáneo - particularmente con el territorio difuso - optando por **la aproximación más que la precisión, y el matiz frente la nitidez**. Pero además, se incorpora también el **carácter provisional** que, lejos de pretender entender o interpretar todo, se conforma en abrir posibles interpretaciones. La **superposición, la estratificación, las interferencias, la distorsión, la ambigüedad y la provisionalidad se encuentran en el carácter de cada fragmento, y por extensión en las cualidades del Paisaje Próximo**.

En este punto vale la pena **confrontar y distinguir la utilidad del fragmento frente a la noción de detalle**³⁷ y para ello se utilizan las argumentaciones de Pérgolis, que inciden en la distintas formas de asumir las relaciones entre las partes y el todo: la forma irregular del

36 ZARDINI, M.; op.cit. p.207.

37 Paola Viganò compara también ambas definiciones. Otorga al fragmento un valor por considerarlo resultado de un proceso, y presenta el detalle desde su relación con el todo. De esta forma renuncia a su oposición, los distingue según el punto de vista escogido y los asocia a una interpretación. La autora argumenta: "la idea de fragmento presupone la ruptura de un equilibrio precedente, la desaparición de un estado de las cosas unitario y harmónico, introduce un juicio negativo en el confronto de la ciudad contemporánea o , por el contrario, de esta condición hace un manifiesto. Detalle, en su acepción ordinaria, es, en cambio, un elemento de un conjunto, se refiere a un todo que está presente y no presupuesto. Fragmento y detalle representan estados cambiantes que varían según la distancia a la cual nos posicionamos y del punto de vista que asumamos; no representan un estado ontológico, pero son deudores de una interpretación." VIGANÒ; op.cit. p.17

fragmento frente a la forma lineal y nítida del detalle; la predisposición *a priori* que implica la observación de un detalle frente a lo inesperado de encontrar un fragmento; la facilidad de reinsertar un detalle con el todo y la ambigüedad de esta posibilidad con el fragmento; así como la “(re)construcción hipotética, pero no cierta” que acompaña la idea de fragmento; “un detalle es único y en ello radica su peso discursivo en el sistema que integra (...) con su incapacidad para absorber la dinámica del cambio.”³⁸ Entre las diferencias entre ambos, se subraya la condición de linealidad y corte limpio que supone el detalle, en cuanto que el fragmento presume una rotura más o menos casuística que no pretende encajar de forma exacta ni lineal con el todo, ni restablecer o reconocer la unidad. Por ello, el fragmento acepta cambios y una manipulación más libre y abierta, sin remeter hacia la necesidad de una (re)construcción fija o predeterminada. ¿es por ello la noción de fragmento más próxima al proyecto? Pérgolis parece responder:

Una estructura fragmentaria es inestable, leve, en ella importan tanto las partes como los ‘vacíos’ o tensiones que las integran a la red, esos espacios o ‘silencios’ de Lyotard que permiten la aparición de relatos y que dan lugar a las ambigüedades propias de la duda y, consecuentemente, crean una actitud favorable al cambio.³⁹

Esta “actitud favorable al cambio” que argumenta Pérgolis, incentiva una actividad creativa, una transformación y, en definitiva, un proyecto.

Efectivamente, el fragmento resulta de una fragmentación que, tal y como la presenta Richard T.T Forman, implica un proceso continuo, una transformación: “Fragmentación = fase en una secuencia de transformación del territorio, de un tipo a otro, por causa naturales o humanas”.⁴⁰ En esta definición Forman destaca la noción de proceso, de secuencia de transformaciones implícitas en el resultado. El fragmento debe considerarse como manifestación de este proceso, pero además, puede interpretarse que el propio fragmento se encuentra siempre en una situación inestable, su estado no será nunca el definitivo. O, antes, la cuestión que se coloca es que no es irreversible o inmutable, sino que puede continuar transformándose... Esta característica otorga al fragmento una gran capacidad (libertad) para la manipulación frente a la inoperancia que supone trabajar con grandes estructuras estables y fijas o con objetos aislados y detalles demasiado precisos. Es decir, **permite entenderlo como un catalizador de posibles transformaciones porque se trata de una situación inestable**. El concepto de fragmento

38 “... en la confrontación entre las dos maneras de relacionar las partes con el todo, a aquella que propone un sistema lineal y cerrado la llamamos ‘detallar’, por el origen etimológico de la palabra, que como señala Omar Calabrese, implica la noción de ‘cortar’ (*tagliare*); a la segunda, la denominamos ‘fragmentar’, cuya etimología indica ‘romper’ (*frangere*). Lo cortado es elegido por el sujeto, es el resultado de una opción, un ‘a priori’ con la certeza de reconstitución de la unidad a partir de las ‘partes’ con bordes nítidos, fácilmente reinsertables en el todo. El fragmento, lo roto, es irregular, arbitrario tiende a independizarse de la totalidad de la cual proviene, ya que su reconstitución es hipotética, pero no cierta.” PÉRGOLIS, J.C.; *Ciudad fragmentada*. Buenos Aires: Nobuko. 2005. p.37.

39 Ibid.

40 FORMAN, R.T.T.; *Land Mosaics: the ecology of landscapes and regions*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press. 1997. p.406.

implica así, no sólo la manifestación y efectos de uno o varios procesos como también **una inestabilidad e incluso una fragilidad, característica clave para la definición del Paisaje Próximo.**

Con la intención de entender el fragmento, que no es elemento ni detalle sino que se presenta compuesto por campos de relaciones y procesos que se superponen, se recorre a las dos metáforas utilizadas por André Corboz: el *palimpsesto* (1983) y el *hipertexto* (1993) que muestran el territorio como soporte o superposición y como matriz de textos. Sébastien Marot recuerda, sin embargo, que estas metáforas no se refieren a una imagen del territorio, sino que pretenden ser útiles para su manipulación; es decir, no se reducen a la interpretación sino que especulan la intervención.⁴¹ Como en el caso del fragmento del Paisaje Próximo que lejos de reducirse a la constatación de la imagen fragmentaria del territorio disperso, quiere ayudar a activarlo (es decir, describirlo, interpretarlo y proyectarlo).

Si cuando Corboz habla del *palimpsesto* se refiere al *espesor del territorio*, a sus trazas depositadas sucesivamente en el tiempo; al hablar del *hipertexto* remite, principalmente, a las lógicas de relación contemporáneas, abiertas y con modalidades distintas, sin una estructura unívoca e imperativa, que dependen sobretodo de la forma de selección:

Un texto es un conjunto de párrafos sucesivos, escritos o impresos sobre papel, que se lee en principio desde el inicio hasta el fin; un hipertexto, un conjunto de datos textuales numerados por un dispositivo electrónico, que pueden ser leídos bajo órdenes, así como modalidades, distintas. Un texto – es el punto decisivo – es una estructura lineal, jerarquizada y perceptible por el sentido común, como un todo (...) El hipertexto, al contrario, no es captado por el sentido, ni posee una estructura unívoca e imperativa; se puede recorrer ad libitum y consultarlo selectivamente; entrando en él desde cualquier parte.⁴²

El fragmento utilizado en la definición del Paisaje Próximo se presenta como **ese dispositivo** que permite leer sin un orden y de modos distintos aquello que no posee una estructura imperativa y que permite ser consultado de forma selectiva. Utilizando la metáfora del *hipertexto*, el fragmento no se considera un párrafo de texto perdido que necesite una secuencia inmediata, exacta y lineal para darle sentido o significado, ni tampoco se trata de un trozo de secuencia que se ha roto y ha quedado incomprensible, sino que se considera **una cita o un dispositivo que permite abrir diferentes y variados links (o vínculos)**. Esto significa que lo más relevante pasa, después de una primera selección más o menos arbitraria, por descubrir e interpretar las relaciones implícitas en él y con otros espacios y tiempos, las referencias, los

41 “estas otras metáforas, muy próximas, muy complementarias, que son el antiguo palimpsesto y el ultramoderno hipertexto, metáforas del territorio contemporáneo, pero también, y sobretodo, metáforas de instrumentos de ayuda para la composición” MAROT, S.; *Du palimpseste a l'hyperville. André Corboz, webmaster de la ville et des territoires*. En CORBOZ, A.; *Le territoire comme palimpseste et autres essais*. Besançon: Editorial de l'Imprimeur 2001. p.14.

42 CORBOZ, A.; *La description: entre lecture et écriture*. En CORBOZ, A.; *Le territoire comme palimpseste et autres essais*. Op.cit. p.255.

materiales implicados, los procesos... Es decir, no interesa el fragmento como objeto que necesita ser reconstruido para tener sentido sino, que se entiende como **un dispositivo de exploración y de interpretación** que cada uno puede seleccionar para estimular la apropiación del lugar. Evidentemente esta lectura es siempre múltiple y no conclusiva, pero ya se sabe que no existe una lectura única ni absoluta cuando se habla de Paisaje.

De la metáfora del *palimpsesto*, tan utilizada y explorada⁴³, se puede solo añadir que ayuda a presentar el fragmento como una superposición de trazas que revelan, sobretudo, un tiempo acumulado. Esto significa que la idea de fragmento no se reduce a los espacios ni objetos colocados en un soporte sino, todo lo contrario; **el fragmento tiene espesura**. Esto sirve para recordar que no se trata de individualizar, ni retirar elementos sino de comprenderlo desde las relaciones observadas o intuitas de esas trazas superpuestas, de esa acumulación entre objetos, materiales, soporte, texturas, formas y usos. La lectura o descodificación del fragmento no es superficial sino que procura, en su espesura, la acumulación de tiempos y procesos de construcción más o menos evidentes.

El hipertexto ayuda a destacar las múltiples relaciones abiertas que un fragmento puede descubrir; el palimpsesto permite visualizar el fragmento a partir de su espesura incorporando el tiempo acumulado.

El fragmento que interesa para la definición del Paisaje Próximo se aleja de la imagen de resto o resultado de un proceso acabado para integrar la idea de dispositivo, que **incorpora el pasado y activa un futuro**.

La ambigüedad implícita en la noción de fragmento **incluye cierta inestabilidad pero a la vez acepta la posibilidad de cambio**. Como no está limitado, porque **atiende a relaciones y procesos, es irregular**. No pretende una reconstrucción sino una deconstrucción que permita leer de forma eficaz.

El fragmento no se reduce a unas formas geométricas, **es un indicio**. Su peso discursivo **es abierto y por eso cataliza posibles nuevas narrativas**. El fragmento no se considera un pedazo o un resto nítido con límites precisos, sino que **apunta a unas relaciones ambiguas, superpuestas, en las formas y los tiempos**.

El fragmento se ha definido como **dispositivo que revela relaciones y procesos, tiene espesura y su selección cataliza el proceso de aproximación con el objetivo de interpretar**

⁴³ La metáfora del palimpsesto es recurrente al hablar del Paisaje:
CONAN, M.; *Eloge du palimpseste*. En LASSUS, B. (dir.); *Hypothèses pour une troisième nature*. London, Coracle Press 1992.
LASSUS B.; *Pour une poétique du paysage. Théorie des failles*. En ROGER, A y GUÉRY, F. (dir.); *Maîtres et protecteurs de la nature*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1991.

e intervenir.

Utilizando el dispositivo de Foucault, **se trata de un conjunto multilíneal que no solo hace ver como además hace hablar.** Es decir, no solo ayuda a reconocer como permite reproducir, transformar, en definitiva proyectar.

En primer lugar, es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (...) sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras. (...) Desenmarañar las líneas de un dispositivo es en cada caso levantar un mapa, cartografiar, recorrer tierras desconocidas, y eso es lo que Foucault llama el 'trabajo en el terreno'. Hay que instalarse en las líneas mismas, que no se contentan sólo con componer un dispositivo, sino que lo atraviesan y lo arrastran (...)

las dos primeras dimensiones de un dispositivo, o las que Foucault distingue en primer término, son curvas de visibilidad y curvas de enunciación. (...) son máquinas para hacer ver y para hacer hablar.

(...) No son ni sujetos ni objetos, sino que son regímenes que hay que definir en el caso de lo visible y en el caso de lo enunciable, con sus derivaciones, sus transformaciones, sus mutaciones.

(...) los dispositivos tienen pues, como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerza, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta mutaciones de disposición. De esta circunstancia se desprenden dos importantes consecuencias (...): la primera es el repudio de los universales. (...) la segunda consecuencia (...) es un cambio de orientación que se aparta de lo eterno para aprehender lo nuevo.

(...) En todo dispositivo debemos desenmarañar y distinguir las líneas del pasado reciente y las líneas del futuro próximo, la parte del archivo y la parte de lo actual, la parte de la historia y la parte del acontecer.

(...) Las diferentes líneas de un dispositivo se reparten en dos grupos, líneas de estratificación o de sedimentación y líneas de actualización o de creatividad.⁴⁴

44 DELEUZE, G.; *¿Qué es un dispositivo?*. En AAVV; *Michel Foucault, Filósofo*. Barcelona: Editorial Gedisa 1990. Pag 155. (título original, *Michel Foucault philosophe*. Paris: Editions du Seuil, 1989).

2.2.2 De la fragmentación del territorio a la oportunidad del fragmento.

Los orígenes de la fragmentación son inciertos (...) Pero para nuestros propósitos, el primer gran ejemplo claro de fragmentación lo encontramos en los dibujos de Piranesi para el Campo Marzio. En ellos hay un claro entendimiento de lo que significa la destrucción de aquella unidad tan deliberadamente perseguida desde el Renacimiento.⁴⁵

La fragmentación se asocia, recurrentemente, a la rotura de un orden (o de una unidad) o, incluso, de una combinatoria cuando se presenta como entidad reconocible. Por un lado se relaciona con la desaparición de una unidad, de una forma legible, y, por otro, con la imposibilidad de articular una composición preestablecida. Por lo tanto la fragmentación implica no solo cambiar de estrategia de interpretación como también precisa de nuevas respuestas que no se reduzcan a intentar (re)construir un orden o (re)establecer una armonía. La fragmentación ha sido constantemente referida para presentar la disolución de la ciudad contemporánea, al constatar dispersión de aquellas partes que antiguamente formaban una unidad comprensible y aceptada. Pero, como apunta Moneo, no se trata de una concepción contemporánea sino que la podemos encontrar ya en Piranesi. De aquí se puede deducir que se trata de una interpretación asociada a la quiebra de un orden más que una constatación formal de un proceso o situación (estado) reciente relacionado con la contemporaneidad y sus circunstancias. Es decir, la fragmentación no se resume al resultado final de un proceso de fractura funcional y espacial sino que responde a la necesidad de interpretar la disolución de cualquier orden más o menos estable.

Desde el Movimiento Moderno se esboza el final de la continuidad urbana. La explosión de la ciudad contemporánea no sólo origina su propia muerte como entidad reconocible sino que revela una multiplicidad de formas no reconocidas. Actualmente las lecturas de lo urbano refieren, mayoritariamente, esta difusión e incluyen un mayor número de formas de ocupación, dejando en abierto un gran número de cuestiones sobre las nuevas relaciones que se establecen en el territorio, lo que implica una mayor atención a las formas de lectura, sobretodo, porque introducen temas multi-escalares, el tiempo y la mutación, la incerteza, y, evidentemente, una nueva imagen sin valores reconocidos. En ellas la fragmentación continúa siendo usada como argumento para rechazar la situación urbana actual o para la desvalorización de un Paisaje que no encaja con un imaginario propagado.

45 MONEO, R.; *Paradigmas fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad*. En Revista Arquitectura Viva nº66 Mayo-Junio 1999. pp.17-24.

"(...) citaré a Piranesi en su descripción de los dibujos de Campo Marzio. 'el choque de los organismos inmersos en un mar de fragmentos formales disuelve incluso la más remota memoria de la ciudad como lugar de la forma' (la sfera e il laberinto, 1980; versión castellana pag 46) Frente a cualquiera de las versiones de la ciudad – y por tanto de arquitectura - como naturaleza. Piranesi enfatiza su artificialidad, que produce colisión de formas y figuras que en modo alguno pueden entenderse como un todo orgánico. 'la articulación exasperada y la deformación de las composiciones ya no corresponden a un ars combinatoria. El choque de las mónadas geométricas ya no está regulado por ninguna 'armonía preestablecida (pag 50-51)'"

Sin embargo, desde estas líneas, se formula como hipótesis que el fragmento puede apuntar hacia nuevas opciones y oportunidades para el territorio difuso. Aceptar el fragmento con su riqueza, su complejidad e irregularidad puede ser una alternativa frente la inoperancia del rechazo o la necesidad de (re)construir bajo un orden, una armonía o una unidad ya no presentes. La tesis propone dejar de un lado la discusión de la fragmentación entendida como proceso de desintegración (o incluso degradación) de esta imagen unitaria y estable de la ciudad; **para presentar el fragmento como una hipótesis positiva para apropiar la gramática del territorio difuso, para interpretar y proyectar el espacio del territorio difuso.**

La continuidad morfológica y funcional de las estructuras urbanas es el rasgo principal de identidad de la ciudad hasta el s.XX. Esta continuidad se asienta en un espacio público articulado, con estructuras continuas, donde se apoya una arquitectura que configura las manzanas como unidad morfológica, y en una concentración de las principales funciones cívicas (políticas, administrativas, representativas y comerciales). La ciudad de final del s.XX ya no se consigue leer bajo estos principios. La ciudad se ha hecho pedazos... “Los diversos pedazos, sus dimensiones, su distancia recíproca, la época de construcción, sus habitantes nos muestran una ciudad hecha por piezas que, en las distintas escalas, mantiene la separación como carácter constitutivo propio”⁴⁶ ¿Pero está separación no cuenta nada? En ella o entre ella, ¿no se encuentra nada?

La fragmentación en la ciudad contemporánea constata, como apunta Nuno Portas, una disolución funcional y espacial de las distintas partes que continúan formando, por su grado de dependencia, una entidad urbana pero no se le atribuye la compacidad ni la continuidad del modelo histórico.⁴⁷ Para afrontar la comprensión de este resultado, el mismo autor respalda la necesidad de evaluar estos nuevos territorios atendiendo sobretodo a sus procesos de formación: “Las discontinuidades que atribuimos a los nuevos territorios de lo urbano toman formas y sentidos muy distintos que merecen una evaluación cuidada de sus dimensiones y procesos de formación.” Además de abandonar el clásico sistema de espacios públicos, que sirvieron otrora como estructura perceptiva y funcional clara: “los ambientes no pueden ser asimilados a las formas de las calles o bulevares que aseguraban la conectividad de la ciudad compacta” para entender, desde la conectividad geográfica, un nuevo tipo de relaciones que se establecen a nivel local: “Con la extensión la conectividad se vuelve más geográfica y al nivel local menos canónica

46 SECCHI, B.; *Ciudad moderna, ciudad contemporánea y sus futuros*. En MARTIN A. (ed.); op.cit. pp145-158. (p.153). (título original: *Città moderna, città contemporanea e loro futuri*. En DEMATTEIS G. et al.; *I futuri della città*. Milano: Franco Angeli, 1999, pp.41-70)

47 PORTAS, N.; *De una ciudad a otra: perspectivas periféricas*. En MARTIN A. (ed.); op.cit. pp 221-229. En la p.227 Portas, recuerda: “El rasgo más frecuentemente subrayado en los estudios que buscan las rupturas morfológicas en reacción a los atributos de contigüidad, compacidad y límite del modelo histórico son la discontinuidad y fragmentación o difusión de las distintas partes que por razones funcionales u otras, descomponen la actual aglomeración o región urbana, que asimismo mantiene relaciones internas suficientemente estrechas para ser percibida como una misma entidad urbana.”

y reconocible al unir las fragmentaciones.”⁴⁸ Sin embargo, esta extensión no se limita a una mayor dimensión geográfica de las relaciones establecidas en la nueva ciudad sino que se refiere a una inclusión de una mayor diversidad de formas de ocupación, escalas, funciones, y de intervalos que, desde esta tesis, se pretenden descubrir bajo la condición de proximidad. Así se presenta una imagen menos canónica, que apunta hacia nuevas relaciones, es decir, fragmentos que no se reconocen formando parte de una u otra categoría sino que constatan incomodidades, diversidad e intervalos.⁴⁹

En el ámbito de los estudios urbanos contemporáneos, la fragmentación del territorio se considera un resultado de una transformación urbana demasiado rápida, una consecuencia de procesos autónomos y de la segregación de las actividades, un hecho estimulado por una mayor movilidad y conectividad entre los habitantes y mercancías, y una expresión de la creciente complejidad. ¿Cómo se manifiesta en la proximidad?

Como consecuencia de la fragmentación, el paso de la ciudad moderna a la contemporánea introduce el interés por la figura del fragmento que, como indica Secchi no sólo se opone a la continuidad, como a lo regular, a lo isótropo o lo infinito. El fragmento introduce esa noción de discontinuidad. Sin embargo, “lleva a una concepción topológica del espacio, al espesor de la especificidad de los lugares.”⁵⁰ Por lo que parece, lejos de ser una clave global que representa una condición contemporánea, ¿se trata de una pieza específica? Lejos de ser un patrón y una repetición uniformizada que sirve para descodificar de la misma forma todos los lugares, ¿puede ser particular y portadora de cualidades específicas?

El fragmento ha acabado por tornarse una figura que constata y representa la especificidad de la transformación de la ciudad canónica y continua, en el territorio urbano contemporáneo: “lo que, en cualquier escala, se representa en la ciudad y en la cultura contemporánea, como ya he dicho y es ampliamente aceptado, es el fragmento.”⁵¹ El fragmento parece una imagen clara y, a veces, simplista por considerarse conforme a una imagen demasiado uniforme del territorio contemporáneo; pero en realidad, no tiene una representación obvia, ni única. Además, si consideramos una definición más expandida, como la enunciada en el punto anterior, que no atiende a piezas ni objetos nítidos ni opuestos, la imagen que se le asocia al fragmento es todavía

48 Ibid.

49 Ibid.

Portas asocia la fragmentación con los intervalos: “La fragmentación, por su lado, resulta de la extrema diversificación de las morfologías y tipologías de los tejidos edificados, de las incomodidades de funciones próximas, pero también de la magnitud de sus intervalos expectantes o rústicos (homólogos de los vacíos urbanos)”

50 “El siglo XX está impregnado de una figura opuesta a la continuidad: de la idea de fragmento. (...) Así como la figura de continuidad construía la imagen de un espacio urbano regular, isótropo e infinito, depurado de cualquier carácter contingente, la del fragmento lleva a una concepción topológica del espacio, al espesor de la especificidad de los lugares.” SECCHI, B.; op.cit. p.152.

51 Ibid., p.153.

menos clara y menos inmediata. Por lo que el fragmento lejos de representar de forma unívoca, debe ser interpretado y descodificado desde el entendimiento particular de cada lugar.

La fragmentación ha servido para constatar una nueva situación contemporánea pero, ante todo, **es una opción interpretativa de la complejidad**. Como apunta Paola Viganò,⁵² el fragmento permite dividir y/o descomponer la complejidad en partes esenciales, más sencillas que permiten manejar la comprensión o interpretación de la complejidad. Por lo tanto, el fragmento o la fragmentación no se reduce exclusivamente a constatar un nuevo estadio, resultado de la rotura de aquella continuidad existente. Sirve, sobretodo, para interpretar la composición del territorio, es decir, la articulación y las relaciones que se establecen en los espacios, que son actualmente más complejos. Es decir, frente la complejidad y la heterogeneidad que se descubre al mirar el territorio urbanizado se opta por una descomposición en entidades más simples, pero concretas, que permitan leer el espacio resultante. Así, la idea del fragmento surge como una necesidad de estrategia para seleccionar sin simplificar demasiado, una necesidad de desconstruir para poder entender, una necesidad sobretodo de aprehender y apropiar.⁵³

Esta estrategia cognitiva ayuda a enfrentar el posible (des)orden de la ciudad contemporánea cuestionando el propio concepto de *orden*, así como nuestra capacidad para leerlo, lo que significa, en primer lugar, retirar cualquier connotación negativa para procurar nuevas posibilidades de intervención.

Existe un aspecto todavía más vil que la fealdad o el desorden patentes, que es la máscara ignóbil del pretendido orden, establecido por medio del menosprecio o de la supresión del orden verdadero que lucha para existir y ser entendido.⁵⁴

Hasta ahora hemos considerado que la heterogeneidad, el desorden aparente de la ciudad contemporánea, era uno de sus aspectos negativos, sin comprender que son solo nuestros prejuicios los que nos llevan a considerar como desorden lo que en realidad es un orden de otro tipo. La heterogeneidad es, al contrario, una de las características específicas, originarias de la ciudad contemporánea, y una de sus cualidades que nos ofrece nuevas posibilidades de intervención. Hay que cambiar el punto de vista, (...) Se trata de adoptar una sensibilidad diferente, basada en el contraste y en la tensión, en la fragmentación y en la discontinuidad, y no ya en una vaga idea de armonía general.⁵⁵

El fragmento puede ayudar a aceptar el (des)orden. Pero para ello, como apunta Zardini, es necesario “cambiar el punto de vista”, aceptar una nueva “sensibilidad que incorpore la

52 “algunas figuras han marcado profundamente en las últimas décadas la proyectación de la ciudad y el territorio: aquella de la discontinuidad, de la heterogeneidad y del fragmento son quizás las más extendidas e importantes.” VIGANÒ, P.; Op.cit. p.7

53 “La percepción del fragmento y, juntamente, de lo continuo y de lo complejo conduce nuestra mirada a articular una estrategia cognitiva, pero al mismo tiempo reclama la necesidad de una simplificación de lo real, de una selección de algunos de sus elementos constitutivos, de unidades elementares que consientan superar la irreductibilidad.” Ibid.

54 JACOBS, J.; Op.cit., p.14.

55 ZARDINI, M.; Op.cit. p. 203.

tensión y el contraste”, incluso, recupera el concepto del pintoresco en oposición a la armonía para “comprender mejor una ciudad contemporánea, caracterizada cada vez más por la preponderancia de las características de individualidad y de singularidad de los diversos elementos, de los diversos estratos, de los diversos sistemas, de los diversos segmentos, de los diversos fragmentos”. Porque se trata de una actitud que acepta como positivo aquello que recurrentemente se ha despreciado desde otras sensibilidades o lógicas: “la heterogeneidad, la irregularidad, lo insólito, lo intrincado, la variedad excesiva, el desorden, la falta de armonía, la proximidad incongruente de trozos diferentes, la fragmentación, la dispersión, la indeterminación”⁵⁶ cualidades que se encuentran en la noción de fragmento expandida, cuando no se reduce a un objeto ni a elementos aislados.

En este punto vale la pena retomar el argumento de Jane Jacobs que asocia la ciudad a un “problema de complejidad organizada” mediante la constatación de la evolución del raciocinio utilizado para relacionarnos con el mundo, es decir con nuestro entorno directo, el territorio que construimos. El conjunto de métodos de análisis y las nuevas estrategias de raciocinio han evolucionado desde el pensamiento científico. Haciendo una referencia al Dr. Weaver, Jacobs⁵⁷ resume abordajes opuestos a lo largo de la historia: desde esa primera capacidad de trabajar con problemas de simplicidad elemental que aprende a analizar problemas de dos variables; hasta la capacidad de manejar problemas de complejidad desorganizada creando métodos que envuelven billones de variables bajo la teoría de la probabilidad y la estadística. Pero ni todos los problemas son posibles de resolver a través de estos dos métodos. Desde la biología se aprende otros métodos fundamentados en la recolecta, la descripción, la observación de efectos aparentemente relacionados. Lo más importante de este aprendizaje es el descubrimiento que estas variables están inter-relacionadas, por lo que se deduce que existe otro tipo de problemas de complejidad organizada, y por ello, necesitan un abordaje simultáneo. Con este argumento, Jane Jacobs presenta la ciudad como un problema de complejidad organizada, defendiendo que puede ser analizada o confrontada desde varios enunciados, así como segmentos por estar interrelacionados, sus variables son múltiples y diversas pero no están desordenadas.

Existen análisis generalizadas, más fáciles, y soluciones, más sencillas, mágicas, pero desearlo no hace con esos problemas se tornen cuestiones más sencillas que la complejidad organizada, por más que intentemos huir de la realidad y los tratemos como se fuesen otra cosa.⁵⁸

Considerando que el territorio pertenezca a esta complejidad organizada, el fragmento no solo facilita esta primera identificación sino que además, bajo la definición establecida en el punto anterior, permite confrontarse con relaciones más complejas en el espacio y en el tiempo,

56 ZARDINI, M.; Op.cit., p. 207.

57 JACOBS, J.; Op.cit. p.477.

58 Ibid., p.483.

a diferentes escalas y con lógicas de distintas naturalezas.⁵⁹

Así, el fragmento sirve para confrontar esta complejidad o este (des)orden, o quizás permite aceptar otro tipo de orden que, de otra forma, no se consigue aprehender. No se trata de aceptar simplemente la fragmentación como un nuevo orden de composición (compuesta a partir de partes), ni de exaltar una solución fragmentaria como única salida. Se pretende comprobar cómo el fragmento - desde el estudio de sus inter-relaciones y procesos - puede desvelar nuevas condiciones y cualidades de relación para proyectar desde lo que se descubre en ellos y con ellos. Es decir, convertir los fragmentos en descodificadores del lugar pero también como catalizadores para futuras transformaciones, aceptando la heterogeneidad y su complejidad (organizada), aceptando que en esta variedad y riqueza se encuentran posibles pistas e indicios para el proyecto, alejándose de modelos establecidos, composiciones ensayadas y programas repetidos y simplistas.

Sieverts apunta esta alternativa frente la dificultad de entender (o leer) la *Zwischenstadt*⁶⁰ argumentando que lo que parece negativo en la fragmentación, puede ser leído como un alto grado de riqueza desde una nueva observación. Esta riqueza no solo abre múltiples y variadas imágenes, como nuevas posibilidades de que cada mirada sea creativa, es decir aporte nuevas alternativas de transformación. Para ello es necesario abandonar esa imagen simplista y unívoca del fragmento como pieza o resto y empezar a entender la riqueza que esconde su espesura, sus relaciones abiertas, sus tensiones, sus contrastes y procesos. Para ello es necesario un observador activo.

La *Zwischenstadt* puede también leerse como un texto abierto que exige una colaboración activa por parte del lector para comprender y disfrutar con ello. Las áreas urbanas de la *Zwischenstadt* son como una confabulación de diferentes fragmentos de texto que no son fáciles de entender, cuyos autores son excepcionalmente conocidos, con brechas que los lectores tienen que llenar con sus propias historias. Sin embargo, se puede, en función del “modo de lectura”, combinar esos fragmentos en diferentes secuencias e interpretarlos en función de la experiencia o el estado de ánimo.⁶¹

59 “En las ciencias biológicas, se opera con la complejidad organizada mediante la identificación de un factor o cantidad específica (...) y, después, a través del estudio exhaustivo de sus relaciones complejas e interrelacionadas con otros factores. Se observa todo en términos de actuación (y no de simple presencia) con factores y cantidades específicos (y no genéricos). Sin duda, también se utilizan las técnicas de análisis de dos variables y de la complejidad desorganizada, pero apenas como métodos secundarios.” Ibid., p.489.

60 “lo considerado negativamente como la fragmentación y la incoherencia debido a la incapacidad de percibir el conjunto también puede ser percibido como un elevado grado de complejidad por la riqueza de las discontinuidades, la riqueza de los nichos ecológicos y sociales y de la ampliación de la subjetividad espacial. De hecho, el significado de los alrededores nunca formará una imagen única. Cada visita debe crear nuevos, vagos y mal definidos destellos de imágenes”. SIEVERTS, T.; *Cities without cities. An interpretation of the Zwischenstadt*. London Spon Press, 2003. p.45. (edición original en alemán *Zwischenstadt*. Switzerland, Birkhauser, 2000)

61 Ibid., p.109

De la inoperatividad que supone (re)construir fragmentos, o de la inmediatez que significa aceptar composiciones collage de fragmentos, esta tesis opta por lo instrumental del fragmento no solo para una lectura sino también para una escritura. Entendida la gramática ¿puede el fragmento mostrar lógicas y procesos, particularidades y materiales útiles para el proyecto? Después de intentos fracasados a intentar (re)estructurar y (re)ordenar los fragmentos porque no asumir su papel de vínculo (dispositivo de relaciones y procesos) y tornarlo lo más complejo posible para de esta forma (re)activar las relaciones existentes o simplemente activar nuevas?

Por lo dicho, abandonando la fragmentación como proceso de destrucción de la ciudad continua, abandonando la imagen fragmentaria inoperativa, **se presenta el fragmento como hipótesis positiva para el proyecto en el difuso.**

Ya en los años sesenta, algunos de los componentes del Team X entienden el proyecto urbano como un fragmento⁶² que genera interacción con un entorno alargado y establece un nuevo tipo de relaciones percibidas y pensadas desde distintas escalas. Pero además, no se trata de un fragmento concluido sino que inicia unas relaciones abiertas con el tiempo, con lo existente y lo futuro (del contexto): “En el trabajo del Team X el diseño urbano no se consideró como un proyecto final e independiente, sino como un fragmento que se encuentra en el interior, y contribuye a una entidad mayor.”⁶³ La idea de fragmento y de proyecto no comporta una escala predeterminada de intervención, Peter Smithson llega a plantear que se deberían pensar los edificios (el proyecto de) como un fragmento con capacidad para reactivar nuevas relaciones con lo preexistente. Propone pensar en el proyecto desde la perspectiva de un vínculo que conforma no solo un nuevo orden de relaciones como además reactiva relaciones preexistentes:

Los edificios deben ser considerados desde el principio como fragmentos que contiene dentro de sí la capacidad de actuar con otros edificios: ellos propios deben ser enlaces de (o entre) sistemas” En otras palabras, al relacionarse con el entorno que los rodea, los nuevos edificios se convierten en fragmentos de un nuevo orden: el tejido existente se re-activa por el nuevo.⁶⁴

Frente a los modelos de urbanización actuales que no revelan gran interés en establecer relaciones transversales y promiscuas desde la asunción de la fragmentación formal y funcional existente; frente a una tendencia homogeneizadora en las formas y fija en las situaciones presentes

62 “Esta comprensión del proyecto urbano como fragmento que interactúa con un mayor ámbito urbano existente, es una de las principales premisas que pueden encontrarse en el trabajo de varios colaboradores del Team X. Peter Smithson incluso subrayó que también puede ser considerado como un claro cambio de actitud dentro del CIAM.” SCOTT BROWN, D.; *Team 10, Perspecta 10, and the Present State of Architectural Theory*. En *Journal of the American Institute of Planners*, January 1967, pp. 42-50.

63 AVERMAETE, T.; *Stem and Web: A Different Way of Analysing, Understanding and Conceiving the City in the Work of Candilis-Josic-Woods*. Paper de las conferencias Team10_between Modernity and Housing organizadas por la Escuela de Arquitectura TU Delft en 5-6 Junio 2003. www.team10online.org/research/papers/delft2/avermaete.pdf

64 SMITHSON A&P.(1967); (cit.) en LICHTENSTEIN C.; SCHREGENBERGER T. (ed.); *As Found. The discovery of the Ordinary*. Baden: Lars Muller Publisher 2001. p.142

o inmediatas; se propone pensar el proyecto desde otra noción de fragmento que permita aportar un mayor número de situaciones espaciales, que incluya mayor grado de ambigüedad, incerteza y de porosidad, que asuma la superposición de distintos sistemas. En definitiva, se formula abrir las posibilidades del fragmento más allá de su capacidad de descomposición e interpretación para considerarlo en el proyecto- para ello es necesario desplazar definitivamente su imagen aislada y reforzar su papel de dispositivo que explica y permite abrir múltiples vínculos con el espacio y el tiempo. De esta forma, el fragmento pasa a ser **un catalizador para activar nuevas relaciones desde el lugar y con el lugar.**

2.2.3 Del vacío, las distancias y el intervalo en el fragmento

En su texto *Paradigmas fin de siglo. Los noventa entre la fragmentación y la compacidad*, Rafael Moneo revela la importancia del libro *Collage city* de Rowe y Koetter, para la introducción de la fragmentación en el discurso contemporáneo. Se refiere, precisamente, a la instrumentalización que Rowe otorga a la fragmentación y su capacidad de ficción y a la vez de manipulación. En ese libro los dibujos a negativo muestran la descomposición de lo construido y **el vacío se transforma en sujeto**. Este vacío no tiene forma de plaza o de calle, aparece de forma líquida y amorfa.

Esta inversión recurrente en la lectura de la ciudad desde los objetos hacia los vacíos,⁶⁵ evidencia la necesidad de buscar nuevas lecturas entre el vacío y el lleno dando más importancia a las relaciones que se establecen entre ambos y no a su simple distinción (negativo-positivo). **El fragmento que interesa para la definición del Paisaje Próximo no opta por ser un lleno o un vacío, no es un objeto ni su negativo; está compuesto por distancias, intersticios e intervalos...** Dicho de otra forma, no se considera el fragmento a partir de la oposición entre lleno y vacío sino que está compuesto por múltiples variables determinadas por las distancias, intersticios e intervalos que existen en él.

En las últimas décadas, la denominada periferia - que hoy parece no existir - fue un campo de exploración para el *vacío*. Sin embargo, Manuel de Solà-Morales la presentó bajo la ley de las **distancias**, que pueden ser entendidas como medida o datos sin interés, o que pueden devenir útiles, “interesantes”, cuando se interpreta la riqueza de las variadas situaciones que en ellas

65 Paola Viganò introduce la noción Reverse City, donde el espacio abierto se ha desplazado del “espacio a ocupar” al “espacio definidor”: “Rowe y Koetter, en *Collage City*, juntan el proyecto de Le Corbusier St. Dié con la planta en el centro de Parma para demostrar que este último es el opuesto de la ciudad de la arquitectura moderna. En el primer ejemplo prevalece los objetos, en el segundo, los espacios. ()Esta es la interpretación tradicional inversión de la relación entre lleno y vacío, pero la transición desde el ‘space occupier’ al ‘space definer’ parece más complejo en una ciudad que se ha transformado de un sólido continuo a un vacío continuo.” VIGANÒ; Op.cit. p.127.

coexisten:

La distancia entre zonas o paquetes autónomos es la ley – negativa - por lo que de hecho, se construye la periferia. Una ley que cruza la superficie del territorio con medidas, y donde la distancia es siempre entendida solamente como dato defensivo, ignorante de relaciones y propositivo de nada, sin interés propio, de forma casual. Con todo, el juego de esas distancias podrían convertirse en un juego interesante. En realidad lo es, cuando vemos la riqueza de situaciones que produce y las posibilidades de interpretación estética, arquitectónica y paisajística de esas situaciones.⁶⁶

Con este argumento se consigue traspasar de la distancia defensiva o el vacío sin valor propositivo al “juego interesante” de distancias al entender y atender a sus posibilidades de relación, desligándose de su capacidad figurativa y de su sumisión a imágenes establecidas. Manuel de Solà-Morales no considera estos vacíos por su imagen, tampoco como espacios para ocupar; defiende mantener la atención a las relaciones más o menos abstractas - las “distancias interesantes” - que significan la presencia y la ausencia del edificado. Pero además, apunta la posibilidad de ser un argumento compositivo. Estas “distancias interesantes” definen el **intervalo**: “Las distancias son medidas sin cualidad, son ritmos de presencia y ausencia. Como los silencios musicales, ayudan a entender las frases sonoras por el ritmo de las pausas, y por la espera constante del intervalo.”⁶⁷ Este concepto de **intervalo**, que aparece en otros autores, implica sobretodo la importancia de *la relación entre*.

Zardini abandona la noción contrastada de vacío para presentar el **intersticio**, y para ello también se refiere al **intervalo**:

La idea de vacío ya no se puede utilizar: debemos hablar más bien de intersticios; es decir de intervalos, entre edificios. Y un edificio, a su vez, se puede definir como un intervalo, un intersticio, entre otros intersticios. (...) con la palabra intersticio ya no indicamos el vacío, sino el vacío entre las cosas o dentro de las cosas...⁶⁸

En este paso se denota una necesidad de superar la simplicidad del contraste entre lo edificado y lo no edificado (el vacío) e integrar la complejidad al constatar nuevas relaciones *entre* las cosas, *entre* los espacios configurados como intervalos o de intervalos constituidos por vacíos y edificados de carácter muy distinto. De ahí, se puede deducir que el vacío, por sí solo, no deberá determinar los fragmentos del Paisaje Próximo, como tampoco su opuesto, lo edificado. No se trata de una simple oposición entre el vacío y/o el lleno; los fragmentos aparecen compuestos también de esos silencios, de estos intersticios. **Esto significa, una vez más, que cada fragmento asume la complejidad de estas relaciones entre, lleno de matices, incertezas y**

66 SOLÀ-MORALES, M.; *Territorios sin modelo*. En Op.cit. p.172.
(publicado originalmente en AAVV; *Il centro altrove: periferia e nuove centralità nelle aree metropolitane*. Milano: Electa, 1995.)

67 Ibid.

68 ZARDINI, M.; Op.cit. Pp. 207-209

ambigüedades, más que presentarse como un objeto con límites nítidos y contrastados (u opuestos).

Desde el paisajismo, el intervalo expuesto por Michel Corajoud se acerca a la posible esencia del fragmento que aquí se defiende, sobretodo, por la importancia que otorga a las relaciones distendidas, a su carácter inacabado y por su nomadismo:

El intervalo es, en definitiva, la sustancia real de esta nueva generación de espacios urbanos de los suburbios cercanos. Una especie de vacuidad general del espacio. Un paisaje en el que los componentes no mantienen más que relaciones sueltas. Vastos territorios, aún inconclusos en la desmesura del cielo. (...) Concatenación de espacios nómadas errantes y libres.⁶⁹

Corajoud habla de unas relaciones distendidas que se establecen en los espacios contemporáneos, e introduce, desde una óptica paisajística, la idea de lo inacabado, es decir de la mutación y la determinación del tiempo en su manifestación.

El concepto de intervalo asociado al fragmento, permite *mirar* hacia estos espacios resultantes en el territorio contemporáneo (concretamente del difuso), espacios que lejos de contrastar morfologías, funciones o incluso distinciones jerárquicas, conviven con la indefinición y la irregularidad de sus límites. Si anteriormente se ha dicho que el fragmento se define, básicamente, por las relaciones; si se acepta que el fragmento se encuentra en los intervalos y manifiesta los procesos de transformación; los límites deberán ser cuestionados. Se propone como hipótesis entenderlos como el lugar donde se afirma y se concentran las características de cada fragmento. Estos argumentos conducen hacia el interrogante de la determinación de los límites en relación al fragmento, sea para mirar o para expresar, es decir, no solo desde la interpretación sino también para el proyecto. ¿Qué papel tendrán los límites en la definición del Paisaje Próximo?

69 CORAJOUD, M.; *Les nou conductes necessàries d'una propedèutica per a un aprenentatge del projecte sobre el paisatge*. En *Jardins insurgents. Arquitectura del paisatge a Europa*. Catàleg de la 2ª Biennal Europea de Paisatge. Barcelona: Edició Fundació Caixa d'Arquitectes. 2001, pp 129

Este párrafo no existe en la primera versión del texto publicado bajo el título *Le projet de paysage: lettre aux étudiants*. En BRISSON J.L. (dir.); *Le Jardinier, l'Artiste et l'Ingénieur*. Paris: Editions de l'Imprimeur, 2000.

La importancia del intervalo, en relación al espacio libre, aparece como resultado de los trabajos realizados por el autor en este nueva generación de espacios urbanos que él propio refiere en el mismo texto: "A fuerza de trabajar en los lugares marginales donde las construcciones, los objetos, no han llenado todavía los espacios que ocupan..."

2.2.4 El Paisaje desde la representación de un fragmento

Como refiere Tomás Maldonado, la idea de fragmento se encuentra implícita en la propia definición de Paisaje.

El “fenómeno llamado paisaje” evoca dos conceptos en diálogo (...) el de “fragmento de un contexto de la realidad ambiental” y el de “momento de un vasto y nunca concluido proceso formativo”. El “fragmento” devuelve al concepto del paisaje la ductilidad respecto al conocimiento de aquellos que lo reconocen como una unidad y valor, lo hace propio y se comunica, desde la percepción lenta y selectiva a diferentes escalas y desde diferentes temas. El fragmento se fundamenta en el caso por caso, en distintas escalas, grandes y pequeñas, desde sus componentes claramente discernibles pero también por su unión y la superposición. El “tiempo” expresa una cualidad tan importante, como que el paisaje es un proceso en constante evolución.⁷⁰

Maldonado indica dos conceptos fundamentales que definen el Paisaje: el *fragmento* apropiado y su expresión, y el *momento* que le otorga la noción de proceso y mutación. En este punto se articulará la relación entre la noción de fragmento y Paisaje como representación de una apropiación cultural y estética de un lugar o de una realidad. El Paisaje se presenta, bajo este argumento, como un fragmento que permite apropiarse del entorno y a la vez, como resultado de su representación.

A lo largo de la historia este fragmento, y/o su representación, ha sido diferente y ha evolucionado acompañando la cultura de cada momento revelando no sólo unos gustos o principios estéticos como también unas capacidades técnicas y científicas que entendieron lo desconocido, lo divino, lo sublime, lo geométrico, lo racional, lo abstracto, lo procesual, lo banal...

La definición de Paisaje generalizada en los diccionarios siempre contiene, al menos, la acepción de porción de país, tierra o naturaleza que se puede ver de un solo golpe de vista. Es decir, el Paisaje nunca aspira a ser un todo, sino que siempre ha sido una parte, un pedazo, una porción; ¿porque no un fragmento? Esto no significa ignorar su condición holística.

Imagen que introduce Baudelaire, en su carta a Armand Fraisse del 19 de febrero del 1860, como explicación de su teoría del poema breve, muy especialmente del soneto (...) “¿Es que no ha observado que un trozo de cielo, visto a través de un tragaluz, o entre dos chimeneas o dos rocas, o a través de una arcada, nos ofrece una idea más profunda sobre lo que es el infinito que ese gran panorama que se abarca desde lo alto de cualquier montaña?”⁷¹

⁷⁰ ZAGARI, F. (ed); *Questo è paesaggio. 48 definizioni*. Roma: Gruppo Mancosu editore. 2006. p31.

El autor cita el texto de Tomás MALDONADO con el título *Introduzione*. En ESPOSITO, S. (dir); *Paesaggio, immagine e realtà*. Milano Electa 1981.

⁷¹ BAUDELAIRE. *Lettres*. París, 1915, pp. 238-239. Citado por Walter Benjamin en *Obra de los pasajes*, J 52, 5.

El nacimiento de la palabra, en el holandés del siglo XVI, recoge esa idea; *land-schap* es la escenificación de una tierra, la misma que recogen los pintores a través de la clásica ventana renacentista: ese instrumento que rompe la continuidad de la naturaleza haciéndola comprensible. A diferencia de cualquier objeto que ya en sí posee unos confines, el Paisaje nace de ese límite que es definición, ese límite que determina la posición y la mirada.

Al asociar el término Paisaje con aquella pintura que muestra un *trozo de país*, refiere un fragmento estático y estético que representa la expresión de un lugar (la percibida por el autor). La propia selección y percepción, su representación y el objeto resultante (el pedazo de tela) implican la idea de fragmento. Incluso, aquellas ventanas (*veduta*) que aparecen en el interior de los cuadros flamencos y que, según Alain Roger⁷², fue el catalizador del concepto de Paisaje, son un fragmento, más o menos inventado, (o interpretado) que sintetiza una descripción de un lugar, más o menos detallado. Es decir, la aparición del Paisaje está relacionada con la representación de un fragmento del entorno más o menos real, o mejor dicho, un fragmento de aquello que se comprende o interesa representar del entorno próximo o imaginado.

Esta relación entre Paisaje y fragmento evoluciona retirando del último su condición estática y limitadora para otorgarle un potencial procesual, fenomenológico o estimulador; así se llega al *land art* como interacción que puede alterar procesos o fenómenos a gran escala, un reconocimiento que este fragmento no solo es proceso como implica relaciones transversales.

Esta idea de fragmento, asociado a una representación de la relación entre cultura y entorno, aparece antes de la propia definición de Paisaje; en la historia del arte de los jardines. El jardín se puede presentar como un fragmento protegido, ordenado, organizado, pero sobretodo *embelezado* según unos criterios compositivos determinados. El jardín, como apunta Alain Roger utilizando una cita de Antonella Pietrograndre, aparece como un espacio encerrado:

El jardín se ofrece a la mirada, como un cuadro viviente, contrastando con la naturaleza que lo envuelve. De ahí proviene la necesidad de rodear: “entendemos por jardín un espacio cerrado, separado, interior, cultivado por el hombre para su propio placer, alejado de cualquier propósito utilitario inmediato. La etimología de jardín tiene una raíz indoeuropea (*ghorto*) común a todas las lenguas del grupo y que significa “cercado”, “cercada”.⁷³

El propio Alain Roger, recurriendo ahora a Kenneth Clark, refiere el jardín como esa

72 La ventana consigue laicizar la escena, es un pedazo de mundo real que se introduce en la escena. La ventana flamenca, como indica Roger, consigue organizarse libremente ya que es indiferente a los personajes, lo que supone un interés mayor en la reproducción de este fragmento, un verdadero cuadro dentro de otro cuadro.

“el hecho decisivo, que en mi opinión, los historiadores no han subrayado suficiente, es la aparición de la ventana, de esa ‘vedutta’ interior al cuadro pero que a la vez lo abre al exterior. Este hallazgo es, ni más ni menos, la invención del paisaje occidental. Efectivamente, la ventana es el marco que instituye la tierra en paisaje aislándola e introduciéndola en el cuadro.” En ROGER A.; *Breu tractat del paisatge* Op.cit. p.81.

73 Ibid., p.36 (Alain Roger cita a Antonella Pietrograndre en su texto *Le jardin imaginé*; del libro *Paysage méditerranéen*. Milano: Electa, 1992.)

delimitación frente a una naturaleza salvaje: “en este espacio salvaje se puede encerrar un jardín (man may enclose a garden).” Se trata de ordenar o recrear la imagen de la esencia del paraíso, un paradigma formalizado que contrasta con lo que fuera del recinto se “difumina y se diluye entregado a la entropía natural.”⁷⁴

El fragmento como jardín pretende ser representación de una esencia o paradigma, se afirma desde su distancia con la naturaleza, desde la expresión y definición de sus límites. El jardín se funda desde la domesticidad que contrasta con los procesos descontrolados de la naturaleza (o el entorno) inabarcable e incomprensible, incluso feroz; una domesticidad que ofrece seguridad y deleite. El *hortus conclusus* medieval, se presenta como fragmento de la belleza de la arcadia, claramente separado de un entorno salvaje y desconocido; “otra vez esta exigencia de orden, de contrariar la anarquía natural”.⁷⁵ El jardín francés, que seguía un modelo arquitectónico, ordenaba el fragmento bajo una geometría euclidiana sometida a líneas y simetrías. El jardín inglés, que seguía un modelo pictórico, componía una secuencia de fragmentos para sorprender al paseante; “aparece frente a los ojos del aficionado como una sucesión de cuadros tridimensionales en los que el artista, que trabaja directamente con la naturaleza, puede aprovechar los recursos del *trompe-l'oeil*.”⁷⁶ Quizás se podría destacar este jardín como una primera representación de los procesos naturales y su entropía; pero si es cierto que los conocimientos científicos permitían acercarse a una naturaleza cada vez menos misteriosa y más científica (*physis*), la composición de estos jardines continuaba rigiéndose bajo criterios estéticos. Se podría citar también todo el conjunto de parques integrados en la ciudad desde el s.XIX como fragmentos programados y equipados para ofrecer al ciudadano una relación próxima con la naturaleza domesticada, la práctica de deporte y en resumen concentrar el ocio colectivo. Y, más recientemente, la preocupación conservadora del medio ambiente ha construido sus fragmentos protegidos donde se salvaguarda una naturaleza que no debe ser alterada.

Al hacer este breve repaso en la historia de las *formas de representación* del Paisaje, se entiende que la idea de fragmento está implícita y sugiere, sobretodo, un posicionamiento y una opción de relacionarse con el entorno, una forma que pretende domesticarlo, ordenarlo y, en definitiva, apropiarlo bajo criterios culturales y estéticos.

Quizás sea el momento de plantear qué tipo de fragmento debe considerarse y construirse para un futuro próximo. Se puede optar por un fragmento aislado, autónomo, ordenado, protegido, con límites definidos; pero también por aquél que comparte lo cotidiano, la complejidad de las

74 Ibid.; (El autor cita a Kenneth Clark en *L'art du paysage*. Paris: Gerard Monfort, 1994, p15.)

75 Ibid., p.40

76 Ibid., p.44.

relaciones promiscuas existentes en el territorio contemporáneo. Es posible pensar en un nuevo *jardín*, como expone Christophe Girot, que permita entender la tensión y las contradicciones de las cosas que aparecen frente nuestros ojos; es decir, que entienda este conjunto de nuevas relaciones que el individuo establece diariamente en espacios dispersos, más colectivos que públicos o privados, más confusos que ordenados y sintéticos.

Nos quejamos de la división y fragmentación del mundo. Pero, precisamente, la idea de un jardín-refugio aislado refuerza esa división, esa ruptura que a menudo se traduce en aislamiento y miseria. De la tensión y la contradicción entre las cosas, expuestas ante nuestros ojos, debe nacer el proyecto de paisaje. Nos hace falta aceptar, sin restricción alguna, una definición abierta del término jardín, de forma a desplazar su situación de refugio cerrado al mundo, rodeado por vallas simbólicas o bien reales. Cuando el jardín se convierta en una herramienta de abertura al mundo será posible considerar que el paisajista habrá concluido su labor.⁷⁷

El fragmento capaz de representar el Paisaje contemporáneo debe asumir tensión y contradicción. Por lo tanto, quizás no se trate tanto de continuar resolviendo fragmentos aislados y encerrados en paradigmas formales, impuestos bajo criterios estéticos. Quizás los fragmentos deban resultar del lugar y utilizados para construir una definición de jardín mucho más abierta para tornarse, como dice Girot, una herramienta útil y colectiva. Esto significa no resolver el fragmento como objeto, como modelo importado, como genérico, sino construirlo a través de lo encontrado en el lugar, lo aprovechado y lo apropiado por un colectivo próximo. La idea de jardín, como apunta Girot, puede desplazarse desde la exclusión (separación, destaque) hacia la relación que evidencia tensiones y contradicciones. La noción de jardín podrá, de esta manera, expandirse y dejar de ser un espacio recluso para ser un instrumento de apropiación del propio lugar, de un territorio, de unos hábitos y de unas formas de ocupación.

Se pasa así del fragmento estático, encuadrado, a un espacio encerrado, distinguido del resto hacia un fragmento que pretende revelar y estimular un conjunto de relaciones, no solo físicas, también fenomenológicas y procesuales. Esta es la idea del fragmento que puede ayudar a construir el Paisaje Próximo. Un fragmento que no atiende a la separación sino a la citación de un lugar para apropiarlo colectivamente y activarlo desde su particularidad. El fragmento vuelve a ser una forma de representación pero atiende más a la enunciación o relación que propiamente a la separación, distinción o excepción. Aproxima la idea de Paisaje hacia lo cotidiano, la especificidad del lugar y las formas de apropiación más comunes. Si se consigue, el nuevo jardín funcionará como una solución expandida en el territorio contemporáneo. Existe

77 GIROT, C.; *Les horizons perdus. Le jardin dernier refuge du paysage*. En CLÉMENT, G.; EVENO, C. (dir); *Le jardin Planétaire*. Châteauvallon: Editions l'Aube, 1997. p.86.

esta preocupación en la definición del *jardín de la metrópoli* propuesto por Enric Batlle que se recoge bajo un “discreto manifiesto”:

El jardín de la metrópoli es un nuevo espacio libre para una ciudad sostenible; (...) se cimienta sobre los “principios” que la evolución de los espacios libres ha modelado; (...) es el reflejo de un nuevo espíritu que busca garantizar la sustentabilidad sin renunciar a su formalización desde la modernidad; (...) se construye a partir de la utilización de unos “materiales” que proceden de la agricultura, la ecología, el arte y la arquitectura; (...) se aprovecha de la inmovilidad sustancial que podemos descubrir en la historia propia de cada lugar; (...) no puede ser de cualquier lugar; quiere inspirar ‘un nuevo modelo de ordenación territorial’ que se explica desde el paisaje y que pretende ofrecer al planeamiento urbanístico convencional nuevos instrumentos para afrontar el proyecto de las nuevas situaciones metropolitanas; (...) es un ‘nuevo modelo de espacio libre’ para la ciudad dispersa, que cohesionada y define un nuevo estrato de la realidad metropolitana; (...) sistematiza el estrato libre, el producto de la integración de todos los espacios libres metropolitanos; (...) pone en valor la matriz ecológica que subyace cualquier geografía; (...) es el resultado de la superposición intencionada; (...) su composición puede ser dispersa y fragmentada, consecuencia lógica de la diversidad de los elementos que contiene, pero también puede ser coherente y continua, consecuencia directa de las ideas globales que lo sustentan; (...) es una estrategia desde el paisaje, una aproximación que incide en el conocimiento del territorio a todas las escalas; (...) puede dar lugar a la nueva geografía de la ciudad; (...) es una fuga romántica sin final.⁷⁸

78 BATLLE, E.; *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011. pp17-20

MANUEL DE SOLÀ-MORALES: *Continuidad, promiscuidad, incoherencia.*

¿Es la contigüidad la característica dominante?

¿Es la promiscuidad el valor ambiental que disfrutar?

¿Es la incoherencia (relativa), inesperada (para la epidermis) de una medianera, de una terraza, de una sombra puñetera, de un patio tranquilo, la que hace atractiva la visión de la gran ciudad (como en el Eixample, en Chandigahr, en Ámsterdam o en Roma)?

La ciudad no la construyen los edificios, los objetos urbanos, sino la relación entre los objetos, entre las experiencias de los objetos urbanos.

La especulación urbana, buena o mala, es la preactualización de una expectativa, la prioridad dada al futuro sobre el presente. Esto quiere decir que lo que se valora es la capacidad del proyecto, no el proyecto en sí mismo.

Mirar con intención especulativa es lo que hace (ha hecho y ha de hacer) el urbanismo. Quiere decir que es el objeto del urbanismo (no del proyecto urbano, del diseño cívico o de la arquitectura pública) (...) Una vez más, no es el final, sino el proceso. Quiere decir que lo que nos debe preocupar es diseñar la transformación de lo que existe en tiempos, formas y medidas conformes.

Cómo añadir o derribar, o mantener. Cómo hacer pedazos, magníficos de ciudad. Es necesario contar con: permanencias, adiciones, transformaciones.

Es necesario referir las decisiones a este proceso (más, menos o aproximadamente igual). Y, por ello, es necesario no engañarse sobre lo que se tiene y no engañar sobre lo que nos gustaría que pasase. No tan solo “dónde queremos llegar”.

En *De cosas urbanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. p.138

2.3 Proceso de aproximación: miradas y narrativas.

No es el papel de los estudiosos del paisaje hacer recomendaciones. Si, en todo caso, tiene alguno, es enseñar a aprender a mirar.⁷⁹

En este punto se desarrollará la **definición del Paisaje Próximo como proceso de aproximación**, como alternativa para mediar con el territorio contemporáneo difuso. Se trata de un proceso basado en la interpretación: **en la percepción y la descripción** pero que se quiere **útil para la intervención**. Por lo que se considera **una aproximación al lugar y, en simultáneo, una aproximación al proyecto**. La aproximación al lugar permite aprender de él y con él, durante este aprendizaje se acumula material y pistas (indicios) que no solo permiten (re)conocer el lugar, entender su proceso de formación, su composición, así como imaginar un conjunto de relaciones que servirán para *agarrar la idea* de proyecto e iniciar un diálogo con el lugar. El proceso de aproximación se estructura a partir de dos acciones: **la mirada y la narrativa** que se consideran proyecto por incluir **una selección, una intuición y una proposición**. De ahí la denominación de útiles, sin olvidar que la utilidad será desvelada a lo largo del propio proceso de aproximación, no es conocida de antemano, se descubre...

Esta aproximación está condicionada por la proximidad y utiliza la idea de fragmento, anteriormente desarrolladas. En el *Capítulo 3. Aproximación: una metodología* - se desarrollará este proceso en forma de metodología y en el VOLUMEN 2 se expondrá un ensayo de aproximación aplicado en una muestra de territorio del Vale do Ave, un caso de estudio que procura testar la aproximación en un lugar concreto y real.

El sistema urbano y la construcción del territorio está siempre en cuestión, mudan los paradigmas, nuestras necesidades y exigencias, por lo que se debe cuestionar el territorio y la forma de intervenir. No se trata de descubrir nuevas formas de construir, ni de repetir o (des) construir modelos aprendidos, ni tampoco es suficiente la preocupación de contextualizar la obra, ni responder de forma inmediata, sin controversia, a programas concretos – muchas veces inoportunos en el lugar y tiempo; sino más bien cuestionar cuáles pueden ser las oportunidades u opciones que cada territorio o lugar presenta, de ahí la necesidad primera, en cualquier proceso de apropiación, de **interpretarlo**. Se entiende la interpretación de forma alargada, como la

79 JACKSON, J.B.; *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Biblioteca Nueva. (título original, *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven and London: Yale University Press, 1984.

argumenta A. Berque⁸⁰, **incorporando tanto las maneras de mirar como las maneras de decir**, en definitiva de apropiar. O dicho de otra forma, las maneras de leer y escribir en simultáneo.

En este punto se presenta la aproximación como aquel proceso que define el Paisaje Próximo y que, a partir de una manera de mirarlo y de contarlo, permite encontrar las herramientas para transformarlo. Se introduce así una **aproximación** que, desde el inicio, **pretende contribuir para el proceso proyectual**. Se propone retomar **la interpretación como una acción creativa** necesaria tanto para **interrogar el lugar**, como para **encontrar**, en este proceso, **las herramientas para la intervención**. La capacidad de interpretación, se entiende pues, recíproca a la forma de proyectar, a la forma de transformar, como recuerda Augustin Berque:

Las sociedades interpretan su entorno en función de la planificación (ordenación) que ellas realizan y , recíprocamente, ellas planifican (u ordenan) en función de la interpretación hecha.⁸¹

Este proceso no trata de aplicar una metodología analítica que finaliza con una exposición de datos (cuantitativos u objetivos) sino que, desde un punto de partida interpretativo, incluye un pensamiento creativo y presupone un posicionamiento propositivo. Se trata de un **proceso que inventa la forma de mirar y narrar cada lugar, con el objetivo de anticipar la idea, es decir, proyectar**. Este proceso, conforma una apropiación del lugar que se refleja tanto en la interpretación como en la propia intervención, aproximando ambas acciones. El Paisaje Próximo, como proceso de aproximación surge así, no sólo como una perífrasis de interpretación para entender la complejidad del lugar, para reconocer, leer o descodificar el lugar; sino como una **forma de mirar y contar recíproca a la forma de intervenir**.

Este proceso de aproximación se basa, en primer lugar, en la **percepción** y la **descripción** como acciones catalizadoras de la **interpretación** e inseparables de la definición de Paisaje defendida por Laurie: “El suelo se convierte en paisaje cuando se describe o percibe en relación con sus peculiaridades fisiográficas y ambientales.”⁸² La **percepción y la descripción**, implican, esencialmente, una mediación con el lugar a partir de una **mirada que se posiciona** (específica) y una **narrativa que lo explica**. Pero además, no solo atienden a lo existente sino a lo posible; se consideran proyecto, por ser opciones creativas y/o especulativas.⁸³

80 “La interpretación refiere tanto las maneras de ver como las maneras de decir, o las de representar” BERQUE A.; *Les raisons du Paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Editions Hazan. 1995. p.15.
“Interprétation cela désigne ici tant les manières de voir que les manières de dire, ou celles de peindre”
nota de traducción: la palabra *peindre* refiere al verbo pintar pero de forma figurativa también puede significar describir o representar.

81 BERQUE A.; *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Champ Vallon. 1994. p17.

82 LAURIE M.; *Introducción a la arquitectura del paisaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili 1983.

83 Cuando se habla de proyecto se entiende en su forma más expandida que incluye la ordenación del territorio, el planeamiento, el diseño urbano, edificación e incluso la programación de un territorio es decir, básicamente una propuesta de apropiación.

Manuel de Solà-Morales decía que “Mejorar la descripción ya es proponer.”⁸⁴ A lo que se puede añadir que **mejorar la mirada ya es proponer**. En cualquier descripción se incluye la educación de la mirada, en cualquier intervención se aplica la descripción de esta mirada. El mismo Manuel de Solà-Morales, veinte años después, al resumir su trabajo (en particular sus proyectos) defiende que su obra refleja “el esfuerzo por entender y servir a las ciudades a través de una mirada devota y aficionada.” lo que supone no solo un aprendizaje como también una voluntad. Y añade:

Son trabajos que tienen en común una aproximación cautelosa y atenta a la riqueza de los lugares urbanos. La riqueza existente y, sobretodo, la riqueza posible. En este mirar solícito está el arranque de las respuestas, tan distintas en cada caso, pero siempre preocupadas por la ciudad que está más allá.⁸⁵

Dejando claro, en su obra, como esta *mirada solícita* participa, de forma directa, en las respuestas, es decir del proceso de proyectar.

Desde este proceso de aproximación se reivindica la mirada como catalizadora del proceso creativo.

Un gran artista puede realizar arte simplemente con lanzar una mirada. Una serie de miradas podría ser tan sólida como cualquier cosa o lugar, pero la sociedad continua estafándole al artista su “arte de mirar”, valorando tan solo los “objetos de arte”.⁸⁶

Se trata de una aproximación que asume, en esta primera mirada, la transformación y la posibilidad desde la descubierta de un pasado, desde la descodificación de unos procesos, desde una manipulación que el lugar evoca, desde una posible intuición. Una aproximación activa y dinámica que acepta, desde el principio, el desplazamiento de lo que observa. No pretende limitarse a una proximidad física, cuanto más cerca más se ve; no se reduce a contemplar o entretenerse con los detalles; ni tampoco en una reconstrucción cronología exacta y descriptiva de la historia del lugar. La aproximación procura la especificidad y las relaciones que comportan lo particular del lugar desde lo incierto y la imprecisión. Se asume como un proceso instrumental que deberá improvisar y no como un método analítico que obtiene un retrato o levantamiento riguroso del lugar.

En la actualidad se han multiplicado y especializado las herramientas y técnicas de lectura

84 SOLÀ-MORALES M., PARCERISA J.; *La forma d'un país*. En Revista Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme. NºExtra, Barcelona: COAC, 1981. p 4

Este argumento hace referencia a los trabajos de elaboración de los mapas de las comarcas de Cataluña realizados a principios de los años 80 en la Escuela de Arquitectura de Barcelona que se recogen algunos ejemplos en esta publicación.

85 SOLÀ-MORALES M.; *De cosas urbanas*. Barcelona Ed. Gustavo Gili. 2008, p18.

86 SMITHSON R.; *Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra en Robert Smithson*. Catálogo de la exposición, Valencia: IVAM, 1993, pp. 125-132. (texto original en inglés, *A sedimentation of the mind: Earth projects*. En Artforum, 7 septiembre de 1968.)

del territorio, los instrumentos que aumentan y diversifican la capacidad visual, las cartografías temáticas, las informaciones numerales, estadísticas, que llevan normalmente hacia un análisis exhaustivo del lugar. Este grande número de informaciones disponibles fijan, generalmente, una enumeración de datos, cartografías y cifras útiles pero insuficientes para el proyecto. El proceso de intervención, muchas veces, se reduce a la manipulación de estos datos, dando respuestas funcionales o correctivas, abandonando la mirada como catalizadora de la idea, como herramienta útil para proyectar.

El objetivo principal de este proceso de aproximación, es la definición de un Paisaje Próximo a partir de la posición de una **mirada útil**, específica y atenta que encuentra, en el lugar, y en el proceso de su descripción - la **narrativa útil** - las herramientas para la **intervención**. La aproximación propuesta despliega una **mirada útil** que selecciona, cuestiona y es atenta a la especificidad del lugar para proponer (y expresar) una **narrativa útil** creativa, continua, *intertextual* y abierta. Ambas acciones definen el **Paisaje Próximo como instrumento y proceso de proyecto**.

2.3.1 La mirada: de la selección al pensamiento creativo.

Sin entrar en una exposición epistemológica sobre la percepción, concretamente sobre la **percepción visual** y su papel en el conocimiento, parece consensual poder presentarla como base del desarrollo del conocimiento y aprendizaje de nuestro entorno. Frente al lugar, la percepción visual se presenta como **fundamento para su apropiación**; como acción primera para su (re) conocimiento; suministra una serie de información que se gestiona según sea la atención, según sea la iniciativa frente al objeto (lugar). Jorge Wagensberg discrimina en la operación de percibir - recibir información - el acto de ver, mirar, observar y experimentar:

VER: en su sentido más amplio, quiere decir captar información de lo que visita nuestra área de percepción, según sea la contingencia del lugar y momento.

MIRAR: significa seleccionar la información que resulta de dirigir la visión cazada por cierta curiosidad.

OBSERVAR: consiste en acumular la información que resulta de mantener la mirada según sea nuestra perplejidad; y

EXPERIMENTAR: equivale a enriquecer la información como consecuencia de provocar observaciones próximas según sea nuestro ingenio para intervenir en el resto del mundo.⁸⁷

87 WAGENSBERG J.; *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Fabula, Tusquets Editores, 2007, p90. (1ª edición en colección Metatemas de Tusquets Editores Barcelona 1985).

El autor añade: "El conocimiento se nutre pues de los sense data que suministra la percepción. Y la operación de percibir - recibir información - puede abordarse según distintos grados de iniciativa por parte del pensador. En

La distinción del acto de percibir propuesta por Wagensberg asume su aspecto sensorial (valorizando lo visual) e introduce la **curiosidad, la perplejidad, la selección, la acumulación, la provocación y el ingenio** que influye en la iniciativa del sujeto, en su posicionamiento, y permite una mediación específica y voluntaria con el lugar (objeto). Apoyándose en esta distinción y, asumiendo el papel de la percepción visual en el proceso de apropiación y por eso del proyecto; se entiende el **ver** como el acto que capta o **recoge** información *in situ*; el **mirar** como el acto que **selecciona** en un todo, extenso, continuo y global como es el territorio; el **observar** como un acto que **acumula y contrasta** las dos experiencias anteriores filtradas por la incertidumbre; y el **experimentar** como el acto que nace **de las observaciones próximas y que incluye el ingenio para intervenir**.

La **aproximación** enfatiza el papel de la **mirada como clave para el proyecto** por su iniciativa de caza o selección pero, también, porque provoca, según la perplejidad y el ingenio para intervenir o cuestionar, observaciones y experiencias útiles que enriquecen la apropiación y, consecuentemente, el proyecto. Así se entiende que **la mirada se torna útil al proyecto**.

La **mirada útil selecciona porque es curiosa**. Se necesita una curiosidad que permita crear expectativas y enriquecer la perplejidad de la observación. La curiosidad no solo mantiene la atención como, además, cuestiona aquello que se ve. Como apunta Paolo Burgi, la curiosidad es un punto de partida para el proyecto; una mirada curiosa y divertida permite que cualquier cosa del lugar pueda estimular un pensamiento creativo.

El punto del cual partir para comenzar a pensar un proyecto, pero también para renunciar quizá a comprenderlo, es siempre en mi caso una observación curiosa y completa a través de una divertida mirada de los acontecimientos, de aquello que nos rodea, de la sorprendente obra del hombre.⁸⁸

Como se ha referido anteriormente, más que intentar validar algún discurso sobre lo visual y su función en el conocimiento del mundo, es decir en la cultura, lo que se pretende es recordar y reivindicar su papel fundacional en cualquier iniciativa de apropiación y por extensión de proyecto. Por ello, la tesis propone una aplicación empírica que ensaya la aproximación desde la necesidad de *aprender a mirar* como herramienta de pensamiento creativo, sea en un planteamiento crítico, pedagógico o profesional, e implícita, en cualquier iniciativa interventiva.

La mirada útil no es meramente un mecanismo óptico que acumula escenas visuales, sino un proceso que selecciona, relaciona y cuestiona la información retirada o cazada del lugar. Esta

efecto, podemos percibir el mundo porque lo vemos. O porque lo miramos. O porque lo observamos. O porque experimentamos con él.”

88 BURGI, P.L.; *Pensamientos que atraviesan la arquitectura y el paisaje*. En MADERUELO, J.(ed.); *Paisaje y Arte*. Madrid: Abada 2007. p.223

mirada asume un “pensamiento visual”, utilizando la expresión de Rudolph Arnheim⁸⁹; tanto en la acción de mirar el lugar, *in situ*, como después al recordarlo, pensarlo o sintetizarlo.

Por un lado, el pensamiento condiciona la mirada en el lugar: “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas”⁹⁰ y por otro, se cuestiona lo que se mira, posteriormente al pensar, cuando se toma consciencia de lo que se ha visto.⁹¹ El propio Rudolph Arnheim no asume diferencias entre lo que sucede *in situ* al explorar visualmente o al “cerrar los ojos”; incluye en la percepción la exploración activa, la selección, la captación, la simplificación, la abstracción, la combinación, operaciones todas del pensamiento que participan del proceso de proyectar.

Por mi parte sostengo que el conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales situados por encima y más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma. Me refiero a operaciones tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, como también la combinación. La separación y la puesta en contexto. (...) No existe diferencia básica en este respecto entre lo que sucede cuando una persona contempla directamente el mundo y cuando se sienta con los ojos cerrados y “piensa”⁹²

La mirada útil, en este proceso de aproximación incluye estas operaciones sometidas a una constante interrogación que a medida que confronta circunstancias, encuentra respuestas y construye la apropiación o el proyecto. Evidentemente esta exploración perceptual no es inmediata: “algunos de sus aspectos se erigen veloces, otros lentos, y todos ellos están sometidos a constante confirmación, cambio, completamiento, corrección y profundización de entendimiento.”⁹³

La mirada útil entiende la reciprocidad entre la percepción y el pensamiento creativo a partir de mecanismos de construcción. Estos mecanismos, como justifica Ignasi de Solà-Morales⁹⁴, permite mediar con el conjunto de imágenes e informaciones recibidas, pasando,

89 “No parece existir ningún proceso del pensar que, al menos en principio, no opere en la percepción. La percepción visual es pensamiento visual.” ARNHEIM, R.; *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998. p.27. (edición original, *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press. 1969)

90 BERGER J.; *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili 2000, p13. (publicado originalmente *Ways of seeing*. London: Penguin Books Ltd, 1972)

91 “la imagen visual, cuando se vuelve consciente, se convierte en mirada.” GOULA, M; *Los otros paisajes; lecturas de la imagen variable*. Barcelona: Tesis de Doctorado-UPC. Departament d’Urbanisme i Ordenació del Territori. 2006 (No publicada). p.48.

92 ARNHEIM, R.; Op.cit. p27

93 Ibid., p28

94 “En el océano de las percepciones y de las informaciones, toda operación constructiva consiste en la producción de paisajes y arquitecturas. En el principio está el desorden y lo informal. La construcción mediatizada de miradas y percepciones, seductoras, con algún marchamo de necesidad, aunque sea provisional o efímera, es la que produce el traspaso de la pura navegación a la definición de mallas, relaciones, estables o lábiles, a través de las cuales la realidad tiene nuevos envoltorios, trazos.” SOLÀ-MORALES, I.; *Mediaciones en la arquitectura y el paisaje urbano*. En SOLÀ-

de forma más o menos provisionales a formar parte de una estructura conceptual que permite no solo interpretar como también crear. La producción de estas imágenes provisionales que se distancian de la realidad, pero que forman parte de ella, que se relacionan bajo una práctica más o menos conceptual, bajo un pensamiento, permiten mediar entre el lugar y el proyecto.

2.3.2 Una mirada específica al lugar

La noción de Paisaje - también la del Paisaje Próximo - es indisociable de la percepción visual, a la acción de mirar. La experiencia visual ha estado siempre asociada a la definición del Paisaje, cuando éste no se confunde o se reduce al entorno o al ambiente físico. Augustin Berque incluso afirma que la mirada, de cierto modo, es el propio Paisaje.⁹⁵

Como ha referido tantas veces Javier Maderuelo, es necesario distanciar el Paisaje de aquello que es exclusivamente condición física o territorio: “(...) el paisaje no es algo que está en el territorio o en la naturaleza, que en sí mismos no son ni bellos ni feos, sino que se encuentran en la mirada de quien contempla”.⁹⁶ Y se acepta también que el Paisaje responde a esa mirada estética resultante de la *artealización* que sostiene Alain Roger⁹⁷. Por lo que la aproximación propuesta, considera que los *genios del lugar* no inspiran pero sí nuestra mirada.⁹⁸

El propio Augustin Berque reconoce que el *genio del lugar* no existe, pero argumenta, también, que al hablar de Paisaje se debe encontrar el equilibrio entre esta mirada sensible y la objetividad que ofrece la física del lugar.

En las múltiples definiciones de Paisaje⁹⁹, existen dos denominadores comunes, por un lado la visibilidad (que implica un sujeto) y por otro un espacio (que implica el objeto). La mirada

MORALES, I.; *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p.117.

(publicado originalmente en GRAAFLAND, A.; HAUPTMANN, D. (eds.); *Cities in transition*. Rotterdam : 010 Publishers, 2001. Pp. 276-287)

95 “Nuestra mirada no se centra solamente sobre el paisaje; en cierta medida, ella es el paisaje.”

BERQUE A.; *Les raisons du Paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*. Op.cit. p. 24-25.

96 MADERUELO, J.; *Paisaje: un término artístico*. En MADERUELO, J.(ed.); *Paisaje y Arte*. Op.cit. p.14

97 retomando una expresión de Montaigne MONTAIGNE, Essais, III, 5, “sobre versos de Virgile” donde aparece en un contexto distinto la expresión “naturaleza artealizada”. Ver ROGER, A.; *Breu tractat del Paisatge*. Op.cit. p.21

98 “Estos buenos genios no son ni naturales ni sobrenaturales, sino culturales. Si pasean por estos lugares es porque viven en nuestra mirada, y si viven en nuestra mirada, es porque el arte nos los han hecho llegar.” ROGER A.; *Breu tractat del paisatge*. Op.cit. p.24

99 A modo de ejemplo se cita un conjunto de definiciones de la palabra Paysage recogidas en el artículo de Michel COLLOT, *Point de vue sur la perception des paysages*. En ROGER, A. (dir.); *La theorie du Paysage en France (1974-1994)*. Seyssel: Édition Champ Vallon, 1995. pp. 210-223:

“aspecto visible, perceptible del espacio”. O.Dolfus. *L'Analyse géographique*. “Que Sais-je?”. PUF

El paisaje es “lo visible por excelencia”. P.George Les *Methods de la geographie*.

“Una porción de espacio analizado visualmente”. *Dictionaire de la géographie*, PUF

“Parte de un país que la naturaleza presenta al ojo que lo mira”. *Dictionaire Robert*

hacia el lugar, para ser útil en el proyecto, debe **aprender del lugar y aprehender el lugar**; es decir incorporar el (re)conocimiento de sus condicionantes y cualidades físicas, sus fenómenos y procesos, sus formas, superficies y materiales. Esta condición dual será, para la aproximación, la que conforma la mirada útil: un equilibrio entre la sensibilidad que selecciona, cuestiona y crea pensamiento, y la objetividad específica y concreta con el objeto, es decir atenta a la física del lugar. La mirada útil debe ser **específica al lugar y ser distinta en cada lugar para convertirse en proyecto**. Implica una condición propositiva que incluye la subjetividad de la mirada pero también la objetividad que aporta el lugar.

Esto significa que la mirada fenomenológica es insuficiente para el proyecto. La mirada útil no se reduce a la *fenomenología de la percepción*¹⁰⁰ ni excluye el interés de lo colectivo, no se destina a satisfacer la subjetividad ni en los propios placeres sensoriales individuales; se desplaza hacia el lugar concreto y se concentra en su apropiación colectiva.

La mediación de la mirada para ser útil debe estar fundamentada en aquella *visibilidad* que incluye las cualidades propias del lugar asociadas a los procesos naturales y artificiales, a los mecanismos de formación y transformación, al tiempo y las dinámicas, y al conjunto de situaciones formales que se dan en el lugar, todo esto es precisamente el objeto que *se mira* para cuestionar, relacionar, seleccionar en definitiva, encontrar las herramientas del proyecto, por eso es específica en cada lugar y difícilmente transportable como mecanismo fijo de observación, por eso deberá ser adecuada, cambiante y ágil.

Como se indicaba al inicio, esta mirada debe ser capaz de entender topológicamente el lugar, atendiendo a la especificidad de lo mutable y evolutivo es decir capaz de mirar aquello que no es estable y que ya no está o que podrá estar. Por eso es importante no fijarse solo con las formas y permanencias sino también en el tiempo y las ausencias, de ahí la necesidad de *saber mirar (o saber ver)* los procesos del lugar.

Por todos estos argumentos, la mirada útil no tiene escala establecida ni fija, abarca una **transversalidad de escalas** para permitir una mayor exploración del lugar. Evidentemente la información que se obtiene al mirar está condicionada por la capacidad visual pero, rápidamente, se puede pasar del detalle al panorama entendiendo y extendiendo las relaciones que se establecen entre ellos. Así mismo, esta mirada debe ser contrastada con otro material e información que permita traducir y cuestionar de forma más amplia lo que se ve. Esta capacidad de acumular imágenes que revelan relaciones a distinta escala, asocian informaciones y experiencias será útil al proyecto.

100 MERLEAU-PONTY, M.; *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard 1945.

2.3.3 La mirada se posiciona: inicio de una narrativa

Una vez asumido que la mirada útil implica una percepción visual, un pensamiento creativo y un reconocimiento específico del lugar, el desafío es saber lo que se quiere mirar en el lugar, es decir, posicionarse. Esto significa, en primer lugar, asumir la imposibilidad de asumir una mirada global y generalizada y optar por la particularidad que, posteriormente, en el desplazamiento que supone cualquier pensamiento o idea se confrontará; y en segundo lugar, aceptar la diversidad que existe en el lugar frente a la voluntad de obtener una imagen única y reductora de él.

La acción de ver está condicionada por una situación y un momento. La acción de mirar significa, además, posicionarse; lo que implica una selección de aquello que se quiere captar, esta opción es clave para el proyecto. La aproximación como proceso para la definición del Paisaje Próximo, explora la condición de **proximidad** y el **fragmento** como clave para mirar.

La **proximidad** permite una mirada atenta a la superficie del lugar que, mediante distintos **recorridos**, encuentra y selecciona **fragmentos** que podrán ser más o menos útiles para iniciar las **narrativas**. Así, el Paisaje Próximo, como instrumento y proceso de proyecto, se apoya en la **mirada del fragmento**. Una mirada que se realiza *in situ*, caminando y recolectando imágenes – a partir de la fotografía y la memoria – y en la mesa de trabajo distanciándose, seleccionando y volviendo a mirar los fragmentos encontrados para iniciar las narrativas.

Esta **mirada del fragmento** asume la **casuística** apoyada en *lo encontrado* y la curiosidad, pero también encierra la **intuición** como reto o desafío que explorará el proyecto. Como fomenta Manuel de Solà-Morales:

Quisiéramos fijarnos en cualquier fragmento de ciudad o proyecto, sin saber si aquel incidente topográfico o tal secuencia de muros van a ser decisivos para la resolución de nuestros enigmas: porque la sorpresa e intuición son tan importantes en el proyecto urbano como la coherencia y la búsqueda de profundidad.¹⁰¹

101 SOLÀ-MORALES M.; *De cosas urbanas*. Op.cit. p.25



Fig. 2.1. Proyecto Plaza de la Bolsa de Burdeos de Michel Corajoud. El concepto de espejo de agua nació de una visita al local. Corajoud explica como, rondando por el lugar, pasó al lado de un charco en donde se reflejaba las fachadas de los edificios próximos. De ahí partió el concepto desarrollado en el proyecto.

Este proceso de aproximación asume en la mirada útil la participación de **la intuición** con un claro objetivo iniciático de proposición y exploración de una idea en el primer momento de mediación con el lugar. Como sostiene Michel Corajoud:

la intuición juega un papel de catalizador para que el análisis funcione de forma simultánea. El proyecto empieza con ella y se prolonga a través de un trabajo de reconocimiento y de ajuste.¹⁰²

La intuición es un catalizador que propicia la simultaneidad entre la mirada y el proyecto, implica un inicio que, posteriormente, se ajusta a un cuadro de circunstancias y condicionantes. La propia definición de la acción de intuir¹⁰³ integra la percepción – recibir información – la idea y la vista; es decir: *recibir una idea que está a la vista*.

La mirada útil no es pues un mecanismo científico, sino una exploración *a la caza* de información visual, de reconocimiento del lugar y de una posibilidad imaginada. La **intuición** acepta e integra en el proyecto *lo encontrado* en el lugar y, al mismo tiempo, recoge los fragmentos como si se tratasen de indicios o pistas al igual que el “detective” de Manuel de Solà-Morales:

Hay que observar la piel de las ciudades al detalle en sus arrugas y en su aparente inconexión, con la atención de un detective que escudriña los menores indicios. Los maestros de la novela negra nos enseñan el arte de la descripción reveladora, siempre intrigante aunque inconexa. Es precisamente de la aparente casualidad de los datos de donde se extraen los hilos del interés narrativo.¹⁰⁴

102 CORAJOU, M.; *Le projet de paysage: lettre aux étudiants*. En BRISSON, J.L. (dir.); *Le Jardinier, l'Artiste et l'Ingénieur*. Paris: Éditions de l'Imprimeur. 2000. p.38

103 “Percibir íntima e instantáneamente una idea o verdad, tal como si se la tuviera a la vista” Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición. Real Academia Española.

104 SOLÀ-MORALES, M.; *De cosas urbanas*. Op.cit. p25

La exploración de la mirada encuentra y selecciona los indicios - son los **fragmentos** – a partir de los cuales se inicia la **narrativa**, quizás un poco inconexa, pero, como dice Solà-Morales, será una “descripción reveladora” la que moverá el interés narrativo. Se introduce así la **descripción**, en este proceso de aproximación, **a partir de la asociación y la expresión de los fragmentos**. La descripción del lugar, pero también de la forma de mirarlo, se considera, al igual que la percepción, una parte esencial del proceso de aproximación y de la definición del Paisaje Próximo. La **descripción** podría ser un *espejo* de la escena visual o, incluso, reducirse a una catalogación sumaria o especializada de alguna de las cualidades físicas del lugar, pero la **descripción** que interesa, **parte de una iniciativa que es la intervención**. Por lo que no se pretende exhaustiva pero sí operativa.

Hagamos un paso más allá y observemos, para empezar, que ninguna descripción se termina, es decir es integral por un motivo muy simple: una descripción nunca es “pura”, ya que procede de una intención a menudo implícita. O si se prefiere (...) una descripción no puede ser exhaustiva más que en función de una problemática definida de antemano. Esto es, al parecer, la clave del problema: para ser eficaz, la descripción es necesariamente selectiva: para que tenga sentido, es necesario discernir características útiles y para ser seria, debe también (gracias Popper !) identificar los elementos que refutan dichas tesis. Si no es así, se limita a una especie de inventario maníaco (...) y no se entiende lo que se describe. No es suficiente saber contar para saber leer.¹⁰⁵

Como indica Corboz, la descripción nunca llega al final, nunca se termina y nunca es integral ni total; para ser eficaz, debe ser necesariamente selectiva. Por ello la aproximación apuesta por **la construcción de narrativas a partir de la selección de fragmentos encontrados**. Cuando la mirada selecciona **fragmentos** dirige hacia un tipo de narrativas, un poco inconexas, seguramente incompletas, siempre abiertas, pero sobretodo, operativas para el proyecto porque construyen una intención. La descripción, a partir de la información obtenida con la mirada inicia la **narrativa** que, por un lado, se quiere **intertextual**¹⁰⁶ para poder **asociar** a cada fragmento una memoria, una imagen, un cruzamiento de conceptos e información abstracta, unas relaciones temporales y espaciales, **para abrir las opciones del proyecto**; y, por otro lado, se quiere **creativa**, para poder **expresar**, sintetizar y construir registros e imágenes **que permitan orientar el proyecto**.

105 CORBOZ A.; TIRONI, G.; *L'espace et le Detour*. Editorial L'Âge d'Homme 2009. Pag 114

106 Julia Kristeva introduce el concepto de la intertextualidad a mediados de los años 60 en los estudios de la semántica o semiología. La noción de intertextualidad aparece al argumentar que los autores no crean los textos a partir de su propia imaginación sino que los recogen y construyen a partir de otros pre-existentes. El texto deviene “una permuta de textos, una intertextualidad en el espacio de un texto dado” en el cual “varios enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan entre sí”. En KRISTEVA, J.; *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980. p36.

2.3.4 La narrativa: de la asociación a la expresión.-

La aproximación propone iniciar la descripción a partir de la selección de un fragmento¹⁰⁷. Si por un lado la selección del fragmento supone un desplazamiento del lugar; la descripción del fragmento asocia la experiencia en el lugar, la imagen y la información externa permitiendo descubiertas sin fin. Se pretende así encontrar no sólo las lógicas de relación internas de lo encontrado como las relaciones con el conjunto del lugar. Esta capacidad de aislar y manipular asociando lo encontrado, empieza a indicar el devenir:

Esta capacidad de saber aislar y asociar los innumerables términos que componen un paisaje permite exploraciones y descubrimientos infinitos. El paisaje es inagotable en el sentido que ofrece una multitud de pistas que nos indican lo que es, lo que fue y lo que puede llegar a ser.¹⁰⁸

A partir del fragmento se cuestionan y relacionan una serie de datos adquiridos con ideas abstractas de tiempo y espacio, o incluso recuerdos, que permiten construir **una narrativa propia y, a la vez, específica del lugar**. En este **proceso de asociación** de códigos, procesos, relaciones y lógicas del lugar es donde **la idea del proyecto se agarra**.

Esto significa que las narrativas dependen de la mirada útil pero, al ser procesos simultáneos, que se superponen, el desarrollo de la narrativa puede provocar la necesidad de nuevas miradas que se complementan hasta definir los intereses del proyecto.

Esta narrativa no empieza de cero, supone la mezcla de información: la recogida *in situ*, por la experiencia directa y la obtenida a partir del conocimiento base o la información objetiva de distintas disciplinas. La narrativa útil trabaja con lo recolectado en el lugar además de introducir y asociar la información encontrada en las fuentes externas u otras experiencias pasadas y ajenas. En este proceso, se asocia la memoria con la información recibida, se asocian los distintos datos recibidos con la percepción visual, se asocia un encuadramiento cultural, temporal y local. Esta asociación implica normalmente un conocimiento interdisciplinar: la definición de los procesos naturales y artificiales implícitos en el lugar, aparece la historia y leyendas de lugar, aparece los procesos sociales, económicos que construyen el territorio. **Es una asociación que crea narrativas intertextuales, incompletas y abiertas que el proyecto se encargará de dominar, seleccionar y combinar;** pero además, cada nueva intervención, supone siempre una alteración,

107 Más adelante se explica que este fragmento está compuesto por una imagen fotográfica captada durante los recorridos por el lugar a la cual se asocia una palabra-clave y una metáfora, una primera asociación que enuncia la narrativa.

108 CORAJOU, M.; *Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*. En el libro con el mismo título, Arles: Actes Sud/ENSP, 2010 (pp.9-22) p13.
(texto publicado originalmente en DAGOGNET, F. (dir.); *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*. Actes du colloque de Lyon, décembre 1981, Seyssel: Champ Vallon, 1982.)

manipulación o transformación de estas asociaciones. El proyecto implica la consciencia de estas posibles alteraciones, algunas anticipadas, otras provocadas y algunas inesperadas.

La condición intertextual de la aproximación se constata, sobretodo, cuando se selecciona más de un fragmento, pues en este caso, aparecen distintas narrativas que recogen distintas asociaciones más o menos elaboradas, interdisciplinares, más o menos complejas, según sea la capacidad de comprensión. El resultado del conjunto son narrativas con puntos en común, narrativas que se citan, se relacionan y se complementan.

Si anteriormente se ha presentado la asociación entre la definición de Paisaje y la visibilidad, entre el Paisaje y la especificidad del lugar; en este punto se recuerda que la definición de Paisaje es indisociable a su **comportamiento holístico** que se traduce en la manifestación e interpretación de las distintas relaciones, de la complejidad de procesos, de escalas y tiempos múltiples, de agentes y acciones espontáneas...que de forma interdependiente constituyen la parte y el todo del lugar. Así, la definición del Paisaje Prójimo se presenta, mediante esta narrativa útil, no como un escenario sensitivo sino como la asociación y revelación de una multiplicidad de relaciones y procesos entre las partes y el todo, entre las apariencias y las lógicas. Las preguntas y asociaciones catalizadas por el fragmento encuentran respuestas en el lugar y sugieren propuestas para el lugar.

La descripción, como se ha referido anteriormente, es un paso importante para el (re) conocimiento de la mirada y el (re)conocimiento de lo que se ha observado y cuestionado. Esta descripción puede adquirir diversas maneras de expresión.¹⁰⁹

La aproximación apuesta por una narrativa capaz de expresar no solo el lugar, incorporando sus cualidades, sino también la forma de mirarlo, lo que significa una narrativa creativa¹¹⁰ que procure una expresión para la síntesis de todo el proceso y que permita la manifestación del pensamiento de modo accesible, sobretodo para el proyecto.

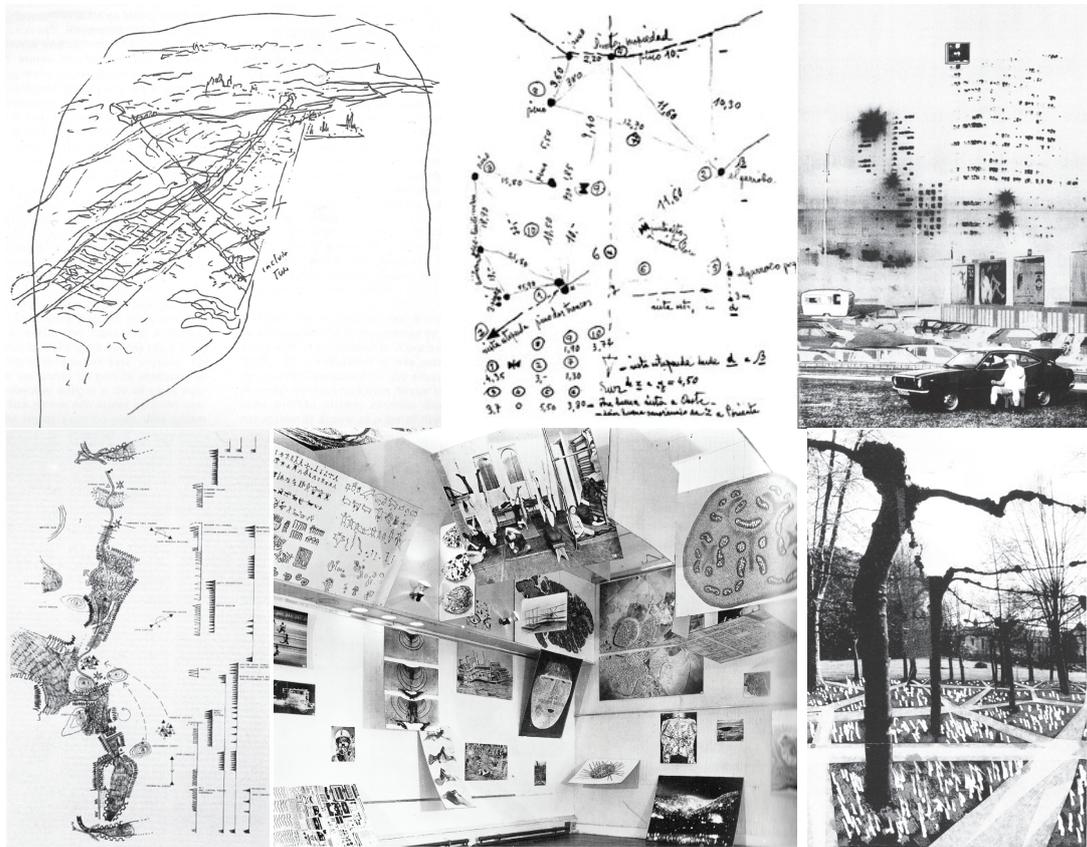
Esta narrativa compuesta de registros, dibujos, mapas, fotografías, e incluso escritos, permite enunciar la apropiación; es decir el proceso que va desde la experiencia, la selección de los fragmentos y la revelación de las asociaciones descubiertas, con el objetivo de identificar, localizar y materializar las posibles herramientas para la intervención. Esta narrativa expresa y sintetiza el proceso de aproximación al lugar y revela las posibles opciones de proyecto, es decir,

109 "...tal como explican ciertas corrientes filosóficas, sólo se llegan a conocer las cosas y los fenómenos cuando se logra nombrarlos y se pueden describir. La **ekphrasis** puede, sin embargo, adquirir muy diversas maneras de expresión, tales como la formulación matemática, la escritura o la representación gráfica, según el tipo de disciplina científica y el grado de subjetivismo con el que se afronte el conocimiento de lo que se describe." MADERUELO, J.; *Paisaje: un término artístico*. Op.cit. p.12

110 "Esta componente creativa de la descripción es la gran fuerza de la imagen cartográfica." SOLÀ-MORALES M.; *La identitat del territori*. En Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme N°Extra. Barcelona: COAC 1981. p.3.

define el Paisaje Próximo.

El arquitecto utiliza, tradicionalmente, instrumentos de expresión fundados en el dibujo, que incluye desde esbozos, plantas y secciones, mapas y diagramas. Su expresión registra no solo la capacidad de (re)producir (una idea o un objeto) como también la de interpretar y narrar, es decir una apropiación. Para ello puede recurrir a formatos más o menos abstractos que consiguen captar y registrar no solo la morfología como los proceso y tiempos de un lugar, pero además posibles relaciones dinámicas y perceptivas. Para la aproximación interesa una expresión capaz de narrar la experiencia de mirar, al mismo tiempo que se describe lo que se ha mirado.



Un conjunto de recursos propios y/o adquiridos que tienen como objetivo una expresión creativa de un pensamiento del lugar y de su transformación.

fig. 2.2 Alvaro Siza; *Esquiso bairro da Malagueira*. Évora 1977

fig. 2.3 J.A. Coderch; *Primera toma de datos del lugar*. Proyecto para la Casa Ugalde. 1951.

fig. 2.4 Adrian Geuze, West 8; *Study on density collages*. *Study AIR*. Rotterdamse Kunststichting 1993.

fig. 2.5 Appleyton y Kevin Lynch; *Diagrama 86 orientation clockwise*. (año)

fig. 2.6 A&P Smithson con Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y Ronald Jenkins; *Parallel of Life and Art*. London 1953.

fig. 2.7 Yves Brunier; *Jardim de l'Hôtel des Thermes*. Dax 1991-1992.

La propia noción de Paisaje nace en la cultura occidental como una forma de expresión, concretamente a través de la pintura.¹¹¹ El Paisaje es la expresión de una construcción del pensamiento, sea a partir de la literatura, de la pintura, de la fotografía o de los registros de campo. La aproximación expresa los fragmentos y las asociaciones, mediante registros que reúnen cartografía original, imágenes, textos, diagramas, esquemas y montajes. El resultado se encuentra a medio camino **entre el atlas y el archivo**, entre un proceso y un documento que **construye una caja de herramientas para la intervención, es incompleta y abierta.**

Este es el comienzo de mi trabajo, todo está todavía frágil, inestable, su diseño está apenas esbozado. Pero es posible, creo yo, ver como funciona la sedimentación de los datos del sitio así como las sugerencias que ellos causan y los dibujos que ellos inician. En el momento de la primera hipótesis, la pongo en suspensión, tengo entonces la convicción que para que el núcleo organizador del proyecto tenga densidad, hace falta que las diferentes capas de la intuición sean fluidas o porosas, casi transparentes. Esto es, me parece, una de las condiciones de su adherencia y su combinación.¹¹²

2.3.5 Una narrativa abierta.

La asociación del paisaje a la narrativa ha sido un recurso repetido pero quizás el abordaje que plantean Matthew Potteiger y Jamie Purinton ilustra su condición más alargada. Introdúcen la “narrativa abierta” desde su doble condición: un papel activo del lector a causa de la necesidad de producir significado y una constatación del Paisaje como narrativa espacial que implica un proceso inacabado. Así se oponen a la necesidad recurrente de producir narrativas concluyentes o controladas y proponen narrativas que sean recíprocas entre el lugar y la historia, ya sea porque existen implícitamente en el lugar bajo procesos y prácticas comunes y culturales o porque se descubren en las lecturas que se hace del lugar.¹¹³

111 Para el desarrollo de esta argumentación ver : MADERUELO J.; *El Paisaje, génesis de un concepto*. Madrid : Abada, 2005.

112 CORAJOU M.; *Comme je fais*. En CORAJOU M.; *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*. Op.cit. p 67. (Respuesta hecha en mayo de 2004 a una pregunta de la artista Carmen Perrin para un libro sobre su trabajo.)

113 “Para vincular las prácticas del paisaje a las prácticas narrativas se requiere una noción ampliada de texto, del papel de los lectores en la producción de significado, así como el reconocimiento del paisaje como una narrativa espacial determinada por los procesos en curso y por múltiples autores. La práctica del proyecto derivada de la comprensión de estas condiciones constituye “narrativas abiertas”, en contraposición a la tendencia actual de narrativas altamente planeadas (o programadas) y controladas”

“Las narrativas se cruzan con los sitios, se acumulan como capas de historia, organizan secuencias y son inherentes a los mismos materiales y procesos del paisaje. () La noción ‘*landscape narratives*’ designa la relación y la interacción mutua entre la historia y el lugar. () Las narrativas ya están implícitas en los paisajes, inscritas por los procesos naturales y las prácticas culturales. Pueden residir en formas muy comunes, actividades rutinarias y en las estructuras institucionales.” POTTEIGER, M., PURINTON, J.; *Landscape Narratives*. En SWAFFIELD, S. (ed); *Theory in Landscape: A Reader*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2002. (pp 136-144) p136.

(texto integral en POTTEIGER, M., PURINTON, J.; *Landscape Narratives*. New York: John Wiley & sons Inc.1998.)

Las narrativas abiertas no presentan una estructura convencional con principio o fin sino que empiezan desde distintas miradas y conducen a diferentes maneras de contar:

Los observadores entran en diferentes puntos, son libres de parar, apropiarse toda la imagen, inspeccionar sus partes o revisar. Esto cambia la relación tradicional entre autor, texto y lector donde el autor ejerce el control sobre la narración. En cambio, la narrativa espacial muestra la abdicación del control al observado/lector que debe reunir secuencias, llenar el vacío y descifrar el significado

(...) Más que una limitación, estas condiciones en la narrativa espacial ofrecen distintas oportunidades para lo que denominamos “narrativas abiertas”. Estas narrativas son abiertas a la interpretación, a la autoría múltiple, a los discursos en competencia o cambios, haciendo del paisaje un fenómeno vital.¹¹⁴

La incorporación de múltiples historias que se asumen como no completas, provistas de cierta ambigüedad e indeterminación convierte estas narrativas en intertextuales¹¹⁵, como en el caso de la narrativa útil referida en estas líneas. En cierto modo esta intertextualidad permite abrir el proceso creativo constituyendo una reciprocidad mediante un espacio discursivo con futuros lectores y también con los autores del propio lugar. Es decir estas narrativas no se destinan a un proceso discursivo autónomo o alienado sino que abren o sugieren nuevas lecturas a una comunidad.

Al abrir el espacio discursivo de las narrativas del paisaje cambia la relación entre los proyectistas, la historia, los lectores/comunidad y el paisaje. Las narrativas del paisaje no necesitan ser controladas ni representadas. En su lugar, los proyectistas pueden abrir los discursos a narrativas inherentes a paisajes más comunes (u ordinarios) (...) la abertura implica los procesos continuos de la producción narrativa. En efecto, se acopla a las prácticas de cómo la gente construye los lugares y las historias, se compromete con sus propias experiencias, interpretaciones y memoria.¹¹⁶

En la aproximación, el proceso narrativo se encuentra en estado siempre de producción, se presenta abierto con interrogantes que incitan al proyecto y a posibles futuras apropiaciones o transformaciones desde la interpretación de la comunidad. Así esta narrativa útil no pretende ser un discurso descriptivo encerrado en sí propio con principio y fin, sino un espacio abierto de revelación que incorpora tanto las preexistencias observadas o conocidas como la especulación, la anticipación o una idea de intervención.

114 Ibid.,

115 “Al fomentar la incorporación de múltiples historias, al dejar huecos, disyunciones, ambigüedades e indeterminaciones como aspectos intencionales de la obra (...) las narrativas abiertas se convierten en creaciones intertextuales. La apertura también desplaza la producción de significado desde el autor hacia el lector, por lo que la vitalidad de la obra se crea por la participación (o compromiso) activa de muchos lectores. En cierto sentido, una obra está siempre abierta al lector que trae nueva vida al texto.” Ibid., p.143.

116 Ibid., p.143-144.

Captar y expresar, mirar y narrar son las bases del Paisaje Próximo que se quiere útil para (re)conocer el territorio difuso, posicionarse y (para) transformarlo. Esta dualidad: **mirada y narrativa** no suponen, durante el proceso, una separación clara entre ellos, a modo de fases cronológicas dentro de un mismo proceso, pues muchas veces se sobreponen cuestionándose mutuamente. Esto significa que se trata de un desplazamiento constante entre dos actos inseparables que, a la vez que define el Paisaje Próximo, enuncian el Proyecto.

Como ya se ha referido anteriormente, **el objetivo de la aproximación es la apropiación o la definición de un Paisaje entendida como un proceso de aprendizaje**. Este aprendizaje, en grandes rasgos, se funda en la **observación, asociación y expresión**.¹¹⁷ Implicando la construcción de una mirada y una narrativa útil. Así mismo, es preciso enfatizar que este aprendizaje conduce a la intervención, a la acción y no exclusivamente a la constatación o recopilación de datos. Observar, asociar y expresar se desplazan constantemente entre distancias y aproximaciones para aprender a mirar, y conseguir una legibilidad propia que establezca una **relación (diálogo) entre el lugar y la acción (propuesta)**.

Esto significa que la aproximación no sigue criterios deductivos ni inductivos; se funda bajo un razonamiento que integra la imaginación y la intuición porque es ante todo, anticipación. La aproximación, como método, es creativo, se descubre en cuanto se hace y explora las incertidumbres para una posible transformación. No se trata de un proceso que busque la verdad absoluta, sino que más bien explora lo que puede ser. Por todo ello es proyecto.

El proyecto en el Paisaje tiene como objetivo final la mejora y la transformación de los lugares, pero es, antes que eso, un método que permite interrogar la historia y la geografía. El proyecto es, en primer lugar, una herramienta de conocimiento (o aprendizaje)¹¹⁸

117 este tríptico fue aplicado por Ovide Decroly (1871-1932) para introducir el método científico en el aprendizaje infantil. Su metodología entiende la observación como punto de partida de cualquier actividad intelectual, la asociación como razonamiento que confronta dimensiones (temporales y espaciales), tecnología, causa y efectos, y la expresión como capacidad que permite el intercambio y la manifestación accesible y colectiva del pensamiento.

118 CORAJOURD, M.; *Colloque sur l'enseignement et la pratique des Architectes-Paysagistes*. Conferencia realizada en la UPC, Barcelona 18 de Noviembre 1995. transcrita en: <http://corajourd-michel.nerim.net/10-textes/01b-colloque-de->

EDGAR A. POE. *Método de Composición.*

A menudo he pensado en lo interesante que sería un artículo escrito por un autor que quisiera y pudiera describir paso a paso, los pasos sucesivos seguidos en cualquiera de sus obras hasta llegar al final de su realización. Me parece imposible explicar porqué no se ha ofrecido nunca al público un trabajo semejante. Pero quizás la vanidad de los autores haya sido la causa más poderosa que justifique esta laguna. Muchos escritores, especialmente los poetas, prefieren dejar creer a la gente que escriben gracias a una especie de sutil frenesí o intuición estática; experimentan verdaderos escalofríos si tienen que dejar que el público eche una ojeada detrás del telón, para contemplar los trabajosos y vacilantes embriones de pensamiento, la verdadera decisión tomada en el último momento, la idea entrevista tantas veces tan solo como un rayo y que durante tanto tiempo se resiste a mostrarse en plena luz, el pensamiento plenamente maduro pero rechazado por ser de índole inabordable, la elección prudente y los arrepentimientos, las dolorosas raspaduras y las interpolaciones, en suma, los rodamientos y las cadenas, los artificios para los cambios de decoración, las escaleras y los escotillones, las plumas de gallo, el carmín, las manchas y todos los recortes que en el noventa por ciento de los casos son lo peculiar del histrión literario. Por lo demás, no se me escapa que no es frecuente el caso en que un autor tenga buena disposición para reiniciar el camino por el cual llegó al desenlace final. Generalmente las ideas surgieron mezcladas, entonces fueron seguidas y finalmente olvidadas de la misma manera.

En POE, E.A.; *Obras selectas*, tomo II, Barcelona: Edición Nauta 1970.

3. UNA METODOLOGIA DE APROXIMACIÓN.

El paisaje es un método, se encuentra menos en él que a través de él.¹

Apoyado en la operatividad del Paisaje Próximo: instrumento y proceso, se asume la afirmación de Dagognet, el Paisaje es un método. A partir de este argumento, el Paisaje Próximo se explorará como propuesta metodológica a través de la cual se consigue encontrar “alguna cosa...” y permite un aprendizaje. Se propone así una **metodología de aproximación** provisional capaz de construir una mediación entre el lugar y el proyecto, entre lo existente y lo posible, entre una apropiación subjetiva y una transformación colectiva; una metodología que se inscribe entre la interpretación y la anticipación, entre la descripción y la proposición.

Esta metodología, sin pretender establecer principios fijos, se plantea desde tres fundamentos operativos derivados del desafío que supone la apropiación (de la interpretación a la intervención) de los territorios difusos: **necesidad de aprendizaje, propuesta de legibilidad y construcción de un diálogo abierto con el lugar.**

En la segunda parte, la **metodología de aproximación** será desarrollada desde la argumentación de cada uno de sus instrumentos: **recorridos, fragmentos y registros.** Cada instrumento se justificará en el **reconocimiento empírico y operativo del Paisaje Próximo**, y se enfatizará su **carácter propositivo y creativo que enuncia el proyecto.** Por ello se considera que el conjunto de instrumentos conforman una metodología que pretende **una aproximación al lugar y al proyecto en simultáneo.**

¹ DAGOGNET, F.; *Une épistémologie de l'espace concret. Néogéographie.* Paris: Vrin, 1977
“Le paysage est une méthode, on trouve moins en lui que par lui”

3.1 Fundamentos e instrumentos.

Una metodología que nace de una necesidad de aprendizaje. Responde, sobretodo, a la obligación de cuestionar y adecuar un método pedagógico para el Proyecto² de los nuevos territorios (concretamente a los requerimientos de los territorios difusos contemporáneos) que exigen, entre otras demandas, nuevos enunciados. La aplicación de programas, herramientas y procesos ensayados en la ciudad canónica o en las periferias llevan hacia resultados equívocos y poco útiles en una perspectiva pedagógica. Por lo que se aprovecha el desafío que plantea el territorio difuso donde se localiza la Escuela de Arquitectura de la Universidade do Minho para ensayar formas de interpretación, de las que derivarán nuevas respuestas para la intervención.

Esta metodología se formula como ejercicio a los alumnos. Supone, en primer lugar, un **desafío para aprender a construir una *mirada específica*** hacia una muestra de territorio difuso real con el objetivo de buscar otras formas de narrar (describir e interpretar) que permitan afrontar la intervención, sin necesidad de modelos establecidos. Cada ejercicio parte del mismo **interrogante que cuestiona la forma de explorar para encontrar la forma de intervenir, que cuestiona la forma de interpretar para entender la forma de transformar.** Cada ejercicio **explora no solo una forma de mirar como también de comprender y contar** las relaciones encontradas en el lugar, los procesos implícitos y existentes, las formas de ocupación, su pasado, su vocación, para anticipar...esta comprensión se expresa a partir de la construcción de **narrativas propias que enuncian el proyecto.** El enunciado nunca propone un programa ni un destino para el lugar, es durante el proceso de mirar y narrar cuando éste se revela. Cada ejercicio se funda en esta búsqueda: la necesidad de establecer un diálogo coherente con el lugar, un diálogo que incluya el pasado, el presente y proponga una interferencia. Cada ejercicio ensaya una forma particular de apropiarse que enuncia la oportunidad del lugar y del proyecto.

Contrastada en un ámbito docente, la metodología de aproximación atiende a una necesidad real no tanto de responder (aplicando programas o tipologías convencionales y genéricos) sino más bien de **aprender a cuestionar** las actitudes y oportunidades para este tipo de territorios. Por eso se objeta que el proyecto sea simplemente una acción de transformación (ni la formalización de un programa), y se propone como **una herramienta de aprendizaje y conocimiento del propio territorio (o lugar).** La opción de transformación responde a una apropiación, a una forma de aproximar la intervención al (re)conocimiento del lugar real, de sus

² Es una respuesta construida y testada desde la experiencia docente como responsable de las asignaturas de ProyectosV y Atelier Territorio en la Escuela de Arquitectura de la Universidade do Minho, en Guimarães, desde el año 2004 hasta la actualidad.

necesidades, sus oportunidades y sus posibilidades.

Esta metodología concibe el **proyecto como un proceso de investigación que cruza distintas referencias y explora o construye nuevas herramientas**. Para ello **el proyecto se considera una herramienta de aprendizaje** para mirar, interpretar y expresar el lugar bajo una idea fuerte, incorporando distintas escalas y tiempos en simultáneo, enunciando permanencias y mutaciones fundadas en el reconocimiento de las relaciones y procesos que articulan la capacidad de transformación y futura apropiación colectiva del lugar.

Una metodología que procura una legibilidad desde la proximidad. Por legibilidad se entiende, normalmente, por la capacidad para reconocer la forma del territorio. Kevin Lynch presentaba la legibilidad (del paisaje urbano) como “la facilidad para reconocer y organizar las partes del territorio urbano bajo una pauta coherente”. Para que la ciudad se considerase legible identificó los signos que garantizasen esta “pauta global”³. La “buena forma” y el reconocimiento de estructuras han permitido una “pauta global”, sobretodo en las últimas décadas del siglo pasado, que han facilitado la legibilidad pero también han sido responsables por negar identidades en aquellos lugares donde no se las reconocen. Como recuerda María Goula, en los lugares contemporáneos “la ausencia de imágenes de estructuras reconocibles ha llegado a asociarse con la falta de identidad.”⁴

La metodología propone ensayar **una legibilidad desde la proximidad**, que no se basa en el determinismo ni en el reconocimiento de estructuras, sino que *se inventa* a partir de lo que se ha denominado mirada útil, próxima al lugar, que procura pautas y/o patrones particulares o casuales, reconocidos mediante los fragmentos encontrados en el lugar.

La legibilidad desde la proximidad permite encontrar y recoger fragmentos que se relacionan con un continuo y un *todo* físico y temporal y al descodificarlos construye **narrativas múltiples y variables**. La legibilidad, supuestamente aplicada para *leer el lugar*, se expande así hacia la capacidad de *escribir*, es decir, la capacidad de construir una imagen del lugar. Esta imagen no es única ni global sino que es variable y provisional.

Esta proximidad exige una atención holística y temporal de la legibilidad para enunciar las relaciones y los procesos que se intuyen en cada fragmento.

3 LYNCH, K.; *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili (GGreprints), 1998. pag 11 (publicado en inglés. *The Image of the City*. Cambridge (MA): MIT Press, 1960)

Además Lynch añade: Una ciudad legible “puede ser aprehendida visualmente como una pauta conexa de símbolos reconocibles, una ciudad legible sería aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global.”

4 GOULA, M.; *Los otros paisajes; lecturas de la imagen variable*. Barcelona: Tesis doctoral. Departament d'Urbanisme i Ordenació del Territori.-UPC (No publicada), 2006. Pag 87

La legibilidad de los procesos permite comprender oportunidades y dirigir posibilidades⁵, para activar el lugar. Para ello la legibilidad abandona partes y estructuras para trabajar con indicios que en esta tesis se asocian a cada uno de los fragmentos. Es necesario, como indica Jacobs, aprender a mirar indicios para “identificar, comprender y usar constructivamente las fuerzas y los procesos que son realmente relevantes para las ciudades y por lo tanto, no son absurdos.”⁶

Sin embargo, Boeri recuerda que los indicios no se presentan de forma inmediata, se encuentran “escondidos detrás de la evidente homologación de los territorios que frecuentamos.” Estos indicios, asociados a los fragmentos, solo son perceptibles si se asume “la mirada sensible y ‘rizomática’ del detective, una mirada que produce mapas locales, muestras puntuales, ‘biografías’ de lugares que produce una narrativa de un itinerario individual en el espacio.”⁷ Es decir, la legibilidad defendida desde esta metodología que utiliza los fragmentos, atenderá a descubrir indicios, relaciones “donde interactúan un sinnúmero de autonomías funcionales y múltiples subsistemas autoorganizados”⁸ espaciales y temporales lo que supone que se necesita una “mirada que no se limite a descifrar figuras geométricas y bidimensionales, sino que en lugar de distinguir áreas de superficie, opere a través de secciones geológicas, una mirada desde arriba, pero móvil e itinerante que devuelva la responsabilidad subjetiva al observador.”⁹

Esta mirada debe ofrecer la agilidad necesaria del punto de vista para captar la excesiva movilidad y mutabilidad de las formas de habitar del difuso; pero además de las distintas formas de apropiarlo: “frente a un mismo espacio somos, según el momento, transeúntes distraídos, amantes curiosos, turistas ocasionales o visitantes asiduos.”¹⁰ Lo que supondrá aceptar una lectura, pero también una escrita, múltiple y variada.

5 JACOBS, J.; *Morte e Vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes 2000. (título original, *The death and Life of Great American cities*. Random House, Inc.; 1961.)

Jane Jacobs destacaba la importancia de los procesos de la ciudad –sobre todo refería la necesidad de atender a sus catalizadores- para manipular y dirigir posibles transformaciones.
p.491. “cuando se piensa en procesos urbanos, necesariamente se debe pensar en los catalizadores de esos procesos, que son también cruciales. Estos procesos no son misteriosos (...) pueden ser comprendidos por casi todo el mundo. Varias personas comunes ya los comprenden, acontece que no los nombraron o no tuvieron en cuenta que, al comprender esos esquemas triviales de causa y efecto, podemos también darles dirección si queremos.”

6 Ibid.

7 BOERI, S.; *Atlas eclécticos*. En WALKER E. (ed.); *Lo ordinario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Compendios de Arquitectura Contemporánea. 2010. p.185
(texto original *Atlanti eclettici*. En Multiplicity (ed.); *USE: Uncertain States of Europe*. Milano: Skira, 2003, pp428-445. Versiones previas de este texto aparecieron en Documenta documents. (Documenta X) , 3, Kassel, 1997; y Daidalos, 69-70, enero de 1999.)

8 Ibid., p.188

9 Ibid., p.190

10 Ibid., p.192

Una metodología que enuncia el proyecto como diálogo abierto con el lugar. Esto supone, en primer lugar, aceptar que se trata de una metodología abierta e indeterminada, porque su objetivo no es concluir un diálogo con el lugar sino continuarlo y porque nunca se sabe de antemano el camino que seguirá, y mucho menos, cuál será su fin.

Desde esta metodología se enuncia **el proyecto como un espacio discursivo** que, además de un proceso de aprendizaje e investigación, además de hacer inteligible el lugar; ensaya formas de aproximación e intromisión que procuran una relación con lo existente y lo dejan abierto para lo posible. El proyecto, tal como se inicia atendiendo al lugar, debe continuar, como dice Corajoud, conversando con él.

Tres o cuatro personas hablan entre ellas, podemos interrumpirlas para imponer otra palabra, pero podemos también esperar algunos minutos para entenderlos y avanzar con nuestro punto de vista, de manera que nuestras ideas encuentren su lugar en el curso general de la conversación.¹¹

Esta metodología concibe el proyecto como un proceso ya iniciado en las opciones de aproximación que no termina con la intervención, sino que prepara o establece nuevas oportunidades de relación con el lugar.

Habraken también recurre a la conversación como esencia de la arquitectura, presentando la intervención como una **interferencia en un proceso abierto y continuo**, es decir en un lugar. Para ello sostiene la necesidad instintiva de recoger pistas necesarias para relacionarse o actuar en acuerdo.¹² Estas pistas serán útiles porque la conversación se realiza en un lugar específico en donde será necesario establecer relaciones diversas y complejas. Esta conversación, como añade Habraken, no es un simple intercambio sino que se funda en un conjunto de condicionantes y relaciones que determinarán el camino a seguir. Una conversación que carga con lo subjetivo, con lo espacial, con las relaciones iniciadas, con un inmenso tributo del lugar que es específico pero completo de atributos.¹³

La metodología entiende que ante la posible intervención, no existen herramientas determinadas sino acciones posibles que las encuentran, las descubren y las recogen durante

11 CORAJOUD, M.; *Colloque sur l'enseignement et la pratique des Architectes-Paysagistes*. Conferencia realizada en la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), Barcelona 18 de Noviembre 1995. (se encuentra transcrita en: <http://corajoudmichel.nerim.net/10-textes/01b-colloque-de-barcelone.html>)

12 "El arquitecto es en última instancia un visitante invitado a participar en una conversación ambiental en curso. La arquitectura como un arte de la conversación es la esencia del diseño temático. En todas las relaciones sociales, los seres humanos instintivamente recogen pistas y dan forma a sus actos consecuentemente." HABRAKEN, N.J.; *Palladio's Children*. London-New York: Taylor & Francis. 2005. p.172.

13 "La conversación se produce en un lugar específico. Conversar es compartir un espacio real con los demás y dejar que la química personal, el lenguaje corporal, las cualidades espaciales y ambientales, la decoración, la comida y bebida, todo contribuya en la interacción" Ibid., p.173

el proceso de aproximación al lugar y de diálogo desde el proyecto. Lo que genera alguna incertidumbre y desorientación pues no hay nada preestablecido ni fijado de antemano.

Esta metodología no es considerada como una fase previa de análisis que se termina para, posteriormente, iniciar la fase del proyecto, sino que establece, simultáneamente, los principios del proyecto. No se trata de un levantamiento exhaustivo que pretende fijar, valorar o evaluar la situación existente de un lugar, no pretende un levantamiento de *todas* las cualidades y componentes que conforman el lugar, ni un *rastreo* temático exhaustivo. Pretende posicionar una mirada que encuentra en los rincones, marcas, procesos y formas, que selecciona unas coincidencias, unas confrontaciones que sirven para narrar una memoria del lugar y, a la vez, para imaginar nuevas posibilidades, es decir, proyectar.

La metodología de aproximación implica un posicionamiento abierto e incierto hacia lo encontrado, constituye un aprendizaje y obliga a una investigación, cuestiona y abandona algunas de sus partes, se funda en la intuición y la imaginación, explora las posibilidades, propone y expresa una apropiación, por todo ello se asume como un acto de proyectar.

La mediación con el lugar, más o menos intensa, permite abrir la metodología. Este proceso implica una mediación constante entre la percepción subjetiva y la síntesis objetiva así como entre lo descubierto y lo posible. **Es un método basado en la improvisación con el lugar**, que se define a medida que se aprende a mirar, a medida que se va leyendo desde la proximidad y al desenvolver la capacidad de establecer un diálogo.

Por la importancia otorgada al lugar explicada en líneas anteriores, pero sobretodo, porque significa un inicio siempre distinto, esta metodología solo es útil cuando aplicada en una muestra concreta de territorio. Esto significa que no pretende establecer principios teóricos ni genéricos útiles para cualquier situación sino que apunta hacia la dirección de la experiencia de distintos lugares de forma a permitir adaptaciones y adecuando el proceso para cada caso. Los únicos principios comunes son los anteriormente enunciados: predisponer una relación de aprendizaje con el lugar, construir una legibilidad desde la proximidad atenta a la transversalidad espacial y temporal, y establecer un diálogo donde el proyecto y el lugar se mantienen abiertos a nuevas apropiaciones. Esto significa que esta metodología no es teórica sino empírica, porque solo se define al aplicarla y porque es consecuencia directa de un esfuerzo por encontrar alternativas a un territorio concreto: el difuso. Su ensayo en lugares reales determina y enriquece estos principios o nuevos fundamentos e instrumentos. No supone, por ello, un fracaso pues nace precisamente de esta condición experimental y provisional. Se trata de una aportación que no se entiende como única ni definitiva, sino más bien como complementaria a muchas otras posibles.

La metodología se desarrolla utilizando un conjunto de instrumentos y acciones que no se organizan en fases separadas u ordenadas cronológicamente. Se trata de un proceso dinámico y flexible:

- Recorridos. Que incluyen la acción de caminar y fotografiar.
- Fragmentos. Que obligan a una selección y a volver a mirar.
- Registros. Que se desarrollan mediante el dibujo y la síntesis.

Los recorridos, los fragmentos y los registros a lo largo del proceso se repiten se confrontan, se distorsionan y se sobreponen sin mantener ningún tipo de orden preestablecido sino, todo lo contrario, cada una de las acciones e instrumentos, corrige, altera y determina las demás.

CHRISTOPHE GIROT. *Cuatro conceptos de rastreo en arquitectura del Paisaje.*

En mi trabajo he desentrañado cuatro conceptos operativos que sirven como herramientas para la investigación y el proyecto del paisaje(...) Los llamo ‘conceptos de rastreo’(...) ya que se agrupan en torno a temas de la memoria: marcar, imprimir, y fundar. (...) ¿Cómo pueden los proyectistas foráneos adquirir la comprensión de un lugar de forma que les permita actuar con sabiduría y conocimiento? Esta es la pregunta que mis cuatro ‘conceptos de rastreo’ intentan responder (...) cada uno se foca en distintas particularidades del descubrimiento, la investigación y la resolución.(...) **Aterrizar, asentar, encontrar y fundar**, deben cumplirse secuencialmente con el objetivo de lograr que el sitio emerja de forma comprensible. El propósito principal de este enfoque tan intuitivo y empírico de trabajar con los sitios es atraer (...) el potencial de un lugar determinado y evaluar qué elementos existentes (...) pueden ser importantes para el proyecto.(...) Un ‘elemento del sitio’ puede ser una entidad física que revele ciertas características del lugar (...) un ‘elemento del sitio’ puede referirse a alguna cosa imperceptible pero nada insignificante. (...) Esta aproximación permite al proyectista mezclar la experiencia física y la intuición con la investigación del local. Lo importante es que la atención siempre está centrada en lo que ya existe *in situ*.

Aterrizar es la primera acción del reconocimiento del lugar, y marca el principio de la odisea del proyecto. Aterrizar normalmente evoca desplazamiento y cambio de velocidad (...), pero también conlleva la idea de tocar la tierra(...) Describe el momento específico cuando el proyectista todavía no sabe nada del lugar y se prepara a embarcar en un proceso de descubierta.(...) Aterrizar necesita de un estado particular de la mente, donde las intuiciones e impresiones prevalecen(...)Durante el aterrizaje, nada puede permanecer obvio o neutral (...); además todo es aprehendido con cuestiones y la curiosidad, con ojos subjetivos e interpretativos.(...)

Asentar (...) debe hacerse con orientación y rutina, en ambos casos en el sentido literal y figurativo de las palabras.(...) Esta acción trata de leer y comprender un sitio mediante visitas repetidas y estudios específicos. El lugar contiene tanto residuos como promesas; su contexto, su suelo, clima, agua, ecología e historia son únicos y especiales. Por lo que asentar tiene menos que ver con la imaginación individual que con una investigación cuidadosa y un análisis. Asentar es un proceso que emplea sucesivamente capas, visibles e invisibles. A veces el aspecto más importante de un lugar es casi intangible. (...)

Encontrar implica el acto y el proceso de búsqueda, así como el resultado descubierto.(...) Lo que se encuentra puede resultar de una sorpresa o de una pregunta metodológica. Por lo que es difícil hablar de un método para encontrar porque implica distintas actividades llevan hacia distintos descubrimientos (...) Encontrar es la componente alquimista del proceso de proyecto, puede ser permanente o efímero (...) Encontrar generalmente revela la evidencia donde apoyar las intuiciones iniciales de un lugar.

Fundar es probablemente la acción más durable y significativa de los cuatro ‘conceptos de rastreo’. Llega en el momento en que los tres anteriores actos se sintetizan en una nueva y transformada construcción del lugar. (...) Fundar también puede ser entendido como aportar algo nuevo a un lugar, algo que puede alterar y redirigir un lugar particular.

En CORNER, J. (ed.); *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press. 1999. Pp.59-67.

3.2 Recorridos.

Como un geólogo o un investigador cuidadoso, el artista debe procurar los ritmos y los pliegues; trabaja sobre los accidentes del terreno y los hallazgos, ordena en un soporte y crea un suelo, multiplica los encuentros. Sólo de esa forma podemos decir que el espacio ha sido sentido y recorrido. Describir de esta manera un espacio es poblarlo de signos, volverlo pasible, construir todo tipo de operaciones poéticas que hagan de él un devenir sensible. Cada obra es, de este modo, una condición de posibilidad para un lugar.¹⁴

El lugar se transforma en un espacio por donde **construir recorridos**. La metodología de aproximación aborda **el recorrido como una experiencia próxima** con el lugar, una experiencia **iniciática de la apropiación**, una **experiencia abierta** que implica una **mirada** específica; una mirada que, además, se transforma y cuestiona cuantas más veces se recorre el lugar.

Michel Corajoud, en su texto propedéutico dirigido a los estudiantes coloca en tercer lugar el “*parcourir en tous sens*” donde sugiere recorrer el lugar en todos los sentidos posibles. Pero además añade que este recorrer implica una observación cuyo objetivo será recopilar una información atenta, cualquier tipo de información.

Observar y anotar todas las configuraciones, todas las cosas incluso la más tenue y las más insignificante, no deben perder nada de esta página escrita.¹⁵

Existe en esta acción de recorrer y observar una dificultad en querer captarlo todo del lugar. Corajoud propone un aprendizaje de la *ubicuidad*, visitando intensamente todos los rincones del lugar y utilizando el recorrido como catalizador de este conocimiento provocando simultáneamente cruzamientos, superposiciones entre las distintas partes y distancias de un mismo lugar. De esta forma, **el recorrido debe ser consciente de la ubicuidad y negar la predefinición** que puede ofrecer un punto de vista determinado: El recorrido debe considerar la posibilidad de otros puntos de vista, cuestionando siempre aquel más dominante, huyendo de la fijación para procurar la multiplicidad y la variedad.¹⁶

14 SEEL M.; *Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar*. En MADERUELO, J.(ed.); *Paisaje y Arte*. Madrid: Abada 2007. p.72

15 CORAJOUD M.; *Le projet de paysage: lettre aux étudiants*. En BRISSON, J.L. (dir.); *Le jardinier, l'Artiste et l'Ingénieur*. Besançon: Les éditions de l'Imprimeur. 2000. p.39

16 “Les propongo el aprendizaje de una cierta forma de ubicuidad. Rápidamente, con intensidad y en todas direcciones, visiten el lugar empezando por alcanzar las partes más distantes que se cruzan en vuestro recorrido. Intenten estar en todas partes a la vez y, como un punto de vista se impondrá, huyan al opuesto, abandónenlo para regresar a él si persiste.” Ibid., p.40.

Sin embargo, en el quinto punto del mismo texto Corajoud propone “*Quitter pour revenir*”, es decir dejar (o irse) para volver, o lo que es lo mismo, desplazarse o distanciarse del lugar para después volver. El contacto directo con el lugar acumula un exceso de información porque la información que ofrece el lugar es inagotable: “cuanto más exploren el lugar y más descubren: los archivos de todo espacio son inagotables. Cuanto más acumulen conocimientos sobre la situación más fuertes serán las contradicciones de los diferentes parámetros.” Por eso es importante intercalar los recorridos con alguna distancia; abandonar el lugar y trasladarse hacia la mesa de dibujo, o cuaderno de notas para sintetizar o cuestionar las realidades aprehendidas y sus contradicciones. Este distanciamiento es necesario para tomar decisiones. Este trayecto lugar-mesa va conformando el conjunto de asociaciones que empiezan a enunciar las primeras narrativas, es decir, el proyecto.¹⁷

Por todo lo dicho, los recorridos propuestos en esta metodología no se consideran apenas una primera fase que termina para dar paso a una nueva fase (aunque se considere un proceso iniciático que construye las bases de la mirada), sino que acompañan todo el proceso y las distintas acciones intercalándose e interfiriendo constantemente. Se trata de un acto incompleto, esto significa que no acaba, al contrario, se repite siempre que sea necesario. Su repetición impone múltiples cuestiones y nuevas preguntas al lugar, por lo que cada recorrido es distinto, con intereses concretos. Entre el primero y el último la mirada hacia el lugar ha cambiado.

El recorrido, como instrumento de aproximación, implica una predisposición concreta para crear alguna interacción con el lugar. Efectivamente el recorrido envuelve no solo el acto de **caminar**, como también la **mirada o la observación** que se establece, implica también la existencia de un **camino**, más o menos accesible, (una sección a través de la cual el lugar muestra sus relaciones, o las esconde) y significa una **construcción mental de una narrativa** hecha de las partes captadas, recordadas o aprendidas. Una acción, un espacio y una experiencia narrativa.¹⁸ Francesco Careri presenta así el recorrido, como una forma estética disponible para la arquitectura y el paisaje.

En esta metodología, se considera desde una perspectiva más instrumental y operativa que quiere servir para descubrir el lugar, (acción de atravesarlo), entender su composición y su vocación (sus partes y sus relaciones) y construir una imagen que oriente - u orientada por - una narrativa.

17 Corajoud argumenta: “deben regularmente distanciarse en relación al lugar, dejarlo para trabajar en el atelier mediante herramientas específicas que representen y transpongan la realidad. En el lugar, serán sumergidos por la copiosidad de datos y no podrán tomar ninguna decisión.” Ibid.; p.46

“Múltiples idas y venidas serán necesarias a lo largo del proceso para asociar íntimamente el análisis y el proyecto, y será en este trabajo de reconocimientos, ensayos y ajustes donde el proyecto adquirirá lentamente el temple de lo real.” Ibid.; p.47

18 “al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa).” CARERI F; *Walkscapes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p.25

El recorrido es, ante todo, un medio de interacción con el lugar, imprescindible para la aproximación, inseparable tanto de la iniciativa de la mirada como de la construcción de la narrativa. El recorrido forma parte de este proceso que se quiere operativo, en definitiva, un acto que implica una predisposición activa, una proposición.¹⁹

El recorrido ha sido asociado, en la historia del arte, como un acto iniciático para apropiarse cualquier lugar, la ciudad, el mundo y, a la vez, como un acto creativo que construye o ensaya una mirada y/o una narrativa, e implica una posición crítica asociada a una proposición. El recorrido es operativo cuando es catalizador y revelador, pero, sobretodo, cuando responde a un posicionamiento crítico frente al lugar.

Es importante recordar el papel del **recorrido como medio para revelar y construir una mirada inscrita en una posición crítica y a la vez creativa.** Se apuntan, de forma muy breve, *tres recorridos* por ser antecedentes de un bagaje cultural común, de un acumular de intenciones heredadas que ilustran la asociación entre el recorrido y la iniciativa creativa: el **Recorrido Pintoresco**, el **Recorrido del Dada al Surrealismo**, el **Recorrido por los Monumentos de Passaic**. Interesa remarcar la mirada específica que cada uno de ellos presenta así como los intereses que cada uno expresa en relación con el lugar. Evidentemente, cada recorrido se encuadra en realidades, tiempos y circunstancias culturales muy dilatadas por lo que no se presentan contextualizados, simplemente se utilizan para enumerar e ilustrar algunas premisas e intereses reconocidos en los recorridos propuestos desde esta metodología.

El recorrido del Pintoresco apunta, por primera vez y claramente una mirada que otorga un **papel activo y creativo al lugar.** Surge de una necesidad, revelada por el conocimiento científico-natural, de interactuar con el lugar a partir de la experiencia directa, del registro y de un conjunto de técnicas que van desde el apunte natural, hasta el conocido *espejo de Claude*. A estas experiencias, básicamente estáticas, se introduce la del movimiento, la del recorrer el lugar para proporcionar una mayor variedad de información que implica normalmente la introducción de la **sorpresa**. Por otro lado, esta experiencia próxima con el lugar introduce al recorrido pintoresco una atención para **escuchar el lugar para encontrar su vocación.**

La escucha de la “vocación” de los lugares implica así una apertura a otra experiencia estética, aquella que proporcionan el aspecto, la variedad y la sorpresa con las que los paisajes

¹⁹ Careri, presenta el acto de andar como un instrumento que envuelve la lectura y la escritura del lugar (o del espacio); es decir le otorga esta capacidad para atender, observar e interpretar pero además enunciar o intervenir: “el andar puede convertirse en un instrumento que, precisamente por su característica intrínseca de lectura y escritura simultáneas del espacio, resulte idóneo para prestar atención y generar unas interacciones en la mutabilidad de dichos espacios para intervenir en su constante devenir por medio de una acción en su campo, en el **qui ed ora** de sus transformaciones, compartiendo, desde su interior, las mutaciones de aquellos espacios que ponen en crisis el proyecto contemporáneo.” Ibid., p.27

se presentan ante nosotros mientras los recorremos; aquella derivada de escucharlos tanto como de movernos a través de ellos, la experiencia estéticas que introducen a la vez la motricidad del cuerpo y del tiempo.²⁰

En el recorrido pintoresco se introduce la **variabilidad** asociada normalmente con la **secuencia** de escenas; unas secuencias percibidas en movimiento y que anula la clásica perspectiva y los panoramas del s. XVII caracterizados por una imagen global y estática del entorno, muchas veces incluso idealizada, sin tener una referencia real.

Los recorridos propuestos en esta metodología de aproximación también parten de esta necesidad de *escuchar el lugar* otorgando un **papel activo al lugar**. Por otro lado, se asume en cada recorrido **la secuencia de fragmentos** como posible estructura de percepción. La diferencia radica en entender esta secuencia, no como escenas concatenadas, sino desde la posibilidad de una narrativa que evidencia la superposición, la intertextualidad y la yuxtaposición.²¹ Así pues, los recorridos propuestos también tienen como objetivo principal **escuchar el lugar para encontrar sus oportunidades**, por ello atienden a **la variabilidad y la sorpresa** que revela cada uno de los encuentros y asumen **una secuencia** entendida desde la **agregación de fragmentos** que evidencian la superposición.

El recorrido del Dada al Surrealismo. Los paseos organizados por los dadaístas a principios del s. XX implican una aproximación hacia los **lugares olvidados y banales de la ciudad**. Es precisamente en esta banalidad y en esos espacios de la normalidad donde se posiciona la mirada que descubre un nuevo paisaje urbano.²² El recorrido Dada inicia un conjunto de operaciones estéticas que, además de desvelar esta nueva mirada, cuestiona el sistema y las técnicas de representación. Estos dos puntos serán importantes: realizar recorridos que se acerquen a la **vida cotidiana** y cuestionar la supremacía de la **representación o lo representado**. Ambos principios derivarán hacia la creación de un nuevo imaginario preocupado con el habitar cotidiano y las ciudades como enclaves banales y llenas de normalidad.

A través de Dada se produce el paso desde la representación de la ciudad del futuro hasta el habitar de las ciudades de la banalidad.²³

20 ÁBALOS I; *Atlas pintoresco vol.2: los viajes*. Barcelona: Editorial Gustavi Gili, 2008. p 24

21 Sobre esta argumentación ver GOULA, M.; op.cit. Particularmente el *capítulo 3: Sobre la imagen y la identidad*; donde se desarrolla un punto sobre *La secuencia vs la narrativa*.

22 “Los dadaístas organizan paseos alrededor de la ciudad a lo largo de rutas de la banalidad. En el reconocimiento de la normalidad hay una pieza del descubrimiento del paisaje urbano.” SCHNEIDER J.; *La tematización del sujeto en la ciudad como paisaje*. En AAVV; *Nuevos territorios. Nuevos paisajes*. Barcelona: editores Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Actar, 1997. p.172

23 CARERI F.; op.cit. p70

“No se sabe quién propuso aquel lugar entre los artistas Dada – “una iglesia abandonada, poco y mal conocida, rodeada en aquella época por una especie de terrain vague cercado por unas empalizadas –, ni los motivos de la elección. Sin embargo, su situación en pleno barrio latino parece indicar que aquel jardincito tan especial que rodeaba

Según sostiene Careri, el paso del Dada al Surrealismo lo marca la materialización del *lachez tout* de André Breton, en un *recorrido errático*, un recorrido que ya no escoge la ciudad sino un *vasto territorio natural* donde la desorientación es más probable. Los recorridos del surrealismo continúan atentos a lo cotidiano pero se utilizan principalmente para descubrir aquellas partes inconscientes del territorio; es decir, aquellas partes menos reveladas, representadas, los vacíos urbanos aparecen por primera vez como una cuestión, como un interrogante de la nueva mirada. Para ello introducen la **desorientación** como un estado latente en el acto de **deambular**. La **mirada desorientada**, que no está controlada ni ajustada, permite mediar con el lugar de forma que le revele lo inconsciente. Esta mirada tiene como objetivo indagar, descubrir las partes de la ciudad que no tienen representación, lo que no se puede expresar de forma inmediata aquello que se considera lo inconsciente.²⁴

En los recorridos del surrealismo: “se desarrollan los interminables paseos, los encuentros, las **trouvailles** (descubrimientos de **objets trouvés**), los acontecimientos inesperados y los juegos colectivos”.²⁵ En estos **encuentros** más o menos inesperados **lo encontrado** va construyendo la narrativa del recorrido, son huellas que describen la acción, el lugar y la forma de mirarlo al mismo tiempo. Son *objetos* que responden al azar, pero que pertenecen a un lugar concreto y son consecuencia de la experiencia de recorrerlo, de una apropiación particular.

Los recorridos propuestos en la metodología de aproximación parten también de la condición de proximidad al territorio real, lo que permite, como se ha comentado anteriormente, una mirada hacia lo **cotidiano y lo banal**, atraviesa los espacios construidos que configuran lo ordinario. Son recorridos que no se apoyan en estructuras legibles fácilmente, tienden a la **desorientación**, pues cuesta decodificar el conjunto de espacios vacíos, edificados, campos agrícolas dentro de parcelas industriales, viviendas unifamiliares en los límites de florestas abandonadas, viñas colindantes a grandes almacenes... revelan relaciones inconscientes, algunas latentes otras solo son huellas... Los recorridos se asumen como actos de recolección de **objets trouvés** o, en esta metodología, de fragmentos. El azar, los encuentra, la intuición les da utilidad

la iglesia fue escogido precisamente por parecer un jardincito abandonado junto a nuestra casa: un espacio a indagar por ser familiar pero desconocido, tan poco frecuentado como evidente, un espacio banal e inútil que, al igual que tantos otros, no tendría realmente ninguna razón de existir.” Ibid., p.78-79

24 “En esta ocasión (mayo 1924) no se trataba de dirigirse a un lugar de la ciudad elegido previamente, sino de llevar a cabo un recorrido errático por un vasto territorio natural. Este viaje constituye la materialización del *lachez tout* de André Breton, un auténtico recorrido iniciático que señala el paso definitivo de Dada al surrealismo.” Ibid., p.79.

“A diferencia de la excursión dadaísta, en esta ocasión el escenario de la acción no es la ciudad, sino un territorio “vacío”. La *deambulación* – palabra que contiene la esencia misma de la desorientación y del abandono al inconsciente – se desarrolla por bosques, campos, senderos y pequeñas aglomeraciones rurales” Ibid., p.82.

“La ciudad surrealista es un organismo que produce y alberga en su regazo unos territorios que pueden explorarse, unos paisajes por donde uno puede perderse y sentir interminablemente la sensación de lo maravilloso cotidiano” Ibid., p.88

“El surrealismo (...) utilizaba el andar – el acto más natural y cotidiano de la conducta humana - como un medio a través del cual indagar y descubrir las zonas inconscientes de la ciudad, aquellas partes que escapan al proyecto y que constituyen lo inexpresable y lo imposible de traducir a las representaciones tradicionales.” Ibid., p.90.

25 Ibid., p.86-87

y a partir de este proceso se construye la apropiación del lugar.

El recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey.

El sábado 30 de septiembre de 1967 fui al edificio de la Autoridad portuaria en la calle 42 con la Octava Avenida. Compré un ejemplar de *The New York Times* y un libro de bolsillo Signet titulado *Earthworks*, de Brian W. Aldiss. A continuación, fui a la taquilla 21 y compré un billete de ida de Passaic. Después subí a la planta superior de la estación de autobuses (andén 173) y tomé el bus número 30 de la empresa Inter City Transportation.

(...) El autobús pasó por encima del primer monumento. Tiré del cordón de aviso y me apeé en la esquina Union Avenue con River Drive. El monumento era un puente sobre el río Passaic, el cual conectaba el condado de Bergen con el de Passaic. El sol del mediodía daba carácter cinematográfico al lugar, convirtiendo el puente y el río en una imagen sobreexpuesta. Fotografiarlo con mi Instamatic 400 fue como fotografiar una fotografía. El sol se convirtió en una monstruosa bombilla que proyectaba una serie separada de “fotogramas” hacia mis ojos a través de mi Instamatic. Cuando atravesé el puente era como si caminara sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero y, debajo, el río existía como una película enorme que no mostraba más que una imagen continua en blanco. (...)

No había nada interesante, ni siquiera extraño, en ese monumento plano. Y sin embargo, abocaba a una especie de idea cliché del infinito; quizás los “secretos del universo” sean igualmente pedestres, por no decir aburridos.²⁶

Sin pretender discutir lo que efectivamente abarcan o significan las cuestiones relativas a la representación artística en el ámbito *performativo*; este recorrido interesa por tratarse de una nueva propuesta iniciática que ausculta y expresa el lugar. Mediante una mirada más prospectiva que descriptiva, aborda un conjunto de temas pertinentes y comunes a los recorridos de esta metodología: **presencias y ausencias, tiempo, procesos, entropía**, pero también **la banalidad, la fugacidad**, sin pretender denunciar ni valorizar, simplemente, para interrogar las formas de apropiación de los lugares contemporáneos.

Robert Smithson materializa (registra/representa) el recorrido a través de un texto y ocho ilustraciones que incluyen seis fotografías tomadas en el lugar, con su *Instamatic*, un pedazo del mapa utilizado y un recorte del periódico del día en que realizó la acción (el viaje). En este texto, Smithson se presenta como:

El visitante solitario de un pedazo de territorio donde la banalidad (...) rivaliza con la desolación de las zonas residuales de la era maquinista, (...); un visitante bastante distante,

26 SMITHSON R.; *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Colección GG mínima, 2006

(título original, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*. publicado originalmente bajo el título: *The Monuments of Passaic*. En *Artforum*, diciembre de 1967; también en SMITHSON, R.; *Robert Smithson: The Collected Writings*. (editado por FLAM, J.). Berkeley: University of California Press.1996.

vagamente espectral, y cuya forma de auscultar los estados de ánimo del paisaje parece basarse en el procedimiento Instamatic, gracias al cual su cámara puede fotografiar uno tras otro los paradójicos monumentos.²⁷

Marot identifica el recorrido de Smithson como una narrativa compuesta, una construcción literaria donde aparece el *tiempo, el lugar y la acción*, que permite auscultar un lugar pero además acompañar la acción de quien lo recorre: lo que ha visto y lo que ha pensado el autor a lo largo del recorrido. Las imágenes de la *Instamatic* son fragmentos retirados de este proceso. El mapa localiza e identifica un lugar real, concreto, el periódico, un día, una fecha específica, un tiempo determinado y el conjunto construye una narrativa que relaciona el lugar y la experiencia.

Este recorrido introduce una voluntad de **interrogar y cuestionar** un lugar desprovisto de representación donde es posible formular preguntas.²⁸ Existe ante todo una voluntad de formular preguntas, por encima de encontrar respuestas. El **proceso de transformación** se torna la clave y para ello utiliza una mirada capaz de captar en simultáneo “las presencias y las ausencias” una mirada capaz de “relacionar esa amalgama de campo estéril y desechos industriales” una mirada capaz de “establecer trayectos que hagan posible la aparición de ambas presencias en nuestra realidad inmanente.”²⁹ El recorrido se convierte en una **experiencia prospectiva que caza y cuestiona los signos de la transformación para encontrar un futuro.**

Esta mirada prospectiva, atenta a las ausencias y las presencias, a la superposición y al entendimiento de los procesos entrópicos utiliza un ángulo de visión determinado. Las fotografías no muestran panoramas y raramente el horizonte; su mirada se fija “en un ángulo determinado, enfocada hacia el suelo, (...) dejándose llevar por la atracción casi infantil que los conglomerados de la naturaleza y detritus industriales le producen.” A través de esta materialidad descubre nuevos lugares, la mirada se fija en la riqueza de materiales inertes, vivos y artificiales que componen estos lugares, pero lo que explica este suelo son procesos. Robert Smithson está pegado al suelo “fascinado por las huellas de los procesos industriales sobre la tierra, recolectando texturas y huellas.” Este ángulo de visión apunta hacia una proximidad del sujeto - del paseante - y enfoca el resultado próximo del conjunto de procesos y transformaciones que el lugar ha sufrido.³⁰

Este recorrido no trata de exponer un *paisaje feo* ni amnésico sino confirmar “... la pobreza de las herramientas habituales que se suelen utilizar”³¹ para leer los lugares de la *suburbia* o los

27 MAROT S.; *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p70-71 (publicado originalmente en francés bajo el título: *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*. en *Le visiteur*, n°4, junio 1999)

28 “se lanza hacia los despojos de los suburbios del mundo en busca de una nueva naturaleza, de un territorio desprovisto de representación, de unos espacios y unos tiempos en transformación constante.(...) En estos lugares, (...) sí es posible formular nuevas preguntas y tantear nuevas respuestas.” CARERI E; op.cit., p.168.

29 ÁBALOS I; op.cit., p216.

30 Ibid, p210.

31 MAROT S.; Op.cit. p 90

lugares resultantes de la contemporaneidad. Por eso, en el Recorrido de Passaic no se recurre a ninguna valorización, Smithson “no emite juicios de valor”; simplemente está interesado en crear con el lugar “un campo propio de observación” a través del cual (o por medio del cual) “aprende a mirarlo e interactuar con él, intentando comprender y encontrar sus estructuras y patrones”³²

Los recorridos propuestos en la metodología de aproximación también parten de la necesidad de interrogar o saber preguntar a estos lugares de la **banalidad**, desde la condición de proximidad que atiende, sobretodo, a los **procesos** de transformación que se descubren. La **mirada próxima** que propone la metodología permitirá la observación de las **huellas del tiempo**, de las **texturas** y sus **materiales** que construyen y evidencian el proceso de transformación del lugar que aglutina tanto las matrices antiguas como la superposición de formas, funcionamientos, y materiales contemporáneos. Son recorridos provistos de una **mirada capaz de ver al mismo tiempo las presencias y las ausencias**. Esta metodología asume una iniciativa que recoge pistas y descodifica su utilidad para un futuro. Pero ante todo, es un desafío para **explorar nuevas herramientas** que, desde la **voluntad de preguntar al lugar**, permitan **aprender a mirarlo y tantear un diálogo**. Esto significa que en cuanto recorrido no emite juicios de valor, se **confronta con el lugar como campo de observación y de anticipación**.

La metodología de aproximación expande de esta forma la noción de **recorrido** hacia la de catalizador que define y ensaya una mirada. Se trata de **escuchar el lugar**; asumir un bagaje *performativo* que se quiere operativo; confrontar aquellos espacios de la **banalidad y la cotidianidad**, poco reconocidos y sin representación; encontrar y recoger **fragmentos al azar**, que hablan del suelo, de la materialidad pero también de las huellas que descubren procesos o muestran la entropía del lugar. El recorrido se asume así como una experiencia y un ensayo para determinar una mirada crítica y creativa que establece las primeras relaciones entre el lugar y la apropiación, entre el lugar y su posible transformación.

El recorrido se compone del acto de **caminar**, en el espacio que se capta y en el cual se **dejan huellas** (entendiendo aquello que se lleva y aquello que se deja en el lugar) y esta acción se acompaña por una atención o **desplazamiento** más o menos distraído del observador.

32 ÁBALOS I.; Op.cit. p 217

3.2.1 Caminar

Los recorridos se fundan en **el caminar** entendido como aquel acto iniciático y elemental para el reconocimiento de nuestro entorno, para un (re)conocimiento sensorial del espacio. Este acto, de forma instintiva, ofrece los paseos (más o menos distraídos) que conforman las primeras relaciones con cualquier lugar, sea desconocido, nuevo o el de siempre pero además, el andar construye Paisaje: “A través del andar el hombre empezó a construir el paisaje natural que lo rodeaba. Y a través del andar se han conformado en nuestro siglo las categorías con las cuales interpretamos los paisajes urbanos que nos rodean.”³³

Para este reconocimiento se aplica no solo un posicionamiento físico - un aquí y un allá – como también una escala de referencia para la observación. El caminar como acto interpretativo, pero también como acto distraído, significa una escala de referencia con la cual se interactúa con el lugar. El caminar ofrece en términos fenomenológicos una experiencia casi completa.

El acto de caminar aproxima pero no permite leer. Michel de Certeau en su libro *L'invention du quotidien*, remarca esta diferencia de posición entre el *marcheur* (caminante) y el ojo totalizador. Contrapone así una visión de la ciudad panorámica, una ficción para un ojo espectador y totalizador, frente al *marcheur* que descubre, desde abajo, los actos cotidianos, la inmensa variedad de texturas que no le permiten leer pero si experimentar el espacio.³⁴

La distancia de ese panorama vislumbrado que refiere de Certeau, consigue planificar el espacio y hacer un simulacro teórico global y legible. El caminar responde a una experiencia elemental con los espacios, una aprehensión táctil de los llenos y de los vacíos que difícilmente permite una lectura. Los pasos, como refiere De Certeau, acumulan una serie de unidades cualitativas, una apropiación de particularidades y singularidades innumerables: “El juego de los pasos confeccionan los espacios. Ellos traman los lugares. En este sentido, las motricidades peatonales forman uno de esos ‘sistemas reales en que la existencia hace efectivamente la ciudad.’”³⁵ Los pasos, al **caminar, transforman el lugar en espacio, es decir un “lugar practicado”**.³⁶

33 CARERI, F.; Op.cit. p.178

34 de CERTEAU, M.; *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Editorial Gallimard 1990.

p140: “el deseo de ver la ciudad ha precedido los medios para satisfacerlo. Las pinturas medievales o renacentistas representan la ciudad vista en perspectiva por un ojo que hasta entonces nunca había existido”

p141: “El panorama de la ciudad es un simulacro teórico (es decir visual) en suma un cuadro, que tiene como condición la posibilidad del olvido y el reconocimiento de las prácticas.”

(...) es ‘abajo’ al contrario, en el suelo, donde cesa la visibilidad, donde viven los practicantes comunes de la ciudad. Una forma elemental de esta experiencia son los caminantes, Wandersmanner, cuyos cuerpos obedecen a los llenos y a los finos vacíos de un texto urbano que ellos inscriben (o escriben) sin poder leerlo.”

35 Ibid., p147.

36 Ibid., p172

El acto de caminar es propositivo. Siguiendo con la argumentación de De Certeau, el acto de caminar no se relaciona con la lectura sino que es más próximo a la escritura, es decir se trata de un acto propositivo, e incluso, creativo. El autor compara el caminar con el hablar introduciendo **la enunciación** que acompaña tres funciones básicas: un proceso de apropiación topográfico, una realización espacial del lugar y una relación o contrato. Esta enunciación es presente, discontinua, fáctica y, para esta tesis, se considera operativa para el proceso de proyecto.³⁷

Jean-François Augoyard ya había introducido en su texto *Pas a pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain* la idea de la enunciación peatonal. En este caso el autor compara el caminar con el acto de “emitir un relato, hacer proposiciones en forma de deportaciones o éxodos, de caminos y desplazamientos.” Para Augoyard, el caminar es también pensar y quien camina “convierte su itinerario en su gabinete de trabajo, su despacho, su taller, su laboratorio, el artefacto que le permite trabajar.” esto es, para esta metodología el caminar acompaña un proceso que además de transcurrir entre el lugar “realiza la literalidad del discurrir al mismo tiempo pensar, hablar, pasar.”³⁸

Todas estas acciones implícitas en el acto de caminar presentan una capacidad enunciativa que transforma cada significante espacial en otra cosa. El acto de caminar, como refiere De Certeau, hace efectivas algunas de las posibilidades o condiciones fijadas por el orden real construido pero también, establece las primeras alternativas, escogiendo los caminos, posibles atajos, abandonando opciones, lo que permite desde ese primer momento de contacto con el lugar, aumentar el número de posibilidades o alternativas para enunciar el lugar, y en consecuencia, el proyecto.

El acto de caminar para encontrar. Manuel Delgado afirma que las prácticas móviles a que está sometido el lugar lo transforman en una *verbosidad* construida a partir de “los elementos que se van encontrando a lo largo de la marcha, a sus lados, paralelamente o perpendicularmente a ella.” Además, añade que al caminar el sujeto “convierte los lugares por los que transita en

37 “Una comparación con el acto de hablar permite ir más lejos (...) El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (le speech act) es a la lengua o los enunciados proferidos. Al nivel más elemental, hay de hecho una triple función enunciativa: es un proceso de apropiación del sistema topográfico por el peatón (al igual que el locutor se apropia y asume la lengua), es una realización espacial del lugar (al igual que el acto de la palabra es una realización sonora de la lengua); en definitiva, implica unas relaciones entre posiciones distintas, es decir, unos contratos pragmáticos en forma de movimientos (al igual que la enunciación verbal es ‘alocución’, ‘ofrece la otra cara’ del locutor y pone en juego distintos colocutores). El caminar parece así haber encontrado una primera definición como espacio de enunciación” Ibid., p.148.

“la enunciación peatonal presenta tres características que a primera vista la distinguen del sistema espacial: el presente, lo discontinuo, lo fáctico”. Ibid., p.149.

38 AUGOYARD, J.F.; *Pas a pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris: Seuil, 1979. Citado por DELGADO, M.; *La no-ciudad como ciudad absoluta*. En AZÚA, F.; DELGADO, M.; DUQUE, F.; FERNÁNDEZ-GALIANO, L.; MENDOZA, E.; MONEO, R.; VERDÚ, V.; *La arquitectura de la no-ciudad*. Pamplona: Universidad de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza, 2004. p138.

una geografía imaginaria hecha de inclusiones y exclusiones.” Es decir, el caminante es capaz no solo de reconocer espacialmente el lugar, más o menos heterogéneo, como también lo “coloniza provisionalmente a partir de un criterio secreto o implícito”³⁹ manifestando una primera relación de apropiación con el lugar a partir de lo encontrado. Una experiencia esencial para la definición del Paisaje Próximo.

De esta forma y una vez que es necesario para la metodología de aproximación trabajar con fragmentos, el acto de caminar ofrece e insinúa, como indica De Certeau, una multitud de referencias y citas. El propio acto de caminar se basa en encuentros, sorpresas y ocasiones que conforman la retórica del lugar.⁴⁰

Manuel Delgado, refiriéndose a De Certeau, subraya que en el acto de caminar se aplican las categorías de trayecto o transcurso implicando el movimiento que convierte un lugar supuestamente sincrónico “en una sucesión diacrónica de puntos recorridos.” Es decir, el acto de caminar transforma una “serie espacial de puntos por una articulación temporal de sitios.”⁴¹ Un territorio observado desde una visión cenital (desde el satélite) ofrece una mancha difusa abstracta y unas líneas, que se transforma en una articulación de relaciones espacio-temporales cuando se camina. Esto significa que los fragmentos encontrados al caminar ofrecen relaciones próximas y transversales, articulan tiempos, contrastan materiales, en definitiva, van más allá de posibles formas geométricas abstractas o manchas genéricas.

Para la definición de los fragmentos, presentada anteriormente, el caminar se convierte en una necesidad que articula las relaciones y los procesos que se intuyen en cada uno de ellos y con el propio lugar. La definición del Paisaje Próximo es dependiente de estas capacidades de encontrar, recoger y articular que ofrece el acto de caminar.

Caminar fuera de la ciudad. El conjunto de autores citados anteriormente refieren el acto de caminar asociado a la ciudad. Las calles de la ciudad son los lugares por donde el caminante deambula, se pierde, construye textos que se cruzan con los restantes ciudadanos. El acto cotidiano de caminar se asocia, normalmente, a las calles de una ciudad compacta, preparada y pronta a recibir esta acción. Sin embargo, esta tesis se propone caminar fuera de la ciudad canónica, caminar por un territorio urbano que es atravesado y utilizado, cotidianamente, por el automóvil. Los territorios denominados difusos están normalmente dependientes de una movilidad asociada al automóvil y no están preparados para acoger el caminante. La disposición y funcionalidad de estos territorios obligan a una movilidad motorizada por las distancias de los

39 DELGADO, M.; Op.cit. p139.

40 de CERTEAU, M.; Op.cit. p152

41 DELGADO, M.; Op.cit. p138.

recorridos pendulares diarios. La propia ocupación es una respuesta a este tipo de movilidad pero en estos territorios existen también las distancias cortas, otras relaciones entre espacios próximos que van más allá de los observados desde la carretera nacional o la autopista.

La dificultad en comprender y apropiarse otros territorios urbanos, fuera de la ciudad canónica, ha llevado a utilizar distintos métodos e instrumentos de lectura que destacan el carácter que ofrece la elevada movilidad y sus consecuencias en la ocupación. De esta forma, estos territorios se presentan desde una nueva naturaleza asociada a la movilidad y al automóvil, un imaginario muy explorado desde su comparación con las calles de la ciudad compacta o desde la exaltación de un nuevo paisaje que introduce la velocidad y la fugacidad como condición de apropiación (apoyados con nuevas técnicas de imagen como el cine o el video). Existe un gran número de ejemplos que presentan el territorio contemporáneo desde el coche, imágenes que en su día aportaron un paisaje nuevo pero a la vez común y cotidiano.

En los años 60 Donald Appleyard, Kevin Lynch y John Myer presentan las experiencias visuales al circular por una vía rápida (autopista) en *The View from the Road* (1964). Este libro que pretendía ser una monografía destinada a descubrir el potencial estético de estas vías, consigue introducir la secuencia perceptiva como herramienta proyectual y el potencial de la visibilidad en movimiento como instrumento de reconocimiento del entorno. El conjunto de imágenes registradas desde el coche así como los diagramas realizados siguiendo distintos criterios, suponen una metodología y una referencia de representación (y del imaginario contemporáneo) todavía hoy muy utilizada. Confrontado con el caminar, presentan la experiencia de conducir como “una secuencia desplegada ante los ojos de un espectador cautivo, algo temeroso pero parcialmente inatento, cuya visión está filtrada y dirigida hacia delante.”⁴²

Una década más tarde, Venturi, Izenour y Scott Brown presentan un desafío: aprender a mirar el strip de Las Vegas. Su objetivo principal está más preocupado en demostrar el simbolismo de la forma arquitectónica pero es inevitable referirse a la influencia que este trabajo supuso debido al material presentado y por la particularidad que el strip ofrece desde su dependencia con el automóvil. Introduce una manera de mirar relacionada a un nuevo contexto:

la persuasión comercial del eclecticismo de carretera provoca un audaz impacto en el marco vasto y complejo de un nuevo paisaje de grandes espacios, altas velocidades y programas complejos. Estilo y signos establecen conexiones entre numerosos elementos, colocados lejos y vistos aprisa. El mensaje es rastreramente comercial; el contexto es básicamente nuevo.⁴³

42 APPLEBYARD, D.; LYNCH, K.; MYER, J.; *The View from the Road*. Cambridge, MA: MIT Press for the Joint Center for Urban Studies of M.I.T. and Harvard University. p.5

43 IZENOUR, S.; SCOTT BROWN, D.; VENTURI, R.; *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: GG Reprints. 1998. p.29.
(versión original en inglés *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architecture form*. Cambridge: MIT Press,

Los autores presentan la percepción secuencial como clave para describir y representar ese lugar. “El sistema de la autopista ordena las funciones sensitivas de salida y entrada, así como la imagen del strip en cuanto todo secuencial.”⁴⁴ El conjunto de imágenes que recoge el libro sigue aquel imaginario desde el coche (compuesto por un conjunto de imágenes frontales), pero en este caso se multiplican las imágenes laterales que ofrecen el carácter banal y fugaz de los artefactos que ocupan los márgenes del Strip. De esta forma se contraponen una imagen de lo fijo y estructural como es la carretera frente a lo variable, a lo que aparece y desaparece constantemente, concluyendo que lo determinante en lo que se observa es la velocidad: “El aumento de la velocidad estrecha el ángulo focal y la visión pasa de los detalles a lo general; la atención se desvía hacia los puntos de decisión.”⁴⁵

En los años 80 Alison Smithson, desde otra perspectiva, recoge la experiencia de sus viajes realizados con su Citroen DS por Inglaterra en el libro *AS in DS: an eye on the road*. Se trata de un registro, en este caso más personal por ello lo denomina diario, de alguien que proyecta, para revelar la percepción en movimiento de un automovilista, un observador más o menos atento: “es un registro de un reconocimiento especial por una mente entrenada; como un ‘Diario de la visión de un pasajero en un coche en movimiento’.”⁴⁶ Alison Smithson asume que esta nueva visibilidad en movimiento contribuye directamente para una nueva sensibilidad de los arquitectos, es decir, necesaria para el proyecto. En este sentido, Alison Smithson propone la descripción de esta mirada no para descubrir nuevas formas de territorio sino nuevas formas de interpretarlo, de mirarlo, porque se torna obligado saber describirlo.⁴⁷ En este caso el boceto y la descripción de fragmentos de recorridos ofrecen esta mirada más próxima al proyecto pero también personal. Finalmente, es importante referir que Alison Smithson consideraba que este diario permitía descubrir que: “todo es importante como indicadores y/o como “pasto”, todo puede ser recogido y examinado, girado y (re)pensado para ver si nos informa directamente sobre algo que previamente no reconocíamos.”⁴⁸ Es decir, al igual que propone esta metodología, este caminar supone la posibilidad de recoger cualquier cosa. Aquello que se encuentra al caminar puede ser recogido, cuestionado y utilizada, cualquier cosa o encuentro inesperado puede sugerir

1977)

44 Ibid., p58.

45 “La percepción del movimiento a lo largo de una carretera se sitúa en un orden estructural de elementos constantes: la carretera, el cielo, el espaciamiento de las farolas y las bandas amarillas. La persona se puede orientar hacia todo esto y lo demás ocurre. (...) más de un tercio de la atención se centra más en los objetos “en movimiento” que en los “estables”, salvo cuando el observador pasa una barrera visual, y para reorientarse ha de inspeccionar un nuevo paisaje. La velocidad es el determinante del ángulo focal, tanto para el conductor como para el resto de los pasajeros.” Ibid., p.101.

46 SMITHSON, A.; *AS in DS: an eye on the road*. Baden, Switzerland: Lars Muller Publishers, 2001. p.15. (primera publicación, Delft, The Netherlands: Delft University Press, 1983)

47 “se asume que esta ‘mirada-movida-por el coche’ está contribuyendo a una nueva sensibilidad que nos distingue de los arquitectos del pasado (...) se torna necesario así, intentar describir esta mirada en movimiento.” Ibid., p.16.

48 Ibid., p.17

el inicio de un pensamiento o un proyecto.

Estas contribuciones tienen en común cuestionar las pautas de reconocimiento y los instrumentos para interpretar los espacios urbanos fuera de la ciudad canónica, asociados claramente al movimiento y desplazamientos motorizados, a una dependencia del coche frente a las calles de la ciudad compacta recorridas por el peatón. La introducción y la dependencia del coche en estos espacios parecen una de las claves de interpretación de estos lugares. Una percepción cinética que acompaña muchas de las interpretaciones realizadas en torno de la ciudad difusa, de la dispersión y en general con los espacios urbanos recientes de la cual ha surgido un nuevo imaginario. A estas imágenes se le suma la disponibilidad, generalizada en las últimas décadas, de nuevos instrumentos para las vistas aéreas, el GPS que transforman el lugar en algo que parece próximo por su capacidad de dominio y acceso, un poco simplificado e inmediato.

La metodología de aproximación, sin olvidar este imaginario disponible y que forma parte de un bagaje cultural indisoluble, y con vistas a complementar esta imagen cinética del difuso que efectivamente existe y es lo más común para quien atraviesa diariamente el lugar, apuesta por ensayar otro tipo de recorridos. Un recorrido más próximo y más dilatado en el tiempo, un proceso que obliga a reconocer otros aspectos que se complementa con las otras velocidades, con las otras visiones. El caminar ofrece trayectorias más intuitivas y seguramente más distraídas. Por lo que el caminar, reconociendo sus limitaciones aporta una nueva experiencia de aproximación que se complementa con el que atraviesa las vías más o menos rápidas (de la autopista a la carretera nacional), y con la vista global que ofrecen las fotos aéreas.

El caminar es consciente de las elecciones y de los abandonos, de los espacios que no son accesible y de otros que se olvidaron, por lo que implica una apropiación no global sino particular. El caminar se transforma, así, en un desplazamiento elemental y prosaico que no pretende descubrir la verdad sino que atiende a controlar, recordar e imaginar lo posible.

3.2.2 Dejar huellas.

El caminar deja huellas. El acto de caminar no se reduce a una experiencia fenomenológica, se supone también una práctica que informa del lugar, que enuncia el lugar a partir de la experiencia realizada. Se pretende operativo: confronta físicamente el lugar específico, hace una primera selección, enuncia una primera apropiación, encuentra y recoge multitud de material. Se resume en un proceso basado en una experiencia que deja huellas.

La metodología propone la utilización de la imagen fotográfica como herramienta eficaz para registrar o editar este acto, para captar o cazar el lugar y para traducir esta experiencia directa

con el lugar. Se escoge la fotografía por una cuestión pragmática, por tratarse de una práctica de registro rápida de lo que se ve en cuanto se camina, pero sobretodo, porque las propias fotografías son las huellas del lugar, y las huellas dejadas en el lugar.

A diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de su tema, sino una verdadera huella de éste.⁴⁹

Las cámaras son cajas que transportan apariencias.(...) ¿son (esas) una construcción, un artefacto cultural hecho por el hombre o son como una huella en la arena, un rastro que algo ha dejado de manera natural al pasar? La respuesta es: ambas cosas.⁵⁰

(...) la relación material entre la imagen y lo que ésta representa (...) es una relación inmediata y no construida. Y es realmente como una huella.⁵¹

Las cámaras establecen una relación de interferencia con el presente (la realidad es conocida por sus huellas), ofrecen una visión de la experiencia instantáneamente retroactiva.⁵²

La metáfora de *huella* utilizada tanto por Berger como por Sontag, permite presentar la fotografía como una acción que marca el lugar a partir de la experiencia real (el caminar) pero además ilustra el tipo de relación que se establece entre el sujeto y el lugar: es inmediata, por lo que son impresiones. Si por un lado evidencia la realidad del lugar, por otro demuestra “lo visto” por el sujeto, revela tanto su presencia como su experiencia en el lugar, sino la imagen fotográfica no existiría. En este punto se destacará el acto de fotografiar como operación capaz de ilustrar el acto de caminar, enunciar una relación inmediata y banal con el lugar, y recolectar una colección de apariencias del lugar.

Así, el acto de fotografiar, aplicado en esta metodología, sirve como un instrumento y no como un fin. Por eso son fotografías realizadas en movimiento (lento), captadas en cuanto se camina, con tiempos cortos, sin pensar en la composición formal ni en la calidad o condicionantes de la luz, orientación ni exposición. No se consideran un producto final sino un intermediario en el proceso, un producto elemental y provisional pero, a la vez, esencial porque registra el acto iniciático del caminar, posiciona la mirada, selecciona los primeros fragmentos y compone el registro final, es decir es memoria y material del proceso.

Para justificar la fotografía como herramienta se recurre a los múltiples argumentos que Susan Sontag recoge en su libro *Sobre la fotografía* del cual se retiran algunas pistas para *revelar y enumerar* su posible utilidad en esta metodología. En este punto se presenta el acto de fotografiar

49 BERGER, J.; *Mirar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. p.56

(título original, *About Looking*. London: Writers and Readers Publishing Cooperative, Ltd. 1980.)

50 BERGER J., MOHR J.; *Otra manera de contar*. Murcia: Editorial Mestizo, 1997. p.92

(título original, *Another way of telling*. London: Writers and Readers Publishing Cooperative, Ltd. 1982)

51 Ibid., p.93

52 SONTAG S.; *Sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2008. (título original, *On Photography*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1977) p.162

desde su influencia para determinar la mirada, y en el siguiente punto, se remarcará el papel de la imagen fotográfica para determinar narrativas.

Fotografiar como un acto banal.

El lema de ventas para la primera Kodak, en 1888, era “Usted oprima el botón, nosotros hacemos el resto”. Al comprador se le garantizaba que la fotografía saldría “sin errores”⁵³

El primer motivo que justifica la utilización de la cámara como instrumento para captar la apariencia y la experiencia del recorrido es precisamente la comodidad, despreocupación y facilidad con que se registra. El acto inmediato de apretar un botón simplifica enormemente y reduce temporalmente la acción del primer registro, proporcionando una sensación mayor de ubicuidad así como de efectividad. La fotografía digital utilizada multiplica el número de registros de forma a ser infinito. Pero esta multiplicación ¿ayuda o satura?

Esta acción, sin pretensiones ni aspiraciones estéticas, principalmente aspira a “entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible”⁵⁴ que, de otra forma, como desde el esbozo o el dibujo, no se permitiría porque implican un proceso interpretativo y decisivo. Sin pretender entrar en un debate o comparación entre la operatividad del dibujo y la fotografía, se defiende su complementariedad en el proceso proyectual, pero se opta claramente por el acto de fotografiar asociado al caminar por encontrarse entre el apunte y la acuarela. Es decir, es rápida e inmediata pero permite una captación delicada, amplia y completa.⁵⁵

La cámara utilizada en cuanto se camina funciona “como unos binoculares cuyos extremos pueden confundirse, la cámara vuelve íntimas y cercanas las cosas exóticas, y pequeñas. Abstractas, extrañas y lejanas las cosas familiares. En una sencilla actividad única, formadora de hábitos, ofrece tanto participación como alienación.”⁵⁶ Al fotografiar se utiliza estos binoculares que permiten, rápidamente, alterar la distancia de lo que se ve, distanciarse o encuadrar situaciones comunes. La visión que sigue el recorrido no es homogénea, permite, mediante la óptica de la cámara, enfocar o desenfocar aquello que se ve. **Este juego de distancias y acercamientos enriquece la aproximación.** Se trata de un juego arbitrario, o intuitivo, que acaba por multiplicar la colección de apariencias o imágenes que de otra manera serían invisibles.

Así pues, la predisposición de caminar con la cámara no busca marcos significativos ni encuadres justificativos, se transforma en un acto automático y banal “al igual que el dueño de

53 Ibid., p.59

54 Ibid., p.16

55 Ibid., p.118 (Paul Rosenfeld, al hablar de Stieglitz en Port of New York ; muestra que la cámara entregaba imágenes en una gama “más delicada” y amplia “de lo que puede dibujar la mano”.)

56 Ibid., p.163

una Polaroid para quien las fotografías son un medio práctico y rápido de tomar apuntes⁵⁷ que además hace instantáneas para recordar el acto elemental de recorrer los espacios de la banalidad.

El uso de la cámara digital de forma generalizada ha supuesto la multiplicación de los “disparos” y la posibilidad de visualizar *in situ* la apariencia captada (con la posibilidad de eliminar o repetir el disparo). Estas condicionantes multiplican el automatismo, facilitan el proceso de visualización, eliminan o reducen el revelado, se torna casi inmediato el hecho de fotografiar y visualizar la imagen, se multiplican la cantidad de disparos gracias a una memoria eficaz... la cámara digital ha aumentado la ubicuidad y la multiplicidad pero también ha introducido la banalidad en las imágenes que se pueden tomar en un recorrido, en un tramo...

El acto de fotografiar como acto intuitivo.

Se ha interpretado la acción de fotografiar de dos maneras del todo diferentes: ya como un acto de conocimiento lúcido y preciso, de inteligencia consciente, o bien como una manera de encuentro pre-intelectual, intuitivo.⁵⁸

La metodología utiliza el acto de fotografiar para cazar e investigar el lugar. En ambos casos, tal y como se ha sustentado al hablar de la mirada útil, **se asume la intuición**. El acto de fotografiar, deambula entre una predisposición intelectual que constantemente pregunta o que procura respuestas en el lugar pero también como una manera azarosa y lúdica de encuentro con la apariencia del lugar, abierto a las sorpresas y a lo inesperado.⁵⁹

En los recorridos la fotografía necesita investigar, pero no bajo criterios científicos sino desde la simplicidad que aporta la observación inmediata y directa del lugar. A medida que se avanza con el proceso de aproximación el acto de fotografiar abandona la intuición e incorpora preguntas y propósitos concretos, busca respuestas o tiene objetivos específicos, pero se mantiene abierta a cualquier nuevo descubrimiento. Es decir, nunca abandona la intuición como tampoco esa visión personal que complementa e “interfiere en la exigencia fundamental que imponemos a la fotografía: que registre, diagnostique, informe.”⁶⁰

57 Ibid., p.16.

58 Ibid., p.116

59 “Se propone el fotógrafo como una suerte de observador ideal: para Moholy-Nagy, alguien que ve con el distanciamiento de un investigador; para Frank, alguien que ve “simplemente, como a través de los ojos de un hombre de la calle.” Ibid., p.122.

60 Ibid., p.133

El acto de fotografiar capta fragmentos.

La fotografía se relaciona íntimamente con maneras discontinuas de ver (la intención es precisamente ver el todo por la parte: detalles seductores, recortes sorprendidos).⁶¹

Parece bastante obvio asociar la fotografía con fragmentos o recortes de la realidad o su apariencia. Pero debe quedar claro que, al considerarlos fragmentos deben remitir a la definición presentada anteriormente y justificarse desde su operatividad.⁶²

La capacidad para retirar de la realidad pequeñas porciones infinitas otorgan a la fotografía una “visión nominalista”⁶³ que a la vez es consciente de esa capacidad de ubicuidad que exigía Corajoud. Lo que la cámara ofrece a posterior no se consigue ver en el lugar. El desplazamiento de aquello registrado permite un “descubrimiento”⁶⁴ nuevo que a la vez se reconoce como fragmento del lugar. Todo aquello descubierto remite al lugar bajo nuevas informaciones, detalles, percepciones que *in situ* no estaban presentes.

3.2.3 Desplazamientos del extranjero.

Como se ha indicado anteriormente, los recorridos de la aproximación no son, exclusivamente, un acto inicial que termina para dar paso a nuevas acciones e instrumentos; sino que se intercalan y se superponen a lo largo de todo el proceso. Esto significa que se recurre al recorrido para confirmar, preguntar, ver... en cuanto se desarrolla otro tipo de trabajo como puede ser la elaboración de material gráfico o la asociación descriptiva de un fragmento. Por ser una acción repetida y continua, se reconocen diferentes enfoques de la mirada o de la observación entre el primer y el último recorrido. Pero no siempre es una variante cronológica, la actitud o predisposición puede ofrecer visiones de lo más variado en un mismo recorrido que se desplazan entre y no desde.

A lo largo de los distintos recorridos las posiciones se desplazan entre la del visitante distraído o extranjero, la del *flâneur* o la del *voyeur*, la del detective que busca respuestas o la del respigador que encuentra para aprovechar. Estas distintas miradas aparecen y se desplazan al caminar, al fotografiar y finalmente al recordar. Es difícil distinguir cuando empieza una y acaba la otra. El visitante o el extranjero va dando paso al observador y al detective a medida que se

61 Ibid., p.165

62 Como se expondrá más detalladamente en el punto siguiente: 3.3 *Selección de Fragmentos*.

63 “La fotografía refuerza una visión nominalista de la realidad que consiste en unidades pequeñas en cantidad al parecer infinita, pues el número de fotografías que podría hacerse de cualquier cosa es ilimitado.” SONTAG S.; op.cit., p.32

64 “ Toda cosa registrada por la cámara es un descubrimiento, trátase de algo imperceptible, movimientos fugaces y fragmentarios, un orden que la visión natural no puede captar.” Ibid., p.121.

cuestiona el lugar con finalidades concretas, pero el desplazamiento puede ser simultáneo en un propio recorrido.

Según distingue Yi-Fu Tuan, la mirada del visitante extranjero, formateada con posibles cánones culturales distintos y basada en las apariencias, puede ofrecer juicios de valor poco rigurosos o poco útiles. Es preciso un esfuerzo especial para comprender. Por otro lado, “su contribución principal es la de aportar un enfoque nuevo.” Este enfoque se distancia bastante del común de sus habitantes que se caracteriza por ser complejo por integrar sus relaciones con la inmersión al lugar. Por eso, la del visitante, aunque más simple, es fácilmente enunciada y acaba por ser útil.⁶⁵

A fin de liberarse de los criterios de valoración tradicionales, de la inercia de un discurso arquitectónico, a menudo parece de gran ayuda la mirada del forastero. Con el placer de la especulación, una aproximación a lo que es o puede ser realidad como posibilidad parece más posible que la búsqueda de seguridades.⁶⁶

Este visitante puede mantenerse distante con el lugar a través de su cámara, como se posicionaba R. Smithson: “un visitante bastante distante, vagamente espectral, y cuya forma de auscultar los estados de ánimo del paisaje parece basarse en el procedimiento Instamatic, gracias al cual su cámara puede fotografiar uno tras otro los paradójicos monumentos.”⁶⁷ Pero que no se confunda con el turista pues existe en este visitante una implicación con el lugar.

Pero asociado a la fotografía y, una vez más de la mano de Sontag, aparecen otras miradas posibles como la del *flâneur* y la del *voyeur*:

la fotografía al principio se consolida como una extensión de la mirada del *flâneur* (...). El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante *voyeurista* que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos. Adepto a los regocijos de la observación, catador de la empatía, al *flâneur* el mundo le parece “pintoresco”. (...) Al *flâneur* no le atraen realidades oficiales de la ciudad sino sus rincones oscuros y miserables, sus pobladores relegados, una realidad no oficial tras

65 TUAN Y.; *Topofilia*. Barcelona: Editorial Melusina 2007. (título original, *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values*. New Jersey: Prentice-Hall Inc. 1974)

p.93: “El foráneo juzga por la apariencia, siguiendo algún canon formal de belleza. Para compenetrarse con las vidas y los valores de los habitantes, se requiere de un esfuerzo especial.”

p.95: “Como es obvio, el juicio del visitante frecuentemente resultará válido. Su contribución principal es la de aportar un enfoque nuevo.”

p.92: “El visitante y el autóctono tienen en cuenta aspectos muy diferentes del entorno que les rodea. (...) El autóctono, por el contrario, tiene ya actitud compleja derivada de su inmersión en la totalidad de su entorno. EL punto de vista del visitante, siendo simple, puede ser enunciado fácilmente.”

66 SCHNEIDER J.; *La tematización del sujeto en la ciudad como paisaje*. En AAVV; *Nuevos territorios. Nuevos paisajes* Barcelona: Editores Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar, 1997. p177

67 “A favor de este juego de palabras fonéticamente perfecto Smithson cambia el sentido de “turista” (sight-seer, literalmente “contemplador de vistas”) sustituyendo la noción de vista (sight) por la de lugar (site). (...) La mejor traducción que se nos ocurre para la expresión **site-seer** (si se nos permite jugar, también a nosotros, con esta homofonía, es, evidentemente, **visitante**.” MAROT S.; Op.cit. p.70.

(Marot se refiere al texto *The artists as a site-seer; or a dintorpbic essay*. En SMITHSON, R.; *Collected Writings* op.cit. pp340-345.)

la fachada de vida burguesa que el fotógrafo “aprehende” como un detective “aprehende” un criminal.⁶⁸

Efectivamente se reconoce en los recorridos de esta metodología una parte de exploración, de *voyeurismo*, de regocijo de la observación, de cata y empatía, como también se defiende un posicionamiento crítico que abandona criterios o juicios de valor para facilitar la aproximación a lo ordinario y a una forma de habitar concreta. Sin embargo, a esta metodología le interesa superar la contemplación para preguntar al lugar desde la mirada del detective, al igual que necesita recolectar para después manipular y utilizar. Por eso, la mirada afinada y operativa del respigador le será muy útil. Los recorridos propuestos para la aproximación implican un desplazamiento constante entre esa mirada distraída que se sorprende, experimenta y descubre y esa mirada más operativa que recoge con el objetivo de utilizar. Entre medio, una multitud de pequeños matices enriquecen la mirada para tornarla lo más útil posible.

68 SONTAG S.; Op.cit. p.61

3.3. Selección de fragmentos.

Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota.⁶⁹

Ya se ha referido la función selectiva de la mirada al recorrer el lugar y al fotografiarlo. En este punto la mirada útil - ahora desde cierta distancia con el lugar, en la mesa de trabajo - toma consciencia de lo visto al cuestionar y asociar las imágenes fotográficas recopiladas del lugar e **inicia la narrativa al seleccionar, nombrar y descifrar un fragmento.**

De los distintos recorridos realizados se ha recopilado una colección de imágenes fotográficas que, acompañadas por la memoria, se convierten en material de exploración. Las fotografías no han estado alteradas, recortadas ni manipuladas; presentan el lugar *tal y como es*, o mejor dicho, *tal y como se ha captado*, mostrando un realismo condicionado por el encuadre, el punto de vista escogido en el lugar, el tiempo, la luz... Es decir, son fragmentos en el tiempo y en el espacio captados visualmente y registrados en un formato digital básico.

(...) mediante la fotografía, algo pasa a formar parte de un sistema de información, se inserta en proyectos de clasificación y almacenamiento que van desde el orden toscamente cronológico de las series instantáneas pegadas en los álbumes familiares hasta las tenaces acumulaciones y meticolosas catalogaciones necesarias para la utilización de la fotografía en predicciones meteorológicas, astronomía, microbiología, geología, investigaciones policiales, educación y diagnóstico médicos, exploración militar e historia del arte. Las fotografías no se limitan a redefinir la materia de la experiencia ordinaria (...) y añadir ingentes cantidades de material que nunca vemos en absoluto. Se redefine la realidad misma: como artículo de exposición, como dato para el estudio, como objeto de vigilancia, La explotación y duplicación fotográfica del mundo fragmenta las continuidades y acumula las piezas en un legajo interminable, ofrece por lo tanto posibilidades de control que eran inimaginables con el anterior sistema de registro de la información: la escritura.⁷⁰

69 SONTAG, S.; Op.cit. p.159.

70 Ibid., p.152

¿Qué hacer con la colección?

(...) coleccionar es una forma del recuerdo remitida a la praxis, y es la más terminante entre las distintas manifestaciones profanas de la “cercanía”⁷¹

La colección de imágenes fotográficas, más o menos instantáneas, retiradas de los recorridos realizados, más o menos distraídos y azarosos, podrían ser usadas como *pedazos* que al unir, combinar o colar, formasen una composición, más o menos abstracta, que, de forma bastante evidente, representase la heterogeneidad, la diversidad y el contraste entre las distintas partes, la yuxtaposición y la superposición entre elementos y materiales, así como la dispersión o, incluso, la fragmentación que presenta el territorio difuso en su conjunto. Este recurso de (re)construcción de una *imagen global* a partir de la composición más o menos arbitraria de fotografías (o pedazos), ha servido, en repetidas ocasiones, para representar y/o justificar el carácter fragmentario, caótico y arbitrario de los territorios contemporáneos. (¿o quizás es una simplificación de la imagen de estos territorios?).

Otra opción recurrente frente a la colección de imágenes fotográficas sería su clasificación o catalogación siguiendo criterios que permitiesen encontrar diferencias, semejanzas, conjuntos o contrastes. Las conclusiones alcanzadas dirigirían hacia la abundancia y la multiplicidad de situaciones...; acentuando las divergencias frente a la unidad o la idea de conjunto. Este trabajo de clasificación o catalogación de imágenes aleatorias presentaría, en primer lugar, la dificultad de establecer criterios para determinar un orden o jerarquía que en la proximidad pueden ser siempre cuestionados o caducos. ¿qué criterio puede establecer un orden o jerarquía en el territorio difuso?

Mi problema con las clasificaciones es que no son duraderas; apenas pongo orden, dicho orden caduca. Como todo el mundo, supongo, tengo a veces un frenesí del ordenamiento; la abundancia de cosas para ordenar, la casi imposibilidad de distribuirlas según criterios verdaderamente satisfactorios, hacen que a veces no termine nunca, que me conforme con ordenamientos precarios, apenas más eficaces que la anarquía inicial.⁷²

(...) lo que afloraba estaba totalmente del lado de lo borroso, lo flotante, lo fugaz, lo inconcluso, y al fin opté por conservar deliberadamente el carácter vacilante y perplejo de estos fragmentos amorfos, renunciando a fingir que los organizaba.⁷³

La dificultad que expone Georges Perec al clasificar u ordenar con criterios satisfactorios,

71 BENJAMIN W.; *Obra de los pasajes*, H 1a, 2. En *Atlas Walter Benjamin. Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

72 PEREC G.; *Pensar/Clasificar*. Barcelona Editorial Gedisa, 2001. p.116 (título original, *Penser/Classer*. Paris: Hachette, 1985)

73 *Ibid.*, p.109

introduce la argumentación para asumir la fugacidad; la perplejidad que cada una de las imágenes muestra sin pretender organizar una narrativa única ni verdadera, sino tantas como imágenes posibles. No se usa la colección de imágenes para encontrar o (re)construir *la buena y/o completa* aproximación sino que se acepta desde la variedad de aproximaciones que estimula, determinando así la fragilidad y la provisionalidad del Paisaje Próximo.

Por lo tanto, se considera la colección de imágenes fotográficas como ***lo encontrado*** en los distintos recorridos realizados en el lugar. Se opta por una actitud próxima a la **del respigador que acumula objetos** no para ordenar ni siquiera, clasificar; sino con el objetivo de utilizarlos, descubrirles o inventar un uso que los transforme en herramientas para la apropiación. **Esta nueva mirada hacia las imágenes recogidas del lugar tiene como objetivo reforzar su operatividad en el proceso de aproximación. Cualquier aproximación es acertada si consigue construir una narrativa que implique el lugar de forma a que *lo encontrado* pase a formar parte de la apropiación** (y en consecuencia considerarlo en la intervención).

La metodología asume el riesgo de, entre esta multiplicidad de imágenes que vistas en la globalidad llevan hacia lo genérico, **escoger una para interrogar, seleccionar una para estimular una narrativa**. Por lo que se considera una posición activa frente a la constatación pasiva de lo genérico. Se escoge una imagen que pasa a ser operativa bajo el procedimiento capaz de descifrarla.⁷⁴ El seleccionar una imagen para descifrar, escoger para cuestionar e interrogar, **transforma la imagen fotográfica en un fragmento**.⁷⁵ Frente a la compilación interminable o a la composición abstracta de *la imagen global* del lugar, se opta por la selección de una proximidad, enunciada por el fragmento, que cataliza la apropiación del lugar y el proyecto.

3.3.1 Del *espejo de Claude* al fragmento.

El todo real, existente en el lugar, se ha transformado en esa colección de imágenes que reproducen partes y detalles de ella. Al seleccionar una, entre todas, acontece algo parecido a lo que sucedía al utilizar el *espejo de Claude*; se recorta la realidad infinita que se expresa en el lugar:

Claude Lorrain, (...) utilizaba un pequeño espejo para enmarcar su mirada en el paisaje ilimitado, el espejo retrovisor era útil para organizar la visión y encontrar nodos distintos a los de la perspectiva geométrica para captar la casualidad y el orden fortuito de los accidentes en el paisaje natural. El espejo, eventualmente, a gusto del pintor, enmarcaba un conjunto de accidentes encajándolos en la geometría del cuadro. Desde fuera la mirada del pintor

⁷⁴ “la imagen como instrumento no puede alcanzar una eficacia óptima ni llegar a ser operativa si no se desarrollan los procedimientos de descifrar la propia imagen” GOULA, M.; Op. cit. p.55.

⁷⁵ recordar la noción de fragmento presentada en el capítulo anterior

intentaba apropiarse de esta acumulación de objetos y episodios que la mirada captaba para hacerlos suyos, para sentirse seguro frente a ellos, dominándolos y comprendiéndolos, en una apropiación activa ⁷⁶

El encuadre seleccionado permite no solo captar la “casualidad y el orden fortuito” como también lo descifra y lo interroga para su utilización; **el objetivo es su apropiación activa, para interpretarlo y utilizarlo**. Al volver a mirar la fotografía, captada en el lugar de forma más o menos aleatoria, se descubre **ese conjunto de casualidades que no se ignoran sino que se consideran material esencial para descifrar**. El **fragmento** se apodera de este carácter fortuito, ordinario y banal que implica *lo encontrado*.

Si el *espejo de Claude* servía para facilitar la percepción del lugar con el objetivo de enmarcar la mirada para su representación pictórica; la colección de encuadres y su posterior selección sirve para cuestionar **la mirada hacia el fragmento, con el objetivo de descifrar lo encontrado y descubrir su posible utilidad**. Esta **mirada hacia el fragmento**, que no busca representar nada, ni siquiera ser *algo representativo*; **interroga y explora escenas casuales** a partir de sus partes, sus materiales, su composición pero, sobretodo, cuestiona las interdependencias y las relaciones que se establecen fuera y dentro de la imagen fotográfica, en el lugar.

Como refería Ignasi de Solà–Morales, cada fotografía proporciona accesos a la realidad, **por lo que cada fragmento, ofrece un acceso distinto que será necesario explorar**. Además, la capacidad multiplicadora que supone el fotografiar – de allí la colección resultante - demuestra que no existe ninguna *imagen única* capaz de sintetizar el lugar. Por ello, la selección del fragmento no busca esa imagen global ni absoluta que represente mejor y de forma completa el lugar sino que proporciona, como él propio identifica, “aproximaciones o segmentos de una apropiación” que nunca será suficiente para explicar el *todo* del lugar.

(...) la fotografía, como dispositivo técnico característico de la mirada moderna, es una construcción parcial, elaborada y técnica, capaz de proporcionarnos acceso a los estratos de la realidad, a capas distintas donde ninguna de ellas podrá atribuirse la captación de la totalidad o de lo esencial. La misma condición expansiva, multiplicada, de las imágenes fotográficas abona la idea de que no existe una imagen única, sino aproximaciones, segmentos de un apropiación discontinua de la que la separación de las imágenes fotográficas es una prueba evidente.(...) Cada imagen fotográfica es un relato a la vez insuficiente pero real, una toma, una descarga sobre algo que no se deja agotar de una vez por todas porque mantendrá siempre su condición huidiza, inatrapable.⁷⁷

76 SOLÀ-MORALES, I.; *Paisajes*. En SOLÀ-MORALES, I.; *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p.154-155

77 SOLÀ-MORALES I.; *Mediaciones en la arquitectura y el paisaje urbanos*. En SOLÀ-MORALES, I.; *Territorios*. Op.cit. p.119. (Publicado en inglés en GRAAFLAND, A.; HAUPTMANN, D. (eds.); *Cities in transition*. Rotterdam: 010 Publishers, 2001, pp.276-287)

Cada fragmento es una aproximación distinta a un mismo lugar, un medio o dispositivo que permite confrontar esa complejidad que, de forma global, se escapa. El fragmento se interroga, se desmonta desde sus múltiples relaciones, desde posibles asociaciones, se articula con los procesos y lugares próximos, se manipula transversalmente pero, como dice Solà-Morales, no se deja agotar porque mantiene esa condición *inatrapable* del lugar, porque pertenece al lugar.

El fragmento muestra aquellos conjuntos fortuitos de *cosas urbanas* que plantea Manuel de Solà-Morales pero también, atiende a la interdependencia que revela cada escena urbana, respeta las diferencias y distancias entre las cosas, identifica fenómenos y procesos, y refleja y se refleja con el resto del lugar. El fragmento es capaz de revelar esas relaciones directas e inmediatas que se establecen entre las cosas urbanas. El fragmento puede considerarse como un “bodegón urbano” que expone las situaciones próximas y banales encontradas en el lugar, insignificantes; pero a la vez, *sintagmas* clave para la lectura y comprensión del lugar urbano.⁷⁸

El **fragmento como dispositivo** aparece al *mirar* de nuevo, al *reparar* con el objetivo de descifrar la imagen fotográfica a partir de su potencial perceptivo y cognitivo utilizando la intuición y asociando interrogantes retiradas de la experiencia y la observación en el lugar; así como cuestiones claves adquiridas por un conocimiento previo o descubiertas en el propio lugar.

Se mira la imagen fotográfica para reconocer escenas concretas, fenómenos naturales o artificiales traducidos en detalles, superposiciones o sorpresas que permitan desvelar pistas acerca de las formas de aprovechamiento del suelo, las capacidades de control del agua, los recursos naturales existentes, los caminos, la evolución de las formas de ocupación, la morfología de la propiedad, los materiales utilizados en la construcción del lugar, los elementos singulares, etc. Este proceso de exploración se expande fuera de la imagen e incluso obliga a realizar nuevos recorridos, y visitas al lugar; se descubre un conjunto de pistas que aparecen al aislar y seleccionar una escena urbana, que en su conjunto quizás no tiene coherencia, relevancia o ni siquiera significado aparente.

78 “Las listas de las cosas urbanas podría quizás resultar tan diversa como, por lo menos, la de Borges. Pero si nos fijamos con atención, con devoción incluso, las escenas de la ciudad contemporánea sin coherencia visual ni significado aparente son conjuntos fortuitos que, por la fuerza de su realidad material, adquieren interdependencia. Como en los bodegones pictóricos que disponen sobre una mesa cosas ajenas (...) las cosas urbanas establecen entre sí relaciones directas, inmediatas. La ciudad es la mesa que las soporta y presenta esas cosas en su pura materialidad, como realidades identificables en sus diferencias, su posición relativa y sus mutuos reflejos. Reflejos que la refieren a un campo exterior, inmenso, polisémico.” SOLÀ-MORALES M.; *De cosas urbanas*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. 2008. p.26-27.

3.3.2 Superar la imagen-objeto

Toda fotografía tiene múltiples significados; en efecto, ver algo en forma de fotografía es estar ante un objeto de potencial fascinación. La sabiduría esencial de la imagen fotográfica afirma: “Esa es la superficie. Ahora piensen – o más bien sientan, intuyan – que hay más allá, cómo debe ser la realidad si esta es su apariencia”. Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación, la fantasía.⁷⁹

Como ya se ha apuntado anteriormente, el Paisaje Próximo no se propone para (re) componer un *orden*, ni tampoco obtener una imagen verdadera o representar *la imagen global* del lugar. El proceso de apropiación parece opuesto: parte de la descomposición enunciada por el fragmento que levanta una serie de interrogantes, apunta hacia unas relaciones que se intuyen dentro y fuera de él, descubre asociaciones vistas y experimentadas en el lugar... es decir, **supera la imagen para agarrar las relaciones deducidas, o especuladas**. Tanto a nivel perceptivo como cognitivo.

La fotografía, como objeto, tiene unos límites físicos - el marco - que encuadra la imagen. Pero como soporte del fragmento, estos límites son superados. El encuadramiento no tiene porque ignorar lo que acontece fuera de él. Cada una de las fotografías ayuda a cuestionar un conjunto de relaciones que, de forma intuitiva, se suponen en la realidad. Las respuestas a estos interrogantes no se encuentran dentro de la imagen, hay que buscarlas fuera de ella, en el propio lugar, o a través de investigación. Este procedimiento reclama, ante todo, manifestar una curiosidad frente a cada imagen seleccionada, una curiosidad que procura especular y, como apunta James Corner, transforma la imagen retinal en un mapa, o texto, que debe ser descodificado. Así se transforma el *voyeur* en observador participante, se accede a una narrativa que expresa una apropiación.⁸⁰

Para que estas imágenes no sean “silenciosas”⁸¹ se usa la fotografía bajo el enunciado de fragmento, lo que significa superar la imagen como objeto o escena visual para integrar la noción de **cita, nexos, índice** y, sobretodo, asumir su carácter **transversal** y **ambiguo**.

79 SONTAG S.; Op.cit. p.32

80 “La imaginación recorre a través de sus imágenes (estas imágenes) niveles topográficos y el espectador es invitado a especular sobre la narrativa del momento: ¿Qué es?... ¿dónde?... ¿Cuándo?... ¿quién ha estado allí y que estuvieron haciendo? Esa curiosidad, evocada por la peculiaridad de la fotografía, perturba la inmediatez de la primera vista, y la imagen que en el primer momento es simplemente retinal, ahora exige ser leída más como un mapa o un texto visual que debe ser descodificado mediante una interpretación imaginativa. Aquí el observador deviene menos un voyeur y más un participante en la reconstrucción del puzzle visual.” CORNER J.; MacLEAN A.; *Taking Measures Across the American Landscape*. New Haven and London: Yale University Press.1996. p. xvi.

81 término utilizado por Ana Moya al referirse a la dificultad o incapacidad de percepción, interpretación y, en consecuencia, de apropiación de los territorios urbanos, transformándolos en transparentes: “Arquitectos y teóricos han abstraído y representado esta entidad urbana posindustrial para poderla conocer mejor. Sin embargo, el resultado de este proceso de abstracción muestra la compilación de innumerables imágenes silenciosas tomadas de forma arbitraria.” En MOYA A. M.; *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Colección Paisaje y Teoría, 2011. p.50.

El fragmento-cita. El fragmento utiliza la imagen fotográfica como cita. La noción de cita admite remeter siempre hacia el lugar existente (el texto original), acepta la interpretación y su utilización en una (otra) narrativa y, además, puede ser el pretexto de una idea.

John Berger al explorar la narrativa asociada a la fotografía introduce esta asociación entre imagen fotográfica y cita por su capacidad de simplificación que no solo **permite una mayor legibilidad de las apariencias como, también, puede generar una idea.**

Las fotografías no traducen la apariencia. Las citan.

He argumentado que la fotografía cita las apariencias. Tal vez esto sugiera que las apariencias mismas constituyen un lenguaje.

(...) las apariencias en sí mismas son oraculares. Como los oráculos, van más lejos, se insinúan más allá de los discretos fenómenos que presentan y, sin embargo, sus insinuaciones raras veces son suficientes para hacer irrefutable cualquier lectura comprensiva.

Una fotografía cita las apariencias, pero, al hacerlo, las simplifica. Esa simplificación puede aumentar su legibilidad. Todo depende de la calidad de la cita elegida.

¿Cómo puede ser que las apariencias “den a luz” ideas? A través de su coherencia específica en un instante dado articulan un conjunto de correspondencias que provocan en el espectador el reconocimiento de alguna experiencia pasada. Este reconocimiento puede permanecer en un plano de acuerdo tácito con la memoria o puede volverse consciente. Cuando esto sucede puede formularse como idea.⁸²

Este conjunto de citas de John Berger argumentan cómo **el fragmento** - asociado a la noción de cita - **aporta una mayor simplificación que abre o aumenta la lectura de esa complejidad encontrada en el lugar y, en simultáneo, estimula una idea** al provocar correspondencias y articulaciones con la experiencia pasada o al enunciar, imaginar o anticipar.

La cita no solo sirve para expandir la lectura, también expande la escritura. Esto es, al integrarla en una narrativa propia se dilata su significado y permite nuevas (re)interpretaciones.

Cada fragmento es una cita que revela un conjunto de informaciones más o menos útiles. Su selección permite una interpretación libre que facilita su manipulación y exploración pero, sobretodo, incita una reflexión y una expansión que interroga de forma holística el lugar. Al tratarse de una simplificación, cada cita (fragmento) se explora para descubrir relaciones escondidas, menos aparentes, no solo físicas como también procesuales; lo que exige, habitualmente, nuevas visitas al lugar con nuevas preguntas y observaciones concretas.

82 BERGER J.; MOHR J.; Op.cit. Pp. 95, 111, 118, 119, 122.

El fragmento-nexo. Si una imagen fotográfica, entendida como soporte para la interpretación, permite traspasar sus límites físicos, expandiendo su significado al relacionarse con el lugar, permite cuestionar o intuir relaciones que acontecen fuera de su marco, permite recuperar el pasado o anticipar; una colección de imágenes fotográficas, al asociarse, pueden aumentar y multiplicar la capacidad de exploración. Esta es la propuesta de John Berger:

La fotografía puede relacionar lo particular con lo general. Esto sucede como he mostrado, incluso en una sola imagen. Cuando sucede a través de un grupo de imágenes, el nexo de afinidades, contrastes y comparaciones relativas puede ser mucho más amplio y complejo.⁸³

La selección del fragmento no supone ignorar, retirar o eliminar la colección o el conjunto de imágenes restantes. Al contrario, esta selección es necesaria para encontrar el **nexo de relación** entre las distintas imágenes de la colección; el nexo que obliga a realizar nuevos recorridos en el lugar procurando nuevas preguntas, confrontaciones y respuestas, el nexo que relaciona el contenido de la imagen con el lugar, el nexo que organiza la narrativa.

Cada fragmento apunta a un nexo concreto que permite asociaciones variadas con las otras imágenes de la colección, pero también con el lugar, que procuran encontrar, comprobar o abandonar algunas de las asociaciones intuitas. El nexo organiza las distintas asociaciones entre lo perceptivo y lo cognitivo, entre lo visto y lo experimentado, entre el lugar y su registro.

El fragmento-indicio.

A través de las fotografías no estamos viendo las ciudades (...). Sólo vemos las imágenes, en su estática y encuadrada impresión. Pero a través de la imagen fotográfica somos capaces de recibir indicios, impulsos físicos que dirigen en una determinada dirección la construcción de un imaginario que establecemos como el de un lugar o una ciudad determinada.⁸⁴

El fragmento presenta esta capacidad de construir un imaginario a partir de los **indicios descubiertos** en la imagen, lo que permite una interacción original y propia con el lugar, un posible diálogo con una realidad demasiado compleja. Pero para ello no es suficiente lo que vemos en la imagen, la memoria también forma parte de esta construcción.⁸⁵

83 Ibid., p. 281

84 Ignasi de Solà-Morales en su conocido texto *Terrain vague*, recurre a Rosalind Krauss para recordar el carácter indicial de la imagen fotográfica. En SOLÀ-MORALES, I.; *Terrain vague*. En SOLÀ-MORALES, I.; *Territorios*. Op.cit. p185 (publicado originalmente en *Anyplace*. Cambridge (MASS): The MIT Press/ New York : Anyone Corporation. 1995. Pp 118-123.)

85 "Porque ya hemos visto o porque vamos a ver alguno de estos lugares, el mecanismo semiológico de la comunicación a través de indicios se consume, y la memoria que acumulamos por experiencia directa, por narraciones o por simple acumulación de nuevos indicios es la que, indefinidamente, produce nuestra imaginación de la ciudad, de una o de muchas ciudades." Ibid.

La fotografía ha sido presentada a menudo por su carácter indicial. La noción de *índex*, introducida en el campo de la semiótica por el filósofo Charles S. Peirce para presentar una de las relaciones fundamentales entre el signo y su referente, fue aplicada posteriormente en el ámbito artístico por Rosalind Krauss al afirmar que toda fotografía es el resultado de una huella física fijada en una superficie sensible, una representación visual que mantiene, con su objeto, una relación indicial. La autora introduce así la noción de índice en el arte contemporáneo para expresar la relación entre el significado y el significante, la presencia y la ausencia de marcas, de las huellas y sus causas en la obra de arte:

A diferencia de los símbolos, los índices basan su significado en una relación física con sus referentes. Son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan. Dentro de la categoría de índices entrarían las huellas físicas (como las huellas dactilares), los síntomas médicos, o los propios referentes de los modificadores.⁸⁶

El fragmento-índice, remete hacia una contigüidad física real que existe y relaciona aquello que se ve en la fotografía y lo experimentado en el lugar. Pero además, presenta indicios que conducen hacia fenómenos, agentes y comportamientos que los han causado; todos ellos mantienen una relación física y, si bien *no caben* en la imagen, se encuentran en el lugar o en aquellos procesos que lo han generado. Cada fragmento descubre en la imagen huellas y marcas que conducen hacia las causas, los agentes y los fenómenos implícitos. El fragmento revela indicios que, posteriormente, se verifican en el lugar, asumiendo que el significado supera el significante, aunque mantiene y reconoce sus referencias y supera la apariencia.

La noción de Paisaje implica una condición *indicial*, como recuerda Corajoud: “el paisaje es inagotable, en el sentido que ofrece una gran variedad de indicios que nos indican lo que es, lo que fue y lo que puede llegar a ser.”⁸⁷ En el Paisaje Próximo el fragmento soporta esta variedad y multitud de indicios a través de los cuales se accede a una apropiación específica del lugar.

Fragmento vs. transversalidad de escalas y tiempo. La selección de un fragmento asume la posibilidad de aislar una temática, pero no supone negar la continuidad con el resto. Requiere la capacidad para interrogar de forma concreta y específica posibles relaciones que se pretenden explorar pero también para aceptar y dominar **las distintas escalas y los distintos tiempos implícitos en ellas.**

86 KRAUSS R.; *Notas sobre el índice. Parte 1.* En KRAUSS R.; *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.* Madrid: Alianza Editorial, 1996. pp. 209-223. p.212. (título original; *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* Cambridge Mass: MIT Press, 1985.)

87 CORAJOU M.; *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent.* Arles: Actes du Sud /ENSP, 2010. p13. (Texto publicado inicialmente en DAGOGNET, F. (dir.); *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysages.* Seyssel: Champ Vallon 1982.)

El Paisaje Próximo trabaja con los fragmentos encontrados, no como unidades ni partes autónomas. El fragmento no presenta nitidez en sus límites físicos ni en sus límites temporales, los supera. La definición del fragmento - como clave operativa de la definición del Paisaje Próximo - tiene por objetivo la exploración de las relaciones que él propio revela así como las articulaciones con el resto del lugar, esto significa considerar la porosidad como condición implícita.⁸⁸ Se trata de una porosidad que atiende a las relaciones físicas entre las partes y los materiales, entre distintas escalas, pero también entre los distintos tiempos. Es decir, la porosidad obliga a descifrar el fragmento desde la transversalidad. La imagen fotográfica, como fragmento, se cuestiona a partir de una transversalidad de escalas y tiempos. Pensar transversalmente no es inmediato, se aprende.

(...) la solidaridad, la secuencia espacial y temporal de todas las cosas que componen el paisaje contribuyen a la articulación íntima de sus diferentes escalas. Hay, a menudo, muchas correspondencias entre los elementos constitutivos de lo local y de lo global. La transversalidad (o el cruce) de escalas consiste, por lo tanto en dominar, de forma simultánea y en el mismo turno, el conjunto y el detalle, lo cercano y lo lejano.⁸⁹

No debe confundirse la transversalidad con la progresión de escalas, es decir, una aproximación que va del detalle a la gran escala. Se trata de cuestionar el fragmento desde escalas distintas, sin estar fijas de antemano y no olvidar las posibilidades que la proximidad ofrece para trabajar los intermedios.

La porosidad y la transversalidad en el tiempo considera que la imagen “registra el cambio y trabaja con el tiempo”⁹⁰. Su interpretación como fragmento, deberá acceder al pasado y a la vez anticipar posibles alteraciones. Como se ha dicho anteriormente, el fragmento representa parcialmente un conjunto de fenómenos diacrónicos que acontecen en el lugar, evidencia marcas que incluyen presencias y ausencias del pasado pero, sobretudo, sirve para cuestionar y entender los cambios y los procesos que se dan o se han dado en el lugar así como para intuir oportunidades de transformación.

Utilizando una frase de Kevin Lynch: “una imagen deseable es la que celebra y amplía el presente, al tiempo que establece conexiones con el pasado y el futuro”⁹¹ se entiende que uno

88 “En un paisaje, la unidad de las partes, su forma, vale menos que su desbordamiento; no existen contornos nítidos, cada superficie tiembla y se organiza de tal forma que se abre esencialmente hacia el exterior. Las ‘cosas’ del paisaje tienen una presencia más allá de su superficie y esta emanación particular se opone a toda discriminación.” *Ibid.*, p11.

89 CORAJOURD, M.; *Le projet de paysage: Lettre aux étudiants*. Op.cit. p.47.

90 “la imagen como fragmento efímero de la realidad, suele asociarse con la posibilidad de congelar eternamente el momento particular. Pero la imagen, sobre todo desde la invención de la fotografía conlleva la noción de la serialidad, es decir, siempre forma parte de una serie de imágenes, representaciones parciales o fragmentos de una realidad, superpuestas en el tiempo y en el espacio; la imagen, así, registra el cambio y trabaja con el tiempo.” GOULA, M.; Op.cit. p50.

91 LYNCH, K.; *¿De que tiempo es este lugar?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972. p.1 (título original, *What time is this place?* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1972.)

de los objetivos principales al descifrar el fragmento será la expansión temporal de lo que se encuentra tanto en la imagen como en el lugar, entendiendo que el tiempo responde o presenta distintas dimensiones. Lynch presenta un conjunto de dimensiones a lo largo de las cuales la estructura temporal varía: el **grano** o tamaño en que se divide el tiempo; el **periodo** o la cantidad de tiempo dentro del cual se repiten ciertos hechos o fenómenos; la **amplitud** según el grado de cambio dentro de un ciclo; el **ritmo** o la velocidad con que se producen los cambios, la **sincronización** o el grado en que se relacionan los ciclos y los cambios, si empiezan o acaban juntos; su **regularidad** o grado de permanencia. Todas estas dimensiones de la estructura temporal pueden ser identificadas o cuestionadas al descifrar el fragmento.

Cada fragmento puede revelar fenómenos y procesos que se comportan bajo estructuras temporales distintas o, incluso, superpuestas. La observación y su descodificación implementan esta variación temporal e integran la capacidad de articular sus distintas dimensiones.

El fragmento vs. Ambigüedad.

Todas las fotografías son ambiguas. Todas las fotografías han sido arrancadas de una continuidad. (...) La discontinuidad siempre produce ambigüedad.

(...) Con todo, pudiera ser que la ambigüedad fotográfica, si como tal se reconoce y acepta, podría ofrecer a la fotografía un medio único de expresión. ¿podría esta ambigüedad sugerir otra manera de contar?⁹²

La fotografía, como soporte del fragmento, aporta una condición presente en cualquier proceso de interpretación, apropiación y proyectación: **la ambigüedad.**

El hecho de que cada fragmento, o su imagen asociada, acepte una multitud de miradas y admita distintas interpretaciones, implica, por un lado, la aparición de la **incerteza** que estimula la investigación y, por otro, la **variabilidad** que denota la fragilidad del Paisaje Próximo - porque no es uno ni único, sino muchos, útiles y posibles -. A pesar de esta ambigüedad fundada en la incerteza de lo intuido y la variabilidad de lo posible, la relación con el lugar siempre existe porque tanto la selección como el conjunto del proceso parten de *lo encontrado* en él. Las relaciones descubiertas a partir del fragmento pueden ser existentes y muy obvias, pueden responder a intuiciones, pueden llegar a ser probables y todavía no existentes. Esta ambigüedad se considera (y se aprovecha como) una oportunidad para la iniciación (e invención) de una narrativa propia, un estímulo para la imaginación que articula las variables que integran cada interpretación y justifica, una vez más, considerar el proceso proyectual iniciado.

Cada fragmento lleva hacia lo ambiguo y estimula la construcción de “imágenes

92 BERGER J., MOHR J.; Op.cit. pp.91-92

variables”⁹³, sin procurar una imagen absoluta, ni una representación que fije el lugar. Cualquier proyecto participa y acepta esta variabilidad y fragilidad, ya que nunca pretende (ni consigue) responder de forma global ni total sea en el espacio como en el tiempo.

Del detalle al todo *vs.* el fragmento al Paisaje Próximo.

Al mirar la imagen de un paisaje típico del litoral que me traje de Guayana, estoy interesado en esa banda de vegetación que cubre el suelo de un verde más claro. Ese matiz me atrae porque abre una brecha, una discontinuidad en la relativa homogeneidad de la muestra total. Se individualiza en una presencia fuertemente sugerente que se arraiga en la realidad, la realidad de un paisaje que se abre a mis exploraciones. Esta presencia singular, fuertemente irrigada de sentido, porque se deja desbordar pasa a ser la figura que me introduce en el paisaje global. Esta sola banda más clara me habla de la topografía en la cual dibuja unas nervuras; ella me habla sobre el agua que empapa toda la extensión de la cual emerge; ella me habla del sustrato del suelo, de todas las condiciones en definitiva que la hacen ser más clara, pues es singular y parte integrante de ese paisaje! Aunque esta imagen es una representación pobre de la realidad, se presta a un sinfín de exploraciones y podría, sin demasiados errores, hacer la maqueta volumétrica de este sitio, ya que me tomo tiempo (o me entretengo) con los elementos singulares de la imagen, que de alguna manera, se explican y explican el todo. En efecto, puedo establecer las relaciones entre ellos y componer esa imagen como un medio articulado- Esto es gracias a las articulaciones (...)

Tengo pues la libertad de aislar, pero también de establecer en seguida los lazos que mantienen las referencias. Esos árboles, esos arbustos y esas gramíneas están en una coexistencia absoluta, se conjugan los unos con los otros y puedo, sin embargo, distanciarlos y ver, en esta distancia, otras singularidades que me informan y me prometen otras exploraciones. (...) Y sin embargo cada nuevo sondeo que realizo no me atasca en una multiplicidad, me conduce al conjunto.”⁹⁴

En este fragmento Corajoud explica, de forma bastante clara, cómo la selección de un matiz (o detalle) en una imagen fotográfica, permite descifrar una serie de informaciones que superan la imagen y remiten hacia el lugar. Al aislarlo para sonarlo, aparecen las relaciones (directas o indirectas) entre distintas condiciones del lugar. Cada matiz introduce distintos sondeos, infinitas exploraciones que abren por un lado la interpretación del lugar y, por otro, enriquecen, de forma evidente, las informaciones para el proyecto.

El Paisaje Próximo no pretende reconstruir la totalidad a partir del detalle, ni a partir de la (re)unión de los distintos fragmentos encontrados; sería una tarea imposible e inabarcable; por lo que la metodología nunca se ha presentado como un proceso que va del detalle al todo, del fragmento a una estructura; de lo pequeño a lo grande... Pero de hecho, cada uno de los

93 GOULA, M.; Op.cit.

94 CORAJOUD, M.; *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*. Op.cit. p.11.

fragmentos conduce hacia un conjunto que lo supera (supera su imagen, su tiempo, sus partes, su apariencia...) evidenciando la condición holística del Paisaje Próximo.

Corajoud habla del Paisaje global. En esta tesis se plantea el Paisaje Próximo, sin buscar las respuestas a la totalidad pero asumiendo la interdependencia como clave de la definición y exploración del fragmento, la abertura o la porosidad no solo física como temporal, entre las partes, los materiales los fenómenos y procesos... La manipulación de los fragmentos parte de las *cosas encontradas* en el lugar, y se exploran a partir de su interdependencia, lo que comporta sondear otras escalas, pero también otros detalles, otros procesos y otros fenómenos que ya no existen o que pueden ser recuperados...

Superar la imagen es tratarla como un fragmento que **cita** el lugar, que define un **nexo** de relación con el lugar y posibles asociaciones, que revela **indicios** entre lo visto y lo imaginado y que es abierto y variable, por ello al descifrarlo debe aceptarse la **ambigüedad** y confrontarse con **la transversalidad de escalas y tiempos**. El fragmento no conduce hacia lo total sino lo provisional porque aspira a ser proyecto.

3.3.3 La imagen frontal vs. la lectura por capas

Para la metodología de la aproximación se opta por utilizar dos recursos convencionales que han sido considerados como antagónicos: la lectura por capas y la visión frontal.

La dicotomía entre estos dos mecanismos se argumenta de forma clara en la tesis de María Goula,⁹⁵ confrontándose como instrumentos utilizados en el proyecto de Paisaje bajo objetivos o criterios distintos, procurando responder a modos distintos de interpretación o, incluso, de valorización. La metodología considera, sin embargo, la posibilidad de complementarlos integrando el carácter objetivo y subjetivo de cada uno de ellos. Aceptando sus aportaciones para, como dice Christophe Girot,⁹⁶ prepararse para una reconciliación entre nuestros sentidos y nuestra ciencia.

95 GOULA, M.; Op.cit. Ver particularmente la argumentación expuesta en el punto 2.3. *Capas versus imagen frontal. Cómo reconciliar una dicotomía*. pp 73-78.

96 GIROT C.; *Four Trace Concepts in Landscape Architecture*. En CORNER J. (ed.); *Recovering Landscape. Essais in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press. 1999. Pp.59-67

Al final de este artículo el autor cita a Augustin Berque para exponer los límites así como la dicotomía intrínseca a cualquier aproximación al paisaje: "de hecho la modernidad europea ha rasgado 'la naturaleza', que era objeto de su mirada en dos modos incompatibles: por un lado aquello que nos revela nuestros sentidos (el paisaje), por otro aquello que aprendemos de la ciencia (la verdad). Es esta ruptura que se refleja todavía hoy en la ambivalencia contradictoria de la palabra paisaje." BERQUE A.; *A l'origine du paysage*. En Les carnets du paysage n°1, printemps, 1998. Arles : Actes Sud 1998, pp137-138.

Como apunta Goula, la lectura por capas se presenta como una garantía para interpretar la idea de que “el Paisaje consiste en muchas capas inter-relacionadas.” La lectura por capas, muy extendida gracias a las nuevas tecnologías y la actual disponibilidad de información cartográfica digital, se asocia normalmente a un tipo de análisis ambiental y funcional, apuntando en el mayor número de los casos, hacia una lectura temática y exhaustiva del lugar. Sin embargo, la superposición entre las distintas capas, así como su confrontación siguiendo preguntas particulares, puede abrir opciones de lectura mucho más interesantes.⁹⁷

La lectura de capas se considera útil al introducir criterios que permiten confrontar el lugar bajo una estructura de lectura organizada y a la vez objetiva. Pero es la confrontación, y la superposición entre las distintas temáticas que se abordan, lo que tiene utilidad para esta metodología. No solo porque atiende a la interrelación de los distintos sistemas, agentes, materiales, fenómenos que se dan en el lugar, como también por traducir la acumulación de marcas y huellas de distintos procesos de construcción.

Las capas no se interrogan autónomamente, ni como estructuras independientes que se superponen; son tratadas atendiendo a la noción de palimpsesto⁹⁸, es decir, observando las trazas, las marcas y los restos descubiertos en un fragmento. En esta metodología el palimpsesto no se representa por la superposición de plantas temáticas ni abstractas; sino que se descifra desde la descomposición de una visión frontal que recoge cualquier escena banal. El fragmento, al descifrarse, transforma una imagen fotográfica – una visión frontal –, en un mapa o palimpsesto que procura revelar las relaciones y procesos supuestos en el lugar.

En contrapunto, la visión frontal, que pertenece a la tradición pictórica, mucho más subjetiva, se ha criticado por “relacionarse con una imagen estática y por causar la disminución del potencial de la imagen visual como vehículo de creatividad proyectual, sobre todo por su relación con lo figurativo”.⁹⁹

Los recorridos realizados han permitido captar una colección de visiones frontales que confrontan al observador con un conjunto de escenas banales y cotidianas, lejos de composiciones figurativas predeterminadas. La visión frontal, a partir de la fotografía automática, sin manipulación, exhibe de forma directa *lo encontrado* en el lugar. Su lectura como fragmento permite superar la imagen como objeto estático y reducido a lo visual: al tratar lo que se ve como

97 GOULA, M.; Op.cit. p.73.

Y la autora añade: “El trabajo de las capas se ha asociado a la independencia de cada una y de la utilidad de las infinitas superposiciones que en definitiva dependen de la pregunta que se hace a un sitio. La única manera de que las capas dejen su autonomía y empiecen a revelar las confrontaciones espaciales de los sistemas es a través de su superposición.” Ibid., p.74.

98 “El palimpsesto se puede considerar una versión contemporánea del análisis de capas que incorpora la crítica desde la hermenéutica. Lo fundamental de la idea de palimpsesto es que incorpora la noción de resto y la idea de descubrimiento.” Ibid., p.75.

99 Ibid.

una cita, introduciendo nexos para asociar y relacionar, investigando indicios y atendiendo a la porosidad y transversalidad en el espacio y en el tiempo.

La visión frontal permite así, frente a una lectura de capas normalmente asociada a una representación en planta y más o menos abstracta, trabajar a partir de la superposición y confrontación de *lo que existe*, (no solo lo que se representa) en el lugar. La *escena* incluida en la imagen frontal ofrece distintos planos de vista superpuestos, introduce la profundidad y el horizonte como espacios de relación entre distintas partes del lugar y confronta los materiales a partir de ciertos detalles.

La imagen frontal recorta el lugar de forma más o menos arbitrario. La proximidad entre las *cosas* permite descubrir relaciones o articulaciones, así como superposiciones y contradicciones que cuestionan de forma concreta el proceso de construcción del lugar. En la imagen frontal se materializan las superposiciones entre las distintas capas que conforman el lugar. Cuando se separan autónomamente, se revelan estructuras y sistemas más o menos claros que organizan los elementos básicos. La visión frontal, por el contrario, aproxima a los resultados espaciales de las relaciones y procesos que se dan en el lugar.

La metodología asume el riesgo de confrontar esta dicotomía y presenta una opción de complementariedad. Si por un lado defiende **la imagen frontal como instrumento para captar e interrogar el fragmento**, por otro, la selección del fragmento y posterior registro, considera criterios asociados a una convencionalidad heredada de la lectura de capas.

Se entiende que tanto la lectura por capas como la imagen frontal pueden ser, no solo complementarias, como además utilizadas de forma expandida, integrando la objetividad específica de la construcción del lugar y la subjetividad implícita en la idea de apropiación y del proceso de proyecto.

3.3.4 La palabra-clave: áncora o metáfora.

(...) la fotografía reclama una interpretación y las palabras la proporcionan la mayoría de las veces. La fotografía, irrefutable en tanto que evidencia, pero débil en significado, cobra significación mediante las palabras. Y las palabras, que por sí mismas quedan en el plano de la generalización, recuperan una autenticidad específica gracias a la irrefutabilidad de la fotografía. En ese momento, unidas las dos, se vuelven muy poderosas; una pregunta abierta parece haber sido plenamente contestada.¹⁰⁰

Como se ha expuesto anteriormente, la imagen fotográfica se transforma en instrumento operativo al descifrarla, lo que significa superar la imagen como objeto de observación para permitir cuestionar un conjunto de asociaciones y conocimientos intuitivos, establecidos y/o experimentados en el lugar. En este proceso cognitivo aparece la **palabra clave** como dispositivo que enuncia una idea para la narrativa. Cada una de las visiones frontales seleccionadas, se asocia con una **palabra clave que identifica o destaca una particularidad, refiere una característica o simplemente constata alguna relación evidente**, transformándose en una capa subjetiva (¿y cognitiva?), es decir, una idea.

La palabra y la imagen se complementan para formar, lo que Roland Barthes llama una “estructura informacional”¹⁰¹. El objetivo de la asociación de la imagen fotográfica con una palabra es fijar uno de los múltiples significados para dirigir el proceso de apropiación (y el proceso de proyecto). No solo ayuda a identificar mejor la escena (denotar) como también permite introducir una serie de asociaciones estructuradas por su propio significado (connotar), es decir, estructura la identificación y la interpretación. Como refiere Barthes, al hablar del mensaje lingüístico aplicado en la publicidad, el texto (en este caso la palabra clave) “guía al lector entre los significados de la imagen, le hace evitar algunos y recibir otros... el lenguaje tiene evidentemente una función de elucidación, pero esta es selectiva”¹⁰²

El objetivo de la palabra clave no es solo elucidar, también es ampliar la estructura de la interpretación más allá de lo visual, dando profundidad a la imagen e introduciendo nuevos significados que complementan lo perceptivo. Esto supone nuevas preguntas que se deben contestar ya no en la imagen sino en el propio lugar (vuelta al lugar...). La palabra permite una mediación expansiva entre la imagen seleccionada, el lugar y su significado, una mediación que

100 BERGER J., MOHR J.; Op.cit. p.92

101 Esta expresión la introduce Roland Barthes en 1964 para designar una asociación frecuente del texto en *The Rhetoric of the Image*. En BARTHES, R.; *Image-Music-Text*, London: Fontana Press 1977. pp. 32-51 (el texto fue publicado originalmente en *Communications*, 4. 1964)

En este texto Barthes argumenta también el carácter polisémico de toda imagen y por ello la posibilidad de elegir entre una variedad de significados.

102 BARTHES, R.; *The Rhetoric of the Image*. Op.cit. p.40

permite cuestionar de forma abstracta lo visto y recogido en el lugar y, en simultáneo, afrontar un conjunto de asociaciones que aparecen implícitos en la propia definición de la palabra.

La palabra clave se considera una **áncora**¹⁰³ que agarra la duda, la sorpresa y, sobretudo, fija el significado de la exploración particular. Por otro lado, la palabra clave funciona como una **metáfora** al intentar expandir el significado de lo visual, mediante la imaginación y ofreciendo alguna libertad y creatividad en la interpretación. Siendo áncora o metáfora la palabra clave dirige la interpretación y estimula la anticipación; es un catalizador para el proceso de proyecto.

Isabelle Auricoste hace referencia a la *metáfora* como instrumento de proyecto utilizado frecuentemente por el paisajista Yves Brunier. La autora explica como la imagen (normalmente una visión frontal) se utiliza en el proceso proyectual como *palabra* que opera entre la imaginación y la interpretación de la realidad. La imagen se transforma en una metáfora capaz de revelar lo hasta entonces escondido.

La imagen puede también ser una ‘palabra’ que opera entre el pensamiento y la materia reorganizada. Entonces, el registro de las imágenes sale del imaginario que pretende reivindicar una verdad factual para ocupar una posición de interprete proyectando en el espacio social una realidad futura. La imagen es así metáfora (...) introduciendo alguna dimensión hasta entonces escondida. La metáfora es el método preferido de la tribu de los narradores, quienes (...) crean las condiciones para la emergencia de nuevas situaciones (...) Su manera, fiel a las antiguas leyes que rigen los terrenos de juego, instituye nuevas reglas y redefinen el territorio. ¿No es eso un proyecto?¹⁰⁴

La metáfora se asocia, como describe Auricoste, a la “tribu de los narradores”, es decir, es un medio para iniciar narrativas que, además de redefinir la historia, crea emergencias e inventa o introduce nuevas situaciones, es decir proyecta. La autora incluso eleva el poder de la metáfora por su capacidad en (re)construir la realidad, dando sentido a lo que la imagen muestra.¹⁰⁵

Al asociar la palabra clave con la imagen frontal, el propio fragmento se transforma en metáfora, es decir en un dispositivo capaz de revelar, relacionar, pero también inventar e imaginar. Se trata de una asociación activa que no pretende acertar sino cuestionar, anticipar o descubrir el potencial del lugar en cuanto proyecto. Esto significa que la palabra clave no pretende responder sino que propone una idea a explorar, no pretende concluir sino iniciar.

103 Ibid., p.39.

Roland Barthes introdujo la noción de áncora (*anchorage*), en el ámbito de la publicidad, para referirse a la utilización del mensaje lingüísticos en la imagen, ‘to fix the floating chain of signifieds’

104 AURICOSTE, I.; *La manière d’Yves Brunier*. En JACQUES, M. (ed.); *Yves Brunier paysagiste*. Basel: Birkhauser/Arc en rêve Centre d’Architecture. 1996. Pp. 15-16

105 “El poder absoluto de la metáfora reconstruye, recompone los fragmentos caóticos y desprovistos de significado de la realidad banal en una imagen que de repente tiene sentido y se convierte momentáneamente en el patrón de la construcción de la realidad”. Ibid.

3.4 Registros

El desafío de expresar gráficamente el Paisaje Próximo supone continuar con la interacción con el lugar además de una investigación paralela desde y a través del lugar. El acto de registrar obliga a elaborar material gráfico pero también a recopilar y asociar informaciones, realizar nuevas visitas que eluciden las formas de confrontar y expresar el conjunto de relaciones y pulsaciones que cada fragmento revela. Por lo que, lejos de tratarse de un acto que finalice el proceso de aproximación, continua y procura mantenerse abierto desde su entendimiento como propuesta provisional.

Desde esta metodología, **los registros tienen como objetivo expresar una apropiación que enuncia el proyecto.** Es decir, registrar incluye un conjunto de instrumentos y acciones que no se limitan a constatar una imagen del lugar sino que pretenden mostrar una posición crítica y creativa frente al lugar para delinear o imaginar su oportunidad. El resultado incluye una constelación compuesta por registros gráficos, documentos escritos e ideas que, al complementarse, expanden la descripción de forma a aproximarla a la proposición. Más que un dossier de datos o descripciones apuradas se obtiene una *caja de herramientas*, construidas a partir de lo encontrado en el lugar. **La narrativa que componen no pretende una representación conclusiva sino más bien elusiva que abra opciones al proyecto y a otras interpretaciones.**

La metodología valora estos registros desde su proceso de elaboración, es decir, desde el conocimiento y aprendizaje que han significado, retirándoles valor estético e introduciendo otros criterios que enfatizan el papel narrativo y enunciativo. Los registros no sirven para transcribir o resumir una información concreta sino para evidenciar y constatar el proceso de construcción de una mirada y una narrativa de un lugar particular. El acto de (re)dibujar el lugar, atendiendo a los fragmentos, permite ofrecer el resultado de una mirada específica, pero no aspira cristalizar una manera de mirarlo sino demostrar su versatilidad y su capacidad de apropiación desde otros puntos de vista. Esto es, no quiere ser ejemplar sino particular, no pretende ser absoluto sino provisional, por lo que no está preocupado en conseguir una imagen conclusiva pero sí demostrar su condición propositiva.

Desde la aproximación se ha exigido una narrativa que sea intertextual y, por ello, referencial. Esta narrativa utiliza asociaciones transversales tanto gráficas como escritas que permitan componer un registro lo más complejo posible para encontrar, sobretodo, nuevas preguntas al lugar. Se explora cada uno de los fragmentos desde su definición como cita, nexo o indicio, expandiendo el significado de la palabra clave o utilizándolo como metáfora para emerger oportunidades de enunciación y apropiación del lugar.

3.4.1 De los límites y dificultades de *dibujar el Paisaje*.

(...) el dibujo de paisaje – un medio textual que es siempre secundario al paisaje real – nunca puede ser simplemente y únicamente un caso de reflexión o análisis; sino que es fundamentalmente una actividad eidética y generativa, en donde el dibujo actúa como agente productor o catalizador de una idea.¹⁰⁶

Esta cita de James Corner ilustra la intencionalidad que se esconde en cada uno de los registros a elaborar en esta metodología. Dibujar Paisaje no supone nunca *dibujar el paisaje* sino **una idea retirada del lugar**, por lo que se convierte en **un acto creativo** que abandona como objetivo (re)presentar una realidad inabarcable gráficamente. Como indica Corner, no se resume a un reflejo o análisis de lo existente sino que **nace de una actividad eidética**. La noción *eidetic*¹⁰⁷ remarca esa reciprocidad necesaria entre la imagen y la idea: la representación (o el dibujo) nace de una idea y, a la vez, sugiere ideas. La metodología de aproximación defiende el registro gráfico como este acto generativo o catalizador de ideas y por ello lo considera un proceso abierto y creativo. Cuando *se dibuja* o se registra bajo una primera idea del lugar, aparecen nuevas preguntas y nuevas ideas que obligan a desviar la mirada; pero además, una vez concluido, aparecen otras lecturas, muchas veces de forma transversal, que generan nuevas ideas.

El mismo Corner **asume el fracaso de la representación del paisaje por ser ineficiente para expresar la espacialidad (*spatiality*), la temporalidad (*temporality*), y la materialidad (*materiality*) tres características o condiciones esenciales en el Paisaje**. Pero esta misma dificultad o incapacidad, ofrece la oportunidad de revelación que permite superar lo existente y acercarse a lo posible, por lo tanto al proyecto¹⁰⁸. Para ello es necesario superar esa obsesión de la representación absoluta, rigurosa o mimética para procurar una idea que guíe el proceso de descubrimiento y del proyecto. En esta metodología de aproximación se considera que la selección del fragmento, incluyendo la palabra clave, permite iniciar registros intencionados, lo que no significa que durante el proceso del registro no aparezcan nuevas ideas.

106 CORNER, J.; *Representation and landscape*. En SWAFFIELD, S.; *Theory in landscape. A Reader*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2002. p144.

(Texto original, *Representation and landscape: Drawing and Making in the Landscape Medium*. En *Word & Image* 8, n3 1992. pp243-275)

107 Corner clarifica la relación entre lo visual y las ideas: “por eidético entiendo lo que pertenece (o refiere) a la formación visual de las ideas, o a la reciprocidad entre imagen e idea. Este dibujar, que es fundamentalmente la producción de imágenes, sugiere que en realidad puede generar y transformar ideas en lugar de simplemente representar.” *Ibid.*, p1250.

108 Corner constata que las dificultades del dibujo en el Paisaje se fundamentan en tres principios: la accesibilidad al médium del paisaje, la incoherencia entre la abstracción y la subjetividad de la experiencia de paisaje y en el papel generativo que significa el acto de dibujar. Corner considera que estas tres dificultades otorgan al dibujo del paisaje una dimensión más propositiva que representativa. Si es verdad que “por un lado el dibujo puede ser un gran impostor, un análogo imposible, peligrosamente reduccionista; (...) por otro lado, dibujar implica la posibilidad de crear un campo de revelación, de proponer paisajes nunca antes vistos con una dimensión más rica y significativa” *Ibid.*, p.145

Siguiendo con los argumentos de Corner, la **espacialidad** del Paisaje presenta dificultades para la representación: “la experiencia espacial del paisaje no puede ser representada sin alteración o reducción: ni puede ser dibujada, ya que no es en esencia pictórica, ni puede ser cuantificada, sin una burda simplificación, ya que no todo es medible”.¹⁰⁹ Según Corner, la experiencia topológica del Paisaje es difícil de medir, se basa en las relaciones y asociaciones en el lugar que difícilmente pueden resumirse en geometrías cartesianas. Esta metodología asume que el Paisaje Próximo no se reduce a un resultado gráfico sino al conjunto de operaciones realizadas desde el inicio, es decir al proceso que acumula y superpone. El registro gráfico es un instrumento que expresa pero no es único ni final, ni tampoco total. Sin embargo, se procura una expresión precisa aunque incompleta, formal aunque provisional, concreta aunque versátil. Es decir, se exige a la narrativa un conjunto de condiciones que procuren la especulación asumiendo la simplificación, la alteración o la reducción de la realidad. La definición del Paisaje Próximo acepta su condición de proceso e instrumento y se aleja de la capacidad de ser algo absoluto o una experiencia completa y final.

La temporalidad supone ser consciente de los ciclos, las posibles variaciones, la acumulación de tiempos y la importancia de los procesos en el lugar: “una acumulación de fragmentos, desvíos e incidentes que sedimentan el significado, ‘sumándose’ a lo largo del tiempo.”¹¹⁰ Como Corner recuerda, la experiencia del Paisaje necesita tiempo. Esta metodología entiende la definición del Paisaje Próximo como un proceso que no es inmediato sino que se prolonga desde la mirada a la narrativa pero, además, es sensible a la temporalidad desde la propia definición de fragmento que procura evidenciar no solo particularidades del lugar como también los procesos específicos que los han generado, asumiendo así la condición temporal del lugar. En los registros la temporalidad aparece bajo distintas formas desde la recurrencia a la historia del lugar, el reconocimiento de los ciclos naturales, la comprensión de las dinámicas propias del lugar o incluso desde la percepción en movimiento de quien lo recorre, es decir desde la certeza de la mutabilidad. Esta temporalidad no solo se constata como determinante y condicionante de la configuración del lugar sino que, además, se asume desde cualquier proposición..

La dificultad de registrar la condición temporal y el movimiento asociado al Paisaje ha supuesto la aparición de un imaginario que revisa la secuencia y la notación e introduce las posibilidades que ofrecen las nuevas técnicas visuales como el video¹¹¹. Este asunto ha sido largamente explorado desde distintos ámbitos que ensayan la captación del movimiento así como

109 Ibid., p 147.

110 Ibid., p 148.

111 Como el *Movism* introducido y ensayado en ámbitos docentes por Cristophe Giro. Ver *Movism* en GIROT, C.; SCHWARZ, M. (ed.); *Cadrages1, Le Regard Actif*. Zurich: GTA Carnet video, professeur fur Landschaftsarchitektur, NSL, ETH Zurich, 2002) 46-53.

su representación. Esta tesis admite la posibilidad de continuar explorando esta condición desde su representación, pero prefiere destacar la necesidad de reconocerla, aprovecharla y registrarla desde su incorporación al proyecto (o a cualquier intervención).

Finalmente, Corner refiere **la materialidad** del Paisaje como otro obstáculo para su representación debido a su experiencia táctil difícilmente registrable: “la materialidad es la cualidad de ser material y se entiende mejor a través de la percepción táctil y física de las cosas, antes que por cualquier forma de deducción secundaria u objetiva”¹¹². La metodología, bajo la condición de proximidad, pero también, bajo la operatividad del fragmento, asume la materialidad que se apropia no solo en los recorridos realizados como en esas visiones frontales que procuran preguntas concretas al lugar. Desde esta metodología la materialidad se explora, básicamente, como el resultado de un campo de relaciones y procesos encontrados, incluso de relaciones con el sujeto. Esta *materialidad*, difícilmente registrable, se examina a distintas escalas procurando descodificar el mayor número de relaciones espaciales y temporales para “buscar razones para la invención”.¹¹³

La representación del Paisaje está demasiado condicionada. Si es cierto que el término nació con una vocación representativa, a través de la pintura, y con un fuerte carácter visual y escénico; actualmente el Paisaje se aleja de esa imagen estática y se acerca a la fenomenológica, a la performativa o a los fenómenos que incorporan tiempo, variabilidad, movimiento aceptando la imposibilidad de su representación.¹¹⁴

Bajo estos argumentos, cabe recordar que la definición de Paisaje Próximo, aquí defendida, nunca se ha relacionado con la transposición directa de una realidad concreta a una representación final; sino que se ha reconocido como un proceso y un instrumento que pretende ser proyecto. Por eso, reconociendo y asumiendo limitaciones, nunca se ha priorizado la necesidad de demostrar la capacidad representativa o descriptiva de la experiencia total del Paisaje, sino que se ha defendido desde su posibilidad de expresar un proceso de apropiación, bajo la condición de proximidad y la definición de fragmento, que enuncia el proyecto.

Los registros gráficos que se superponen con nuevas visitas al lugar, con la descodificación del fragmento y sus asociaciones directas o indirectas con la palabra-clave, con un conocimiento transversal e interdisciplinar, sirven de vehículo para la creatividad y la especulación. Es decir, la elaboración de registros: los dibujos, los mapas, la cartografía, esquemas, sirven, como indica

112 CORNER J.; Op.cit. p 148.

113 MANZINI E.; *La materia dell'invenzione*. Milano: ed. Arcadia, 1986.

114 “Por lo tanto, las cualidades fenomenológicas del espacio, tiempo y materiales del paisaje, pueden plantear dificultades insuperables para el dibujo y la representación.” CORNER J.; Op.cit. p.149.

Corner para *ver* posibilidades.¹¹⁵

(...) el dibujo analógico busca alguna forma de interacción y diálogo entre los ámbitos simbólicos de las ideas y el significado y las estructuras de la proyección y realización. De esta manera, el dibujo es una parte integral del “proyecto” del paisaje que mantiene dentro de sus trazas las intenciones simbólicas e instrumentales del esquema. (...) Las plantas, secciones, esquemas de notación, los estudios de los cambios de escala, la luz y la textura, y así sucesivamente, resultan del juego especulativo en un campo de collages, tramando las relaciones entre la idea del paisaje y la construcción. (...) El pensamiento analógico es a la vez intuitivo y racional, y debe desempeñar sensibilidades subjetivas fuera y en contra de los sistemas de orden y medida.

(el dibujo analógico-metafórico) como dibujo no es tanto una “obra de arte” acabada, (...) sino un catalizador de la invención ¹¹⁶

Desde estos argumentos prestados de la experiencia de James Corner, se justifica que los registros gráficos son un medio para reflejar no solo la mirada hacia el lugar como también su apropiación, pero sobretodo, son una especulación de proyecto, una capacidad creativa que reconoce posibilidades y oportunidades del lugar desde una experiencia particular con él (la aproximación). El registro establece un diálogo entre símbolos, ideas y significados del lugar asumiendo intenciones y especulaciones. Por ello ese proceso, como refiere Corner, es intuitivo y racional al mismo tiempo. El conjunto de los registros no deben apreciarse como objetos sino formando parte del proceso catalizador de la invención. Por ello se consideran proyecto.

Los registros pueden considerarse expresión de una apropiación por el proceso que los ha antecedido, es decir porque acumulan unos recorridos, una mirada, una selección de fragmentos, una metáfora que ha ido construyendo la idea o la intención de cada uno de los registros. Durante el acto de registrar se producen nuevas descubiertas, nuevas visitas al lugar, nuevas interferencias que enriquecen esta catálisis. Por ello esta metodología entiende más importante (o útil) el proceso de aprendizaje asociado al registrar que al propio resultado; da más relevancia a la capacidad que los registros presentan para ofrecer nuevas lecturas o levantar preguntas que a la necesidad de considerarlo un producto finalizado o definitivo.

115 “como un vehículo de creatividad, dibujar es una actividad altamente imaginativa y especulativa, que implica tanto al espontaneidad como la reflexión. En primer lugar implica la elaboración de marcas y la ‘visión de posibilidades’” Ibid.

116 Ibid., p 165.

3.4.2 Paisaje: de la pintura y de la cartografía.

El Paisaje desde sus inicios se asocia a una representación pictórica, pero también, cartográfica. La doble componente estético-perceptiva y la técnico-geográfica reconocida en el Paisaje se identifica con dos formas de representarlo: una más cercana al rigor geométrico que posiciona el lugar y las relaciones entre las partes y otra más cercana al campo artístico que se expresa mediante el dibujo, la pintura pero actualmente también mediante fotografía y video o la manipulación del propio lugar. ¿Se complementan o son formas distintas de entender la definición del Paisaje? Ya se ha comentado la opción metodológica de complementar el abordaje que ofrece la lectura de capas bajo la visión frontal, seguramente es la clave para continuar pensando que es posible utilizar recursos que provienen de dos conocimientos distintos. Seguramente porque ambos persiguen un objetivo común: la apropiación del lugar.¹¹⁷

La actual especialización y multiplicación del conocimiento ha desviado los intereses así como dividido y especificado los objetivos de cada disciplina frente al territorio, pero quizás desde la Arquitectura, entendida como disciplina alargado que incluye el paisajismo y el urbanismo pero influida también por el conocimiento geográfico y el artístico, se consiga aproximar estos campos disciplinares, no solo desde su epistemología sino, sobretodo, como medios y herramientas para la interpretación y proposición, aproximándolas de forma operativa desde el proyecto.

El arraigado sentido de la necesidad de fundamento que ha acompañado durante siglos nuestro oficio ha ido afilando las herramientas para la captura y trazado del dibujo del territorio y sus asentamientos urbanos. Arquitectura es ver y trazar a la vez el rostro de su paisaje mediante el dibujo de su lógica territorial, histórica y social. De ahí que, durante siglos, su enseñanza haya consistido esencialmente en aprender a mirar y re-conocer el orden y la razón primera que vertebra la realidad y todas las cosas. Arquitectura es delimitar la realidad y el mudo y tejer después, con el lápiz y la mirada, la red de relaciones y correspondencias formales y estructurales que permitan sustentar esa realidad ¹¹⁸

Se entiende que la necesidad de “ver y trazar, aprender a mirar y re-conocer, delimitar para sustentar la realidad” debe asumirse desde la operatividad del proyecto (desde el propio proceso de proyecto), un acto creativo que responde tanto a la imaginación como a un conocimiento técnico-científico. Por eso, desde esta metodología, no se pretende justificar los límites de ningún campo disciplinar, se considera que cualquier uno, desde los científicos a los artísticos, puede converger en la definición del Paisaje Próximo, y en consecuencia, su registro gráfico responde a esta convergencia.

117 Javier Maderuelo en su libro *Paisaje y Arte* nos explica como la pintura de paisajes y la cartografía provienen de un mismo interés, de la voluntad de conocimiento del entorno y el lugar, de su exploración y su manipulación.

118 GONZÁLEZ I.; *La percepción y el trazado del territorio latente*. En NOGUÉ J. (ed.); *La construcción social del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva colección Paisaje y Teoría, 2007. p.163

Javier Maderuelo recuerda como el entorno físico se ha presentado bajo distintas apreciaciones que abarcan desde el positivismo más objetivo geográfico “de quienes representan el territorio en un mapa, dotando a los símbolos de una exactitud en la ubicación y a los trazos de una medida y proporcionalidad rigurosas, para que sean apreciados como un reflejo fiel de la realidad física” hasta el subjetivismo de los artistas, particularmente del pintor “que transforma y altera caprichosamente emplazamientos, formas y colores para conseguir transmitir la expresión de sensaciones personales”. Desde la geografía y el arte se han ofrecido visiones paisajistas abriendo nuevas formas de mirar, de comprender y expresar el entorno que han permitido descubrir nuevas formas de habitar y transformar es decir, proyectar. Maderuelo toma este punto con gran relevancia: “no hubiéramos llegado a tener conciencia paisajista sin la existencia de los mapas y los cuadros” a través de los cuales no sólo se ha comprendido las cualidades y condiciones del territorio sino que han determinado la capacidad de apropiarlo y transformarlo.¹¹⁹

Por otro lado, Italo Calvino en su texto *El viandante en el mapa*¹²⁰ recuerda como el mapa, en su forma más simple y primitiva, se aleja de la imagen distante y rigurosa actual para acercarse a la necesidad de expresar un recorrido. Bajo una representación simbólica, con una selección restrictiva de información, los primeros mapas son capaces de reproducir el tiempo, ilustrando la experiencia y anticipando los obstáculos que encontrará el viajero. Italo Calvino presupone así, desde una visión más literaria, que el mapa geográfico presupone siempre una idea narrativa.

Esta metodología recupera esta idea, quizás un poco primitiva, de otorgar al registro esta capacidad narrativa de explicar la apropiación de un lugar asumiendo una relación entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo científico y lo creativo, normalmente asociado a puntos de vista opuestos o distantes.

Sin embargo, como recuerda Maderuelo, la cartografía y la pintura no han estado siempre distantes¹²¹. En el Renacimiento, bajo un “afán de conocimiento de los fenómenos físicos” el registro del entorno “se apoyaba en la descripción, escrita o gráfica, de los fenómenos que se pretendían comprender”.¹²² Es en ese momento cuando el rigor busca la *mimesis* redescubierta

119 MADERUELO, J.(ed.); *Paisaje y Arte*. Madrid: Abada 2007. p12.

120 CALVINO, I.; *El viandante en el mapa*. En Colección de arena. Madrid: Ediciones Siruela, 2001. Pp29-38

p29: “La primera necesidad de fijar sobre el papel los lugares va unida al viaje: el recordatorio de la sucesión de etapas, el trazado de un recorrido”.

p30: “la necesidad de abarcar en una imagen la dimensión del tiempo junto con la del espacio está en los orígenes de la cartografía. Tiempo como historia del pasado: pienso en los mapas aztecas siempre llenos de representaciones histórico-narrativas, pero también en cartas medievales (...)Y tiempo en futuro: como presencia de los obstáculos que se encontrarán en el viaje”

p30 “El mapa geográfico, en suma, aunque estático, presupone una idea narrativa”

121 “La disociación que hoy practicamos entre ciencia y arte, entre conocimiento deductivo e intuición sensible, nos impide entender hasta que punto en el renacimiento no hubo la más mínima diferenciación entre lo que hoy llamamos ciencias y artes.” En MADERUELO, J.; *Maneras de ver el mundo. De la cartografía al Paisaje*. En MADERUELO, J. (ed.); *Paisaje y Territorio*. Madrid: Abada 2008. p61.

122 Ibid., p58

del clasicismo. Para ello, tanto la cartografía como la pintura, se sirvieron de procedimientos técnicos que permitieron acercarse a una representación veraz del entorno: la trama de Ptolomeo y la perspectiva. Entre la cartografía y la pintura no existía una diferenciación específica: “así el término griego *graphykos* empleado en los textos de Ptolomeo para describir la actividad de quien dibuja (o grafía) mapas, era traducido al toscano como *pittura*. Así podríamos hablar de pinturas de cuadros y pinturas de mapas.”¹²³ La mirada entre disciplinas era compartida, participaban de una misma actitud basada en su competencia visual.

Posteriormente, según Maderuelo, la pintura flamenca introduce otra vocación de la representación: la de inventariar el mundo, una voluntad detallista, tanto en la cartografía como en la pintura, que intenta plasmar “cuantos elementos son característicos de este territorio” lo que supone “un avance conceptual que conduce a un deseo de visualización que esté a la altura del compromiso de veracidad con la realidad.” De este esfuerzo común de los geógrafos y pintores que persiguen la voluntad de fidelidad con el territorio particular, nace la noción de Paisaje. Es entonces cuando empieza a distinguirse, de forma clara, el trabajo entre ambos. La cartografía muestra una visión del mundo desde arriba, “desde un punto hipotético y matemático, sirviéndose de las convenciones gráficas para representar” y los pintores prestarán mas atención en narrar historias desde un punto de vista del sujeto.¹²⁴

La cartografía a lo largo de los siguientes siglos se desarrolla, como argumenta Cosgrove, como herramienta importante de control y reconocimiento del territorio abrazando las prácticas científicas de clasificación y cuantificación que procuran un mayor rigor de las representaciones.¹²⁵ La introducción de la fotografía aérea aumenta y refuerza esa confianza en la cartografía como instrumento informativo de cualquier territorio que en los últimos tiempos se ha multiplicado por su facilidad de acceso y su (re)conocimiento.

Cosgrove apunta una nueva aproximación entre arte y cartografía a partir del siglo pasado: A principios del s.XX parece que la separación entre ambas disciplinas era clara, la metodología de los cartógrafos reconocida y consolidada bajo una convención metodológica como la escala, la nomenclatura, que procuran una imagen neutral y universal. El arte, por otro lado, está dominado por una crítica hacia la práctica de lo figurativo.¹²⁶ Sin embargo, como refiere Cosgrove, desde

123 Ibid., p60-61

124 Ibid., p71

125 “A finales del siglo diecinueve las prácticas de la cartografía moderna ya estaban bien definidas. Lo estados tenían institutos cartográficos que producían mapas topográficos de su territorio o de sus colonias; los mapas estadísticos fueron una herramienta importante para la burocracia y la regulación social, y el uso de mapas y su interpretación eran enseñados en las escuelas. La cartografía era una profesión que implicaba practicas científicas como la clasificación, cuantificación e instrumentación para garantizar la verdad de sus registros visuales y su representación.” COSGROVE, D.; *Maps, Mapping, Modernity: Art and Cartography in the Twentieth Century*. En *Imago Mundi*, vol.57: n°1, Feb. 2005, pp35-44.

126 Ibid.

las vanguardias artísticas no solo se empieza a cuestionar las formas de representación canónicas sino que empieza un gran interés sobre el potencial de las imágenes aéreas y los mapas desde una posición crítica ante la percepción y el espacio, lo que provoca cierta atención al potencial de la cartografía y su imaginario. Desde el ámbito artístico los mapas se convierten en instrumentos de (re)conocimiento y comunicación que se abren a nuevos principios no convencionales, basados en la relación del sujeto, lo fenomenológico, lo colectivo, lo mental y distintas formas de entender las relaciones espacio-temporales, deformando la visión geométrica y universal consolidada por los cartógrafos. Desde el surrealismo a los situacionistas “se estimuló un gran interés por el mapa como dispositivo de comunicación así como por el potencial subversivo de las prácticas de mapear.” Posteriormente, desde el arte conceptual se introduce un nuevo interés más atento al propio proceso de creación del mapa – el proceso de ‘mapear’- que acaba por reducir, o incluso negar el objeto final representado a través de la performance en el propio lugar o mediante la participación de una comunidad.¹²⁷

Los nuevos paradigmas del territorio contemporáneo demandan una nueva representación, una alternativa para (re)conocer y registrar esos lugares comunes. Boeri lo ensaya con los *Eclectic atlas*:

Proponen nuevas maneras de examinar las correspondencias entre el espacio y la sociedad. Son textos heterogéneos – informes, estudios fotográficos, descripciones geográficas y literarias, ensayos y artículos, antologías y monografías, memorias de planes o proyectos, etc. – pero similares en su aproximación visual. Tienden a asumir la forma de un “atlas” porque buscan nuevas correspondencias lógicas entre los objetos que ocupan el espacio, las palabras que utilizamos para nombrarlos y las imágenes mentales que proyectamos en ellos; y tienden a ser eclécticos porque los criterios en lo que se basan estas correspondencias son a menudo multidimensionales, espurios y experimentales.¹²⁸

Entre las distintas disciplinas que atienden al territorio aparecen documentos que ensayan nuevas maneras de representar, incorporando múltiples puntos de vista, así como proponen una construcción crítica a los paradigmas establecidos. Se interesan en observar, explorar y cuestionar nuevos códigos de relación entre los habitantes y el espacio, así como los fenómenos que se establecen incorporando el tiempo. Por ello, “prefieren usar una mayor cantidad de ‘formas’ de representación para reproducir el flujo del tiempo en un territorio. (...) Producen mapas

127 “los artistas conceptuales se centraron en la idea de ‘obra de arte’, sobre las metodologías teóricas de la documentación, en el lugar y en la performance. Estas preocupaciones orientaron su compromiso con la cartografía hacia los procesos de ‘mapear’ en lugar de las formas gráficas (o resultado) de los mapas. Sus intereses en la documentación y la especificidad de sitio, por ejemplo, no sólo marcaron el valor del mapa como un modo de representación espacial, sino que también reconocieron que el concepto mismo de ‘mapear’ y sus potentes códigos visuales, se habían convertido en un tema muy eficaz para la manipulación creativa.” Ibid.

128 BOERI, S.; *Atlas eclécticos*. En WALKER E. (ed.); *Lo ordinario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Compendios de Arquitectura Contemporánea. 2010. p.183

(texto original, *Atlanti eclettici*. En Multiplicity (ed); *USE: Uncertain States of Europe*, Milano: Skira, 2003, pp428-445. Versiones previas de este texto aparecieron en Documenta documents. (Documenta X) , 3, Kassel, 1997; y Daidalos, 69-70, enero de 1999.)

provisionales.”¹²⁹ Estos *atlas* se conforman como documentos eclécticos desde el escepticismo de la mirada impersonal y global, por lo que asumen la simultaneidad de distintos ángulos de visión y posiciones críticas.

Proponen un pensamiento visual plural que ha abandonado la utopía de una visión global desde un punto óptimo de observación. La característica más interesante de estos es que parecen estar en sintonía con su campo de observación: utilizan una mirada ecléctica para observar un territorio ecléctico.¹³⁰

La metodología de aproximación pretende encuadrarse bajo estos **argumentos eclécticos y plurales**, desde la construcción de una mirada que, sin prejuicios, se acerca al territorio común y procura entender sus relaciones. Por lo que el resultado, más que una única idea que resuelva alguna cosa o lo sintetice todo, conforma una constelación de ideas. Pero además, entiende que el resultado de estos registros integra no solo una idea del lugar, no solo una mirada específica, no solo un proceso de aproximación al lugar, sino también una necesidad de tornarlos operativos al proyecto de un colectivo. Todo esto refleja una selección que se encuadra en el proyecto, más allá de la simple descripción o del ejercicio artístico individual.

3.4.3 Entre la descripción y el proyecto.

El territorio contiene mucho más que lo que el mapa puede mostrar, mientras que el mapa sigue siendo, a pesar de todo, lo que es: una abstracción. Le falta lo que caracteriza específicamente el territorio: su extensión, su espesor y su perpetua metamorfosis. Se trata de un estado paradójico: se esfuerza en la exhaustividad y, sin embargo, le es preciso escoger.¹³¹

La abstracción necesaria para la elaboración de registros obliga a una selección y simplificación que derivan de las primeras opciones tomadas; por lo tanto, debe existir coherencia si se pretende seguir un proceso completo desde la mirada hasta la narrativa. Registrar el Paisaje Próximo significa escoger pero, sobretodo, implica apropiar. Como sostiene Corboz: “representar el territorio ya es apropiárselo.” Pero no se puede confundir esta apropiación con la búsqueda de un calco.

Al representar y al apropiar se propone una construcción que “comparte con el territorio el ser proceso, producto, proyecto y como es también forma y sentido, incluso corremos el riesgo de tomarlo por sujeto. (...) no visualiza solamente el territorio efectivo al que se refiere,

129 Ibid., p.184

130 Ibid.

131 CORBOZ, A.; *El territorio como palimpsesto*. En MARTIN A. (ed.); *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Edicions UPC, 2004. p.30. (Texto original aparecido en Diogenès 121, Enero-Marzo 1983 pp 14-35)

sino que puede dar cuerpo a lo que no existe.”¹³²

Utilizando estos argumentos, se considera que los registros de la metodología de aproximación expresan una anticipación, permiten, desplazar el (re)conocimiento del lugar y la descripción hacia la acción, por ello son proyecto.

La expresión exigida para estos registros supone un esfuerzo para alargar y adaptarse a un territorio fugitivo de las representaciones canónicas y temáticas a la vez que explora nuevas formas de describirlo para acercarse a nuevas formas de intervenir o actuar. Bajo el principio enunciado por Manuel de Solà-Morales: “mejorar la descripción es ya proponer”,¹³³ el proceso para la descripción y expresión del Paisaje Próximo ensaya una alternativa de propuesta para el territorio difuso.

Los registros sintetizan expresiones más o menos autónomas, pero son capaces de establecer asociaciones y relaciones entre ellos.; conforman un conjunto más o menos heterodoxo que necesita de nuevas interpretaciones. Por ello, no se consideran concluidas ni conclusiones, sino más bien pautas de lectura que enfatizan, implican y enuncian ideas. La expresividad deforma el rigor y la mimesis con el lugar, pero explora la posible condición de proyecto.¹³⁴

Dibujar es seleccionar, seleccionar es interpretar, interpretar es proponer.¹³⁵

El acto de dibujar, en su extensión la de expresar gráficamente, supone ser coherente con unos criterios seleccionados, en este caso, desde la condición de proximidad y desde la definición de fragmento, pero además, entenderlo como un instrumento que permite construir nuevos abordajes desde una posición crítica con el lugar. Cada una de las cartografías, mapas, dibujos, montajes no tiene como objetivo final la fidelidad con una realidad existente, sino que está preocupada en el método por sí propio. De esta forma, cada uno propone la selección de unas partes, unas escalas, una forma de graficar lo esencial para descodificar los fragmentos y enunciar una apropiación del lugar.

Este registro no procura representar nada. Se trata de un proceso necesario y operativo para fijar una serie de conceptos, descodificar una serie de relaciones, enunciar una serie de ideas

132 Ibid., p.31.

133 SOLÀ-MORALES M., PARCERISA J.; *La forma d'un país*. En Revista Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme. N°Extra, Barcelona: COAC, 1981. p.4.

Y el autor añade:

“La reducción temática de los mapas fotogramétricos o de los planos urbanísticos es causa y efecto, a la vez, del esquematismo de visión que tantas veces se produce en el simplismo y el desacierto de las intervenciones urbanas”

“los planos son en gran medida primeras expresiones creativas y relativamente autónomas (...) que sintetizan (...) De ahí deriva ese cierto carácter heterodoxo y explorativo de los planos.”

134 “no pretenderá establecer conclusiones, sino pautas de lectura.(...) Así la mayor expresividad de los planos, la claridad de la lectura, la rotundidad o la posibilidad de enfatizar, implicará muchas veces la pérdida de lecturas menos inmediatas, más ambiguas pero quizás más ricas.” Ibid., p9

135 Ibid., p.12

que se han descubierto con la mirada y que son necesarios comprobar a través de su localización su dimensión... esto es solo posible mediante el dibujo que permite constatar. Expresar gráficamente se considera un proceso abierto que descubre nuevos argumentos, nuevas entradas, otras perspectivas y sorpresas que modifican la intención primera. Por ello también es proyecto.

Las relaciones, los procesos y las formas del territorio existente se convierten, a través de este proceso, en una descripción flexible a medio camino entre la apropiación y la proposición, pasan a formar parte de las herramientas, (re)construidas e inventadas, para aproximar el lugar al proyecto. Más que explicar la forma que adoptará, la metodología de aproximación, sintetizada en sus registros, quiere expresar un modo de mirar que, asumiendo su subjetividad, intenta utilizar un lenguaje capaz de poner en contacto una apropiación colectiva con el lugar.

Los registros se encuentran a medio camino **entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la descripción y la proposición, entre lo observado y lo anticipado...** evidenciando y reconociendo la **dificultad y los límites de dibujar el Paisaje Próximo.**

Del rigor de la ciencia

...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al Estudio de la Cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas ruinas del Mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda, Viajes de Varones prudentes. Libro cuarto, cap. XLV, Lérída 1658 ¹³⁶

Borges era consciente de la esterilidad que supone buscar un proyecto total, así como una representación perfecta de cualquier lugar. Pero merece la pena explorar los límites de nuestra capacidad para apropiarse el lugar, asumiendo la incapacidad de un control absoluto. Desde la definición del Paisaje Próximo que parte de la incapacidad de representar un paisaje absoluto, se explora los límites de una mirada próxima y específica bajo una narrativa que, prefiere encontrar oportunidades más que ofrecer un proyecto total del lugar. Esta incapacidad obliga a repetir esta búsqueda entre lo imperfecto del resultado. La dificultad en definirlo y transmitirlo es lo que permite hacerlo idea y, por tanto, provisional; es lo que permite manipularlo y hacerlo proyecto. La inexistencia de una conclusión o comprensión definitiva permite nuevas apropiaciones que se traducirán en nuevos paisajes.

136 BORGES, J.L.; *El hacedor*. En BORGES, J.L.; *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. p.847

MICHEL CORAJOURD. *Nueve puntos para una propedéutica del aprendizaje del proyecto del paisaje.*

... los profesionales, los docentes, así como vosotros, los estudiantes, deberían tener una preocupación común, aquella de abrir todas las ventanas en el espacio y el tiempo del proyecto; que permita que esta práctica sea lo más transparente posible, para comprender mejor su origen (sus fuentes), su dinámica, sus modos de resolución, su historia; aquella que abandona en definitiva la posición un poco romántica del artista aislado en su taller (...) El proyecto tiene, por supuesto, como intención final la transformación y la mejora de los lugares, pero es, antes de eso, un método para revelar las distintas formas en que el espacio puede ser transformado. Darse cuenta de esta conducta es tornar accesible a todos (a vuestros docentes, hoy, y mañana a los responsables, los utentes, las empresas) la secuencia de decisiones que han conducido a la configuración de la propuesta. Esto es, por lo tanto, ofrecerles los medios para permitir una verdadera crítica y para intervenir en el curso de vuestro proyecto.

Coloquio sobre la enseñanza y la práctica des los arquitectos-paisajistas.

... la profesion y la formación de paisajistas deberían tener unas preocupaciones comunes: la de abrir todavía más las ventanas en todo aquello que se pasa en el tiempo del proyecto; la de tornar transparente su génesis, para comprender mejor sus dificultades y dinámicas; la de abrir el proceso para que sea más permeable al mundo exterior y entre en el acuerdo de las cosas.

En CORAJOURD, M.; *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent.* Arles: Actes Sud/ENSP, 2010. p35 y p272.

4. RESPIGAR, RECICLAR, BRICOLAR.

Más bien, como Walter Benjamin ha reconocido, el significado derivado de paisaje y del espacio arquitectónico se recibe de “una colectividad en estado de distracción” que lentamente aprecia su entorno simbólico a través de una “apropiación habitual”, o por el uso y actividad diarios. La experiencia del paisaje lleva tiempo, y resulta de una acumulación de acontecimientos a menudo distraídos y de encuentros cotidianos.¹

Este capítulo pretende ser una síntesis donde se resume una actitud de proyecto que, además de reconocer la definición del Paisaje Próximo, ofrece una alternativa para los lugares del territorio difuso enumerando una serie de oportunidades descubiertas al aceptar la aproximación, la condición de proximidad y el fragmento.

Esta actitud nace de la aproximación al lugar pero se define, esencialmente, como una forma específica de revelar una apropiación asumida como propuesta abierta. La aproximación determina una interpretación provisional y enuncia una posible mediación entre el lugar y la apropiación colectiva. Para esta mediación se proponen tres acciones que concretizan y determinan el acto de proyectar desde la constante relación entre las formas de observar o confrontar el lugar y la capacidad de aprovechar, preguntar, responder y crear. Estas tres acciones son: **respigar, reciclar y bricolar**.

Estas acciones asumen, en primer lugar, que **cualquier proyecto se inicia en medio de** e, incluso, **interrumpe procesos ya iniciados, participa de los ciclos y de las relaciones existentes, desvela potencialidades** y, en definitiva, **activa el lugar**. Por ello se reclama la necesidad de **encontrar** a través de la mirada más o menos distraída; de **construir o inventar** herramientas más o menos provisionales y de **proponer** intervenciones más o menos abiertas.

En las siguientes páginas se expondrán estas tres acciones desde su capacidad de descubrir oportunidades para el **proyecto en el difuso**. Posteriormente, estas oportunidades se presentarán de forma más amplia revalidando algunas de las nociones presentadas en la definición del Paisaje Próximo. Así se concluye la importancia de **entender el proceso de aproximación como enunciación y el Paisaje Próximo como proyecto** y no simplemente como alternativa de interpretación del territorio difuso.

¹ CORNER, J.; *Representation and landscape*. En SWAFFIELD, S.; *Theory in landscape. A Reader*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2002. p.148.
(Texto original, *Representation and landscape: Drawing and Making in the Landscape Medium*. En *Word &Image* 8, n3 1992. pp. 243-275,)

Se promociona así el proyecto como un proceso abierto, lo que significa, en primer lugar, explicar y expresar los mecanismos de apropiación utilizados, revelar la génesis de los criterios adoptados para enunciar, en segundo lugar, aceptar la indeterminación final del proceso y, finalmente y no menos importante, tornar más transparente su relación con el lugar y más efectiva su futura apropiación colectiva.

Respigar²: Es un verbo poco conocido y nada utilizado en el ámbito urbano pues se refiere a una acción específica y relacionada con la actividad agrícola y sus procesos de producción: arar, sembrar, cultivar, recolectar y respigar... Se trata básicamente de recoger las espigas que restan en el campo después de la cosecha, aunque también se aplica a la recolección de aquellos frutos abandonados o rechazados; lo que permite interpretarlo como la acción de recoger aquello que los otros han dejado o desechado o, simplemente, recolectar de aquí y de ahí.

Este término, fue aprovechado y explorado por Agnès Varda en su película *Les glaneurs i la glaneuse*³, donde la realizadora acompaña un conjunto de personas (*les glaneurs*) que respigan frutos en la campiña francesa así como variadísimos productos en la ciudad. Varda consigue actualizar el término observando realidades concretas, personajes y actividades que tienen en común el aprovechamiento de las mercancías desechadas. La propia realizadora acaba por considerarse una auténtica *glaneuse* al descubrir que su trabajo ha sido recolectar, a lo largo del proceso de realización, un conjunto de objetos, imágenes e impresiones. La película no hace ninguna referencia específica al territorio ni a sus espacios, pero sirve como bella metáfora para presentar una actitud iniciática para la intervención: recolectar y aprovechar.

Respigar supone, ante todo, aceptar que en cualquier proceso existe un potencial aprovechamiento más allá del presupuesto resultado. Significa que, ante aquellos restos no considerados, existe, tal vez, una opción o, simplemente, una oportunidad. El acto de respigar exige *mirar* con el objetivo de seleccionar y valorar aquello que se encuentra, entre lo definido y lo establecido, entre lo construido y lo destruido, entre lo producido y lo conseguido. Este valor no es impuesto, se inventa o se improvisa en cada caso. Cada *mirada* se transforma en un desafío para sacar mayor provecho, para inventar una nueva acción que gestione, lo mejor posible, cada selección. Una vez más, se recuerda la importancia de esa *mirada útil* referida en el proceso de aproximación; una mirada que acompaña una selección pero además, prepara una acción.

Pero respigar significa, sobretodo, dar una opción a *lo encontrado*. Esto supone un esfuerzo

2 En el Diccionario de la Real Academia Española. (22ª edición) refiere simplemente: “Coger las espigas que los segadores han dejado”

3 *Les Glaneurs et la Glaneuse* fue traducida al castellano con el título, *Los espigadores y la espigadora*. Realizadora Agnès Varda, Francia 2000.

(en el proceso del proyecto) para *inventar*, *entender* y *activar* la oportunidad.

No se trata pues, de la recopilación del coleccionista que pretende ordenar o clasificar el mundo siguiendo un criterio establecido. La acción del respigador frente a la del coleccionador se distancia, esencialmente, al pretender utilizar y aprovechar aquello que obtiene o que encuentra de forma más o menos casuística. En cuanto el coleccionador se satisface con la acumulación y la búsqueda concreta, el respigador cuestiona la utilidad de lo inesperado y trabaja el recurso para aprovechar aquello que recoge. Tiene más a ver con el trapero, que aprovecha cualquier desperdicio sin ocultar su utilidad y que no atiende a una clasificación ni contemplación. Pero respigar no puede suponer una acumulación *ad infinitum* sino que necesita de una selección; una excesiva acumulación podría ser contraproducente para el proyecto.

Respigar implica una atención específica al lugar y una selección activa de lo que se encuentra y se basa en la necesidad de procurar, explorar, sorprender y descubrir una utilidad. La acción de respigar se supone adecuada y determinada a un lugar concreto; pero también se retira de la experiencia pasada, de cualquier información recordada, de una imagen lejana que aparece. El respigar transcurre así entre la percepción distraída que caza de cualquier experiencia pasada, cualquier observación, y la percepción atenta (en el lugar) que procura pistas para incorporar o alterar mediante el proyecto.

A lo largo del proceso de aproximación y bajo la condición de proximidad, se respigan fragmentos que serán más o menos útiles para el proyecto. La metodología de aproximación presentada en las anteriores paginas enunciaba, de forma bastante clara, una actitud de respigador: de los recorridos por el lugar se recogen los fragmentos que se descifran, asocian y registran con el objetivo de imaginar o *inventar* su utilidad.



Fig 4.1. **Desplazarse al lugar:** fragmento de *Les glaneuses* de J.F. Millet (1857)

Fig 4.2. **Sorprenderse con lo encontrado:** Agnès Varda se sorprende por la belleza de una patata desechada en el la película *Les glaneurs et la glaneuses* (2000).

Fig 4.3. **Una acumulación y una selección entre el lugar, la experiencia y la memoria:** André Malraux, selecciona fotografías para su *Musée Imaginaire*. Fotografía de Maurice Jarnoux (1947).

Reciclar. Esta actitud está instituida y fundamentada, de forma bastante extendida, en la cultura contemporánea. Cotidianamente, bajo una sensibilidad económica y ecológica, se reciclan los materiales resultantes del consumo individual o colectivo; pero también, bajo otros criterios, artistas, diseñadores y artesanos reciclan material usado o desecho para crear sus objetos⁴. En esta actitud se procuran nuevas oportunidades a lo resultante de una producción, manufactura o cultura; por lo que es importante **entender lo existente como resultante de un proceso y anticipar la posibilidad o capacidad que ofrece de abrir nuevos ciclos o procesos.**

Pero al hablar de territorio, ¿cómo se recicla? En primer lugar conociendo las posibilidades de sus materiales y sus procesos. En segundo lugar, integrando en cada intervención la complejidad necesaria para establecer un mayor grado de relaciones que establezcan respuestas más eficaces y acertadas entre el lugar, su utilidad, sus materiales y procesos, su posible transformación y gestión. Y finalmente, considerando el resultado de cualquier intervención no como un objeto cerrado sino como la preparación de un ciclo abierto capaz de incorporar una multiplicidad de apropiaciones, distintas formas de habitar y posibles nuevas utilidades.

Cualquier proyecto, no importa el tamaño o el programa implícito, puede considerarse desde un proceso de reciclaje no solo por atender a criterios ecológicos que impliquen una buena gestión de los recursos naturales o de las técnicas y materiales usados, sino porque incorpora o activa relaciones desaparecidas, revela y utiliza marcas apagadas o trazas encontradas en el lugar que se manipulan bajo principios y funciones distintos. De las tres actitudes referidas, esta es la más común en el proceso de proyecto, pero no debe confundirse con el restaurar, la reconstrucción o la rehabilitación de un patrimonio descubierto o de un pasado a recuperar.

Reciclar exige reconocer el lugar como un espacio constantemente en transformación, bajo ciclos y procesos con distintos tiempos, y, a la vez, considerar cualquier intervención como una interferencia que activa, modifica, corrige, enfatiza,... cualquier de estos ciclos. El reciclaje entiende el **proyecto como un dispositivo capaz de activar nuevos ciclos y procesos.** Esto significa reconocer la memoria del lugar e identificar sus permanencias, pero también, aceptar la mutabilidad y la incerteza tanto del lugar como del propio proyecto. Esta actitud impone al **proyecto una capacidad de revelar e integrar tiempos y procesos; es decir, el proyecto es el catalizador del propio reciclaje.**

Cuando Corboz refiere la metáfora del palimpsesto, muestra un territorio sobrecargado de trazas y lecturas pasadas:

⁴ Esta actitud no es reciente, ya a principios de siglo XX artistas como Duchamp con sus *Ready-made*, artistas asociados al Dada y al Surrealismo con los *objet trouvés*, pero también en el *Arte povera*... utilizan objetos manufacturados, restos como materia prima para sus creaciones.

(...) el territorio no es un embalaje perdido un producto de consumo que se pueda remplazar. Cada territorio es único, de ahí la necesidad de “reciclar”, de raspar una vez más (pero con el mayor cuidado) el viejo texto que los hombres han inscrito sobre el irremplazable material de los suelos, a fin de depositar uno nuevo que responda a las necesidades de hoy, antes de ser a su vez revocado.⁵

La imagen del palimpsesto muestra la espesura del territorio, de ese resultado de acumulación de marcas, pero además, introduce la noción de reciclar desde la capacidad de mutación que presenta lo existente pero también lo futuro; es decir, desde la transformación que cualquier intervención supone, estimula o acaba por sufrir. Se trata de un ciclo abierto donde el proyecto se introduce e implica.

Incorporar la idea de reciclaje supone entender el lugar y el proyecto desde su capacidad de transformación, es decir, asumir la intervención como un proceso temporal abierto y no como una acción u objeto que termina al concluir la propuesta. Pero además, exige pensar el proyecto como un proceso integrador y estimulador de posibles nuevos ciclos que, de forma voluntaria (premeditada) o inesperada, pueden aparecer al relacionarse con los existentes en el lugar. El proyecto puede participar y gestionar las dinámicas reconocidas del lugar pero también reconocer la incapacidad de control de todas ellas, por lo que debe aceptar lo inesperado como posibilidad. El proyecto puede reciclar procesos o ciclos existentes, pero también estimular y permitir reciclajes futuros, es decir dejar abierto nuevas opciones no consideradas de antemano. Cuanto más abiertas sean estas opciones, más sostenible será la intervención. Esto significa que el proyecto permite una gran variedad de apropiaciones, acepta adaptaciones, integra procesos pasados pero también incita ciclos nuevos, agrega materiales y fenómenos de distinta naturaleza que incorporan sus propios ciclos.

Al reciclar puede no ser tan importante la continuidad temporal de los ciclos o procesos existentes como atender a la capacidad de complementarlos y entender su fragilidad o su resistencia. Esta actitud obliga a incorporar en el proyecto una gran diversidad de procesos y materiales, considerar transversalmente las escalas implicadas en estos procesos y, a la vez, cuestionar los límites entre sistemas, lo que requiere una visión holística del proyecto. La actitud de reciclar en el proyecto significa, en definitiva, conseguir trabajar con la variabilidad y la multiplicidad, con el tiempo, las dinámicas y los procesos, con las permanencias y las mutaciones, con lo estable y lo alterable y, sobretodo, considerar la intervención desde las relaciones establecidas y las estimuladas.

⁵ CORBOZ, A.; *El territorio como palimpsesto*. En MARTIN, A. (ed.); *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Edicions UPC, 2004. p.34.

(Texto original aparecido en Diogenè 121, Enero-Marzo 1983 pp.14-35 y en CORBOZ, A.; *Le territoire comme palimpseste et autres essais*. Besançon/Paris: Editorial de l'Imprimeur. Collection Tranches des villes, 2001. p. 228)



Fig 4.4. **le toit-jardin de Le Corbusier. Paris, 1940:** El terrado jardín, en el octavo piso permanece solo. La canícula de 1940 y la canícula de 1942, el invierno, la lluvia o la nieve... el jardín abandonado reacciona, no se deja morir. El viento, los pájaros, los insectos aportan sus granos. Algunos encuentran su medio favorable. Los rosales están revueltos y se han transformado en escaramujos muy grandes. El césped se ha convertido en hierba y prado. Una mimosa ha nacido, un sicomoro. Dos ramitas de lavanda se han convertido en matorral. El sol comanda, el viento (allá arriba) comanda. Las plantas y los arbustos se orientan y se instalan a su voluntad, según sus necesidades. La naturaleza ha tomado sus derechos. Desde ese momento, este jardín ha sido dejado a su destino. No se toca jamás; uno musgos cubren la tierra, la tierra se empobrece, pero la vegetación encuentra sus caminos. (...) los vientos cambian, los pájaros, los insectos; la naturaleza encontrará siempre su camino. Ella tiene aquello que precisa en cada circunstancia.⁶

Fig 4.5. Fragmento de una fotografía de Xavier Ribas. Barcelona 1998.

Bricolar. Este verbo no existe en la lengua castellana, aunque remite fácilmente al *bricolaje*. En este punto, sin embargo, se pretende hacer referencia a una actitud personificada por el *bricoleur* introducido por Lévi-Strauss en 1962 en su conocido libro *La pensée sauvage* en donde se presenta como un adepto que, además de hacer varias tareas al mismo tiempo, junta materiales preexistentes y (re)inventa sus propios instrumentos (herramientas):

Contemplémoslo en acción: excitado por su proyecto, su primera acción práctica es, sin embargo, retrospectiva: debe volverse hacia un conjunto ya constituido, compuesto de herramientas y de materiales; hacer, o rehacer, el inventario; por último y sobre todo, establecer con él una suerte de diálogo, para hacer un repertorio, antes de elegir entre ellas, de las respuestas posibles que el conjunto puede ofrecer al problema que él plantea.⁷

El *bricoleur* despliega un proceso de aproximación a través del cual encuentra material e inventa herramientas para procurar respuestas a una necesidad o a un problema planteado. Bricolar supone, en primer lugar, saber plantear la pregunta o el problema.

La operatividad del bricolaje incorpora también reciclar y respigar ya que utiliza o aprovecha restos o partes no estructuradas, elementos que “se recogen o conservan en razón

⁶ Le CORBUSIER; En BOESIGER, W: (ed.) *Oeuvre complète. volume (1938-1946)*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser Publisher (11th) ed. 1999.

⁷ LÉVI-STRAUSS, C.; *El pensamiento salvaje*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. 2002. p.38. (Edición original, *La pensée sauvage*. Paris: Librairie Plon. 1962)

del principio de que “de algo habrán de servir.”⁸ Esta tesis los ha argumentado desde la noción de fragmento:

(...) están particularizados a medias: lo suficiente como para que el *bricoleur* no tenga necesidad del equipo y del saber de todos los cuerpos administrativos; pero no tanto como para que cada elemento sea constreñido a un empleo preciso y determinado. Cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez concretas y virtuales, son operadores, pero utilizables con vistas a operaciones cualesquiera en el seno de un tipo.⁹

La caja de herramientas del *bricoleur* se construye a partir de los fragmentos encontrados en el lugar (desde su descodificación y su registro). Estos fragmentos, como se ha explicado, no son solo formas ni geometrías; son un depósito de indicios o citas que incorporan imágenes, materiales, procesos, tiempo y un conjunto de relaciones reveladas. Estas herramientas del *bricoleur* son complejas porque hablan de procesos, de texturas, de tiempos... Por lo que *bricolaje* no supone una actividad que se reduzca a la manualidad o la composición, ni reniega de la ciencia o del conocimiento, al contrario, abre un conjunto de hipótesis que permiten ser exploradas desde distintos campos disciplinares. Es importante distanciarse de forma clara de aquel bricolaje reducido a la actividad manual que construye piezas, cuyo objetivo final es la ejecución o la reconstrucción de objetos, para presentar y asumir el bricolaje como un proceso que establece un diálogo¹⁰ entre el lugar, las herramientas y los materiales utilizados por medio de un problema planteado. Se trata, básicamente, de un proceso inventado o improvisado que incluye siempre un aprendizaje. El *bricolaje* contiene una componente didáctica y empírica. Es necesario aprender de cada lugar por ser particular, de cada proceso por ser específico y de cada experiencia por ser empírico. Se aprende de lo que se recoge en el lugar y se aprende del proceso improvisado en cada ocasión. Esta actitud valoriza el desafío que supone, en cada caso, “inventar” el proceso y las herramientas en el método proyectual.

Lévi-Strauss confronta el *bricoleur* con el ingeniero que trabaja conociendo previamente los instrumentos necesarios y anticipando las soluciones de forma científica. Una de las principales diferencias entre ellos es la proximidad a la realidad: el ingeniero, utilizando el *concepto*, se sitúa más

8 Ibid. p.38.

“Lo propio del pensamiento mítico, como del bricolaje en el plano práctico, consiste en elaborar conjuntos estructurados (un proyecto) no directamente con otros conjuntos estructurados sino utilizando residuos y restos de acontecimientos; odds and ends, diría en inglés, o, en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad. En un sentido, por lo tanto, la relación entre la diacronía y la sincronía ha sido invertida(...) ese bricoleur elabora estructuras disponiendo acontecimientos (con cualidades de segunda; de segunda mano o de ocasión”. Ibid. p.42-43.

9 Ibid., p.27.

10 Lévi- Staruss presenta el bricolaje como un diálogo: “Pero hay más: la poesía del bricolaje le viene también, y sobre todo, de que no se limita a realizar o ejecutar; ‘habla’, no solamente con las cosas, (...)sino también por medio de las cosas: contando, por intermedio de la elección que efectúa entre posibles limitados, el carácter y la vida de su autor. Sin lograr totalmente su proyecto, el bricoleur pone siempre algo de él mismo.” Ibid., p.42. y en la p.53: “Volvemos a encontrar (...) ese diálogo con la materia y los medios de ejecución, mediante el cual definimos el bricolaje.”

allá y el *bricoleur* opta por los *signos* a los cuales incorpora un determinado rasgo de humanidad.¹¹ Esto significa aceptar en el *bricolaje* una perspectiva individual pero también incorporar la presencia colectiva que humaniza el lugar. Es decir, *bricolaje* supone no solo el rasgo de quien actúa como también trabajar desde la proximidad a la realidad, desde la condición local y colectiva. Esto implica retirar la capacidad de control absoluto del resultado final para dejar al colectivo su apropiación final. O llevado hasta el fin, integrar lo(s) colectivo(s) en el proceso mediante una participación de co-responsabilidad. El *bricolaje* no supone, necesariamente, un trabajo solitario. Puede conformar un proceso participativo que multiplica las preguntas y respuestas necesarias... esto permite alcanzar la “expresión vigorosa y difícilmente traducible de Peirce: It addresses somebody.”¹²

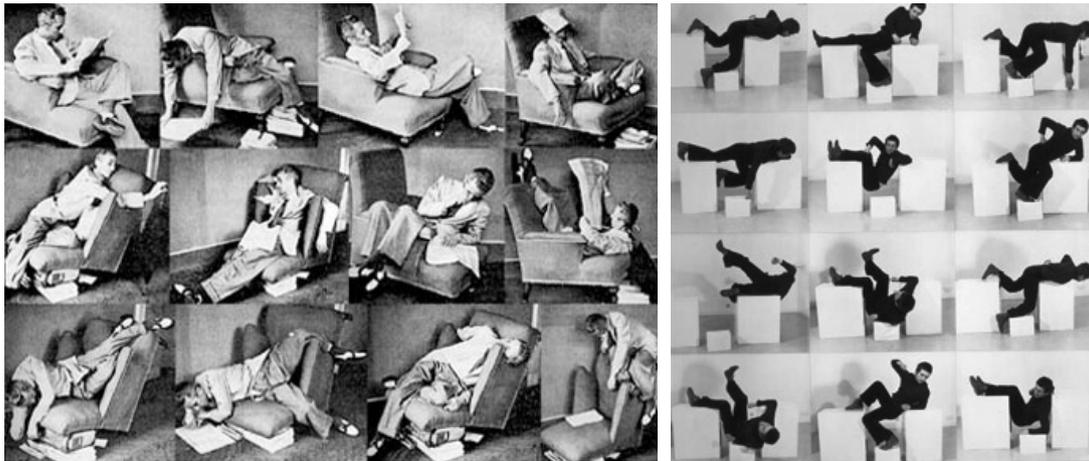
La destreza del *bricoleur* asume un carácter provisional, sin modelos ni fórmulas. Reinventa sus instrumentos o herramientas a partir de los signos encontrados, no bajo conceptos abstractos ni globales, sino con los restos o materiales dejados por los otros, las marcas de un colectivo. Esta actitud revela una constante necesidad de renovar y (¿por qué no?) improvisar posibles respuestas para cada lugar concreto, siempre diferentes. Estas respuestas se alejan muchas veces de una intención inicial¹³, cuestionan programas fijados de antemano, aceptan la variabilidad de puntos de partida y admiten la posibilidad de modificación o desviación para responder de forma adecuada o acertada conforme las herramientas seleccionadas. Su condición provisional admite también la adaptabilidad, la versatilidad o incluso la mutabilidad por parte de futuras apropiaciones. El *bricolaje* no determina un objeto final sino más bien opta por *preparar* un conjunto de dispositivos y sistemas que atienden a posibles relaciones entre el lugar y la futura apropiación.

Se entiende así que al *bricolaje*: se improvisa e inventa con *lo encontrado* o disponible, se desplaza de lo individual y participa con lo colectivo, acepta desvíos de los principios establecidos y considera un futuro incierto para próximas apropiaciones. Se enfatiza su capacidad de inventar así como la importancia procesual que supone un constante diálogo y aprendizaje entre lo iniciado y lo posible. Su resultado es inesperado, muchas veces se desvía de lo planeado al interferir o integrar alguna variante encontrada durante el proceso. Esta elasticidad frente a principios más rígidos y genéricos es una de las cualidades que el Paisaje Próximo aporta para encontrar alternativas de proyecto en el difuso.

11 “el ingeniero trata siempre de abrirse un pasaje y de situarse más allá, en tanto que el *bricoleur*, de grado o por fuerza, permanece más acá, lo que es otra manera de decir que el primero opera por medio de conceptos y el segundo por medio de signos” *Ibid.*, p.40.

12 *Ibid.*

13 “Esta fórmula, que nos podría servir de definición para el *bricolaje* no se explica que (...) la totalidad de los medios disponibles debe ser también implícitamente inventariada o concebida, para que se pueda definirse un resultado que será siempre una componenda entre la estructura del conjunto instrumental y la del proyecto. Una vez realizado, este último estará por tanto, inevitablemente dislocado por relación a la intención inicial (...), efecto que los surrealistas han nombrado felizmente ‘azar objetivo.’” *Ibid.*, p.41-42.



Bricolar: Inventar y adaptar las herramientas, improvisar para apropiarse, procurar una comodidad para la apropiación.

Fig. 4.6. **Bruno Munari.** “*Ricerca di comodità in una poltrona scomoda*” 1944.

Fig. 4.6. **Bruce Mc Lean** “*pose work for plinths 3*” 1971.

Respigar, reciclar y *bricolar* no son fases o acciones ordenadas secuencialmente ni cronológicamente en el proceso del proyecto: la actitud del *bricoleur* está implícita en el respigador, respigar supone la necesidad de reciclar... Esto significa que son actitudes de mediación relacionadas, más o menos simultáneas, o superpuestas que participan y encuadran la propuesta del proyecto en el difuso.

Frente a una muestra concreta de este territorio y no a un modelo abstracto o a una dinámica global, es decir, desde la particularidad que ofrece cada uno de sus lugares; se propone esta triple mediación compuesta a partir de la definición del Paisaje Próximo. Apoyados en la proximidad y la noción de fragmento, respigar, bricolar y reciclar sugieren actitudes útiles que pretenden, básicamente, recuperar la posibilidad y la opción de una mediación - y una proposición - próxima, inventiva, provisional, abierta y, a la vez, constructiva y propositiva de lugar.

Si durante mucho tiempo se ha utilizado la imagen del *flâneur* de Baudelaire¹⁴ para presentar o referir una forma de apropiación de la ciudad moderna, en los territorios difusos el *glaneur* (o respigador) puede ser una alternativa. No sólo por la forma como circula (se desplaza con un objetivo y de forma selectiva¹⁵), por el tipo de material que escoge o “encuentra” (restos y resultados superpuestos de variadas formas de producción y de ocupación, sean agrícola, industrial, doméstica, comercial...) como también por el aprovechamiento que inventa de sus

14 Charles Baudelaire (1821-1867) utilizó este término para referir al observador apasionado que recorre la ciudad, ‘*Le peintre de la vie moderne*’, en *Le Figaro*, 1863.

15 En el difuso no se pasea ni se deambula, se circula de un punto a otro. La calle y los paseos son en realidad la calle-carretera. Ver DOMINGUES, A.; *A rua da Estrada*. Porto: Dafne Editora, 2009.

espacios, (la propia parcela es un ejemplo donde la vivienda se transforma en comercio, existe un pequeño huerto y eventualmente tiene un anexo que se utiliza como taller o garaje, según la necesidad). El *glaneur* (o respigador) no quiere ser un observador que deambula o que contempla, sino que es un actor que transforma lo encontrado en algo útil.

Respigar permite dar valor a aquello que en principio no parece tener más opción o alternativa. El territorio difuso, como resultado de la combinación y superposición de distintos grados de expansión urbana, de distintas ocupaciones y usos, ofrece una gran variedad de restos y espacios que no parecen responder a una utilidad concreta sino a muchas simultáneas. Su exploración, por parte del respigador, multiplica alternativas. El respigador se desplaza entre los vacíos, y los descampados, los límites y los bordes, para recoger trazas y marcas, permanencias, formas de ocupación existentes, más o menos disipadas, desde las cuales inventar nuevas apropiaciones o formas de habitar.

El territorio difuso es el resultado de la sobreposición de dinámicas y ciclos muy variados, de diferentes escalas y con mecanismos más o menos complejos, desde lo doméstico a estructuras viarias que los atraviesan, desde la producción de escala global a ciclos y sistemas ecológicos, fenómenos que aproximan y condicionan el habitante urbano a una variedad de procesos con velocidades y potenciales muy diversos. El territorio difuso es dinámico en su expansión y en su propia génesis, pero parece que su única alternativa sea la consolidación -¿desde la urbanización? - para conseguir una imagen estable o estabilizada. Pero, ¿no será esta una opción cuestionable? Existe una duda fundamentada de la necesidad de construir más o simplemente transformar, adaptar y apropiar lo existente. Se pretende abordar otras posibilidades desde la idea del reciclaje. ¿Qué capacidad de reciclaje presenta el difuso? La ciudad canónica muestra una capacidad natural de encajar una gran diversidad de acontecimientos, usos, formas de habitar, fenómenos y un sin número de procesos experimentados y estudiados que se adaptan a su forma construida. Pero el difuso ¿tiene esa capacidad? ¿Cómo pensar el proyecto atendiendo a una necesidad dinámica?. Este abordaje entiende el proyecto en el difuso desde un conjunto de acciones que tienen como denominador común la integración y el estímulo de diferentes ciclos o procesos, es decir mantener un dinamismo que integra las diferencias y la incertidumbre. Se propone una expansión integradora de la complejidad de dinámicas que participan en el difuso, desde las existentes, las olvidadas y las posibles; iniciando en cada propuesta posibilidades abiertas para nuevas apropiaciones, adaptaciones, programas mixtos y flexibles, incitando la aparición de nuevas dinámicas y ciclos compuestos, cuestionando los opuestos y confrontando la posible complementariedad de las dicotomías caducas.

En el territorio difuso, configurado sin modelos, con una yuxtaposición de procesos que borran la nitidez y las jerarquías, el proyecto debe centrarse en su operatividad para abandonar el resultado formal. El carácter provisional del territorio del difuso obliga a respuestas provisionales

que preparen apropiaciones, sin preocuparse con resultados o con modelos genéricos. El bricolaje procura su operatividad con respuestas que aprovechan las oportunidades o condicionantes del lugar, e inventa, en cada ocasión, herramientas y dispositivos que reconozcan la particularidad del lugar.

El proyecto en el difuso respiga, recicla y bricola, recogiendo cualquier material, interpretando y activando los procesos presentes, los del pasado y nuevos, e inventando mezclas o variaciones posibles que lejos de uniformizar mantengan el carácter variable y diferente de cada lugar. Conviene alejarse de soluciones prototipos, o modelos que resuelvan de forma genérica o universal las formas de habitar del difuso.

A partir de la definición de Paisaje Próximo se enuncia el proyecto en el difuso: nace de indicios y construye procesos, trabaja con lo encontrado aceptando lo ordinario en los pliegues y particularidades del lugar, y finalmente, reconoce la diferencia y la variación, una multitud que compone la apropiación, donde la promiscuidad y la mezcla definen lo colectivo.

MARIA GOULA. *Los otros paisajes. Lecturas de la imagen variable.*

... los restos siempre son valores para el proyectista, ya que no se trata de una integración estructural o jerárquica (...), sino de revelar situaciones como unas situaciones de cambio o de diferencia en el proyecto de paisaje.

Estos elementos son diferencias espaciales y temporales, que convierten este paisaje en una especie de palimpsesto y no se pueden descubrir desde una mirada jerárquica. Por lo tanto, el valor está desplazado a la diferencia. Y este desplazamiento (...) puede significar una nueva oportunidad al proyecto. Del mismo modo, la imagen de este desplazamiento solo tiene sentido desde un encuadre de ángulo reducido, desde una imagen que es un fragmento y no desde una panorámica. Es decir la búsqueda de sentido, que junto el reconocimiento, son las dos acciones cognitivas que siempre han incidido en la construcción de valores y de criterios útiles para la proyectación, no tienen que ser siempre resultado de una mirada total; los fragmentos, los vestigios, forman parte de narrativas perdidas y que no hace falta descubrir, ya que simplemente se pueden reinventar.

En GOULA, M.; *Los otros paisajes. Lecturas de la imagen variable.* Tesis doctorado no publicada ETSAB, UPC. p.145

4.1 De lo cotidiano y lo ordinario a la operatividad de lo encontrado.

El territorio difuso se aleja de cualquier valor de lo extraordinario. Su apariencia, pero sobretodo su imagen asociada, se revela desde una acumulación de situaciones cotidianas, se identifica con los hábitos más comunes y se acerca a lo ordinario.

De la condición de proximidad, presentada anteriormente, se ha aceptado lo cotidiano como posible clave de exploración y especulación de este territorio, sin preocuparse con modelos y órdenes impuestos o prestados, sin atender a valores ni a nostalgias compositivas pero sí atento a la relación estrecha entre el territorio y los hábitos, al resultado de las distintas apropiaciones. El Paisaje Próximo permite encontrar alguna cosa... que no es lo todo ni lo único, sino aquello que se va recolectando a lo largo del proceso de aproximación que incluye lo cotidiano, lo común y lo ordinario; entendidos como un conjunto de situaciones no diferenciados por su carácter o por su cualidad, pero que definen, de forma positiva, la experiencia de un lugar, aquello que lo torna particular.

Al igual que refiere Jean Marc Besse cuando presenta el Paisaje como experiencia, esta tesis se aleja de cualquier condición espiritual o estética y se acerca a la noción de lo ordinario a partir de la propia definición del Paisaje Próximo y de lo encontrado a través de él:

Paisaje de la cotidianidad, el paisaje ordinario permite definir positivamente tanto la vivienda como el lugar. Este paisaje es vivido cercano a la experiencia humana, individual y social, es un paisaje de lo próximo y no de lo lejano, de lo familiar y no de la excepción, es en el fondo un paisaje de hábitos tomados del lugar.¹⁶

No se pretende tratar “lo ordinario” como paradigma ni se presenta a partir de sus múltiples connotaciones introducidas desde distintas disciplinas. Interesa aceptarlo como consecuencia de una apropiación y de las distintas transformaciones que enuncian nuevas oportunidades.

Cuando Enrique Walker presenta lo ordinario como consecuencia de la modernidad, refiere que se trata tanto de lo que “le antecede como de lo que le sigue”¹⁷ es decir, apunta lo ordinario como un material resultado de los procesos del lugar, aceptando esos residuos o restos que suponen cualquier transformación. Pero Walker también recuerda como lo ordinario ha supuesto un buen instrumento para identificar emergencias a partir de lo existente:

16 BESSE, J.M.; *Le Paysage et les discours contemporains*. En BRISSON, J.L. (dir.); *Le jardinier, l'artiste et l'ingénieur*. Besançon: L'editions de l'Imprimeur. Collection Jardins et Paysages. 2000. p.83.

17 WALKER, E. (ed.); *Lo ordinario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Compendios de Arquitectura Contemporánea. 2010. p.7

“construir una práctica de teoría de la arquitectura basada en aprender del paisaje existente.”¹⁸ Así lo ordinario puede ofrecer pistas e indicios no sólo para entender la construcción del lugar como para enunciar posibles transformaciones. Desde el proceso de aproximación, fundado en el aprendizaje de lo existente, la tesis acepta lo ordinario como material que evidencia tanto un resultado como la capacidad de transformación del lugar, sus formas y sus fenómenos particulares de ocupación para estimular el “hallazgo o la formulación de nuevas arquitecturas”¹⁹. Con ello, se aleja de aquel ordinario defendido desde la fascinación o la cristalización de un imaginario para acercarse a un instrumento de proyecto capaz de formular nuevas oportunidades de apropiación.

A partir de los años setenta, desde la geografía cultural, se reclamó lo ordinario para reivindicar y valorizar las dinámicas cotidianas entre el hombre y la naturaleza, se defendió como imagen de lo colectivo y lo común, como un resultado positivo de las relaciones de los habitantes, sus formas de habitar y su entorno, una identidad local e histórica renovando la idea de lo *vernacular*²⁰. Lo ordinario sirvió para defender, desde el paisaje cultural, la identidad de un colectivo, valorizando sus particularidades más comunes y documentando su historia a partir de las marcas y trazas del lugar. Significó un gran paso disciplinar desde la descripción física del lugar hacia la interpretación de las relaciones entre el entorno y los procesos sociales, culturales y económicos. Sin embargo, en las últimas décadas, lo ordinario ha servido para reivindicar los *otros paisajes* de la contemporaneidad. Se introduce en la interpretación de los espacios contemporáneos asociándose a la banalización como cualidad. Lo ordinario junto a lo común se extiende para presentar lo periférico y encuadrar otras cuestiones como, por ejemplo, la *invisibilidad* de esos territorios demasiado próximos a la ciudad y al campo pero que no se identifican con su imaginario. Lo ordinario pasa de determinante de una identidad local a definir espacios, con variadísimas denominaciones y con connotaciones distintas, no reconocidos ni identificados en el imaginario colectivo.

18 Ibid., p.9

19 Ibid.

20 Desde la geografía cultural se asiste a un desplazamiento de la comprensión del paisaje desde las formas y cualidades naturales de un lugar hacia las formas de ver ese lugar que implica los procesos sociales y económicos.

COSGROVE, D.; DANIELS, S. (ed.); *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press. 1992..

COSGROVE, D.; *Social formation and symbolic landscape*. Madison: University of Wisconsin Press. 1998.

COSGROVE, D.; *Mappings*. London: Reaktion. 1999;

Es importante referirse a J.B. Jackson que desde su definición de paisaje abre un campo de exploración muy próximo a lo ordinario y lo *vernacular* desde su observación más empírica de la historia del paisaje de America. Entre sus textos cabe destacar: el conjunto de artículos de la revista *Landscape; Discovering the vernacular landscape*. New Haven/London: Yale University Press. 1984; *A sense of place, a sense of time*. New Haven/London: Yale University Press. 1994; *Landscape in Sight. Looking at America*. New York/London: Yale University Press. 1997

Otra bibliografía que aborda el tema del ordinario desde el paisaje cultural:

MEINING, D.W. (ed.); *The interpretation of ordinary landscape*. New York: Oxford University Press, 1979.

GROTH, P.; BRESSI, T.W. (ed.); *Understanding ordinary landscape*. New haven/London: Yale University Press. 1997

(...) los *brownfields*, o *friches*, de paisajes sin imagen y sin identidad que pueblan las periferias, de restos y de terrenos intersticios abandonados por obsoletos, que se consideran reflejo de la cultura contemporánea, a veces sublimados por el arte y, sobre todo, considerados territorios de oportunidad para proyectar la ciudad que crece.²¹

Maria Goula añade que a estos espacios se los ha calificado de *invisibles, comunes u ordinarios*, desde distintas posiciones, sea por su dificultad de (re)conocimiento o de generar respuesta, sea desde una evaluación que estabiliza una situación de lo cotidiano como interés asumido o desde una posición más despectiva.

Esta tesis no trata de validar espacios ni clasificarlos entre ordinarios o significativos, el Paisaje Próximo no se reduce a cualidades ni clasificaciones que obliguen a seleccionar o identificar ningún tipo de espacio según un valor determinado. Se opta por **la posibilidad de integrar en el proyecto la experiencia de apropiar el lugar desde lo cotidiano, aceptando lo ordinario a partir de lo encontrado**. Es decir, asocia lo ordinario no a una cualidad ni a un valor específico del(os) espacio(s) sino a un orden establecido²² próximo a un colectivo y a unas formas de ocupación, resultado de un conjunto de transformaciones y de sus residuos, es decir, aquella superposición de procesos, formas y lógicas revelados por los fragmentos encontrados. **Lo ordinario no se reduce a *aquello otro* sino a *lo mismo*, a *lo común* y regular que se encuentra acá y allá, de forma casuística o de forma repetida.**

Esta posición supone superar la sublimación que ha supuesto el imaginario de lo ordinario, y confrontar la falta de instrumentos para estudiarlo y, sobretodo, cuestionarlo y apropiarlo desde el proyecto. Robert Venturi, a principios de los años setenta, desde su famoso escrito *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, levantaba ya esta cuestión refiriéndose no a lo ordinario sino a lo convencional:

los arquitectos y urbanistas que denuncian con displicencia el paisaje convencional por su vulgaridad o banalidad promueven métodos para abolir o encubrir los elementos de mala reputación del paisaje existente, o para excluirlos del vocabulario de los nuevos paisajes urbanos ²³

Con estas palabras desafiaba arquitectos y urbanistas “a promover efectos significativos” mediante los elementos más convencionales. Venturi apunta la posibilidad no sólo de aceptar y no excluir lo vulgar del paisaje existente, como además, considerarlo material útil para el proyecto. Hace falta aceptar ese desafío: primero reconocerlo y luego inventar el modo como interfiere (o se confronta desde) en el proyecto. Interesa retirar por un lado la necesidad de no excluir bajo

21 GOULA, M.; op.cit. p.148

22 etimológicamente la palabra ordinario proviene de *ordinarius* del latín que remite a una costumbre, lo habitual, lo regular y lo usual, pero también al *ordo* griego que remite hacia un orden establecido.

23 VENTURI, R.; *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili (2ª edición ampliada), 1978. p.71. (edición original, *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1966)

valores impuestos que clasifican el lugar o algunas de sus partes, y por otro lado, el desafío que supone para la creatividad trabajar con ello.

Actualmente, aunque parece ampliamente asumido el (re)conocimiento de *lo ordinario* en las prácticas del paisajismo, la arquitectura y el urbanismo, sobretodo en la interpretación o descripción de los territorios desde un imaginario de lo informal, espontáneo o doméstico; continua siendo una cuestión evitada en la mayoría de las propuestas, seguramente por su carácter rígido y formal, normativo o poco flexible. Pero, quizás también, porque **lo ordinario escapa el control de cualquier proyecto y tiene que ver simplemente con el hecho de habitar y de apropiarse un lugar**. Como refiere Ivan Illich, el habitar trata de esa capacidad de escribir o dejar marcas desde la cotidianidad que escapa el control del arquitecto:

Habitar era permanecer en sus propios trazos, dejar la vida cotidiana escribir las redes y las articulaciones de su biografía en el paisaje (...) El arte de habitar es una actividad que traspasa el alcance del arquitecto. No solo porque es un arte popular; no solo porque progresa por ondas que escapan el control del arquitecto.²⁴

Así, parece que lo ordinario sirve básicamente como entrada metodológica para aceptar el lugar desde las formas de habitar, de las trazas y marcas dejadas por las apropiaciones existentes y las posibles.²⁵ ¿se debe abandonar la posibilidad de proyectar con lo ordinario? O quizás debe plantearse desde la capacidad que presenta el proyecto en convertirse en ordinario mediante la apropiación colectiva, es decir, integrarse en la cotidianidad de sus formas de habitar.

Actualmente, como sostiene María Goula, lo ordinario continúa encajándose en el “territorio no reflejado en las políticas del entorno que se fijan en lo valorado, lo representativo y lo singular.” Como consecuencia de una tradición fundada en la conservación, las políticas del entorno se destinan a lo singular “para valorizarlo y conservarlo” pero además, cualquier práctica antepone como objetivo “estrategias de convertir en singular, dar forma a una imagen reconocible a aquello que se considera que se ha quedado sin valor, sin identidad, sin imagen.”²⁶ Es decir, el esfuerzo se destina a conseguir una singularidad, sea de lo existente o de lo propuesto para, posteriormente, conservarla. Esta tesis se coloca en una posición crítica frente a esta opción que se divide entre lo singular y la conservación y considera necesario proponer estrategias más amplias. Frente aquellas opciones que cualifican el paisaje contemporáneo de invisible y aquellas

24 ILLICH, I.; *L'art d'habiter. Dans le miroir du passé. Conférences et discours, 1978-1990*. Paris: Descartes, 1994. p.64-65

25 J.M. Besse, comentando la cita anterior de Illich apunta esta posibilidad: “esta aproximación del paisaje en la experiencia y las conformaciones cotidianas nos ofrece una ‘entrada’ metodológica que nos acerca a la historia del lugar (...) Será preciso buscar, en el conjunto, por un lado entender el suelo como la superficie de expresión, pero también como espesor de un material suave y endurecido en el que las capas del tiempo se enumeran, yuxtapuestas y superpuestas; en el suelo como un conjunto más o menos legible de huellas, arañazos, abrasiones.” En BESSE J.M; op. cit., p.89

26 GOULA, M. Op.cit., p.149-151

que procuran lo extraordinario, los espacios habitados reducen cada vez más sus expectativas. Así se defiende la alternativa que ofrece la proximidad para confrontar lo ordinario desde lo particular. **El proyecto en el difuso, así como la definición del Paisaje Próximo, supone abandonar la idea de singularidad** para apreciar una capacidad no sólo de interpretar el entorno sino también transformarlo atendiendo a lo particular o, como se denomina desde esta tesis, a lo próximo. **Desde lo próximo, se accede a participar de la construcción de un *background común***, que en definitiva, como apunta J.B. Jackson, es aquello que se reconoce colectivamente como Paisaje. Para ello es necesario percibir y responder exigencias y condicionantes próximas de los lugares y sus habitantes, pero no significa renunciar a cualquier alteración.

En ningún momento lo particular o próximo implica la congelación de una situación existente ni mucho menos la conservación de lo pasado. Lo próximo atiende mayoritariamente a las transformaciones y a preparar un futuro, a lo que acontece después de... y desde lo próximo se busca una mayor fragilidad o flexibilidad de lo preexistente así como una facilidad para su futura apropiación colectiva. Lo próximo, muchas veces asociado al tamaño pequeño, a los detalles, puede implicar, sin embargo, relaciones de gran escala, decisiones locales o globales. No significa pensar exclusivamente en una escala ni un tiempo presente, todo lo opuesto, significa fijarse en lo particular para explorarlo transversalmente, todo aquello que se supone relacionable en forma, medida, tiempo y procesos implícitos. Por ello **esta tesis considera que el fragmento, tal y como se ha expuesto anteriormente, consigue revelar lo ordinario**²⁷, por su capacidad de identificar y enunciar en lo particular y próximo, dinámicas y procesos de varias escalas así como mostrar interacciones entre peculiaridades y tiempos.

Lo ordinario incluye esas cualidades que ofrece lo *vernacular* presentado por J.B. Jackson, que lo define como algo móvil, desde la dinámica de la diversidad tantas veces ignorada por imposiciones formales o compositivas. Pero además de determinarlo en aquellas formas irregulares, sujetas a las variaciones más distintas, J.B. Jackson le otorga esa cualidad tan particular que lo torna una oportunidad única de proyecto: considerarlo como inacabado y ajustable a cualquier nueva circunstancia. “La movilidad y el cambio son la clave del paisaje autóctono, (...) (expresión) de una interminable y paciente adaptación a las circunstancias.”²⁸ Este punto final que J.B. Jackson considera clave, abre una de las oportunidades más claras de trabajar con

27 María Goula relaciona en su tesis lo ordinario con el fragmento: “Lo ordinario, en general se suele identificar con situaciones fragmentadas, de grano pequeño, dinámicas y sin estructura.” La autora añade: “lo ordinario se manifiesta ampliamente en el fragmento; es decir en un encuadre que enfoca el detalle y esta visión ha condicionado recientes interpretaciones de él y su implicación en el imaginario del proyecto de paisaje.” GOULA; op.cit. pp.149-150

28 JACKSON J.B.; *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. 2010. p.269

(título original: *Discovering vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press. 1984.)

El libro en lengua castellana considera la traducción de *vernacular* como autóctono. Personalmente prefiero utilizar *vernacular*.

“sus espacios son habitualmente pequeños, con formas irregulares, sujetos a cambios de uso, de propietario, de dimensiones...” Ibid., p.268.

lo ordinario. Esto es, aceptar la posibilidad de nuevas circunstancias, es decir dejar la opción de que cualquier nueva apropiación o condición puede alterar el resultado establecido de antemano. **Incluir lo ordinario significa dejar abierto el proyecto para aceptar la incerteza y los posibles cambios**, sea por necesidad o por casualidad. Pero este punto será tratado de forma más extensa más adelante. Es importante, sin embargo, referir esta relación entre lo ordinario y lo cambiante, lo inestable, lo inacabado, pero también, la necesidad de lo pragmático frente a las múltiples circunstancias.

Los argumentos de J.B. Jackson ayudan a entender el territorio desde los hábitos cambiantes y adaptables. Define el hábito no como un estado sino como una disposición con capacidad para cambiar y adaptarse, que es básicamente pragmática, tal como lo ordinario. El **proyecto en el difuso responde de forma pragmática** para aceptar los hábitos existentes pero también **para preparar la posibilidad de nuevas formas de habitar**.

No se mira lo ordinario para connotarlo de carga estética ni sobrecargarlo con un valor que clasifique o cualifique un tipo de espacio. **Lo ordinario ha aparecido como alternativa para acceder a lo encontrado y para aprovechar al máximo sus recursos; esto significa entender con ello y de ello**. Por esto, esta aproximación es cercana al conocido *as found* introducido por los arquitectos Alison & Peter Smithson y asumido por el *Independent Group* en los años cincuenta.

De este modo, lo ‘así hallado’ fue una nueva mirada sobre lo ordinario, una apertura a cómo las ‘cosas’ prosaicas podían revitalizar nuestra actividad creativa.²⁹

Esta actitud no implica sólo una forma de *mirar* que encuentra y expone lo ordinario, sino más bien una aproximación que tiene como objetivo la anotación para la intervención, cuestionando constantemente el proceso para conseguirlo mediante las *cosas prosaicas* encontradas. No se refiere exclusivamente a las cosas como también a los procesos y al colectivo que producen el lugar, un interés por lo existente que procura la apropiación desde la intervención.³⁰

Los Smithson distinguían retrospectivamente lo *así hallado* (*as found*) de lo *hallado* (*found*), considerando el primero como el arte de “recoger, dar vuelta y poner cosas juntas” y el segundo

29 SMITHSON, A.& P.; *Lo “así hallado” y lo “hallado”*. En WALKER, E. (ed.); Op.cit. p.94 (texto original: *The “As found” and the “Found”*. En ROBBINS D.(ed.); *The Independent Group: Postwar Britain and the aesthetics of Plenty*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1990. p.201-202.)

30 “*As found*” no es un objeto que pueda ser tocado; es una metáfora. Si caracteriza una actitud, entonces representa un interés y un enfoque (o aproximación) (...)’*As found*’ establece un antecedente que divulga una tendencia hacia las cosas, las personas que las fabricaron y el propio proceso de producción. *As found*’ es la tendencia de comprometerse con lo que está allí, en reconocer la existente, para seguir sus huellas con interés. La justificación de este interés radica en la experiencia que este camino es precisamente lo que da lugar a nuevas ideas y “formas”... En última instancia, el término significa tomar nota de las cosas de una manera radical.” LICHTENSTEIN, C.; SCHREGENBERGER T. (ed); *“As Found”: the discovery of the ordinary. British Architecture and Art of the 1950s*. Baden, Switzerland: Lars Müller Publishers. 2001. Pp.8-9:

“donde el arte consiste en el proceso y en el ojo de alerta.”³¹ La aproximación presentada en esta tesis resume ambas posiciones, otorgando importancia a cómo *las cosas* aparecen y permiten iniciar o afectar el proyecto, pero también al proceso desde donde se explora la mirada y la narrativa.

En principio de los 50. Con ‘lo así hallado’ nos referíamos no sólo a los edificios adyacentes, sino también a todas las huellas que constituyen recordatorios de un lugar y que deben leerse averiguando cómo el tejido construido existente del lugar ha llegado a ser lo que es. De ahí nuestro respeto por los árboles añejos como los “estructuradores” existentes en un solar (...) A medida que la arquitectura empieza a pensarse, su ideograma debería verse afectado por lo ‘así hallado’ de manera que lo convierta en algo específico del lugar.³²

‘As Found’ es un asunto pequeño; se trata de ser cuidadoso...³³

Estas dos citas argumentan una actitud cuidadosa hacia las “cosas encontradas”, los fragmentos del Paisaje Próximo, desde su capacidad para explorar las posibilidades del lugar y del proyecto. Se trata de una actitud atenta a las huellas y los procesos que acepta la casualidad, los restos y las pequeñas cosas porque aportan vitalidad y pueden ser claves para la identificación de un lugar, de una forma de habitar y de una posibilidad de manipulación.

La curiosidad, como apunta Paolo Burgi, es un punto de partida necesario para formular este pensamiento creativo que acepta que cualquier cosa encontrada puede suponer un estímulo al proyecto. Para ello, se retoma al principio de la aproximación, es decir aquella necesidad de la mirada curiosa que tiene la capacidad de sorprender y aproximar el lugar al proyecto. Pero además, la experiencia permite acumular no sólo lo encontrado en el lugar sino las distintas huellas de otros procesos abriendo relaciones y asociaciones cada vez más ricas. En este punto no hace falta recordar que un trabajo en equipo interdisciplinar multiplica la capacidad de que lo encontrado haga sentido, de que lo encontrado explique desde distintas disciplinas las oportunidades posibles.³⁴

31 SMITHSON A.& P.; Op.cit. p.93

32 Ibid.

33 Peter Smithson citado en LICHTENSTEIN, C.; SCHREGENBERGER T. (ed); Op.cit. p.14

34 “El punto del cual partir para comenzar a pensar un proyecto, pero también para renunciar quizá a comprenderlo, es siempre en mi caso una observación curiosa y completa a través de una divertida mirada de los acontecimientos, de aquello que nos rodea, de la sorprendente obra del hombre. Moviéndose desde este presupuesto cada cosa puede convertirse en un estímulo, en una ocasión de reflexión útil para formular un pensamiento creativo y, de este modo, todo aquello que hemos observado podrá dejar alguna huella en una futura propuesta proyectiva, incluso alejada en el tiempo.” BURGI, P.L.; *Pensamientos que atraviesan la arquitectura y el paisaje*. En MADERUELO J.(ed.); *Paisaje y Arte*. Madrid: Abada 2007. p.223.

Paolo Burgi además argumenta la transversalidad disciplinar como condición o cualidad de esta mirada curiosa, tema ya apuntado en estas páginas al referir la aproximación de disciplinas que sugiere el Paisaje Próximo. En el mismo texto Burgi recuerda que no existe distinción entre disciplinas, no porque no la hay sino porque deberían trabajar en conjunto bajo unos presupuestos de transversalidad determinados por el propio proyecto: “Una observación curiosa y libre que atraviese arte, arquitectura, arquitectura del paisaje, urbanística o ingeniería nos hará también conscientes de lo difícil que es encontrar los límites entre las distintas disciplinas.” Ibid.

De lo ordinario a la operatividad de lo encontrado significa desplazarse de los criterios de valorización o la sublimación de un imaginario para concentrarse en el lugar y entenderlo no como un simple soporte donde colocar el proyecto sino como el soporte donde descubrir la posibilidad del proyecto. La tendencia a la homogeneización y el creciente imaginario genérico asociado a lo ordinario se confronta con lo particular y lo encontrado en el lugar. Para el proyecto en el difuso pasa a ser lo que ya está ahí, lo que cuenta y permite mostrar posibilidades de transformación. Lo encontrado no deja de ser algo que ya está en el lugar que se *respiga* para aprovechar y continuar la dinámica del lugar. En palabras de Georges Descombes:

Esta idea paradójica la encontramos también en la frase de Peter Handke: “empezó algo que ya estaba allí”, puesta de relieve en varios de mis proyectos con la intención de sugerir una torsión de la atención hacia el lugar y una inversión de la prioridad que habitualmente se otorga a un programa. Sin embargo la atención a lo que estaba allí no significa rechazar toda modificación y no implica ni nostalgia ni vuelta atrás ni, sobre todo, una integración cualquiera en el contexto.(...) Esta actitud tiene solo un valor relativo y circunstancial. (...) Circunstancial porque pretende acentuar lo que durante demasiado tiempo ha estado olvidado y trabajar con ello. Es una postura de vigilia, que intensifica contrastes y quiere mostrar posibles.³⁵

Como refiere Descombes la intención del proyecto se desplaza desde una imposición del programa a la atención hacia el lugar³⁶, sin rechazar la modificación, o mostrar posibles; es decir, **el proyecto en el difuso trabaja con desplazamientos entre lo encontrado y lo cambiado**. Remite una vez más hacia la posible “inversión de la prioridad que habitualmente se otorga a un programa” siendo prioritario la atención al lugar. A lo que se puede añadir que cualquier proyecto, además, puede sugerir o estimular nuevos posibles que quedan fuera de su control. Este es el material relativo y circunstancial con el que el arquitecto trabaja, sin preocuparse por controlar algo que por su definición es cambiante y alterable: el territorio difuso.

Se entiende desde esta tesis que lo ordinario no sirve para (re)crear un posible imaginario de la contemporaneidad sino para aceptarlo e incorporarlo en lo encontrado en el lugar, para participar en las formas de habitar y sus nuevas oportunidades de transformación. En el proceso de la aproximación y desde la proximidad propuestas en estas líneas, lo encontrado incluye lo ordinario, lo común, lo convencional, lo vulgar, banal... sin necesidad de connotar o distinguir, sin capacidad para catalogar o clasificar según criterios de conservación o valorización. Se trata simplemente de utilizar, como se ha repetido tantas veces, lo encontrado para iniciar un diálogo

35 DESCOMBES G.; *Una arquitectura en el paisaje*. En MADERUELO J.(ed.); *Paisaje y Arte*. Op.cit. Pp.232-233

36 Una alternativa semejante a la argumentada por Sébastien Marot en MAROT S.; *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. (publicado originalmente en francés bajo el título: *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture* en *Le visiteur*, n°4, junio 1999)

creativo entre el lugar y el proyecto, pero sobretodo, considerar que cualquier intervención pasará a ser una nueva oportunidad *a encontrar*. Es decir, pasa a formar parte de cualquier nueva apropiación.

El proyecto en el difuso no está interesado en la exaltación o revelación de lo ordinario, simplemente entiende que pertenece a esa multitud que forma lo colectivo y lo específico de un lugar. Por lo que a partir de la capacidad de percibir o definir lo ordinario activa un proceso de apropiación colectivo - o como los Smithson les gustaba llamar un “arte de habitar”- que se inicia con la capacidad de apropiar el lugar, que incluye las marcas de ocupación existentes y prepara las futuras. Es decir prepara nuevas formas de habitar a partir de *las marcas de ocupación* encontradas³⁷. **Se introduce así la idea de preparación que se abordará en el punto siguiente, abandonando la opción de que el proyecto consigue concluir o fijar un resultado y abriendo la expectativa de los procesos y del tiempo.**

³⁷ Alison & Peter Smithson presentan en la grabación *Signs of Occupancy* 1979 (*las marcas de ocupación*) como aquellas huellas que se dejan al ocupar espacio. Posteriormente, en *Markers on the Land*. ILA&UD 1993, remarcan la importancia de considerar estas marcas como referencia de futuras ocupaciones. Es decir no solo les interesa para reconocer lo que el lugar ha sido ocupado como que, además, estas marcas condicionarán las nuevas ocupaciones.

IGNASI DE SOLÀ-MORALES. *Lugar: permanencia o producción.*

La noción de lugar aparece indiscutiblemente ligada a la noción de tiempo. (...) El lugar como fundamento, como *fons*, aquello que está debajo, que pertenece a culturas que encuentran la identidad luchando contra el paso del tiempo, tratando de atraparlo a través del rito y del mito.

(...) Pero hay también una cultura del acontecimiento. Una cultura que en el momento de la fluidez y de la descomposición que lleva hacia el caos es capaz de generar momentos energéticos capaces de cribar este caos, de tomar algunos de sus elementos para construir, desde el presente, hacia el futuro, un nuevo pliegue en la realidad múltiple. Lo que eran muchos (*many*), se repliega en un alguno (*any*) que puede detenerse en un único (*one*).

(...) A su vez el acontecimiento es también un punto de encuentro, una conjunción en la que líneas de recorrido ilimitado se entrecruzan con otras creando puntos nodales de una intensidad emergente. Finalmente el acontecimiento es una aprehensión, el resultado de la acción de un sujeto que en su fluir caótico de los acontecimientos atrapa los que más le atraen o más conmueven para retenerlos. Es una acción subjetiva.

(...) el acontecimiento (...) constituye un instante emergente (...) un acorde armónico, polifónico en una situación de permanente transición.

(acontecimiento es el resultado de una acción deliberada)

(...) Los lugares de la arquitectura actual no pueden ser permanencias producidas por la fuerza de una *firmitas* vitrubiana. Son irrelevantes los efectos de duración, de estabilidad, de desafío al paso del tiempo. Es reaccionaria la idea de lugar como cultivo y entretenimiento de lo esencial, profundo, de un *Genius loci* (...) pero estas desilusiones no tienen por qué llevar al nihilismo de una arquitectura de la negación.

Desde mil lugares distintos sigue siendo posible la producción del lugar. No como el desvelamiento de algo permanente existente sino como la producción de un acontecimiento. No se trata de proponer una arquitectura efímera, deleznable y pasajera. Lo que se defiende (...) es el valor de los lugares producidos por el encuentro de energías actuales, gracias a la fuerza de dispositivos proyectuales capaces de provocar la extensión de sus ondulaciones y la intensidad del choque que su presencia produce.

El lugar contemporáneo ha de ser un cruce de caminos que el arquitecto tiene el talento de aprehender. (...) Es más bien una fundación coyuntural, un ritual del tiempo y en el tiempo, capaz de fijar un punto de intensidad propia en el caos universal.

En SOLÀ-MORALES, I.; *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili 2003. Pp 101-116.

4.2. Del resultado a los indicios y al estímulo de procesos.

Una vez más, no es el final, sino el proceso. Quiere decir que lo que nos debe preocupar es diseñar la transformación de lo que existe en tiempos, formas y medidas conformes.³⁸

El territorio difuso se presenta como un resultado inacabado, no consolidado, **el proyecto en el difuso opta por trabajar desde los indicios generando procesos que permitan producir lugar** (o que activan el lugar).

Frente al difuso, un territorio incómodo para fijar respuestas, un lugar inestable e incierto, un entorno rechazado por la dificultad de reconocerle *cierto orden*, sobrecargado de lo ordinario y por ello cambiante; se propone aceptarlo **como resultado de la superposición de procesos no lineales ni continuos en el tiempo**. Se utiliza la proximidad como colisión que permite seleccionar fragmentos para desvelar procesos y apuntar indicios capaces de mostrar relaciones, lógicas y tiempos, pero además, oportunidades de transformación del lugar.

No se trata de clasificar o dar nombre al resultado que presenta, sino más bien comprender los procesos que lo han construido, con el principal objetivo de estimular y activar desde el proyecto, nuevas transformaciones. Esto significa que al resultado, se le otorga, ante todo, una capacidad transformadora, a la vez que reveladora, de algunas permanencias, restos o acontecimientos que se incluirán en el proyecto, no como muestras ni reliquias del pasado que necesitan conservarse sino como material útil para nuevos procesos. El proyecto en el difuso cuestiona, como refiere Manuel de Solà-Morales, “cómo añadir o derribar, o mantener”; para ello, “es necesario contar con: permanencias, adiciones, transformaciones.”³⁹ y se define como un proceso abierto capaz de generar nuevos indicios para posibles nuevas transformaciones.

Desplazar el resultado – como algo unitario, definitivo o substancialmente compositivo - hacia los indicios y procesos superpuestos o discontinuos, significa aceptar el rol del tiempo en el lugar y en el proyecto, así como sus efectos en las formas y las relaciones que se establecen. Esto es, entender las trazas existentes o propuestas como un viaje no lineal que abarca el pasado y un futuro incierto comprendiendo la provisionalidad del presente. Así, desde la aproximación se construye una narrativa provisional (iniciada por una mirada especulativa, atenta y específica del lugar) que revela indicios y enuncia el proyecto planteado como un proceso abierto, nunca

38 SOLÀ-MORALES, M.; *Barcelona, Poble Nou (2001). Continuidad, promiscuidad, incoherencia*. En SOLÀ-MORALES, M.; *De Cosas urbanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. p.138

39 Ibid.

definitivo.

Este territorio difuso presenta un resultado inestable y cambiante, por lo que el desafío de encontrar permanencias, trazas estructurantes, de forma clara e inmediata, parece poco eficaz. Al observarlo, **bajo el proceso de aproximación y mediante los fragmentos, se transforma en una multitud de indicios** que aproximan situaciones particulares, anotaciones, que revelan procesos discontinuos y que, dentro de la ambigüedad y la complejidad, ofrecen pistas donde agarrar las futuras transformaciones. Stefano Boeri coincide al justificar una *aproximación de indicios* como opción para interpretar el territorio contemporáneo:

Una aproximación de indicios es hoy tal vez el modo más adecuado para valorar la proximidad que las disciplinas del territorio tienen con el territorio contemporáneo; un modo para poder recuperarse de los enormes atrasos interpretativos que aun existen.⁴⁰

Boeri sostiene la necesidad de “buscar localmente, mediante sondeos puntuales”, establecer una relación próxima con el lugar o una aproximación inductiva, que permita reconocer “las trazas físicas de nuevos comportamientos del habitar”. Esta aproximación no se reduce a una observación subjetiva o sensorial, requiere una “distancia crítica entre el observador y los fenómenos observados.”⁴¹ Esto supone, aunque la subjetividad de la selección existe, aceptar que los indicios obligan a una asociación y un reconocimiento objetivo y transversal de lo observado.

Utilizando todavía los argumentos de Boeri, el “arca de indicios” que supone este territorio no permite plasmar una estabilidad, sino una acumulación de formas de habitar que, “esparcen señales caducas, discontinuas y móviles.”⁴² Y este es el material con el que el proyecto trabaja. Un material que es cambiante y móvil por lo que es más eficaz trabajar con sus procesos antes que con sus formas. Los indicios apuntan pistas que el proyecto asume, rescata o rechaza, deducen algunas permanencias, algunas estabilidades, pero se manifiestan, sobretodo, por la mutabilidad y la incerteza. **La incerteza aflora en cada uno de los indicios, por lo que el proyecto en el difuso la acepta y la integra.**

La incorporación de la incerteza obliga a cuestionar la finalidad del proyecto de la

40 BOERI, S.; *Atlas eclécticos*. En WALKER E. (ed.); Op.cit. p.186 (texto original en Boeri, S. *Atlanti ecléctici*. En Multiplicity (ed); *USE: Uncertain States of Europe*, Milán: Skira, 2003, pp428-445. Versiones previas de este texto aparecieron en *Documenta documents*. (Documenta X) , 3, Kassel, 1997; y *Daidalos*, 69-70, enero de 1999.)

41 “Debemos habituarnos a buscar localmente, mediante sondeos puntuales, las leyes y las regularidades que gobiernan partes extensas del territorio. El uso de un paradigma de indicios, la selección e interpretación inductiva de las trazas físicas de nuevos comportamientos del habitar, no deriva solo de una exigencia de “poner en juego” las capacidades sensoriales del investigador (...) Tampoco se trata de una cuestión de subjetivación de la investigación, puesto que una aproximación de indicios implica de cualquier modo una fuerte distancia crítica entre el observador y los fenómenos observados.” Ibid.

42 “Es, a su vez, la relativa lentitud con la que el espacio físico refleja la mutación (tanto más rápida) de los comportamientos del habitar, su ‘inercia’ y la resistencia que impone en estos modos de habitar, lo que hace del territorio una arca de indicios y trazas de lo nuevo. Y esto se debe precisamente a que los comportamientos nuevos no llegan a plasmarse o dejar un rastro estable en el espacio, sino más bien esparcen señales caducas, discontinuas y móviles.” Ibid.

misma manera que se ha aceptado el resultado del territorio difuso como algo no consolidado e inacabado. No se trata pues de entender el proyecto como un fin o un objetivo que termina un proceso sino más bien como un estadio intermedio o provisional que modifica, transforma y, en definitiva, participa con los procesos existentes a la vez que introduce nuevos. Esto significa que **el proyecto en el difuso no se reduce a una opción de recuperar o reciclar procesos ya existentes sino que incorpora variaciones o, incluso, alteraciones que estimulan e introducen nuevos indicios para la apropiación. Es decir, acepta la incerteza, como posibilidad de cambio en un futuro que se desconoce.** El propio método proyectual, como ya se ha referido, se considera un proceso provisional que no consigue controlar el lugar; será la apropiación, la ocupación o los usos que ejercerán su control.

Trabajar con el Paisaje, también con el Paisaje Próximo, induce a esta incerteza y la aceptación que nada concluye sino que se transforma. **El proyecto en el difuso confronta la complejidad desde la idea de proceso abierto.**

En la gran complejidad de la era posmoderna comporta que los métodos de proyecto sean lo más abiertos posibles, capaces de aceptar la transformación, la mutación y lo imprevisto.⁴³

Trabajar con indicios y desde los procesos introduce un mayor grado de complejidad al proyecto a la vez que se multiplica la diversidad en el territorio, aumentando las relaciones espacio-temporales de las distintas partes, **produciendo lugar en vez de formas u objetos.**

Al hablar del reciclar ya se ha comentado la importancia de relacionar los procesos existentes en el lugar y los propuestos desde su **complementariedad** frente la idea de continuidad de ciclos o su historia. El Paisaje Próximo más que proporcionar una lectura continua de la historia del lugar, una evolución plasmada de forma clara sobre el lugar, ofrece **acontecimientos donde agarrarse**. Ese acontecimiento que refería Ignasi de Solà-Morales, como punto de encuentro, una aprehensión o una acción subjetiva que atrapa para retener: “el acontecimiento (...) constituye un instante emergente (...) un acorde armónico, polifónico en una situación de permanente transición”⁴⁴, alejándose por completo de esa imagen esencialista del *Genius Loci* como clave profunda y estable que explica o revela la historia y la esencia del lugar. Frente a la imposibilidad de una lectura continua de la historia que introduzca el proyecto de forma continua, I. de Solà-Morales apunta otra posibilidad: producir lugar.

Desde mil lugares distintos sigue siendo posible la producción del lugar. No como el desvelamiento de algo permanente existente sino como la producción de un acontecimiento. (...) Lo que se defiende (...) es el valor de los lugares producidos (...) gracias a la fuerza

43 MONTANER, J.M.; *Paisajes reciclados. Sistemas morfológicos para la condición posmoderna*. En MADERUELO J. (ed.); *Paisaje y Arte*. Op.cit. p.216

44 SOLÀ-MORALES, I.; *Lugar: permanencia o producción*. En SOLÀ-MORALES, I.; *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili 2003. p.114
(publicado originalmente en: *Anywhere*, New York: Rizzoli, 1992 pp 112-115)

de dispositivos proyectuales capaces de provocar la extensión de sus ondulaciones y la intensidad del choque que su presencia produce.⁴⁵

El proyecto no se introduce en una continuidad sino que interfiere en una yuxtaposición y superposición de *acontecimientos*. Debe ser capaz de complementarlos mediante dispositivos que permitan un mayor grado de adaptabilidad y versatilidad para su apropiación. Si anteriormente se han presentado los fragmentos como dispositivos que permiten agarrar el lugar y la idea del proyecto, el proyecto debe seleccionar esos dispositivos capaces de generar y preparar procesos para producir lugar. El **proyecto en el difuso no se centra en determinar un objeto sino un conjunto de dispositivos que activan, alteran, y participan con el lugar, y como él, se mantiene incompleto.**

La historia reflejada en las trazas encontradas en el lugar siempre ha sido un recurso útil y común para el método proyectual, sobretodo para interpretar el lugar. Sin embargo, muchas veces ha servido para justificar, exclusivamente, opciones de conservación o de contextualización. El Paisaje Próximo como proyecto se aleja de esta opción historicista del lugar retomando la idea de la genealogía de J.B. Jackson, que defiende el valor de la historia para encontrar pistas para la transformación futura.⁴⁶ Se trata de reconocer (o revelar) una historia operativa, como apuntaba Walter Benjamin, con fisonomía, construida desde los fragmentos que permiten relacionar el pasado con el presente y abandonar la actitud contemplativa o conservadora⁴⁷ con una posición crítica desde el proyecto que incentive a continuar la historia, proponiendo los datos necesarios para que esto acontezca.

El proyecto emerge en medio de la historia del lugar, en medio de múltiples procesos iniciados, acabados, truncados, discontinuos pero simultáneos y se **posiciona de forma rizomática**. Utilizando una bella cita de Deleuze y Guattari:

¿Adónde vais? ¿De dónde partís? ¿Adónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). (Hay otra manera) de viajar y de moverse, partir en medio de, por el medio, entrar y salir, ni empezar ni acabar (...), el sentido rizomático significa moverse entre las cosas, instaurar una lógica del Y (...) anular fin y comienzo.(...) El medio no es una media, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección

45 Ibid.

46 “Admito que me adhiero a la peculiar creencia de que el valor de la historia es aquello que nos enseña algo sobre el futuro.” JACKSON J.B.; *Descubriendo el Paisaje autóctono*. Op.cit. p.23.

47 “Ha de exigirse del investigador abandonar una actitud serena, la típica actitud contemplativa, al ponerse enfrente del objeto; tomando así conciencia de la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado encuentra justamente a este presente.” BENJAMIN, W.; *Obras II, 2, Eduard Fuchs, Coleccionista e Historiador*. Madrid: Abada, 2009. p.71.

perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a una y a la otra.⁴⁸

El proyecto siempre aparece *en medio de...*, nunca empieza y acaba nada sino que trata simplemente de activar lo encontrado e incorporar datos para nuevos procesos. **El proyecto en el difuso asume este sentido rizomático para conseguir (re)establecer relaciones eficaces con el lugar pero, sobretodo, con sus indicios mutables difíciles de fijar.** Abandona la imagen jerárquica o impositiva de soluciones terminadas y únicas. Esta visión rizomática otorga al proyecto un movimiento transversal, sea en el tiempo o en la escala; aunque en este punto es importante enfatizar lo temporal frente a lo holístico que se tratará de forma más extensa en el siguiente punto.

El proyecto propone y determina para estimular nuevas transformaciones, porque “no se trata de proponer una arquitectura efímera, deleznable y pasajera.”⁴⁹ De ahí, selecciona y establece una **estructura, unos patrones, una infraestructura o un sistema de relaciones** a partir del cual activar la intervención, articular posibles procesos o generar nuevos... Por lo que **el proyecto en el difuso determina y combina dispositivos**, disponiéndolos *en medio de...*, incluyendo el mayor número posible de lógicas de relación de escala, de tamaños, de sistemas y admitiendo resultados que a partir de ese momento serán distintos.

Trabajar con dispositivos significa reconocer su capacidad transformadora y generadora. y abandonar la solución cerrada, representada por la formalización de un objeto acabado en el lugar. **El proyecto en el difuso genera, cultiva o prepara para ofrecer lugar, es decir, asume lo dinámico.** Pero asumir lo dinámico implica determinar articulaciones y combinaciones de un gran número de relaciones entre lo existente y lo posible, entre sistemas de distinta naturaleza, entre propiedades, usos....

Los dispositivos pueden presentarse bajo una **estructura**⁵⁰ capaz de absorber, estimular y gestionar los procesos, una estructura que determina permanencias para permitir dinámicas:

Estructurar está unido a la idea de campos vivos. Ambos implican la transformación en el tiempo. Hacer estructura es introducir estabilidad en lo que siempre está en flujo. Los múltiples ritmos por los cuales las transformaciones se manifiestan (...) se combinan para formar un todo permanente pero dinámico.⁵¹

Esta estructura “estabiliza parte de aquello que se supone siempre dinámico”, establece articulaciones y relaciones para generar nuevos procesos y se preocupa en cultivar, es decir activar

48 DELEUZE, G.; GUATTARI, F.; *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pré-textos, 2008. p.57.
(título original *Rhizome (Introduction)*. París: Editions de Minuit 1976)

49 SOLÀ-MORALES, I.; *Lugar: permanencia o producción*. Op.cit. p.114

50 “Pero lo más noble y generoso de los actos ambientales - proporcionar estructura - no se limita a la escala urbana. Se produce en todos los niveles del medio ambiente, desde la disposición de una habitación hasta la composición de tejidos urbanos.” HABRAKEN, N.J.; *Palladio's Children*. London-New York: Taylor & Francis. 2005. p.174.

51 Ibid., p.175.

o preparar más que crear⁵². **La creatividad del proyecto en el difuso se centra en encontrar articulaciones de patrones y sistemas capaces de *cultivar* el lugar, un lugar considerado siempre dinámico.**

Los dispositivos pueden utilizar **patrones** reconocidos y/o reconocibles que permitan garantizar una relación próxima entre la apropiación colectiva existente en el lugar y la posible. Se retoma la idea de los *patterns* de C.Alexander, para argumentar su operatividad no como *objetos* ni *partes de*, sino por ser *campos* - o como Alexander indica en inglés *fields*⁵³- preparados para la variabilidad, la adaptación y en definitiva la manipulación sujeta a distintas apropiaciones, pero también por ser asumidos desde la resistencia o la resiliencia al paso del tiempo, capaces de agarrar procesos y trayectorias en el tiempo. Alexander también se refiere al proyecto desde esta capacidad de generar, esa semilla, que en vez de crear apunta hacia la capacidad de la acción ordinaria desde su apropiación colectiva: “esta cualidad en los edificios y en las ciudades no puede ser hecha, solo generada, indirectamente, por las acciones ordinarias de las personas, tal como una flor no puede ser hecha, sólo generada a partir de la semilla.”⁵⁴

En su libro *The Timeless Way of Building* dedica un capítulo a hablar del acto de reparar⁵⁵, que quizás pueda complementar la noción de reciclar referida en esta tesis, o ser una posible acepción de esta misma actitud. Alexander entiende el acto de construir como aquella posibilidad que permite *reparar* el producto encontrado, aceptando así generar un resultado cada vez más complejo. No se trata de reparar para *volver a lo original* esto significaría una concepción demasiado estática. Al reparar, cada entidad puede ser cambiada constantemente. **Reconocer y trabajar con patrones encontrados ayuda a *reparar*, y asume la necesidad de una apropiación ordinaria capaz de transformar y multiplicar la variedad del resultado.**

Presentar el proyecto en el difuso como un conjunto de dispositivos que organizan procesos, aceptan dinámicas y posibles alteraciones a partir de un campo o sistema de relaciones obliga a revisar el término *Mat-building* acuñado por Alison Smithson en 1974⁵⁶ y que actualmente

52 En palabras de Habraken: “la idea de que un ambiente puede ser inventado es anticuado: el entorno (o ambiente) debe ser cultivado, esto requiere niveles de uso adecuados, una articulación racional del territorio y una aplicación creativa de tipos, padrones y sistemas”. HABRAKEN, N.J.; *The Structure of the Ordinary*. Cambridge (MA), London: The MIT Press. 1998. p.326-327.

53 “Cada patrón (*pattern*) es un campo (*field*) – no es fijo, sino un conjunto de relaciones, capaz de ser diferente cada vez que se produce” ALEXANDER, C.; *The Timeless Way of Building*. New York: Oxford University Press. 1979. p. 223

54 *Ibid.*, p.157.

55 *Ibid.*,

“Varios actos de edificación, que reparan y amplían sucesivamente el producto de los actos anteriores, va generando poco a poco un conjunto más amplio y más complejo que cualquier acto individual pueda generar.” *Ibid.*, p.475.

“en cada momento se utilizan los defectos del estado actual como punto de partida para la definición del nuevo estado. Cuando reparamos (...) se supone que vamos a transformarlo, que nuevas totalidades nacerán, que, en efecto, toda el conjunto que está siendo reparado se convertirá en un conjunto diferente como resultado de la reparación.” *Ibid.*, p.485

56 Alison Smithson publica en la revista *Architectural Design* en 1974 un artículo donde se establecen algunas de las bases teóricas del trabajo del team 10, presentando este nuevo término *mat-building*, e ilustrándolo con algunos

se ha revisitado desde la crítica y la teoría para referir algunos proyectos contemporáneos. Alison Smithson presentaba el *Mat-building* como un sistema basado en un orden que establece una combinatoria y mantiene una indeterminación en la forma, pero interesa recordarlo en este contexto porque incluye la dimensión temporal: “los sistemas tendrán más que las habituales tres dimensiones. Incluyen la dimensión del tiempo.”⁵⁷

El concepto *Mat-building* permite asociar la idea de proceso con la existencia de relaciones abiertas, y acepta su operatividad desde la incapacidad de control del resultado. En palabras de Stan Allen:

El Mat-building se basa en un realismo operativo que supera el control de diseño del arquitecto. Reconoce que la cultura auténtica de la ciudad es el producto de muchas manos durante un período prolongado de tiempo. El Mat-building anticipa ese inevitable cambio que caracteriza la vida de la ciudad en el tiempo.⁵⁸

Entiende como principio fundamental la necesidad de no comprometer una apropiación futura, es decir, acepta la incertidumbre de posibles modificaciones descartando el control absoluto y total. El control determinado por un sistema de relaciones otorga al proyecto una operatividad que supera cualquier resultado formal o programático, abriendo la posibilidad de lo inesperado. Esto supone, renunciar a lo figurativo, a un objeto final completo, y concentrar el esfuerzo para preparar un *campo abierto* donde sea posible absorber funciones, agentes y procesos distintos.⁵⁹

El proyecto en el difuso, renuncia a ser un objeto acabado, confronta la dimensión temporal y acepta la incerteza. Para ello determina un sistema de relaciones preparado para absorber distintos agentes, funciones, fenómenos y lógicas.

Los dispositivos pueden ser menos evidentes y transformarse en una ***infraestructura que soporta y activa los procesos determinados*** desde la posibilidad o la oportunidad.

ejemplos representativos que demuestran cierta analogía sobretodo por la naturaleza extensiva de los proyectos, de ahí el nombre que remite para alfombra o tapete.

SMITHSON A.; *How to recognize and read mat-building: Mainstream architecture as it has developed towards the mat-building*. En la Revista Architectural Design 9. 1974. pp573-590. (Reeditado en SARKIS,H. (ed); *Case: Le Corbusier's Venice Hospital and the mat-building revival*. Munich: Prestel Verlag, 2001. p90.)

57 Ibid., p.573.

58 STAN, A.; *Mat urbanism: The Thick 2-d*. En SARKIS, H. (ed.); *Case: Le Corbusier's Venice Hospital and the mat-building revival*. Munich: Prestel Verlag, 2001. Pag 122. (confirmar si son ambas citas de la misma pag)

“El Mat-building propone fundarse sobre la base de la organización sistemática de las partes. El arquitecto puede proyectar el sistema, pero no puede aspirar a controlar todas las partes individuales. (...) Finalmente, mat-building es anti-formal, anti-representativo y anti-monumental. Su trabajo no consiste en expresar o representar funciones específicas, sino más bien crear un campo abierto donde una amplia gama de posibles acontecimientos puedan tener lugar. Esto requiere un grado de restricción establecida como condición inicial cuya diferenciación se produce, con el tiempo: ‘Los sistemas presentarán, inicialmente, una intensidad sobredimensionada de la actividad, con el fin de no comprometer el futuro.’”

59 “El Mat-building no puede ser aislado como un objeto – figura y fondo – en cambio, activa el contexto para producir nuevos campos urbanos.” Ibid., p.122.

James Corner utiliza la metáfora de la semilla o del cultivo, próximo a los procesos naturales, - ya utilizada por C. Alexander - para confrontar las lógicas entre un proyecto de arquitectura que consume el potencial del lugar frente las infraestructuras urbanas que preparan las posibilidades y la oportunidad:

A diferencia de la arquitectura, que consume el potencial de un sitio con el fin de proyectar, la infraestructura urbana siembra las semillas de la futura posibilidad, prepara la tierra, tanto para la incertidumbre como la promesa. La preparación de las superficies para la apropiación futura difiere del interés meramente formal de la construcción de una superficie única. Es mucho más estratégica, haciendo hincapié a los medios sobre los fines, y a la lógica de funcionamiento sobre el diseño compositivo.⁶⁰

Desde la definición del Paisaje Próximo, se concibe el proyecto como esa infraestructura capaz de soportar y cargar procesos implícitos y posibles, por ello se desarrolla bajo criterios estratégicos y no formales. **Este proyecto nace de la capacidad de cultivar procesos desde las posibilidades del lugar, y se define con el objetivo de preparar nuevas oportunidades para activar el lugar; por eso, es más estratégico y operacional que formal.**

De esta forma, y confirmando la propuesta inicial de esta tesis - una de las primeras hipótesis -, el proyecto en el difuso es próximo al Paisaje porque reconoce lo temporal, incorpora su capacidad procesual, acepta lo inacabado y lo incierto, preocupándose antes en preparar, en generar más que en crear o terminar un objeto. Como recuerda Corajoud: “Hacer de paisajista es fabricar paisaje, preparar lugares que se harán solos con el paso del tiempo o mediante los procesos que se hayan establecido”.⁶¹ **El Paisaje se prepara, nunca se finaliza; el proyecto en el difuso prepara el lugar para las nuevas apropiaciones, determina una estrategia que interactúa desde la mutabilidad del lugar y los procesos implícitos sin pretender resolver o recomponer alguna unidad o una imagen fija. El proyecto en el difuso asume el “tiempo constructivo”.**⁶²

Esta concepción del “tiempo constructivo” en el proyecto implica, como apunta Manzini, el paso del “proyecto como programa” al paso del “proyecto como estrategia”, básicamente por la constatación de la incapacidad de predefinir acontecimientos y controlar el futuro. El

60 CORNER, J.; *Terra Fluxus*. En WALDHEIM C. (ed.); *The Landscape Urbanism Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 2006. Pag 31. (pp.21-33)

61 De la intervención de Michel Corajoud en el seminario *Reinventar el paisaje* en la ETSAV marzo de 1995. Citado en BATLLE, E.; *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

62 “El resultado debería ser un proyecto que se aleje de la idea de programa (entendido como predefinición de los pasos necesarios para la consecución del objetivo) y que se acerque a la de estrategia (entendida como una secuencia de elecciones, suficientemente flexibles y re-orientables en base a lo que se aprende durante el trayecto). Si lo hacemos así, el tiempo del proyecto puede asumir aquel carácter «constructivo» que hemos aprendido al reconocer en la naturaleza y el propio proyecto, como la evolución natural, asume la capacidad de convivir con los errores y las contingencias.” MANZINI, E.; *Physis y diseño. Interacciones entre naturaleza y cultura*. En Elisava TdD n°10 1994. Consultado en: <http://tdd.elisava.net/coleccion/10/manzini-es>

“tiempo constructivo” significa entender que cualquier proyecto establece un aprendizaje de lo observado, prepara situaciones provisionales y se deja abierto para convivir con los errores. **El proyecto en el difuso define una trayectoria provisional que incorpora lo aprendido en el lugar y acepta lo inesperado.**

Uno de los puntos más estimulantes que sugiere Manzini es esa capacidad que tiene el resultado para hacerse autónomo. A la pregunta: “¿cómo es posible que nuestras ideas, nuestras acciones y los resultados que se derivan de ellas a menudo nos parece que huyen de las intenciones originarias?”⁶³ Manzini responde que es bajo aquel proceso por el cual el producto se convierte en “cosa ofrecida” al destino, a diferentes usos y apropiaciones. **El proyecto, bajo este argumento, no es sino que *llegará a ser* bajo un diálogo abierto con el lugar y las condiciones de las futuras apropiaciones colectivas.**

La historia, la naturaleza, el proyecto, no son, sino que llegan a ser, en un proceso interrumpido de reorganización producido por el conversar humano, y en el que ningún sujeto, individual o colectivo, poderoso o débil, puede arrogarse el poder de control, ni siquiera de comprensión, del proceso entero.⁶⁴

Presentar el proyecto desde su potencial para reciclar o como un proceso dinámico que incluye un “tiempo constructivo” permite otorgarle un carácter sostenible por ser “un intento de insertar nuestras actividades en un proceso abierto que reconoce las procedencias y no destruye el desconocido destino (...) Al mismo tiempo que, puesto en práctica, demuestra que no se agota.”⁶⁵ **Esta sostenibilidad se manifiesta en su capacidad para proponer desde un proceso abierto.**⁶⁶

Además de asumir este proceso abierto, el proyecto en el difuso ampara la idea de *la sustaining beauty* introducida por Elisabeth Meyer⁶⁷ en su manifiesto donde se mezclan nociones de ecología, cultura y estética, refiriendo procesos naturales y cotidianos, destacando lo temporal y lo dinámico, introduciendo la resistencia y lo regenerativo, matizando lo bello y lo sublime etc. Bajo una perspectiva dilatada de la sostenibilidad y lo bello, **se defiende el proyecto como una**

63 “También en este caso, una vez les ha sido dada la existencia, asumen una vida propia, entran en un sistema de interacciones y de retroacciones, entre ellos y con el ambiente, hasta asumir, como ya se ha hecho notar, significados y modalidades de uso que pueden llegar a ser muy diferentes de los previstos por el diseñador. Este fenómeno puede ser visto como aquel proceso por el cual el «producto» (entendido como un artefacto fuertemente ligado a las intenciones del diseñador y del productor) se convierte en «cosa» (es decir, una entidad dotada de autonomía y potencialmente abierta a los más diversos destinos).” Ibid.

64 BOCCHI, G., CERUTI, M.; *Gli anni ottanta: un nuovo inizio. Dalla fine della istoria all'ecologia della storia*. En Oikos, n°1. 1990. (p.55). citado en el texto de Enzo Manzini Op.cit.

65 ARAÚJO, J.; *Conservar el futuro*. En la Revista Barcelona Verda, n°59. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. 1998.

66 “La práctica de la sostenibilidad en los entornos metropolitanos requiere nuevas ideas, nuevas propuestas que cambien la tendencia habitual de las diversas ocupaciones del territorio, para tratar de insertar nuestras actividades desde un proceso abierto.” BATLLE, E.; *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011. p.75.

67 MEYER, E.; *Sustaining beauty. The performance of appearance: A manifesto in three parts*. En Journal of Landscape Architecture/spring 2008. Pag. 6-23.

experiencia basada en un aprendizaje y una acción más que un resultado.

Es importante subrayar del manifiesto de Meyer, entre otros muchos puntos, que la sostenibilidad no se considera sometida al restauro, la conservación o la protección sino que se defiende como acto cultural que, desde el proyecto, propone espacios y formas de habitar. Esta sostenibilidad exige, además, superar las categorías fijadas de antemano para poder enunciar nuevos lenguajes y explorar los límites; supone mirar hacia la naturaleza para atender a sus procesos y no reducirse a sus formas; acepta la experiencia estética de la naturaleza por su cualidad transformativa reforzando así la importancia empírica frente a un diseño de formas. Meyer presenta la sostenibilidad desde un lugar concreto, nunca es genérica y, sobretodo, es siempre dinámica. Con ello se pretende llegar a nuevos paradigmas ecológicos más cercanos a una regeneración que a la reductora conservación o contemplación respondiendo de forma más eficaz a las necesidades de las actuales formas de habitar lejanas de cualquier armonía o nostalgia poco operativa. **El proyecto en el difuso asume, en sus principios, esta sostenibilidad capaz de actuar frente un sistema complejo donde la superposición de procesos permite aprender y explorar las capacidades regenerativas del lugar y activar nuevas apropiaciones. El proyecto supone, ante todo, una oportunidad para el lugar.**

Se ha empezado por hablar del territorio difuso como resultado de la superposición de múltiples procesos captados por indicios que enuncian el proyecto. Se acaba por concluir que el **proyecto en el difuso** no se asume como resultado final sino **como nuevo indicio que permite activar y complementar procesos**, configurando dispositivos *en medio de* múltiples relaciones y tiempos que se sobrepone en el lugar. El **proyecto en el difuso prepara el lugar**, ofreciendo la oportunidad a que nuevas apropiaciones acontezcan, **no restaura ni fija, sigue produciendo lugar.**

Se introduce desde el proyecto una visión ecológica que refuerza la idea de inestabilidad por lo que sus dispositivos aceptan la adaptabilidad, la mutabilidad y la versatilidad, abandonando el control absoluto y apuntando hacia una capacidad regenerativa. El Paisaje Próximo transforma el proyecto en una infraestructura preparada para incorporar ciclos y cambios a partir de lo encontrado: una superposición de procesos implícitos entre lo agrícola, lo hídrico, lo urbano, lo viario, lo doméstico, lo colectivo. Entender el proyecto desde estos procesos proporciona una multitud y gran variedad de situaciones. El propio territorio difuso ofrece una diversidad y multiplicidad de relaciones que enriquecen las opciones del proyecto si se aprovechan.

N.J. HABRAKEN. *Epílogo.*

Los *campos* construidos conservan su identidad durante siglos, transformándose continuamente sin dejar de ser fieles a las relaciones de sus partes constituyentes. Ellos son sostenidos por actos locales e incidentales de la arquitectura y el diseño urbano: variaciones ambientales que renuevan los tejidos existentes.

El entorno construido ha sido siempre auto-organizado. Como profesionales, intervenimos en un proceso natural en curso y permanente. A pesar de nuestra creciente capacidad para efectuar cambios a gran escala y nuestras ambiciones progresivas, el entorno construido sigue sus propias leyes. Esta realidad hace que nuestra práctica resulte profundamente temática. Finalmente, hay que involucrar esos principios del entorno, no sólo nuestras propias intenciones.(...)

Pueden, por ejemplo, llevarnos a abandonar la idea del control del diseño integrado verticalmente en favor de un modo de responsabilidades dispersas. La gran construcción, como esos viejos tejidos urbanos, se vuelven susceptibles de transformación desde el grano fino, reinterpretados a través de sus propios patrones internos de espacio público y de ocupación privada.

Es posible que nos desafíen a articular y a expresar la realidad territorial, tan persistentemente ignorada en el pos-moderno espacio libre, para tratar a fondo (substancialmente) la antigua presencia de las fronteras, sus puertas y la profundidad territorial desde una perspectiva nueva.

Lo más difícil de todo para los profesionales del entorno, puede ser aprender a utilizar formas de comprensión y hablar de ellas libremente. Encontrar palabras adecuadas para nombrar calidades temáticas. Encontrar el orgullo en la continuidad, en la variación sobre un tema común.

El deseo de inventar, renovar y reinterpretar hace florecer los ambientes. Pero lo nuevo sólo puede identificarse en contra de lo común. Ya que somos también responsables por el bienestar de lo común, debe ser discutido.

(...) La idea de que un ambiente puede ser inventado es anticuado: el ambiente debe ser cultivado. Esto requiere un uso adecuado de niveles, una articulación racional del territorio y una aplicación creativa de tipos, modelos y sistemas.

En HABRAKEN, N.J.; *The Structure of the Ordinary*. Cambridge (MA), London: The MIT Press. 1998. pag 326-327

4.3 Relaciones desde la multiplicidad la variedad y la diferencia .

Por un lado, la tendencia a la homogeneización, derivada de los procesos generales de globalización que afectan a los sistemas productivos, comportamientos, forma de los artefactos, etc., que a observadores poco atentos puede hacer creer que las arquitecturas, las ciudades, los territorios son iguales. Por otro, la afirmación de la especificidad y de la diferencia del decisivo papel de lo contingente, de lo local, como mecanismo de reacción y de defensa, pero también de definición y afirmación frente a un mundo aparentemente cada vez más igual.⁶⁸

La clave que determina la definición del Paisaje Próximo se encuentra en **una lectura próxima capaz de revelar la multitud y la variedad de relaciones que atraviesan el lugar a partir de la selección y descodificación de fragmentos encontrados**. El gran desafío para el proyecto es **trabajar, transversalmente, con estas relaciones para generar variabilidad y diferencia** alejándose de cualquier pretensión de respuesta genérica así como de réplicas homogéneas o resultantes de un sumatorio. Por eso, el **proyecto en el difuso no tiene una escala determinada, no descarta opuestos ni tiene predeterminado los materiales a utilizar**. Todo ello resulta de los campos de relación que se pretenda establecer, (re)activar o incorporar.

El proyecto en el difuso parte de la constatación de la multiplicidad y la variedad superpuesta de relaciones existentes (encontradas y descifradas desde el fragmento), confronta las posibilidades que cada una de ellas significa y explora, sobretodo, sus límites para superarlos y ofrecer nuevas formas de apropiación colectiva. Desde la alternativa de *bricolar*, **se define el proyecto como dispositivo capaz de improvisar o proponer campos de relaciones que aceptan la diferencia y abren las opciones del lugar**.

Este punto parte de la multiplicidad obtenida desde la aproximación (y) evidenciada por la dificultad en alcanzar una imagen unitaria o fija de este entorno inestable. La multiplicidad observada y la multiplicidad de posiciones posibles de observación, ofrece provisionalidad.⁶⁹ Por lo que, **desde la multiplicidad se asume, una vez más, la provisionalidad de cualquier proceso proyectual**.

68 FONT, A.; *Anatomía de una metrópoli discontinua: la Barcelona metropolitana*. En Papers Regió Metropolitana de Barcelona: Territori, estratègies, planejament. num.26, Barcelona 1997.

69 Como indica Ignasi de Solà-Morales: "Pensadores como Gilles Deleuze han puesto de manifiesto la inexistencia de una plataforma desde la que sea posible construir una visión del mundo. No hay una plataforma, sino mille plateaux, una multiplicidad ilimitada de posiciones desde las cuales sólo es posible montar construcciones provisionales." SOLÀ-MORALES, I.; *De la autonomía a lo intempestivo*. En SOLÀ-MORALES, I.; *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Op.cit. p.94.

Partiendo de esta provisionalidad que supone la definición del Paisaje Próximo y el propio proyecto, el objetivo principal consiste en **establecer una oportunidad que sea capaz de (re) activar relaciones entre las formas de habitar, las condiciones y recursos del lugar, y las futuras apropiaciones colectivas.** Para cada ocasión - lugar-tiempo - *se improvisa* un nuevo abordaje, unas reglas de juego y unas herramientas que **establezcan unas lógicas de relación que complementen** las existentes y **estimulen** una mayor **diversidad y complejidad a lugar.**⁷⁰

La variedad y variabilidad condiciona la aproximación, por eso acepta una entrada múltiple, que nunca es totalizadora ni global. La variabilidad, que desde la condición de proximidad se multiplica, puede provocar una reacción pasiva - o incluso negativa - por su dificultad de lectura e interpretación pero, a la vez, amplifica las condiciones iniciales para el proyecto. Sin embargo, las respuestas recientes observadas en el territorio difuso, niegan esta variedad: frente la diversidad, se opta por la homogeneización de soluciones, por implementar y repetir programas monofuncionales y genéricos, por establecer criterios uniformes y reglamentos estándares que se aplican en cualquier lugar⁷¹. Desde esta tesis se defiende que el proyecto en el difuso, lejos de responder a esa uniformidad, debe **explorar la diferencia a través de las relaciones que pueda estimular.**

Se aprovecha como oportunidad esa “imagen variable”⁷², ofrecida desde el Paisaje Próximo, frente la estaticidad de esas imágenes canónicas y fijas de los territorios contemporáneos vistos desde lejos que reducen lo difuso a una mancha o un *caos* que no permite elucidar la riqueza de relaciones que se establecen entre las distintas partes, entre los distintos sistemas, distintas naturalezas y/o distintos usos. El proyecto en el difuso entiende y trabaja con aquellas relaciones que, como apunta Boeri, “se constituyen, se desarman, se transforman, están en constante redefinición en el lugar.”⁷³ El Paisaje Próximo, desde su condición holística, explora estas relaciones y enuncia algunas lógicas que, desde la negociación, componen el lugar. Nunca se plantea como un instrumento o un proceso único o global, todo lo contrario, se funda en lo

70 Jane Jacobs recuerda la necesidad de la diversidad y la complementariedad como principio de cualquier ciudad. En este caso se extrapola esta necesidad para cualquier territorio para ser urbano y no solo urbanizado: “ese principio omnipresente es la necesidad que las ciudades tienen de una diversidad de usos más compleja y densa, que propicie entre ellos una sustentación mutua y constante, tanto económica como social. Los componentes de esa diversidad pueden diferir mucho, pero deben complementarse concretamente.” En JACOBS, J.; *Morte e Vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes 2000. p.13.

71 el ejemplo más claro es la reciente expansión de *loteamentos* de vivienda unifamiliar fijados desde reglamentos y ordenanzas básicos y demasiado rígidos y promovidos por un mercado inmobiliario que apuesta por lo inmediato y lo genérico.

72 GOULA, M.; Op.cit.

73 BOERI, S.; Op.cit. p.188

El propio Boeri define la “gramática” de estos nuevos territorios a partir de “innumerables pequeños enunciados elementales más que por proposiciones articuladas y distinguibles en géneros.” Se trata de enunciados que no son distinguibles en géneros por el hecho de estar muchas veces superpuestos y que no ofrecen articulaciones o proposiciones demasiado claras ni fuertes. Sin embargo, desde la proximidad, estos enunciados establecen relaciones más o menos inteligibles o intuibles, entre partes, confrontando lógicas distintas, con el soporte, con procesos naturales y artificiales. Ibid, p.195

múltiple y variable por lo que enuncia el proyecto desde las diferencias.

El proyecto en el difuso enuncia relaciones para estimular diferencias que no se definen desde los opuestos o “entre partes homogéneas, sino por la particularidad y la confrontación”⁷⁴. Esto es, afronta la complejidad desde la riqueza de significados, como apuntaba Venturi: “Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero ‘esto y lo otro’ a ‘esto o lo otro’, el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco.”⁷⁵ El proyecto ampara la riqueza de significados no de forma genérica o aislada sino desde las implicaciones que remiten a un conjunto, es decir al lugar; confrontando, en cada caso, la dificultad de inclusión de un gran número de relaciones, alejándose de la posible idea de acumulación o sumatorio de partes o componentes ilimitada. **Esto es, el proyecto en el difuso entiende la complejidad desde las relaciones y no desde las componentes, entiende la complejidad desde la abertura a posibles y diferentes apropiaciones y no desde la exclusión de oportunidades, entiende la complejidad desde la diferencia asumida por la particularidad y la transversalidad.**

La voluntad de generar diferencias, desde la combinación y superposición, **otorga al proyecto esa condición holística y transversal tan característica del Paisaje**. El proyecto en el difuso, enunciado desde la aproximación, trabaja desde la **transversalidad** para descifrar fragmentos, construye narrativas desde la **intertextualidad** que asocia sistemas y lógicas superpuestas, y acepta la **porosidad** entre materiales, usos y procesos. Todo ello introduce un mayor grado de complejidad al proyecto, del que resulta **una propuesta transversal que multiplica la diversidad** en el territorio, **augmenta las relaciones espacio-temporales** de las distintas partes y del conjunto, **y en definitiva, produce lugar en vez de formas u objetos**. De esta forma, **se acepta la multiplicidad y la variedad bajo criterios transversales de relación que, lejos de saturar, permite (re)activar nuevas naturalezas urbanas.**

Los dispositivos referidos en el punto anterior, capaces de generar y preparar procesos, de aceptar cambios y transformaciones y en definitiva, incorporar la dimensión temporal en el proyecto - asociados a una idea de estructura, de sistema, de infraestructura o patrones - trabajan esencialmente desde las relaciones; por lo que **es indisociable el proyecto que utiliza el “tiempo constructivo” y el proyecto que atiende a las relaciones antes que a las componentes o al resultado compositivo**. Del mismo modo que en la actitud de *reciclar* está implícita la necesidad

74 “en la actualidad el principio de “diferencia” no opera distinguiendo grandes porciones de espacio; no distingue entre partes homogéneas y aquellas distintas de la ciudad compacta (...), sino que más bien opera distinguiendo cada molécula singular.” Ibid., p.199.

75 “Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos. Su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez. Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos.” VENTURI, R.; *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Op.cit. p.26:

de *bricolaje*, pues es necesario inventar, improvisar o establecer, en cada caso, las relaciones y los instrumentos capaces de activar o preparar los procesos. De esta forma y como se ha apuntado anteriormente, **el proyecto en el difuso se formula como estrategia que resta prioridad al programa y a los principios compositivos, es decir, es más operacional que formal.**

Recurriendo a las referencias utilizadas en el punto anterior; la **estructura** capaz de absorber transformaciones, defendida por Habraken, confronta la multiplicidad en el proyecto desde la noción de **sistema**, es decir, entendida no desde la acumulación sino desde la relación.⁷⁶ El concepto de *pattern*, introducido por Alexander, no refiere un elemento o una componente sino un **campo de relaciones** a partir del cual se determina el proyecto fundado en la acción de combinar y articular para generar un “lenguaje de patrones” cada vez más complejo a la vez que comprensible. Este “lenguaje de patrones” tiene como finalidad la mediación con un colectivo que multiplica la variedad de relaciones.⁷⁷ Pero todavía es más evidente la referencia a los **sistemas de relaciones** cuando se habla del *Mat-building* presentado por Alison Smithson donde se desplaza la preocupación de la forma arquitectónica hacia una posición abierta del proyecto fundada en el entendimiento de las relaciones capaces de establecer asociaciones espaciales pero también temporales, asumiendo la falta del control del resultado final⁷⁸. Desde estos enunciados, **el proyecto en el difuso determina y organiza un sistema o campos de relaciones para preparar apropiaciones.** Por lo que, como afirma Eric Mumford, **se considera un *field-building* que abandona la cultura de la forma para determinar relaciones.**

La cultura de la forma particular se está acercando a su fin. La cultura de las relaciones determinadas ha comenzado.⁷⁹

Pero tanto la referencia al *Mat-building* como la del *Field-building* levantan algunas cuestiones que necesitan ser comentadas por su indefinición al considerarlas como sustantivo o gerundio.⁸⁰ Esto es, no se utilizan en este argumento para referirse a la obtención de *un edificio (building)* capaz de responder a todas estas expectativas, sino asociadas a un proceso de proyecto o *una construcción (building)* que incorpora y relaciona diferentes disciplinas, escalas y argumentos. Cuando el discurso de la escala implica distinción de disciplinas, parece que la referencia al *mat-building* no

76 HABRAKEN, N.J.; *The Structure of the Ordinary*. Op.cit. pag. 249

77 “Un lenguaje de patrones ofrece a quien lo utilice, el poder de crear una variedad infinita de nuevas y únicas construcciones, así como su lenguaje común le ofrece el poder de crear una variedad infinita de frases.” ALEXANDER C.; *The Timeless Way of Building*. Op.cit. p.167.

78 “El Mat building puede decirse que personifica el colectivo anónimo, donde las funciones vienen para enriquecer el tejido, y que gana nuevas libertades individuales de acción a través de un nuevo y barajado orden, basado en la interconexión, la asociación de patrones próximos, y las posibilidades de crecimiento, disminución y cambio.” SMITHSON A. “*How to recognize and read mat-building: Mainstream architecture as it has developed towards the mat-building*”, Op.cit.

79 Eric Mumford cita a Aldo van Eyck en *The emergence of mat or field buildings*. En SARKIS H. (ed.); Op.cit. p.50.

80 HYDE, T.; *How to construct an Architectural Genealogy. Mat-building...Mat-buildings...Matted-buildings*. En SARKIS, H. (ed.); Op.cit. p.105

se adecua ni al proyecto de arquitectura ni al urbanismo, por lo que se considera más operativo establecerse entre ellas, *en medio de...*⁸¹. Como defiende Timothy Hyde, es el propio proyecto quien acepta una transversalidad de escalas, de disciplinas y argumentos y trabaja de forma inclusiva. Así, **el proyecto en el difuso puede determinar y englobar diferentes escalas, distintos ámbitos disciplinares y/o materias**: al relacionar las infraestructuras urbanas con la definición de las tipologías domésticas, al relacionar los espacios agrícolas confrontados con la producción industrial, al relacionar el tamaño y la ocupación de las parcelas con las cuencas hidrográficas, al relacionar la legislación y la formalización de la parcela etc. **nunca se reduce a una composición arquitectónica ni a un simple reglamento, pero refiere a ambos como posibilidad y argumento de relación.**

Lo expuesto anteriormente significa que es preciso incluir y conjugar en el proyecto una variedad de materias (e incluso disciplinas) capaces de trabajar sistémicamente y enunciar posibles relaciones espaciales y temporales, así como procesos concretos. El **proyecto en el difuso es una oportunidad de investigación interdisciplinar en contrapunto a respuestas segregadas o restricciones disciplinarias**. Se funda en ese “nuevo espíritu” referido por Enric Batlle que se alimenta de intuiciones y posibilidades, que supone una nueva estética sensible a la variabilidad pero sobretodo que asume la “gran cantidad de implicaciones que toda intervención produce.” Las propuestas derivadas de este “nuevo espíritu” responden a un planteamiento disciplinar “que conjuga significados propios de materias muy diversas: arquitectura, urbanismo, ingeniería, agronomía, ecología, medio ambiente, arte, etc.”⁸²

Este planteamiento interdisciplinar supuesto - o exigido - al proyecto en el difuso permite conjugar significados y materias, combinar diferentes lógicas y **establecerse como un nuevo campo de relaciones entre aquello tantas veces clasificado por criterios opuestos**: lo público y lo privado, lo natural y lo artificial, lo urbano y lo rural, lo verde y lo construido, lo vacío y lo edificado... en definitiva, entre categorías que sirvieron para definir, clasificar y construir, pero que difícilmente se reconocen en el lugar. Por lo que el proyecto en el difuso se asocia a un “estrato de relaciones”⁸³ que **permite superar y confrontar antiguos dualismos (antiguas dicotomías) para ofrecer nuevas oportunidades y formas de apropiación del territorio.**

La idea de “estrato de relaciones” que introduce Enric Batlle parece apropiada para definir el proyecto en el difuso al presentarse desde esa capacidad de integrar y relacionar “la disposición

81 “La escala discreta de la arquitectura puede no incluir suficiente complejidad para proporcionar material suficiente para el mat-building, mientras que la escala difusa del urbanismo puede no registrar una coherencia adecuada. En realidad, es en la unión entre ambos que el reconocimiento y la lectura del mat-building se vuelve más productivo” Ibid., p.106.

82 BATLLE, E.; Op.cit. p.55-56.

83 término introducido por Enric Batlle en su libro: *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible.*

de las nuevas infraestructuras, la resolución de los problemas medioambientales y la necesidad de nuevos espacios libres” así como superponerse a “los múltiples estratos de construcción y significado que constituyen el hecho metropolitano.”⁸⁴ Sin embargo, este nuevo estrato, referido por Batlle, se concentra en la riqueza que presentan los espacios libres y los vacíos que, de forma más o menos articulada, pueden constituir el “jardín de la metrópolis”⁸⁵. Si bien es una opción válida, el proyecto en el difuso no reduce su capacidad al conjunto de espacios libres, ni se considera una operación correctiva, aspira a que cualquier intervención considere posibles relaciones entre: las infraestructuras, la producción agrícola, la edificación, la gestión de un mato, la permeabilidad de las parcelas urbanas, el comercio local, la línea de chopos plantados de una antigua ribera, la reconstrucción de un muro, etc. Pero además, se defiende que este estrato no debe determinarse bajo un sistema de relaciones genéricas ni predeterminadas, sino que se enuncian de la particularidad de lo encontrado, de los procesos naturales próximos, de una posible condición para la producción, de la voluntad de un colectivo o de su apropiación. Este estrato, que nace de la proximidad, multiplica las “relaciones horizontales” clásicas de la composición urbana pero también las “relaciones verticales”⁸⁶ al incluir diferentes procesos y ser multi-escalar.

Plantear el proyecto en el difuso desde esta condición holística que determina sistemas de relación obliga a una visión ecológica que asume una mirada a la naturaleza, no como opuesto ni reliquia intocable, sino para aprender desde la artificialidad. Esto significa aprehender el “carácter polisistémico” observado de la naturaleza, que se presenta, como recuerda Morin, por sus relaciones, sus conexiones entrelazadas en el tiempo y en el espacio:

La naturaleza no es otra cosa que esta extraordinaria solidaridad de sistemas acumulados que se edifican los unos sobre los otros, los unos a través de los otros, contra los otros.⁸⁷

En el Paisaje la visión ecológica ha sido ampliamente asumida. El *landscape ecologic* de Richard T.T Formann⁸⁸ defendía la necesidad que cada territorio identifique los papeles ambientales que

84 BATLLE, E.; Op.cit., p.138

85 “El nuevo estrato (...) es el producto de acumular todos los espacios libres de la nueva ciudad metropolitana, desde los parques naturales a los parques urbanos, desde los ríos a las playas, desde los corredores verdes a las nuevas agriculturas metropolitanas, desde los bosques a los nuevos jardines de asignación, desde los espacios que resuelven las problemáticas medioambientales a los entornos de las grandes infraestructuras que necesitamos.(...) se trata de un estrato libre que pretende ayudar a definir un nuevo modelo de ordenación territorial desde lo que aquí denominamos jardín de la metrópoli” Ibid.

86 Utilizando la terminología de Giuseppe Dematteis en *Progetto implicito. Il contributo della geografia umana alle scienze del territorio. Milano Franco Angeli, 1995.*

87 Edgar MORIN citado en MANZINI, E.; Op.cit. Este argumento está desarrollado en MORIN, E.; *El Método I. La naturaleza de la Naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2001. (título original. *Le Méthode I. La nature de la Nature*. Paris: Editions Séuil, 1977.)

88 Richard T.T. Forman desarrolla los principios del *Landscape ecology* desde sus libros. *Land Mosaics, The ecology of Landscapes and regions*, Cambridge University Press, Cambridge 1995; Dramstad Wenche, E. ; Olson, James D. y Forman, Richard T.T., *Landscape Ecology Principles in Landscape Architecture and Land-Use Planning*, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge (Mass.) 1996

le corresponden; normalmente integrando o revelando las estructuras y procesos de los sistemas ecológicos que deben condicionar y dirigir el planeamiento y la ordenación del territorio. Las propuestas que Ian Mc.Harg proponía desde su libro *Proyectar con la naturaleza*, se basan en la búsqueda de un equilibrio con lo natural desde el proyecto. Pero actualmente, términos como adaptabilidad o versatilidad han sustituido la estabilidad, la armonía y el equilibrio para procurar la operatividad de las relaciones con los ecosistemas (o lo natural)⁸⁹ y para asumir, de forma consciente, la complejidad desde la artificialidad.

Esta tesis utiliza la operatividad de la visión propuesta por Manzini en la que, al asumir una mirada contemporánea de la naturaleza basada en la inestabilidad y lo mutable, se aprende a mirar lo artificial, es decir, al conjunto de nuestro entorno, alejándose de modelos mecánicos o estables y acercándose a modelos ecológicos y dinámicos.⁹⁰ La “ecología artificial” que defiende, pierde así la referencia directa con los ambientes naturales y se considera un comportamiento de los sistemas complejos, tanto si son naturales como artificiales:

Hablar de “ecología de lo artificial” remite, pues, a una forma de leer el ambiente contemporáneo como un sistema de artefactos materiales e inmateriales (que podemos llamar el “sistema de artefactos”) en relación y en competición entre ellos en el interior de un ecosistema.⁹¹

Este argumento conduce hacia una superación de la necesidad de separar lo natural de los productos creados para generar “nuevas naturalezas urbanas”⁹² que amplíen las opciones del territorio más allá de la conservación o de la protección, que establezcan procesos y relaciones compatibles y complementarios y que, además de aprovechar lo existente, aporten nuevas formas de apropiación - o nuevas formas de habitar -. Por lo que **el proyecto en el difuso, que prepara, conduce a nuevos lugares utilizando una visión ecológica** que, además de asumir los procesos de distinta naturaleza, enuncia la versatilidad, la adaptabilidad, la mutabilidad de cualquier lugar a

89 “Resiliencia, adaptación y alteración han sustituido a estabilidad, armonía y equilibrio como las palabras clave en los estudios de los ecosistemas. Concepciones de la estabilidad de las comunidades animales y vegetales han dado paso a la comprensión de los regímenes de perturbación, de las propiedades emergentes y resistentes, así como de los caóticos sistemas de auto-organización. Estas teorías tienen implicaciones enormes para el proyecto del paisaje, y sin embargo, veinte años después de su adopción general en las ciencias, muchos arquitectos paisajistas y clientes operan desde concepciones obsoletas, incluso románticas, de la naturaleza y su belleza.” MEYER, E.; Op.cit.

90 “pasar de un ‘pensamiento mecanicista’ (por el cual la conceptualización de la experiencia se produce adoptando principalmente modelos mecánicos) a un ‘pensamiento eco-logizado’ (por el cual la conceptualización se basa en modelos ecológicos)” MORIN, E.; citado en MANZINI, E.; Op.cit.

Para desarrollar estos argumentos ver *El pensamiento ecológico en* MORIN, E.; BOCHI, G.; CERUTTI, M.; *Le Nouveau commencement*. Paris: Le Séuil. 1990; MORIN, E.; *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa 1990. (título original *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Le Séuil. 1990.)

91 MANZINI, E.; Op.cit.

92 “Crear nuevas naturalezas es el gran reto del futuro. Al superar los discursos acerca de la conservación de paisajes cuyos procesos que los mantenían se han perdido, o superar nuestra actitud habitual de buscar una imagen fija perdurable, avanzamos hacia la posibilidad de establecer procesos compatibles con nuestras ciudades que permitan dar lugar a un nuevo modelo de espacio libre metropolitano. (...) no se tratará de limitar o de conservar artificialmente, sino de aprovechar realidades (...) y establecer procesos vivos que puedan compatibilizarse con una nueva manera de planear el territorio.” BATTLE, E.; Op.cit. p.96:

partir de lo artificial. Esto implica la posibilidad de integrar relaciones transversales mucho más ricas que no se limiten a distinguir o a dividir sino que procuren articular materiales y lógicas de origen distinto. **Desde el proyecto se aplica un razonamiento ecológico que prioriza las relaciones desde la interacción, la complementariedad y la cooperación reconociendo y aprovechando la multiplicidad y la diversidad que cualquier lugar ofrece.**

El proyecto en el difuso procura una respuesta a la pregunta formulada por Juan Manuel Fernández Alonso: “¿Puede resultar algún paisaje coherente del intento de conciliación y diálogo entre el nuevo geocentrismo – síntesis de la renovada preocupación por el futuro de la naturaleza y sus ecosistemas – y el sistema económico mundial, cuando se enfrentan por la formalización del territorio? Ése es, probablemente, el interrogante que la arquitectura, el urbanismo, y el paisajismo deben tratar de ir desvelando.”⁹³ Seguramente debe empezarse por superar las clásicas dicotomías para promover e inventar herramientas capaces de establecer un sistema de relaciones transversal y ecológico.

El proyecto, desde la alternativa de *bricolar*, además de promocionar procesos y relaciones superando elementos autónomos o resultados formales, tiene como objetivo final construir una relación con un colectivo capaz de habitar y transformar, es decir, apropiar. “*It addresses to somebody.*”⁹⁴ Esto es, antepone la necesidad de un reconocimiento colectivo.

El territorio difuso, construido esencialmente a partir de la promoción individual, levanta, entre otros asuntos, su reconocimiento colectivo así como la fragilidad de su espacio público. La subversión del modelo público - asociado tradicionalmente a la ciudad canónica y al diseño del espacio público – ha implicado no solo una imagen como también un proceso fragmentado en el tiempo y en el espacio, resultante de diferentes agentes, diferentes tiempos así como de la opción de las formas de ocupación o programas. El espacio público y su diseño, bajo múltiples paradigmas, han determinado lo colectivo y el propio imaginario de las ciudades y han permitido estructurar sus nuevas áreas de expansión o de regeneración, pero no es suficiente para definir esta *mancha difusa*. Los modelos aplicados y explorados en ellas no son operativos para el territorio difuso. Esta “mancha” presenta relaciones muy promiscuas entre lo doméstico, lo público, las actividades productivas y las abandonadas: sus jardines privados se abren a la carretera nacional, el comercio transforma la propia vivienda, los huertos rodean un pequeño baldío, una área agrícola limita con la escuela. . . , conformando una superposición de sistemas y lógicas del que resulta un conjunto y una imagen colectiva muy particular. Frente a la incapacidad de articular un sistema de espacios públicos operativo; **el proyecto en el difuso debe anticiparse reconociendo lo privado como determinante en las relaciones colectivas y próximas, y aprovechando**

93 FERNANDEZ ALONSO, J.M.; en su artículo *La producción contemporánea del paisaje*. En Circo n°44 Madrid 1997.

94 LÉVI-STRAUSS, C.; Op.cit. p.40.

condiciones preexistentes que garanticen otras oportunidades de apropiación colectiva.

El carácter inclusivo del Paisaje Próximo, que enuncia el proyecto, permite aceptar el territorio a partir de los fragmentos que contraen hábitos y momentos en donde se superponen la condición de lo vernacular y lo político presentados por J.B. Jackson.⁹⁵ Frente la opción de elegir o distinguir entre lo *vernacular* y lo *político*, lo dinámico y lo permanente, lo espontáneo y la regla, lo pragmático y lo abstracto... Jackson plantea la posibilidad de reconocer y confrontar todas estas condiciones, pues todas ellas se encuentran y se superponen en el lugar. Esta opción ofrece una alternativa de entender sus relaciones y abre la oportunidad entre lo establecido y lo posible. Esta opción considera lo primero y no excluye lo segundo, trabaja con reglamentos y acepta su adaptación próxima y pragmática. Por eso, es preciso un *bricoleur* capaz de improvisar en cada ocasión y en cada condición.

El proyecto en el difuso promueve un espacio colectivo que resulta de esta constelación y articulación de relaciones próximas, fijas y promiscuas entre lo público y lo privado así como de las distintas adaptaciones que, desde la operatividad y el pragmatismo, aprovechan las condiciones iniciales del lugar y las políticas impuestas. El proyecto en el difuso, incorpora este espacio colectivo que forma parte de lo común, asume un papel cultural y a la vez estimula nuevas apropiaciones. Se asocia a la definición de Paisaje sugerida por Jackson: esa composición de los espacios creados por el hombre para constituir la infraestructura de nuestra identidad colectiva, o como lo llama, el *background* de nuestra existencia colectiva.⁹⁶ Este *background* integra las condiciones de una política, de una cultura y de un aprovechamiento de recursos que ofrece el lugar.

Estos argumentos que confrontan la multiplicidad y la diferencia, promocionan la transversalidad y establecen dispositivos de relaciones bajo una lectura ecológica de la realidad y una infraestructura colectiva y, sobretodo, ponen de manifiesto la **necesidad de explorar los límites desde su capacidad de vínculo, o desde su superación**. Cuestionar los límites es un primer paso para obtener nuevas relaciones y para superar un planteamiento dualista (o de opuestos), pero también es una oportunidad para trabajar con sistemas superpuestos, con la heterogeneidad y la multiplicidad capaz de ofrecer nuevas naturalezas urbanas.

95 Que expone la diversidad a partir de la distinción (que no significa que se excluyan sino que se sobreponen) entre el paisaje político y el paisaje vivido. En JACKSON J.B.; *Descubriendo el paisaje autóctono*. Op.cit.

Según sus argumentos *el político*, aquello que se asocia a un resultado de decisión pública, de un poder, a la realización de unos arquetipos e imágenes, una organización de las relaciones a gran escala, un espacio homogéneo y de control, proyectado a partir de grandes rasgos y geometrías - las vías son un ejemplo y resultado de estas decisiones, con un fin de organizar el territorio-. Lo *vernacular* o autóctono, el resultado de las relaciones próximas entre el habitar y las condiciones ofrecidas por el lugar, lo dinámico que evoluciona bajo la necesidad de adaptación, lo pragmático.

96 "En el mundo contemporáneo (...) formularemos una nueva definición de paisaje: una composición de espacios hechos o modificados por el hombre para que sirvan de infraestructura o bagaje para nuestra existencia colectiva; y si bagaje parece inapropiadamente modesto deberíamos recordar que en nuestro moderno uso de la palabra significa lo que pone de relieve no solo nuestra identidad y presencia, sino también nuestra historia." En *Ibid.*, p.39.

Nota: el traductor utiliza *bagaje* para referir el término *background* original.

El **límite** se ha utilizado habitualmente para definir un impedimento, físico o procesal, pero puede reconocerse como **vínculo y oportunidad**⁹⁷.

Cuando el límite se considera vínculo, en él se establecen y confrontan las relaciones, es donde se determina la capacidad de cada lógica para relacionarse. Cuando el límite es oportunidad, no se impone como barrera fijada de antemano, sino que participa en la determinación de cualquier dispositivo para generar relaciones.⁹⁸ De este modo, **el proyecto en el difuso trabaja desde los límites**, sean físicos, procesales, temporales, semióticos o funcionales, para que, lejos de separar, iluminen múltiples posibilidades de relación.

En el territorio difuso se encuentran espacios con límites indefinidos, que les otorgan cierta fragilidad; por el contrario, la urbanización más reciente presenta habitualmente límites duros y cerrados (ya sean espacialmente o por su regulación), desvinculados de los espacios próximos. **El proyecto en el difuso supera la indefinición y la desvinculación, proponiendo límites** que ante todo aproximen, para evitar el aislamiento entre partes y para preparar la emergencia de posibles apropiaciones.

Pueden ser “límites complejos”, como afirma Batlle: “lo opuesto a los indefinidos (...) tienen una pretensión de ser una alternativa a los indefinidos. (...) son el resultado de la investigación de las posibilidades (...) se confía (en ellos) para articular relaciones y vínculos con el territorio.”⁹⁹ Esto significa que bajo la complejidad de los límites se investiga las posibilidades de articular nuevos vínculos entre lo propuesto y el territorio, nuevas relaciones entre lo existente y lo posible, entre materiales y lógicas de origen diverso así como nuevas opciones para lo colectivo. Los “límites complejos” se determinan desde ese proyecto que es estrategia

97 “el concepto de límite pierde, de hecho, la connotación negativa de «impedimento» que tiene habitualmente (el impedimento por conseguir un resultado determinado) y se liga a la de vínculo y de oportunidad.” MANZINI, E.; Op.cit.:

98 Como argumentan Ilya Prigogine e Isabelle Stengers: “no se impone simplemente desde el exterior a una realidad preexistente, sino que participa en la construcción de una nueva estructura integrada y determina para la ocasión un espectro de consecuencias inteligibles y nuevas” En PRIGOGINE I.; STENGERS I.; *Vincolo. Enciclopedia Einaudi*. Torino Einaudi vol.4.;1981. p1076. Citados en MANZINI, E.; Op.cit.

Para este argumento que relaciona la noción de límite con vínculo y posibilidades, ver: CERUTI, M.; *Il vincolo e la possibilità*. Milano. Feltrinelli. 1986.

99 BATLLE, E.; Op.cit. pp.175-177:

“Los límites complejos pretenden aproximar estos dos tipos de espacios para evitar el aislamiento habitual entre ambos. La aceptación de la interdisciplinariedad entre ecologistas y urbanizadores puede permitir conjugar estos dos mundos diversos, para tratar de conseguir lo mejor de uno y de otro. Frente a la amnesia geográfica de los urbanizadores o a la oposición constante de los ecologistas, pueden plantearse gestiones integradas que traten de ordenar el conjunto.”

“Los límites complejos promueven la urbanización correcta de los espacios de la ecología y la ecologización de los espacios urbanizados.”

“Los límites complejos son también la estrategia que nos puede permitir obtener continuidades entre las diferentes partes de la ciudad (el elemento que “liga”)

“Los límites complejos no se construyen desde la doble visión habitual”

“La nueva estructura de la ciudad podrá explicarse desde la formalización de estos límites complejos, unos límites que definirán la forma de los tejidos que componen la ciudad y el espacio libre. (...) esta estructura recogerá gran parte de lo existente, pero tratará de explicar una forma nueva. En el fondo, se trata de una revitalización de la geografía existente, para dar paso a una nueva geografía de la ciudad.”

y establece relaciones atendiendo a la multiplicidad, la variedad y la diferencia pero sobretodo, a la transversalidad. Así, **trabajar con “límites complejos” permite superar las dicotomías clásicas que todavía perduran al referir e intervenir** y evitar el aislamiento habitual entre las partes, entre las disciplinas, entre los procesos. Entre estas dicotomías se incluye la disciplinar, la de la escala, o la doble visión, la de lo público y privado, lo verde y lo edificado, la del vacío y lo construido, lo rural y lo urbano, lo agrícola y lo forestal...Esta superación permite que cada proyecto sea una oportunidad para investigar nuevos vínculos entre lo colectivo y el lugar.

Todo proyecto parte de un límite determinado por el área de intervención, un solar o una parcela, un programa o una legislación... El proyecto en el difuso, antes de más, los cuestionará; no para utrapasarlos sino para procurar fuera de ellos.

El proyecto en el difuso aprovecha la multiplicidad y la diferencia como condición positiva, promueve lo sistémico y transversal mediante un campo de relaciones nuevas y supera las dicotomías determinando límites complejos para obtener una nueva naturaleza en el difuso. Estos argumentos permiten entender el proyecto desde su capacidad de establecer nuevos vínculos con el lugar, con los procesos, con distintos materiales, con la incerteza... y se aleja de la composición formal para encontrar, en la oportunidad y la apropiación -colectiva- su objetivo fundamental.

5. EPÍLOGO.

Lo que enseña a aprender, eso es el método. No apporto el método, parto de la búsqueda del método.¹⁰⁰

El Paisaje Próximo, como proyecto, nace de una mediación provisional con el lugar. Cada lugar obliga a un proceso de aproximación diferente, a posiciones y cuestiones distintas, a afinar una mirada y concretizar una narrativa que se mantendrá abierta desde el proyecto. Implica aceptar la inestabilidad para permitir la incerteza del resultado, integrar la diferencia desde la superposición para que lo inesperado acontezca, multiplicar las relaciones al establecer límites complejos, estimular (transformando, recuperando o alterando) los procesos encontrados para ofrecer propuestas inacabadas y ofrecer, en definitiva, una nueva aproximación que prepare una futura apropiación colectiva del lugar.

El proyecto en el difuso retoma el interés por el lugar desde el pragmatismo del aprovechamiento, desde la necesidad de activar y promocionar la particularidad y la diferencia, desde la versatilidad de los hábitos y prácticas comunes, desde la dinámica del lugar que debe continuar transformándose bajo una visión de desarrollo positivo.

El Paisaje Próximo define una trayectoria constante entre lugar y desplazamientos. Interfiere en la trayectoria iniciada del lugar desplazándola. Respiga, recicla y bricola con lo encontrado para desplazar el pensamiento del lugar hacia la(s) idea(s) que mezcla, evoca y enuncia oportunidades capaces de proyectar su transformación. El desplazamiento no acaba con la definición de una intervención porque en ella empieza la posibilidad de una nueva apropiación. Todo el esfuerzo para defender la proximidad como condición que permite la aproximación al territorio difuso no niega los desplazamientos necesarios en cualquier proceso de proyecto.

Aplicar conscientemente la capacidad operativa del Paisaje Próximo significa concebir cada proyecto como un proceso de aprendizaje nuevo: un aprendizaje capaz de acceder al lugar desde la provisionalidad del presente que evoca un pasado y acepta un futuro incierto; un aprendizaje capaz de encontrar o improvisar herramientas propias. Existen muchas otras maneras de anticipar el proyecto, desde estas líneas se propone una mediación próxima y abierta que aprende, en simultáneo, a estimular un diálogo común, a activar el lugar y a preparar su apropiación colectiva.

¹⁰⁰ MORIN, E.; *El método 1. La naturaleza de la Naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2001. (título original *Le Méthode. 1. La nature de la nature*, Paris: Éditions du Seuil, 1977)

Esta actitud responde claramente a una necesidad propedéutica del proyecto y quizás por ello es cuidadosa al plantearse como la búsqueda de un método que no se establece desde premisas cerradas ni conclusivas sino que aspira a aprender y a cuestionar para abrir alternativas. Esta voluntad propedéutica esta más interesada en el proceso que en el resultado final, le importa más preguntar y cuestionar que pronosticar respuestas felices o brillantes. En definitiva, es una alternativa que antepone el aprender al “inventar” soluciones.

El Paisaje Próximo supone un proceso dilatado que exige recuperar el tiempo perdido. Esto significa que necesita ofrecer más tiempo al proceso del proyecto, incorporar el tiempo como herramienta de proyecto, aprovechar el tiempo para catalizar cualquier transformación y reivindicar tiempo para que la apropiación colectiva reconozca sus oportunidades. Reclamar tiempo parece algo difícil cuando actualmente se requiere, desde distintos ámbitos, respuestas eficaces e instantáneas, imágenes fijas y resultonas que no solo acortan y simplifican el proceso de proyecto, como minimizan su operatividad y reducen (restringen) las expectativas de su apropiación.

Pero quizás sea un momento propicio para debatir esta oportunidad. En un contexto de recesión, de indecisión y, porque no, de insurrección, es pertinente demandar nuevas perspectivas de intervención. Estas expectativas reclaman al proyecto una capacidad transversal que supere la recurrente desvinculación, un papel estratégico y operativo que supere lo exclusivamente formal, una condición interdisciplinar abierta que supere lo específicamente conclusivo, una capacidad de apropiación común que supere lo estrictamente público o privado, una sustentabilidad colectiva que supere la simplemente ambiental, un estímulo de desarrollo evolutivo que supere lo meramente funcional y actual... El Paisaje Próximo, como proyecto, aspira a estas expectativas, pero necesita tiempo y disponibilidad para encontrar sus herramientas.

Frente a un territorio difuso agotado por paradigmas genéricos, **una aproximación que aprende a mirar para expresar oportunidades.**

Frente a la multitud de exigencias del territorio, **la proximidad al lugar que enuncia relaciones, procesos y diferencias** como material y herramientas de proyecto.

Frente a la dificultad de réplica, **el Paisaje Próximo como instrumento y proceso de mediación transversal que proyecta posibilidades.**

Frente a una crisis de lo construido, **una visión propedéutica del proyecto que aprende a preguntar antes de proponer, que trabaja la observación y la asociación para enriquecer la expresión.**

Frente a respuestas cada vez más inmediatas, **un proyecto desde el tiempo: un proceso abierto y operativo preocupado en activar el lugar y preparar apropiaciones.**

Frente a opciones restrictivas y protectoras, el **Paisaje Próximo como soporte y estímulo de desarrollo y de transformación del lugar y de las formas de habitar.**

Frente a la necesidad de renovar los agentes e instrumentos de intervención, **una apropiación que aproxime distintas capacidades participativas y operativas desde la condición común del Paisaje.**

Con estas líneas se ha resumido la oportunidad que supone trabajar con aquello que existe sin negar la posibilidad de transformar la(s) forma(s) de habitar, es decir, bajo una visión dinámica de desarrollo del lugar. Es necesario revisar y preparar las condiciones de trabajo para un futuro incierto, para un colectivo más exigente y una realidad más compleja. Se propone la proximidad que complementa esa globalidad genérica de la cual ya hemos hablado tanto. Ahora interesa acceder a la operatividad de lo próximo... Esto implica confrontar la proximidad tan bien como hemos explorado la globalidad.

6. BIBLIOGRAFIA.

AAVV.; *Michel Foucault, Filósofo*. Barcelona: Editorial Gedisa 1990. (1ªed., *Michel Foucault philosophe*. Paris: Editions du Seuil, 1989.)

AAVV.; *Urbanisme versus Paisatgisme*. En Revista BALMA, Didàctica de les Ciències Socials, Geografia i Història n°5, Barcelona: ed. Graó, Abril 1996.

AAVV.; *Nuevos territorios. Nuevos paisajes*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar, 1997.

AAVV.; *La ciudad sostenible*. Barcelona: CCCB, Diputació de Barcelona, 1998.

AAVV.; *Planeamiento y sostenibilidad. Los instrumentos de ordenación territorial y los planes de acción ambiental*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Generalitat de Catalunya (Colecció Papers Sert, Planificació i sostenibilitat), 2000.

AAVV.; *Hoesche Waard. New Landscape Frontiers*. Bussum: THOTH Publishers, 2000.

AAVV.; *Arquitectes en el paisatge*, Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, 2000

AAVV.; *Territori i paisatge. Natura i art*. Girona: Universitat de Girona /Ajuntament de Girona, 2002

AAVV.; *Paisaje de los Paisajes. Recopilación de las ponencias del Curso*. Valencia: arquitectesdelpaisatge COACV, 2005

AAVV.; *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. Catálogo de la exposición bajo el mismo título. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

ÁBALOS, I.; *Atlas de lo pintoresco (vol. 1: el observatorio)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

ÁBALOS, I.; *Atlas de lo pintoresco (vol.2 los viajes)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

ÁBALOS, I.; HERREROS, J., *Las afueras. Siete visiones de la vida metropolitana*. Madrid: EXIT:LMI. 1995.

ÁBALOS, I.; HERREROS, J., *Natural y artificial*. Madrid: EXIT:LMI. 1999.

ALEXANDER, C.; *A City is not a Tree*. New York: Architectural Forum n°122, 1965

ALEXANDER, C.; *La estructura del medio ambiente*. Barcelona: Tusquets ed. ediciones de

- Bolsillo, 1971.
- ALEXANDER C.; *The Timeless Way of Building*. New York: Oxford University Press, 1979.
- ALEXANDER, C.; *Tres aspectos de matemática y diseño. La estructura del Medio Ambiente*. Barcelona: Tusquets. 1980.
- ALEXANDER, C.; ISHIKAWA, S.; SILVERTEIN, M.; JACOBSON, M.; FIKSDAHL-KING, I.; ANGEL, S.; *A pattern language*. New York: Oxford University Press., 1977 (Ed. española: *Un lenguaje de patrones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.).
- APPLEYARD D.; LYNCH K.; MYER J.; *The View from the Road*. Cambridge, Mass.: The MIT Press for the Joint Center for Urban Studies of M.I.T. and Harvard University, 1964.
- ARAÚJO, J.; *Conservar el futuro*. En Barcelona Verda, nº59. Barcelona, 1998.
- ARNHEIM, R.; *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Estética, 1986. (1ª ed., *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press., 1969)
- ARNHEIM, R.; *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- ASCHER, F.; *Los nuevos principios del urbanismo. El fin de las ciudades no está a la orden del día*. Madrid: Alianza editorial. (1ª ed., *Les nouveaux principes de l'urbanisme. La fin des ville n'est pas à l'ordre du jour*. Châteauevallon: Editions de l'Aube, 2001.
- ASSUNTO, R.; *Paesaggio e l'estetica*. Palermo: Novecento, 1994.
- ASSUNTO, R.; *Retour au jardin: essais pour une philosophie de la nature 1976-1987*. Paris/Besançon: L'Imprimeur, 2003.
- AUGÉ, M.; *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1995. (1ª ed., *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.)
- AUGOYARD, J.F.; *Pas a pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris: Seuil, 1979.
- AVERMAETE, T.; *Stem and Web: A Different Way of Analysing, Understanding and Conceiving the City in the Work of Candilis-Josic-Woods*. Paper de las conferencias Team10_between Modernity and Housing organizadas por la Escuela de Arquitectura TU Delft en 5-6 Junio 2003. www.team10online.org/research/papers/delft2/avermaete.pdf
- AZÚA, F. de; *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Planeta, 1995
- AZÚA, F.; DELGADO, M.; DUQUE, F.; FERNÁNDEZ-GALIANO, L.; MENDOZA, E.; MONEO, R.; VERDÚ, V.; *La arquitectura de la no-ciudad*. Pamplona: Publicaciones de la Universidad Pública de Navarra (Colección de Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza), 2004.

- BAART, T.; METZ, T.; RUIMSCHOTEL, T.; *Atlas of change. Rearranging the Netherlands*. Rotterdam: Nai Publishers and Ideas on Paper, 2000.
- BABOULET, L.; *Le Paysage, la Loi et l'habitude* en le Visiteur n°5. Paris: Societe Française des Architectes, 2000. pp.87-105
- BACHELARD, G.; *The poetic of spaces*. Boston: Beacon Press, 1994. (1ª ed. *La Poétique de l'Espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.)
- BAGNASCO, A. *Tre Italie: La problemática territorial de dello sviluppo italiano*. Bologna: Il Mulino, 1977.
- BAGNASCO, A. *La evoluzione sociale del mercato: Studio sullo sviluppo de piccola impresa in Italia*. Bologna: Il Mulino, 1988.
- BARBA, R.; *L'abstracció del territori*. Barcelona: UPC. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura (Tesi doctoral no publicada), 1987.
- BARBA, R.; *Argumentos en el proyecto de paisaje*. En Revista Geometria. Monografías de Arquitectura y Urbanismo n°20. Málaga, 1995 (2º sem.)
- BARBA R. *Prácticas en el proyecto de paisaje*. En Revista Geometria. Monografías de Arquitectura y Urbanismo n°20. Málaga 1995 (2º sem.)
- BARBA, R.; *Criteris generals d'utilització de colors i materials en accions d'intervenció en el paisatge i la seva aplicació en la restauració d'espais afectats per activitats extractives*. Estudio realizado por el Centre de Recerca i Projectes de Paisatge (CRPPb) en colaboración con el Departament de Medi Ambient de la Generalitat de Catalunya. (No publicado). 1996.
- BARTHES, R.; *Image-Music-Text*, London: Fontana Press, 1977.
- BARTHES, R.; *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografia*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner editor. (1ª ed. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BATESON, G.; *La Nature et la pensée: esprit et nature: une unité nécessaire*. Paris: Seuil, 1984. (1ª ed., *Mind and nature: a necessary unity*. New York: E. P. Dutton, 1979.)
- BATLLE, E.; *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.
- BAUDRY, J.; ACX, A. S.; *Ecologie et friches dans les paysages agricoles*. Paris: Ministère du l'Environnement, 1993.
- BEGUIN, F.; *Le paysage. Un exposé pour comprendre et un essai pour réfléchir*. Paris: Flammarion, 1995.

- BELL, S.; *Landscape: pattern, perception and process*. London: E & FN Spon, 1999.
- BENJAMIN, W.; *Obras II, 2, Eduard Fuchs, Coleccionista e Historiador*. Madrid: Abada, 2009.
- BERGER J.; *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. (1ªed., *Ways of seeing*. London: Penguin Books Ltd, , 1972)
- BERGER J.; *Mirar*. Barcelona Editorial Gustavo Gili, 2008. (1ªed., *About Looking* London: Writers and Readers Publishing Cooperative, Ltd., 1980.)
- BERGER J.; MOHR J.; *Otra manera de contar*. Murcia: Editorial Mestizo, 1997. (1ªed., *Another way of telling*. London: Writers and Readers Publishing Cooperative, Ltd., 1982)
- BERLEANT, A.; *Living in the landscape. Towards an aesthetics of environment*. Lawrence: University Press of Kansas, 1997.
- BERQUE, A.; *Médiance de milieux en paysages*. Montpellier: Reclus, 1990.
- BERQUE, A.; *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Champ Vallon. 1994.
- BERQUE, A.; *Les raisons du Paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Ed. Hazan, 1995.
- BERQUE, A.; *Entre sauvage et artifice. La nature dans la ville*. Ecole Polytechnique de Lausanne. DA Informations. Août 1997.
- BERQUE, A.; CONAN, M.; DONADIEU, P.; LASSUS B.; ROGER A.; *Mouvance du jardin au territoire. Cinquante mots pour le paysage*. Paris: Editions de la Villette, 1999.
- BERQUE, A. (dir.); *Mouvance II du jardin au territoire. Soixante-dix mots pour le paysage*. Paris: Editions de la Villette, 2006.
- BESSE, J.M.; *Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie*. Arles: Actes Sud, ENSP/ Centre du Paysage Versailles, 2000.
- BOADA, M.; ZAHONERO, A.; *Medi ambient. Una crisi civilitzadora*. Barcelona: La Magrana, 1998.
- BOCCHI, G., CERUTI, M.; *Gli anni ottanta: un nuovo inizio. Dalla fine della istoria all'ecologia della storia*. Oikos, 1. 1990.
- BOERI S. *Atlanti eclettici*, En *Documenta documents*. (Documenta X), Kassel, 1997.
- BOERI, S.; LANZANI, A.; MARINI, E.; *Il territorio che cambia. Ambienti, paesaggi e immagini della regione milanese*. Milano: Abitare Segesta, 1983.
- BOERI, S.; LANZANI, A.; *Gli Orizzonti della Città Diffusa*. En Casabella Revista Internazionale di Architettura, n°588. Milano: Mondadori, 1992. Pp. 44-59.
- BORASI, G.; ZARDINI, M. (ed.); *Actions : what you can do with the city*. Montréal: SUN

- Architecture and CCA, Canadian Centre for Architecture, 2008
- BORGES, J.L.; *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BRISSON, J.L. (dir.) ; *Le jardinier, l'artiste et l'ingénieur*. Besançon: Éditions de l'Imprimeur. Collection Jardins et Paysages, 2000.
- BROWN, D. S.; *Team 10, Perspecta 10, and the Present State of Architectural Theory*. Journal of the American Institute of Planners, January 1967, pp. 42-50.
- BROWN, D. S.; IZENOUR, S.; VENTURI, R.; *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, Reprints. 1998. (1ª ed., *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1972.).
- BRU, E.; *Coming from the south*. Barcelona: Editorial Actar, 2001.
- BRUNON, H.; *(D)écrire le paysage: un éloge du Lac de Garde au XVIe siècle*, Versailles: Les Carnets du Paysage, n°4, École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, 1999.
- BUREL, F.; BAUDRY, J.; *Ecologie du paysage, concepts, méthodes et applications*, Paris: Ed. Tec et Doc, 1999.
- CALVINO, I.; *Les ciutats invisibles*. Barcelona: Editorial Empúries, 1993. p.46. (1ª ed., *Le città invisibili*. Torino: Giulio Einaudi, 1972.)
- CALVINO, I.; *Six Memos for the Next Millennium*. London: Jonathan Cape, 1993. (1ª ed., *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988)
- CALVINO, I.; *Colección de arena*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001. (1ª ed., *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti, 1984)
- CARERI F.; *Walkscapes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- CAUQUELIN, A.; *L'Invention du Paysage*. Paris: Librairie Plom, 1989.
- CAUQUELIN, A.; *Le site et le Paysage*. Paris: PUF (Presses Universitaires de France), 2002.
- CAUQUELIN, A.; *Petit traité du Jardin Ordinaire*. Paris: Editions Payot & Rivages, 2003
- CERTEAU, M.; *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Editorial Gallimard 1990.
- CERUTI, M.; *Il vincolo e la possibilità*. Milano. Feltrinelli. 1986.
- CHOAY, F.; *El Urbanismo. Utopías y Realidades*, Lumen, Barcelona, 1970 (1ªed., *L'Urbanisme: Utopia et Réalités*. Paris: Editions du Seuil, 1965 1965)
- CLEMENT, G.; *Le jardin en mouvement: de la Vallée au Parc André-Citroën*. Paris: Sens & Tonka Éditeurs, 1994.

- CLEMENT, G.; *Traité succinct de l'art involontaire*. Paris: Sens & Tonka Éditeurs, 1997.
- CLEMENT, G. *Manifesto del tercer Paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. (1^aed., *Manifeste du Tiers paysage*. Paris: Éditions Sujet/objet, 2004.)
- CLEMENT, G.; EVENO C. (dir); *Le jardin Planétaire*. Châteauvallon: Editions l'Aube, 1997.
- COLAFRANCESCHI D. (ed); *Landscape+100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili (Land&ScapeSeries), 2007.
- COLLOT, M.; *Les enjeux du Paysage*. Bruxelles: Editions Ousia, 1997.
- CONAN, M., (ed.); *Environmentalism in Landscape Architecture. Proceedings of the Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture XXII*. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2000.
- CORAJOU, M.; *Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*. Arles: Actes Sud/ENSP, 2010
- CORBIN, A.; *L'homme dans le paysage*, Paris: Ed. Textuel, 2001.
- CORBOZ, A.; *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*. Milano: Franco Angeli, 1998.
- CORBOZ. A.; *Le territoire comme palimpseste et autres essais*. Besançon: Editorial de l'Imprimeur 2001.
- CORBOZ A., TIRONI, G.; *L'espace et le Detour*. Lausanne: Editorial l'Âge d'Homme 2009.
- CORNER, J.; *Landscape Transformed*. London: Academy Editions, 1996.
- CORNER, J. (ed.); *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.
- CORNER J., MacLEAN A.S.; *Taking Measures Across the American Landscape*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.
- COSGROVE, D.; *Social formation and symbolic landscape*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998 (1^a ed., London / Sydney: Croom Helm, 1984.)
- COSGROVE, D.; *Mappings*. London: Reaktion. 1999.
- COSGROVE, D.; *Maps, Mapping, Modernity: Art and Cartography in the Twentieth Century*. *Imago Mundi*, vol.57: n°1, Feb. 2005, pp35-44.
- COSGROVE, D.; DANIELS, S. (ed.); *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1992.

- CULLEN, G.; *El paisaje urbano*. Barcelona: Blume, 1974 (1ª ed., *The Concise Townscape*. London: Architectural Press, 1961.)
- D'ANGELO, P.; *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Roma/Bari: G. Laterza & Figli, 2001.
- DAGOGNET, F., *Une épistémologie de l'espace concret*. Paris: Vrin, 1977.
- DAGOGNET, F.; (dir.), *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysages*. Seyssel: Champ Vallon, 1982.
- DELÉAGE, JP.; *Historia de la ecología. Una ciencia del hombre y de la naturaleza*. Barcelona: Icaria, 1993. (1ª ed., *Histoire de l'écologie, une science de l'homme et de la nature*. Paris: La Découverte, 1991.)
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F.; *Rizoma. (Introducción)*. Valencia: Pre-textos, 2005. (1ªed., *Rhizome (Introduction)* Paris: Éditions de Minuit, 1976)
- DELGADO, M.; *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama (Colección Argumentos), 1999.
- DEMATTEIS, G.; *Progetto implícito. Il contributo della geografia umana alle scienze del territorio*. Milano: Franco Angeli, 1995.
- DEMATTEIS, G.; *La città del mondo e il futuro della metropoli*. Milano: Catalogo dell'Esposizione Internazionale della XVII Triennale di Milano. Electa, 1998.
- DEMATTEIS G. et al., *I futuri della città*, Milano: Franco Angeli, 1999.
- DEMATTEIS, G.; *Le metafore della terra: la geografia umana tra mito e scienza*. Milano: Feltrinelli, 1985
- DESVIGNE, M.; DALNOKY, C.; *The Return of the Landscape*. New York: Withney Library of Design, 1997.
- DEWARRAT, J.P.; QUINCEROT, R.; WEIL, M.; WOEFFRAY, B. *Paysages ordinaires. De la protection au projet*. Sprimont, Belgique: Pierre Mardaga editeur, 2003.
- DOMINGUES, A.; *A geografia Regional Vidaliana*. Porto: Revista da Faculdade de Letras-Geografia, 1ªsérie, vol.I, 1984. pp113-134.
- DOMINGUES, A.; *Formes i escales d'urbanització difusa. Interpretació al NO de Portugal*. En *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 33. Dossier *La ciutat difusa*. Departament de Geografia, Universitat Autònoma de Barcelona. 1998 Pp. 33-55.
- DOMINGUES, A.; *A paisagem revisitada*. En *Finisterra* n°72, Lisboa, 2001, pp55-66.
- DOMINGUES A.; *A rua da Estrada* Porto: Dafne Editora, 2009.

- DOMINGUES, A.; *A vida no campo*. Porto: Dafne Editora, 2011.
- DOMINGUES, A.; MARQUES, T.; *Produção Industrial, Reprodução Social e Território. Materiais para uma tentativa de abordagem do Médio Ave*. En Revista Crítica de Ciências Sociais, n22, Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1987. Pp.125-144
- DOMINGUES, A.; MARQUES, T.; *Breve caracterização do “Médio Ave”*. En Revista da Faculdade de Letras: Geografia 03, Porto: Universidade do Porto, 1987, p.268-271
- DOMINGUES, A.; SILVA, L.; *Formas recentes de urbanização no Norte Litoral*. Porto: Sociedade e Território. n° 37/38. Junho. Edições Afrontamento, 2004. pp8-22.
- DONADIEU, P.; PÉRIGORD, M.; *Clés pour le paysage*. Paris: Editions OPHRYS, 2005.
- DONADIEU, P.; PÉRIGORD, M.; *Le paysage. Entre Natures et cultures*. Paris: Armand Colin, 2007.
- DONON, G.; PAQUETTE, S.; POULLAOUEC-GONIDEC, P.; *Le Temps du Paysage*. Québec: La presse de l'Université de Montreal, 2006.
- DRAMSTADT, W. E.; OLSON, J. D.; FORMAN, R. T. T.; *Landscape Ecology Principles in Landscape Architecture and Land-Use Planning*. New York: Island Press., 1996.
- DRAMSTADT, E.; OLSON, J.D.; FORMAN, R.T.T.; *Landscape Ecology Principles in Landscape Architecture and Land-Use Planning*. Cambridge (Mass.): Harvard University Graduate School of Design, 1996.
- ECO, U.; *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1975. (1ª ed., *La struttura assente*. Milano: Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S.p.A, 1968.)
- ECO, U.; *A vertigem das listas*. Lisboa: Edifel, 2009. (1ª ed., *La vertigine della lista*. Milano: RCS Bompiani, 2009)
- FERNANDEZ ALONSO, J.M.; *La producción contemporánea del paisaje*. En Circo n°44, Madrid, 1997.
- FERRÃO, J.; *Industria e valorização do capital, uma análise geográfica*. En Memórias do Centro de Estudos Geográficos, num 11, Lisboa: Universidade de Lisboa, 1987.
- FLAM J.; *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkley/Los Angeles/ London: University of California Press, 1996.
- FOLCH, R.; *Que lo hermoso sea poderoso. Sobre ecología, educación y desarrollo*. Barcelona: Alta Fulla, 1990.
- FOLCH, R.; *El territorio como sistema. Conceptos y herramientas de ordenación*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2003.
- FONT, A.; *Anatomia de una metrópoli discontinua: la Barcelona metropolitana*. En Papers Regió

- Metropolitana de Barcelona: Territori, estratègies, planejament. N°26, Barcelona, 1997.
- FONT, A.; INDOVINA, F.; PORTAS N.; *L'explosió de la ciutat/The Explosion of the City*, Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2004.
- FORMAN, R.T.T.; GODRON, M.; *Landscape ecology*. New York: John Wiley & Sons; 1986
- FORMAN, R.T.T. *Land Mosaics: the ecology of landscapes and regions*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press. 1997.
- FOUCAULT, M.; *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, M.; *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969. (Ed. española, *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 1995.)
- FUÀ, G.; ZACCHIA, C.; *Industrializzazione senza fratture*. Bologna: Il Mulino, 1983.
- GARCÍA-GERMÁN, J. (ed.); *De lo mecánico a lo termodinámico. Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- GALÍ-IZARD, T.; *Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- GIROT, C.; *Small urban natures*. Lucerne: Quart Publisher, volume 2 series Arcadia. 2004
- GIROT, C.; SCHWARZ, M. (ed.) *Cadrages1, Le Regard Actif*. Zurich: GTA Carnet video, professur fur Landschaftsarchitektur, NSL, ETH Zurich, 2002. pp 46-53.
- GORDON, D.; *Green Cities. Ecological sound approaches to urban spaces*. Montreaux: Black Rose Books, 1990.
- GOULA, M.; *Los otros paisajes; lecturas de la imagen variable*. Barcelona: Departament d'Urbanisme i Ordenació del Territori.-UPC (Tesis doctoral No publicada), 2006.
- GRAAFLAND, A. (ed.); *Cities in transitions*. Rotterdam: 010 Publishers, 2001.
- GRAAFLAND, A.; HAAN, J. (ed.); *The critical Landscape*. Rotterdam: 010 Publishers, 1996.
- GREGOTTI, V.; *Il Territorio dell'architettura*. Milano: Feltrinelli, 1966.
- GROTH, P.; BRESSI, T.W. (ed.); *Understanding ordinary landscape*. New haven/London: Yale University Press. 1997
- GUATTARI, F.; *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos, 1980. (1º ed., *Les trois écologies*. Paris: editions Galilée, 1989)
- GUST: Ghent Urban Studies Team (ed.) *Post, ex, sub, dis. Urban Fragmentations and Constructions*. Rotterdam: 010 Publishers, 2002.
- HABRAKEN, N.J.; *The appearance of the form*. Cambridge (Mass.): A water Press, 1985.
- HABRAKEN, N.J.; *The Structure of the Ordinary*. Cambridge (Mass.)/London: The MIT

- Press, 1998.
- HABRAKEN N.J.; *Palladio's Children*. London/New York: Taylor & Francis. 2005.
- HAJER, M.; REIJNDORP, A.; *In search of new public domain*. Rotterdam: Nai Publishers, 2001.
- HALL, P.; *Cities of tomorrow. An intellectual history of urban planning and design in the twentieth century*, Oxford: Basil Blackwell, 1988.
- HALPRIN, L.; *The ecology of form*. London: Pidgeon Audio Visual, 1982.
- HARRIS, S.; BERKE, D. (ed.); *Architecture of the everyday*. New York: Princeton Architectural Press, 1997
- HAYDEN, D.; *The Power of Place*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 1995.
- HIGUCHI, T.; *The Visual and Spatial Structure of Landscapes*. Cambridge, Massachusetts / London: The MIT Press. 1988. (1^a ed. japonesa, *Keizān no kōzō*. Tokio: Gihodo Publishing, 1944.)
- ILLICH, I.; *L'art d'habiter. Dans le miroir du passé. Conférences et discours, 1978-1990*. Paris: Descartes, 1994.
- INDOVINA, F.; *La città diffusa*. Venezia: Istituto Universitario di Architettura e Urbanismodi Venezia. Dipartimento di Analisi Economici e Sociale del territorio (DAEST)/ Laboratorio di Strategia territorial (STRATEMA). 1990.
- JACQUES, M. (ed.); *Yves Brunier paysagiste*. Basel: Birkhauser/Arc en rêve Centre d'Architecture, 1996.
- JACKSON, J.B.; *Discovering the vernacular landscape*. New Haven/London: Yale University Press, 1984.
- JACKSON, J.B.; *A sense of place, a sense of time*. New Haven/London: Yale University Press, 1994.
- JACKSON, J.B.; *Landscape in Sight. Looking at America*. New York/London: Yale University Press, 1997.
- JACOBS, J.; *Morte e Vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes 2000. (1^a ed., *The death and Life of Great American cities*. Random House, Inc., 1961.)
- JELlicoe, G.; JELlicoe, S., *The Landscape of Man*. London: Thames and Hudson, 1975.
- JENKS, M.; BURTON, E.; WILLIAMS, K. (eds.); *The compact city. A sustainable urban form?*, London: Spon, 1996.

- KOOLHAAS, R.; *La ciudad genérica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2006 (1ª ed., *The Generic City* en Revista Domus 791, Marzo 1997.)
- KRAUSS, R.; *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. (1ª ed., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge Mass.; MIT Press, 1985)
- KRISTEVA, J.; *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
- LARCHER, J. L.; DUBOIS, M.; *Aménagement des espaces verts urbains et du paysage rural*. París: Lavoisier, 1995.
- LASSUS, B. (dir.); *Hypotheses pour une troisième nature*, London: Coracle Press, 1992.
- LAURIE M.; *Introducción a la arquitectura del paisaje*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983. (1ª ed., *Introduction to Landscape Architecture*. New York: Elsevier Science Publishing Co., Inc., 1975.)
- LEFEBVRE, H.; *Quotidien et Quotidienneté*. En *Encyclopaedia Universalis*, vol.13, Paris: ed. Claude Gregory, 1972.
- LEFEBVRE, H.; *La Production de l'Espace*. Paris: Anthropos, 1974.
- LEFEBVRE, H.; *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de la representación*. México: Fondo de Cultura económica. 1983 (1ª ed., *La présence et l'absence. Contribution à la theorie des representations*. Paris: Caterman, 1980.)
- LÉVI-STRAUSS, C.; *El pensamiento salvaje*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2002. (1ª ed., *La pensée sauvage*. Paris: Librairie Plon, 1962)
- LICHTENSTEIN, C.; SCHREGENBERGER T. (ed); *"As Found": the discovery of the ordinary. British Architecture and Art of the 1950s*. Baden, Switzerland: Lars Müller Publishers, 2001.
- LLOP, C. (coord.); *Paisatges en transformación. Intervenció i gestió paisatgístiques*. Col·lecció Estudis. Sèrie Territori 6, Diputació de Barcelona, 2009.
- LORING, H.; *The nature of Landscape. A personal quest*. Rotterdam: 010Publishers, 2001.
- LUGINBHUL, Y.; *Paysages. Textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, Paris: La Manufacture, 1989.
- LUKEZ, P.; *Suburban Transformations*. New York: Princeton Architectural Press., 2007.
- LYNCH, K.; *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili (GGreprints), 1998. (1ª ed., *The Image of the City*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960.)

- LYNCH, K.; *Site Planning*. Cambridge, Mass.: The MIT Press. 1962.
- LYNCH, K.; *¿De que tiempo es este lugar?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975 (1ª ed., *What time is this place?* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1972.)
- LYNCH, K.; *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Barcelona Gustavo Gili, 2005. (1 ed., *Wasting Away. An Exploration of Waste: What It is, How It Happens, Why we fear it, how to do it well*. San Francisco: Sierra Club Books. 1990.)
- MADERUELO, J.; *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada 2005.
- MADERUELO, J. (ed.); *Paisaje y Arte*. Madrid: Abada 2007.
- MADERUELO, J. (ed.); *Paisaje y Territorio*. Madrid: Abada 2008.
- MAGALHÃES M.; *A Pluriactividade no Vale do Ave*. Porto: CCRN, 1984.
- MAKHZOUMI, J.; PUNGETTI, G.; *Ecological landscape. Design and Planning. The Mediterranean Context*. London/New York: E & FN Spon, 1999.
- MANGIN, D., *La ville franchisée: Formes et structures de la ville contemporaine*. Paris : Editions de la Villette, 2004
- MANTZIARAS, P.; *La Ville-Paysage. Rudolf Schwarz et la dissolution des villes*. Geneve: Metis Presses, 2008.
- MANZINI, E.; *La materia dell'invenzione*. Milano: ed. Arcadia, 1986.
- MANZINI, E.; *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste, Experimenta Ediciones. 1992
- MANZINI, E.; *Physis y diseño. Interacciones entre naturaleza y cultura*. En Elisava TdD nº10 1994. Consultado en: <http://tdd.elisava.net/coleccion/10/manzini-es>
- MARGALEF, R.; *Ecología*. Barcelona: Omega, 1986. (1ª ed., 1974).
- MARGALEF, R.; *Teoría de los sistemas ecológicos*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1991.
- MAROT, S., (ed.); *Le visiteur. Ville, territoire, paysage, architecture*. Paris: Société Français des Architectes, 2000.
- MAROT S. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. (1ª ed., *L'art de la memorie, le territoire et l'architecture* en *Le visiteur*, nº4, junio 1999.)
- MARTIN A. (ed.); *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Edicions UPC, 2004.
- MATA, R.; TARROJA, A. (coord.); *El paisaje y la gestión del territorio*. Barcelona: Diputació Provincial de Barcelona edicions, 2006.

- MATEO, J. L.; *Nature and Abstraction*. Barcelona: Actar, 1991.
- MATEO, J. L. (ed.); *Natural metaphor. An anthology of Essays on Architecture and Nature*. Architectural papers III. Barcelona/ New York: Actar, 2007.-
- McHARG, I.; *Proyectar con la naturaleza*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. (1ª ed., *Design with Nature*. New York: Natural History Press, 1969.)
- MEINING, D.W. (ed.); *The interpretation of ordinary landscape*. New York: Oxford University Press, 1979.
- MERLEAU-PONTY, M.; *Phenomenologie de la perception*. Paris: Galimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, M.; *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- MEYER, E.; *Sustaining beauty. The performance of appearance: A manifesto in three parts*. En (JoLa) Journal of Landscape Architecture/spring 2008.
- MIRALLES, E.; *Tres memorias*. En Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme n186 Oct/Des. 1990.
- MONCLÚS, J. (ed.); *La ciudad dispersa*. Urbanismo, Ciudad, Historia (I). Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. 1998.
- MONDADA, L.; PANESE, F.; SODERSTROM, O., (ed.); *De la beauté à l'ordre du monde: Paysage et crise de la Lisibilité*. Lausanne: Université de Lausanne, Institut de Géographie, 1992.
- MONEO, R.; *Paradigmas fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad*. Arquitectura Viva n°66, Mayo-Junio 1999.
- MONEO, R.; *Inmovilidad sustancial*. En Circo n°24. Madrid, 1995.
- MONTANER, J.M.; *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.
- MORIN, E. *El Método I. La naturaleza de la Naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. (1ªed., *Le Méthode I. La nature de la Nature*. Paris: Editions Séuil, 1977.)
- MOYA A. M.; *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Colección Paisaje y Teoría, 2011.
- MULTIPLICITY(ed.); *USE: Uncertain States of Europe*. Milano: Skira, 2003.
- NASAR, J. L., (ed.); *Environmental aesthetic, theory, research, and applications*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- NEWTON, N. T.; *Design on the Land. The Development of Landscape Architecture*. Cambridge,

- Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press. 1971.
- NOGUÉ, J. (ed.); *La construcción social del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, colección Paisaje y Teoría, 2007
- NOGUÉ, J. (ed.); *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, colección Paisaje y Teoría, 2008.
- NOGUÉ, J.; *Entre Paisajes*. Barcelona: Ambit editorial. colección Palabra y Paisaje, 2009.
- NORBERG-SCHULTZ, C.; *Existence, Space and Architecture*. New York: Praeger Books/ London: Studio Vista. 1971.
- NORBERG-SCHULTZ, C.; *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture Academy*. London/New York: Rizzoli. 1980 (1ª ed., *Genius loci, Paesaggio, Ambiente, Architettura*. Milano: Grupo Electa, 1979.).
- O. M. A.; KOOLHAAS, R.; MAU, B.; *S, M, L, XL*. Rotterdam: 010 Publishers, 1995.
- OLIVEIRA, I.; TAVARES A.; (cord) *Arquitectura em Lugares Comuns*. Porto: Dafne Editora. 2008.
- PEREC, G.; *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos 1999 (1ª ed., *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1974.)
- PEREC, G.; *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001. (1ª ed., *Penser/Classer* Paris: Hachette, 1985.)
- PEREC, G.; *Lo infraordinario*. Madrid: Editorial Impedimenta, 2008. (1ª ed., *L'Infra-ordinaire*. Paris: Editions du Seuil, 1989.)
- PÉRGOLIS, J.C.; *Ciudad fragmentada*. Buenos Aires: Nobuko, 2005.
- PORTAS, N.; *Modelo territorial e intervenção no Médio Ave*. En *Sociedade e Território*, núm. 5, 1986. pp. 8-13.
- PORTAS, N.; SÁ, M.; ALFONSO, R.; *Modello territoriale e intervento urbanístico nella regione del Medio Ave*. Urbanística, núm. 101. Milano: Franco Angeli, 1990. Pp.37-55.
- PORTAS, N.; DOMINGUES, A.; CABRAL, J.; *Políticas Urbanas. Tendencias, estratégias e oportunidades*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- POTTEIGER, M.; PURINTON, J.; *Landscape Narratives*. New York: John Wiley & sons Inc..1998.
- PRIGOGINE I.; STENGERS I.; *Vincolo. Enciclopedia Einaudi*. Torino: Einaudi vol.4., 1981.
- PROUST, M.; *A La Recherche du Temps Perdu*. Paris: Gallimard, 1953.

- RELPH, E.; *Place and Placelessness*. London: Pion, 1976.
- RICCI, M. (dir.); *Figure della trasformazione*. Módena: Editoriale d'Architettura, 1996.
- ROBBINS D.;(ed.); *The Independent Group: Postwar Britain and the aesthetics of Plenty*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
- ROGER, A. (dir.); *La théorie du paysage en France (1974-1994)*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1995.
- ROGER, A.; *Breu tractat del Paisatge*. Barcelona: Editorial La Campana, 2000 (1ª ed., *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.)
- ROGER, A.; GUÉRY, F. (dir.); *Maîtres et protecteurs de la nature*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1991.
- ROSELL, Q.; *Despues de. Rehacer paisajes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- ROWE, C.; KOETTER, F.; *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981 (1ª ed., *Collage City*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1978.)
- ROWE, P. G.; *Making the middle landscape*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1991.
- SÁ, M.; *Cities Without Suburbs*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986
- SÁ, M.; *O Médio Ave*. Porto: Escola Superior de Bellas Artes do Porto, 1986.
- SÁ, M. e DOMINGUES, A. (coord.); *Cidade Difusa do Noroeste Peninsular*. Volume II. Portugal. CEFA. FAUP. Porto. (Ed. Policopiada), 2002.
- SARKIS H. (ed.); *Case: Le Corbusier's Venice Hospital and the mat-building revival*. Munchen: Prestel Verlag, 2001.
- SASKEN, S.; *The Global City*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- SCHAFFER, M.; *The New Soundscape*. Toronto: Berandol, 1968.
- SCHAMA, S.; *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books, 1996 (1ª ed., 1981).
- SECCHI, B.; *For a Town-Planning of Open Spaces*. En Casabella 597-598, Gen/Feb. 1993.
- SCOTT BROWN, D.; *Team 10, Perspecta 10, and the Present State of Architectural Theory*. En Journal of the American Institute of Planners, January 1967, pp. 42-50.
- SEAMON, D. (ed.); *Dwelling, Seeing, and Designing. Toward a Phenomenological Ecology*. Albany: State University of New York Press, 1993.
- SENNETT, R.; *La conciencia del ojo*. Barcelona: Versal Travesías, 1990. (1ª ed. inglesa: *The conscience of the eye*. New York: Alfred A. Knopf) 1980.

- SGARD, A.; FORTIN, M.J.; PEYRACHE-GADEAU, V.; *Le paysage en politique. Développement durable et territoires.* (on line), Vol.1, n°2 | Septiembre 2010, consultado a 13 febrero de 2011. URL: <http://developpementdurable.revues.org/8522>
- SILVA, C.; *O Difuso no Vale do Ave.* Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitectura/ Faculdade de Engenharia. Universidade de Porto. Porto. (Ed. Policopiada), 2005.
- SIEVERTS, T.; *Cities without cities. An interpretation of the Zwischenstadt.* London Spon Press 2003. (1ª ed., *Zwischenstadt* Switzerland, Birkhauser 2000.)
- SMITHSON, A.; (ed.) *Team 10 premier.* Boston: MIT Press. 1968.
- SMITHSON, A.; *How to recognize and read mat-building: mainstream architecture as it has developed towards the mat-building.* *Architectural Design* 9 (1974): 573.
- SMITHSON, A.; *AS in DS: an eye on the road.* Baden, Switzerland: Lars Muller Publishers, 2001. (1ª ed., Delft, The Netherlands: Delft University Press, 1983.)
- SMITHSON, A&P.; *Lecture on "Signs of Occupancy".* London: Pigeon Audiovisual Studios, 1979
- SMITHSON, A&P.; *The Charged Void: Architecture.* New York: The Monacelli Press 2001.
- SMITHSON, A&P.; *The Charged Void: Urbanism.* New York: The Monacelli Press 2005.
- SMITHSON, R.; *A sedimentation of the mind: Earth projects.* En *Artforum*, 7 septiembre de 1968.
- SMITHSON, R.; *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Colección GG mínima, 2006. (1ª ed., *The Monuments of Passaic.* En *Artforum*, dec. 1967)
- SMITHSON, R.; *Robert Smithson: The Collected Writings.* (editado por FLAM, J.). Berkeley: University of California Press.1996.
- SOLÀ-MORALES, I.; *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili 2003 (1ª ed., 1995)
- SOLÀ-MORALES, I.; *Territorios.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- SOLÀ-MORALES, M.; *Les formes de creixement de la ciutat.* Barcelona: Edicions UPC. 1997.
- SOLÀ-MORALES, M.; *Progettare città / Designing cities.* Milano: Electa (Colección Lotus Quaderni Documents; 23) 1999.
- SOLÀ-MORALES, M.; *El projecte urbà. Una experiència docent.* Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya (Aula d'Arquitectura, 27). 1999.

- SOLÀ-MORALES, M.; (ed): *Ciutats, Cantonades*. Barcelona: Lunwerg editores, 2004.
- SOLÀ-MORALES, M.; *De cosas urbanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.
- SOLÀ-MORALES M., PARCERISA J.; *La forma d'un país*. En Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme. N°Extra, Barcelona: COAC, 1981.
- SONTAG S.; *Sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2008. (1ª ed., *On Photography*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1977.)
- SPELLMAN, C. (ed.); *Re-envisioning Landscape/ Architecture*. Barcelona: Actar, 2003.
- SPIRN, A.W.; *The Language of Landscape*, New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- STEINER, F.; *The Living landscape: An ecological approach to landscape Planning*. New York: McGraw-Hill Professional Architecture, 1999.
- SUCENA S.; *Red viaria y territorio en el Vale do Ave. La red viaria de nivel intermedio como estructura del paisaje urbano en el NW portugués*. Departament Urbanisme i Ordenació del Territori. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. UPC (Tesis doctoral no publicada).Barcelona, 2011.
- SWAFFIELD, S. (ed) *Theory in Landscape: A Reader*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2002.
- TAVARES, A.; OLIVEIRA, I.; *Arquitecturas en lugares comuns*. Porto: Dafne Editora.
- THOMPSON, I.; *Rethinking landscape. A critical reader*. London/New York: Routledge, 2009.
- TREIB, M.; *Setings and Stray paths. Writings on landscapes and gardens*. New York: Routledge, 2005.
- TREIB, M. (ed.) ; *Representing Landscape Architecture*. London/ New York: Taylor & francis, 2008.
- TRIAS, E.; *Pensar, Construir, Habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea..* Palma de Mallorca: Col.legi Oficial d'Arquitectes de Balears / Fundación P. I J. Miró, 2000.
- TUAN Y.; *Topophilia*. Barcelona: Editorial Melusina 2007. (1ª ed., *Topophilia. A study of environmental perception, actitudes and values*. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974)
- TURNER, M. G.; *Landscape ecology in theory and practice: pattern and process*. New York: Springer, 2001.
- TURNER, T.; *Landscape Planning and Environmental Impact Design*. London / Bristol: U.C.L.

Press, 1998.

VENTURI, R.; *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili (2ª edición ampliada), 1978. (1ª ed., *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966)

VENUTI, G.C.; *La Terza Generazione dell'Urbanistica*. Milano: Franco Angeli, 1987.

VERSTEEGH, P. (dir.); *Méandres. Penser le Paysage Urbain*. Lausanne: Presses polytechnique et universitaires romandes, 2005

VIGANÒ, P.; *La città elementare*. Milano: Skira, 1999.

VIGANÒ, P.; *New territories. Situations, projects, scenarios for the European city and territory*. Università Iuav Venezia. Quaderno del dottorato n°2. Giugno 2004.

WAGENSBERG J.; *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Tusquets Editores (Colección "Libros para pensar la ciencia". Metatemas, 84), 2004.

WAGENSBERG J.; *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Fabula, Tusquets Editores, 2007. (1ª ed., en colección Metatemas de Tusquets Editores Barcelona 1985).

WALDHEIM C. (ed.); *The Landscape Urbanism Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 2006.

WALKER E. (ed.); *Lo ordinario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Compendios de Arquitectura Contemporánea, 2010.

WALPOLE, H.; *El arte de los jardines modernos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005 (1ª ed. inglesa: *On modern gardening*. London: Strawberry Hill, 1771.)

WEST 8, Milano: Skira Architecture Library, 2000.

ZAGARI, F. (ed); *Questo è paesaggio. 48 definizioni*. Roma: Gruppo Mancosu editore, 2006.

ZANINI, P.; *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*. Milano: Bruno Mondadori, 1997.

Referencias imágenes utilizadas.

fig. 2.1 Fotografías del Proyecto de la Plaza de la Bolsa de Burdeos de Michel Corajoud. Fotografía de Cyril Marty. En <http://corajoudmichel.nerim.net/Realisations/BordeauxBourse/Bordeaux-Quais-Miroir-04.html>

fig. 2.2 Alvaro Siza. *Esquisso bairro da Malagueira*. Évora 1977. En TESTA, P.; *A Arquitectura de Alvaro Siza*. Porto: Edições FAUP, 1988.

fig. 2.3 J.A. Coderch. *Toma de datos del lugar*. Proyecto Casa Ugalde, Caldes d'Estrac, 1951. En *Coderch. Casa Ugalde*. Barcelona: Ediciones COAC 1998.

fig. 2.4 Adrian Geuze, West 8. *Study on density collages*. AIR Rotterdamse Kunststichting 1993. En West 8. Milano: Skira, 2000.

fig. 2.5 Kevin Lynch. *Diagrama 86. orientation clockwise*. En APPLEBYARD D.; LYNCH K.; MYER J.; *The View from the Road*. Cambridge, Mass.: The MIT Press for the Joint Center for Urban Studies of M.I.T. and Harvard University, 1964. pag 52

fig. 2.6 SMITHSON, A&P. con Nigel Henderson, Edoardo Paolozzi y Ronald Jenkins. Fotografía de Nigel Henderson de la exposición *Parallel of Life and Art*. LCA Dover Street, Londres 1953. En SMITHSON, A&P. *The Charged Void: Architecture*. New York: The Monacelli Press 2001.

fig. 2.7 Yves Brunier, 1991. Hotel des thermes, Dax, Francia. En: JACQUES, M.; KOOLHAAS, R.; *Yves Brunier: Landscape architect / Paysagiste*. Basel-Boston-Berlin: Arc en rêve centre d'architecture / Birkäuser Verlag, 1996.

fig. 4.1 Fragmento de *Les glaneuses* de J.F. Millet, 1857. Musée d'Orsay, Paris. Fotografía de Jean Schormans. En http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=0&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=341&no_cache=1

fig 4.2 Fragmento de la película de Agnès Varda *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). En <http://www.cine-tamaris.com/films/les-glaneurs-et-la-glaneuse>

fig 4.3 André Malraux, selecciona fotografías para su *Musée Imaginaire*. Fotografía de Maurice Jarnoux, 1947. (referencia incompleta)

fig 4.4 fotografía de Le Corbusier. *Le toit-jardin, Paris 1940*. En BOESIGER, W: (ed.) *Oeuvre complète. volume (1938-1946)*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser Publisher (11th ed.), 1999.

fig 4.5 Fragmento de una fotografía de Xavier Ribas. Barcelona 1998. En *Xavier Ribas, Imago 98*, Encuentro de fotografía y video. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 1998.

fig 4.6. Bruno Munari *Ricerca di comodità in una poltrona scomoda*, 1944. En Revista Domus nº202, Octubre 1944.

fig 4.7 Bruce Mc Lean. *Pose work for plinths 3*. 1971. En <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mclean-pose-work-for-plinths-3-t03274>

