

Vínculos del frío
Latitud norte: Ética y estética del habitar



**Vínculos del frío.
Latitud norte: Ética y estética
del habitar.**

16 17 18 nov 2011

III CONGRESO INTERNACIONAL ARTE Y ENTORNO

PUBLICACIÓN

Dirección

Luis Armand Buendía

Coordinación

Constancio Collado Jareño

Consejo de redacción

José Luis Albelda Raga

Luis Armand Buendía

Constancio Collado Jareño

María Dolores Pascual Buyé

Juan Antonio Canales Hidalgo

Juan Carlos Domingo Redón

David Pérez Rodrigo

Paula Santiago Martín de Madrid

Vanesa Valero Hoyo

Traducción

John Joseph Vélez

Sergio Vañó Botella

Imagen portada

Boke Bazán

Diseño

Francisco de la Torre Oliver

Maquetación

Silvia Molinero Domingo

Fotografías

Javier Gayet Valls

Imágenes

©Los autores

Textos

©Los autores

Edita

Centro de Investigación Arte y Entorno

Universitat Politècnica de València

Imprime

La Imprenta cg

ISBN

978-84-695-6620-6

Valencia, noviembre de 2012.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



CONGRESO

Dirección:

Constancio Collado Jareño

Secretario:

Luis Armand Buendía

Comité de honor:

Adela Cortina Orts

José Luis Cueto Lominchar

Ana Llopis Reyna

Francisco José Mora Mas,

Aranzazu Muñoz Criado

Ramón Ramia De Cap Salvatella

Comité científico técnico:

Joaquín Aldás Ruiz

José Luis Albelda Raga

Luis Armand Buendía

Constancio Collado Jareño

José Luis Cueto Lominchar

Lisa Diedrich

Juan Carlos Domingo Redón

Carlos Lacalle García

Joan Llaveria i Arasa

Eva María Marín Jordá

María Dolores Pascual Buyé

Blanca Rosa Pastor Cubillo

Joan Bta. Peiró López

David Pérez Rodrigo

Paula Santiago Martín de Madrid

Presentación de ponentes:

Eva María Marín Jordá

Carlos Lacalle García

Marina Pastor Aguilar

Organización mesas redondas:

José Luis Albelda Raga

María Dolores Pascual Buyé

Presentación áreas temáticas:

Juan Carlos Domingo Redón

Juan Antonio Canales Hidalgo

Paula Santiago Martín de Madrid

Asistencia en el congreso:

Empar Cuellar Alejandro

Nuria Martínez Flors

Gustavo Morant García

Marigela Pueyrredon

Pablo Villa Cerezuela

Secretaría técnica:

Silvia Molinero Domingo

Secretaría administrativa:

Teresa López Carnicero

Coordinación CFP, UPV:

M^a Francisca Collado

Coordinación CTT, UPV:

Gemma Cabrelles

Traductores:

Centro de Lenguas, UPV

John Joseph Vélez

Sergio Vañó Botella

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Prólogo, FRANCISCO JOSÉ MORA..... | 9 |
| Los vínculos del frío: arte, comunidad y naturaleza, CONSTANCIO COLLADO | 11 |
| De norte a sur, LISA DIEDRICH..... | 15 |

CONFERENCIAS

| | |
|--|----|
| Presentación de la ponencia inaugural Paisajes que aparecen y desaparecen 2.0, EVA MARÍN..... | 23 |
| Appearing and Disappearing Landscapes 2.0 KNUT EIRIK DAHL / KJERSTIN UHRE.. | 28 |
| La construcción difusa del paisaje. Latitud norte e imaginarios colectivos, MARINA PASTOR..... | 55 |
| Scapelands of the North-roots, rights, routes, MARÍA HELLSTRÖM REIMER | 61 |
| (_å være) _aprendiendo de los noruegos. (_ser/estar _noruego/en Noruega), CARLOS LA CALLE..... | 77 |
| Use of water as silver threads in the landscape, TONE LINDHEIM..... | 85 |

MESAS REDONDAS

| | |
|---|-----|
| Vivir la plaza, autogestionar la democracia JOSÉ ALBELDA..... | 95 |
| El espacio de la reivindicación, la reivindicación del espacio público. Recuperar la calle como espacio ciudadano, FERNANDO GAJA | 99 |
| Palabras de Sol, AMADOR FERNÁNDEZ-SAVATER | 115 |
| Cambio de modelo (apuntes para una estética del 15M), LUIS NAVARRO | 125 |
| Diseño comunicación y cultura. Estrategias para un entorno sostenible, BOKE BAZÁN, LUIS ESLAVA ESTUDIO y PERET. Modera: DOLORES PASCUAL | 135 |

COMUNICACIONES

Modelos urbanos

| | |
|--|-----|
| Modos de habitar (una invitación a la memoria y a la identidad del lugar). Presentación Área temática 1: Modelos urbanos, PAULA SANTIAGO | 153 |
| Islandia. El arte de habitar, NATALIA GARCÍA / SERGIO SANNA | 158 |
| El carácter humano de la ciudad. Influencia de la arquitectura nórdica en España: la unidad vecinal Virgen de Lourdes, Batán. Madrid, M. CABEZA / A. SOLER | 166 |
| Dos habitaciones a la intemperie para Kolonihaven, RICARDO DEVESA..... | 173 |
| Los nuevos modos de habitar surgidos de las exposiciones: la exposición "Die Whonung". Stuttgart 1927, NURIA SALVADOR / LAURA LIZONDO..... | 183 |



Este congreso tiene la ayuda para la organización de congresos, jornadas y reuniones de carácter científico, tecnológico y artístico del Programa de Apoyo a la Investigación y Desarrollo 2010 del Vicerrectorado de Investigación de la Universitat Politècnica de València con nº de registro 2763. También la ayuda para la realización de Acciones Complementarias a Proyectos de Investigación Fundamental no orientada del Ministerio de Ciencia e Innovación, con referencia HAR2010-10828-E.

| | |
|---|-----|
| <i>Latitud extrema. De la arquitectura aeroespacial a la ciudad sostenible,</i> CAROLINA CABALLERO / JAVIER BENLLOCH | 194 |
| <i>Comboi a la fresca: una experiencia valenciana de arquitectura colectiva,</i> MIJO MIQUEL | 200 |

Espacios naturales, espacios públicos

| | |
|--|-----|
| Presentación Área temática 2: <i>Espacios naturales, espacios públicos,</i> CARLOS DOMINGO | 217 |
| <i>El paisaje discontinuo. Re-fragmentación y comunalidad en la costa atlántica escandinava,</i> RAQUEL DE LA CRUZ / ATILIO DORESTE | 221 |
| <i>Spontan Stockholm, una cartografía urbana y fotográfica en precario,</i> ATILIO DORESTE / SUSANA GUERRA / AMADA BOLAÑOS | 233 |
| <i>Aquello que llamábamos paisaje,</i> DIEGO ARRIBAS | 243 |
| <i>Arquitectura del paisaje en transición o cuando el bosque conquistó la ciudad,</i> JUAN JOSE TUSET | 256 |
| <i>Bioarte y entorno: de la artificialización de la naturaleza al artivismo biotecnológico,</i> DANIEL LÓPEZ | 267 |
| <i>Arte y naturaleza en la Biblioteca del Bosque,</i> FILOMENA DO ROSARIO | 278 |
| <i>Centros de interpretación, museos de ciencias naturales y museos contemporáneos de arte y naturaleza, y otras instituciones: breve aproximación a diferentes formas de enseñar el paisaje,</i> MARÍA VICTORIA SÁNCHEZ/ MANUEL FERNÁNDEZ | 289 |
| <i>Habitando una medianera,</i> LAURA PILAR DELGADO | 299 |

Arte, diseño y sostenibilidad

| | |
|---|-----|
| Presentación Área temática 3: <i>Arte, diseño y sostenibilidad,</i> JUAN CANALES | 309 |
| <i>SimbioCity Modelos urbanos suecos en el camino de la sostenibilidad,</i> INMACULADA LÓPEZ..... | 313 |
| <i>Solar artworks,</i> NACHO ZAMORA..... | 324 |
| <i>Contemporary Art Archipelago CAA,</i> BÀRBARA MARTÍNEZ..... | 330 |
| <i>Hábitat y ficción: los espacios sostenibles del arte,</i> M ^a CRUZ GARCÍA / FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ | 339 |
| <i>La sostenibilidad como elegancia,</i> ANA LOZANO / JOSÉ MARÍA LOZANO | 348 |
| <i>La nueva tendencia de participación activa de los ciudadanos en el diseño de los espacios públicos: los primeros resultados de las experiencias escandinavas,</i> CARMEN LASARTE / KARIN PALMLÖF | 355 |
| <i>Estrategias de conciliación en la pintura,</i> JÖEL MESTRE | 365 |
| <i>Habitar la ciudad (des)conocida. El caso Ciudad Jardín de Guillermo Langle en Almería,</i> PACO DE LA TORRE..... | 374 |

| | |
|---|-----|
| <i>La gráfica comercial: protagonista en el entorno,</i> JONANY COGOLLOS..... | 387 |
| <i>Actitudes tipográficas,</i> NURIA RODRÍGUEZ..... | 396 |

Inglés

| | |
|--|-----|
| <i>Appearing and Disappearing Landscapes 2.0,</i> KNUT EIRIK DAHL / KJERSTIN UHRE..... | 407 |
| <i>Scapelands of the North-roots, rights, routes,</i> MARÍA HELLSTRÖM REIMER..... | 425 |
| <i>Use of water as silver threads in the landscape,</i> TONE LINDHEIM..... | 434 |



Francisco José Mora Mas.

Prólogo.

Francisco José Mora Mas.

Catedrático de Universidad, Escuela Técnica Superior de Ingenieros de telecomunicación. Vicerrector de Planificación e Innovación, Universitat Politècnica de València.

El III Congreso Internacional Arte y Entorno. Latitud norte: Ética y Estética del habitar, nos ha ofrecido la oportunidad de detenernos para la reflexión y la valoración de sociedades del norte de Europa, que han demostrado su capacidad visionaria y su compromiso con el medio ambiente, sin renunciar a la dimensión estética y a la herencia cultural en sus ciudades.

Las ponencias y mesas redondas presentadas durante esta tercera edición del Congreso han resultado esenciales para difundir la idea del diseño innovador, como fundamento de la estrategia de actuación territorial capaz de dotar a nuestro patrimonio habitable de recursos y de habilidades productivas.

Así lo entiende el Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE), organizador del Congreso Internacional desde el año 2007, y cuya continuidad constituye un impulso al estudio pluridisciplinar que abarca y al creciente interés social que despierta.

Mis felicitaciones y reconocimiento al director del CIAE, el profesor Constancio Collado, y a todas las personas que conforman su equipo, por su esfuerzo y constancia para hacer posible la celebración del Congreso y por el éxito de su trabajo.



De izquierda a derecha: Ana Llopis, Directora de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, UPV; Ramón Ramia, Cónsul del Consulado de Suecia en Valencia; Francisco José Mora Mas, Vicerrector de Planificación e Innovación, UPV; Constancio Collado, Director del CIAE, UPV y José Luis Cueto, Decano de la Facultad de Bellas Artes, UPV.

Los vínculos del frío: arte, comunidad y naturaleza.

Constancio Collado Jareño

Catedrático de Universidad, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes. Director del Centro de Investigación Arte y Entorno, Universitat Politècnica de València.

El Centro de Investigación Arte y Entorno de la UPV (CIAE) ha venido desarrollando desde 1996 una labor centrada en el análisis del fenómeno artístico y estético en su imbricación con la arquitectura, el urbanismo y el paisaje. Ha intervenido en espacios urbanos y naturales fomentando la integración armónica de los elementos que lo configuran. Desde esta perspectiva, deben ser tenidas en cuenta las actividades desarrolladas en el ámbito de la Comunidad Valenciana con entidades públicas y privadas. Así, el CIAE ha llevado a cabo acciones en estaciones, hospitales, colegios, establecimientos penitenciarios así como en espacios especialmente degradados.

Respecto al III Congreso Internacional Arte Y Entorno. Latitud Norte: ética y estética del habitar quisieramos destacar su continuidad con los anteriores Congresos celebrados el año 2007 y 2009. En el I Congreso titulado La ciudad sentida: arte, entorno y sostenibilidad no sólo se tomó en consideración como objeto de estudio el espacio y el entorno público en un sentido genérico, sino también el papel concreto de la planificación urbana en la vida social. La reunificación de Berlín, así como el aislamiento de las diversas plataformas vecinales de la ciudad valenciana, dejó ver la necesidad de repensar políticamente el territorio. En el II Congreso, Ciudades globales, espacios locales, se partió de la intuición de que lo artístico adquiere más riqueza expresiva en contextos de complejidad y singularidad cultural. Desde su sentido glocal, las manifestaciones artísticas han de referirse a un proyecto de modernidad siempre por escrutar. En aquella ocasión se tomó como objeto de reflexión la ciudad de São Paulo.

Haciendo balance de los problemas anteriores, la atención del último Congreso, titulado Latitud Norte: ética y estética del habitar, cuando se desplazó a los países escandinavos, Suecia, Dinamarca, Finlandia o Noruega, por considerar a sus sociedades, líderes mundiales no sólo respecto al progreso industrial, sino también en lo que se refiere a la conciliación entre naturaleza y cultura. Por tópica, o utópica, que sea esta perspectiva desde nuestra mirada sureña, para nosotros se trataba de apostar por sociedades más comprometidas en la defensa de lo procomún, y más eficaces en cuanto a la generación y socialización de ideas y recursos. Si bien el desarrollo económico y la destrucción del medio ambiente han sido hasta ahora el resultado de una misma dinámica, ésta misma muestra desigualdades muy significativas entre unas culturas y otras. En los últimos años, la sostenibilidad y la calidad medioambiental han comenzado a informar no solo la planificación urbana, sino así mismo parcelas concretas de la ciudad: transporte público,

accesos y servicios, etc. Parecer vital aprender a leer el espacio urbano no sólo a través de las ideas de arquitectos, urbanistas y diseñadores, sino en el contexto, múltiple y complejo de las relaciones sociales y las subsiguientes economías políticas.

Hemos de hacer honor a la inestimable ayuda de la profesora Lisa Diedrich, europeísta convencida, y animadora de la red Landscape Architecture Europe, a través de la revista *'scape* y el día a día de su quehacer universitario. Sin su atención no hubiéramos podido contar con la presencia de Knut Eirik Dahl y Kjerstin Uhre, Maria Hellström-Reimer y Tone Lindheim. Vale la pena dejar aquí constancia, a modo de sinopsis breve lo que son sus aportaciones a un programa verdaderamente redondo.

Tone Lindheim hizo gala de su amplia experiencia en todos los ámbitos relacionados con el paisaje urbano y la creación de entornos en los que el agua confiere un carácter especial al lugar. Sus proyectos de parques, y áreas residenciales suelen conllevar el diseño de lagos, lechos fluviales, canales, cascadas y cortinas, multiplicando la relación del agua con la tierra en el entorno natural y urbano. Es excepcional su exquisita atención al empleo del agua excedentaria, y en general a todos los detalles del proyecto.

Knut Eirik Dahl y Kjerstin Uhre con el título: "Paisajes que aparecen, paisajes que desaparecen", presentaron una recapitulación sobre más de 20 años en Escandinavia y Groenlandia. La considerable escala geográfica de sus trabajos, tiene un correlato perfecto con la escala, medida en tiempos históricos, de los imperativos propios del cambio climático, y la sustitución de los recursos energéticos. Que la ambición de sus proyectos se corresponda con la generación de una prolongada encuesta con los agentes implicados, estableciendo intensos diálogos públicos, da idea de la calidad sus planes maestros, nunca concebidos como una imagen finita. Para ambos arquitectos los ciudadanos se encuentran ante un complicado debate entre sus aspiraciones particulares y las estrategias nacionales e internacionales en los ámbitos político y cultural y científico. Así, inspirados por la noción de biotopo su trabajo no sólo ha considerado la "dinámica de las pequeñas culturas" sino contribuido a la consolidación y desarrollo de verdaderas comunidades de conocimiento. Como investigadores en el precario campo de las Bellas Artes, no tenemos más remedio que constatar que la belleza de su gráfica, -que firmaría con gusto un Moholy-Nagy-, responde a una profunda voluntad de contrato social.

Descartando lo que hubiera podido ser una magnífica intervención sobre su propio trabajo, Maria Hellstrom asumió la tarea de trazarnos un telón de fondo, donde aún pueden proyectarse los mitos mediterráneos sobre el habitar nórdico. Su importante conciencia medioambiental sería producto de una serie de circunstancias históricas. Para Maria la consciencia de la pobreza y la escasez sería una parte fundamental del carácter sueco. Este sentimiento, que nosotros relacionamos abusivamente con el luteranismo,

atravesaría incluso el funcionalismo de los años 30. Siguiendo a James Clifford, considera a las migraciones, y no a la simple ocupación territorial, el rol fundamental a la hora de definir esta cultura. Así, la idea de paisaje escénico, del paisaje como vista, no es aquí aplicable. Maria nos advierte que detrás de los ideales medioambientales e igualitarios, se están produciendo conflictos semejantes a otras partes del mundo. Así el Norte constituye una desesperada línea donde se libra la última batalla por los recursos naturales: la lucha por la energía, el espacio, el agua y el aire.

Complementamos estas conferencias con dos mesas redondas. La primera *Vivir la plaza, autogestionar la democracia*, moderada por José Luis Albelda, versó en particular sobre la acampada de la Plaza de Sol del 15 M, y en general sobre la necesidad de trascender la actual democracia representativa. Desde distintos puntos de vista, tanto Fernando Gaja, Amador Fernández Savater, y Luis Navarro como buena parte del variorpinto público concluyeron en la necesidad de nuevas formas de comunicación y toma de decisiones. No habría una ética escenificada en lo público que no conlleve una estética asociada. En la segunda, *Diseño comunicación y cultura. Estrategias para un entorno sostenible*, moderada por Lola Pascual, se hizo hincapié en la incidencia del diseño, en la creación y mantenimiento de las lógicas culturales. Para hablar de todo ello contamos con la presencia de tres invitados, el maestro Pedro Torrent, "Peret", caústico diseñador donde los haya, Luis Eslava, como renovador del diseño de producto, y Boke Bazán, gran animador de la vocación crítica del diseño valenciano, y autor del polémico cartel de nuestro congreso.

Por fin, siguiendo con estrategias anteriores, y en consonancia con el lema de las jornadas, abrimos tres Areas temáticas, Modos de habitar; Espacios naturales, espacios públicos; y Arte, diseño y sostenibilidad, donde encontraron cabida numerosos trabajos de investigación. El lector podrá encontrar aquí aportaciones muy diferentes, pero siempre con un espíritu interdisciplinar.

Para concluir quisieramos dar las gracias a los numerosos miembros de la comunidad universitaria que hicieron posible la celebración del congreso, bien desde su quehacer particular, o como responsables de entidades, estructuras y organismos. En este sentido, nuestro particular encuentro, tomó especial relevancia y significación, gracias a los vínculos entre el Centro de Investigación Arte y Entorno y la Ciudad Politécnica de la Innovación.



De izquierda a derecha: Knut Eirik Dahl, Kjerstin Elisabeth Uhre, Maria Helström Reimer y Tone Lindheim.

Rutas entre el norte y el sur.

Lisa Diedrich.

Es editora jefe de la serie de libros *Landscape Architecture Europe* (*Fieldwork 2006, On Site 2009, In Touch 2012*), editados por la Fundación LAE, Wageningen (Países Bajos) y publicados internacionalmente por la editorial Birkhäuser. Lisa Diedrich y Harry Harsema son editores de la publicación *'scape*, una revista internacional sobre arquitectura de paisaje y urbanismo. Además de sus compromisos editoriales, Lisa trabajó para el servicio de obras públicas de Múnich hasta 2006 y, desde entonces, ha orientado su carrera profesional hacia el ámbito académico: actualmente es profesora de Arquitectura Paisajista en la Universidad Sueca de Ciencias Agrícolas de Alnarp/Malmö (Suecia).

Es todo un placer colaborar con los europeos meridionales en su deseo de comprender el Norte.

Todo conocimiento surge a partir de un proceso de exploración y, a este respecto, la iniciativa de la UPV llamada 'Latitud Norte' ha adquirido un compromiso muy personal. El punto de partida fue el intenso anhelo de percibir el Norte con una mirada propia, de sentir el aire, la tierra y el entorno a través de las manos, los pies y la piel, de imbuirse de parte del espíritu de este espacio septentrional mediante la inmersión individual, de experimentar la vida de un concepto entendido más como una imagen mental fantástica, distante, abstracta, ideal y muda. En julio de 2010, Joan Llaveria i Arasa, entonces director del Centro de Investigación Arte y Entorno de la UPV, se subió a su motocicleta en Valencia y emprendió una aventura que le llevó hasta Cabo Norte en unos días y luego de regreso a Valencia. Joan relata que "durante el viaje todo transcurrió muy despacio, consciente quizás de que las sensaciones en toda su plenitud permanecen sólo en el tiempo el instante que dura la experiencia" (Llaveria, *Paisajes de un viaje a Cabo Norte*, UPV 2010). Después de haber contemplado los paisajes septentrionales, sintió la necesidad de "traerlo de nuevo a la memoria, interiorizarlo y compartirlo" (Llaveria, *ibid*). De este modo nació la idea del congreso 'Latitud Norte' y la exploración continuó a través de otra experiencia, la de invitar a Valencia a profesionales de la región para dinamizar esta imagen muda, escuchar las voces del Norte y debatir sus reflexiones con homólogos del Sur, en este caso, el equipo del Centro de Investigación Arte y Entorno, dirigido actualmente por Constancio Collado Jareño, los estudiantes de la UPV, investigadores y personal. Dicho intercambio, esta forma de generar conocimiento a través de la experiencia, funcionó en ambos sentidos de manera inmediata, sin necesidad de mucha mediación. En primer lugar, se produjo el encuentro personal, al que siguió el intercambio lingüístico directo y la traducción ocasional de un idioma a otro. A título personal, yo

misma también realicé mi propia contribución al actuar como una especie de traductora entre el Norte y el Sur, sin pertenecer necesariamente a ninguna de estas dos regiones, sino como europea, al servir de nexo de unión entre dos conceptos que, en mi opinión, están profundamente unidos.

Como europea convencida, me he comprometido personalmente a entender la idea de Europa, al menos en el ámbito de las profesiones del diseño, y muy especialmente, la arquitectura del paisaje. No resulta nada sencillo entender el concepto europeo, con su abundante diversidad cultural dentro de un espacio limitado, y que además parece estar lejos de ofrecer un punto de partida ideal para la construcción de un horizonte común de comprensión o una identidad compartida. Sin embargo, me parece que vale la pena explorar esta idea de manera permanente, puesto que toda concepción sobre Europa será siempre una instantánea en el tiempo, expuesta a diluirse, cuya existencia no se prolongará más allá del momento de su percepción, y que por tanto, debe ser memorizada, interiorizada, compartida y actualizada. La identidad europea no es tan solo un concepto múltiple, sino que también posee un aspecto camaleónico y que se modifica con el tiempo. Estas características no solo han dotado a Europa de la fuerza necesaria para resistir la uniformidad, sino que, por otra parte, le han permitido desarrollar extensamente un valor común: el respeto y la curiosidad por los lugares, entendidos en plural y en continua evolución. Quizá de manera inconsciente, durante estos primeros años del siglo XXI, en Europa nos estamos esforzando por alcanzar un conocimiento del lugar, localizado, diferenciado del conocimiento universal, en otras palabras, el sueño modernista. A este ideal sobre el conocimiento de un espacio concreto podríamos referirnos como el compromiso europeo común. “Nunca fuimos modernos,” escribe el filósofo francés Bruno Latour...

¿A qué nos referimos por el lugar o el respeto que le profesamos? ¿Qué implican la curiosidad, la intervención o el conocimiento de dicho lugar? El Centro de Investigación Arte y Entorno comenzó a explorar los lugares del Norte y su configuración en el congreso ‘Latitud Norte’ y ha encontrado respuestas similares a las que pueden descubrirse a escala europea: el lugar no es solo un ‘soporte físico’, una simple porción de terreno o el fruto del trabajo de un diseñador paisajístico. Es mucho más que todo eso, puesto que implica determinados contextos políticos, económicos y sociales sintetizados en un discurso profesional que podríamos denominar nuestro mundo de pensamiento, la ética y la estética de la profesión, una especie de ‘soporte lógico’ que genera un producto diseñado y fabricado, el ‘soporte físico’. Si el diseño, a pesar de fundamentarse en un entendimiento colectivo, genera diferentes resultados en cuanto a expresión y estilo, debemos buscar elementos comunes no solo en el producto, sino también en el pensamiento. Cuando profundizamos en los permanentes debates existentes, podemos encontrar con mayor facilidad respuestas a las cuestiones que se refieren a los aspectos comunes en el diseño (del Norte, en el caso del congreso ‘Latitud Norte’) y una de las conclusiones a

las que se llegó en estas jornadas fue que resultan fundamentales el pensamiento y las inquietudes del diseñador, así como sus convicciones, intuiciones, hallazgos y experiencias. Durante el congreso, los miembros del Centro de Investigación Arte y Entorno llevaron a cabo un proceso de exploración exhaustiva sobre la mentalidad que caracteriza al Norte con el fin de descubrir mediante estrechos contactos e intercambios fructíferos que se trata de una región más multifacética de lo que habían podido imaginar, que existen numerosas diferencias entre el diseño del Norte, su concepción y realización, que su estudio les permitía ir más allá de las respuestas superficiales y formular preguntas más precisas a fin de comprender cómo todo esto se relaciona con su manera de pensar y de hacer. En definitiva, la exploración del Norte es un proceso de apertura y reflexión en el Sur, y forma parte de la comprensión de Europa en su conjunto.

Existe una red de arquitectos del paisaje en toda Europa de la que formo parte, que se ha propuesto igualmente sondear el inmenso mar de ideas europeo, y he decidido citarla en este momento, porque muestra el mismo compromiso personal con la exploración que caracteriza a la iniciativa valenciana. Es como si en el continente europeo contáramos con un equipo de investigadores que necesitan entender su profesión más allá de las fronteras nacionales, los marcos institucionales y los intereses corporativistas. Esta red, organizada en la fundación *Landscape Architecture Europe* (LAE), cada tres años reúne proyectos de diseño de toda Europa, los envía a un jurado europeo de profesionales que selecciona unos cuarenta para su publicación y detecta al mismo tiempo las corrientes preponderantes en ese momento. Posteriormente, el jurado entrega su selección a un equipo de críticos que reflexionan sobre dichas iniciativas, mientras se establecen los perfiles de los discursos europeos que se extraen de los proyectos y debates del jurado. Cada tres años, una de las publicaciones de la serie *Landscape Architecture Europe* se acerca a la esfera del trabajo y del pensamiento en que se basa la profesión del diseño y trata de ir más allá de las categorías de Norte y Sur, al tiempo que reconoce su existencia, junto a Este y Oeste, entre otras, y asume que en esta variedad se basan tanto la riqueza de Europa como las relaciones entre todos esos elementos esenciales. Dichas relaciones evolucionan principalmente a causa del espíritu crítico que las descubre, debate y evalúa, a través de sus reivindicaciones y referencias, sus preguntas y recomendaciones, al dar un impulso a la profesión y preparar el terreno para nuevas obras profesionales y del pensamiento, que, a su vez, exigen nuevas evaluaciones... Al observar las últimas tendencias en la arquitectura paisajística europea, algunos miembros del equipo LAE sintieron la necesidad de vincularlas con la situación actual a escala internacional y con disciplinas del diseño relacionadas, especialmente con el urbanismo, a fin de crear un foro más abierto en formato de publicación. Por consiguiente, apareció una revista internacional sobre arquitectura de paisaje y urbanismo llamada ‘*scape*, que se publica de forma bianual, cuyo objetivo principal es analizar temas relacionados con el diseño

que han sido seleccionados por la creciente red de profesionales y que constituyen foros de debate en su práctica profesional en diversas partes del mundo, al tiempo que informa de las conclusiones al equipo de 'scape. Se puede observar el devenir de las obras y el pensamiento en otro campo de las relaciones que agudizan nuestra visión europea, además de proyectarla más allá del viejo continente. Por ejemplo, cuando se consideran los hemisferios norte y sur del planeta, aparecen conceptos totalmente diferentes de los que entendemos tradicionalmente como Norte y Sur, lo cual plantea todo un desafío a la imagen concebida en un sentido estrictamente europeo. Vistos desde el hemisferio Sur, tanto España como los países escandinavos forman parte del 'Norte'. Resulta emocionante sondear, sumergirse y finalmente superar estas categorías.

La red *Landscape Architecture Europe* configura un lugar de exploración del mismo modo en que lo hace el equipo de 'Latitud Norte' y ambos se basan en compromisos personales que implican un intercambio y experiencia inmediatos. No es de extrañar que también se encuentren estrechamente vinculados a través de las personas. Personalmente, entré en contacto con los miembros del Centro de Investigación Arte y Entorno al ser invitada a pronunciar una conferencia en uno de sus congresos sobre una forma particular de urbanismo europeo, que denominé urbanismo 'con orientación paisajística'. El equipo encargado de la organización del siguiente congreso en los países del Norte me involucró en sus debates y se valoró mi criterio europeo para confirmar sus opciones de ponentes invitados. Maria Hellström-Reimer, Tone Lindheim, Knut Eirik Dahl y Kjerstin Uhre forman parte de la red europea de críticos con los que he tenido el placer de trabajar durante los últimos años. Maria, artista y profesora de teoría del arte en Malmö (Suecia), cuenta con una amplia experiencia en la investigación sobre arquitectura del paisaje y colaboró en el libro más reciente de LAE, *In Touch*, con un ensayo sobre la 'interpretación en la naturaleza', un tema presentado en la conferencia que pronunció durante el congreso 'Latitud Norte' en relación con las raíces, los derechos y los itinerarios del paisaje nórdico. Tone, arquitecta paisajista profesional, socia de Bjørbekk & Lindheim, uno de los estudios paisajísticos más prestigiosos de Noruega, y profesora de arquitectura del paisaje en Ås, cerca de Oslo, ha formado parte del jurado de *In Touch* y tiene una especial sensibilidad para descubrir las cualidades de un proyecto, al señalar aquellos aspectos que únicamente pueden llegar a conocerse a través de una evaluación práctica del tema en cuestión, un método que también aplica a su propio trabajo, tal y como ilustró en el congreso 'Latitud Norte'. Knut Eirik Dahl y Kjerstin Uhre, socios en el estudio de arquitectura Dahl & Uhre en Tromsø, Noruega, y comprometidos en el mundo académico como profesor de urbanismo y PhD Fellow, respectivamente, escribieron un ensayo sobre la 'aparición y desaparición de paisajes en el Ártico' en el libro anterior de LAE, *On Site*, donde exploran este tema a través de su propio trabajo de diseño en el estudio, mediante la enseñanza y la investigación en la universidad y, sobre todo, como

un diálogo fundamental en el que ambos participan, cuyo objeto es alimentar de forma continua su espíritu crítico, que alcanza momentos de especial profundidad tanto en el ensayo de *On Site* como en el congreso 'Latitud Norte'.

Los viajes a Cabo Norte y las conferencias en latitudes septentrionales son formas muy inmediatas de fomentar el pensamiento crítico y generar conocimiento sobre el lugar, aunque suelen estar restringidos a una audiencia reducida. La función de las publicaciones posteriores es la de trasladar estas experiencias a un público más amplio. De este modo, el contenido del congreso 'Latitud Norte' puede accederse como una fuente de conocimiento dentro de un horizonte europeo, a fin de contribuir a la comprensión común de todo aquello que nos une.

Conferencias



De izquierda a derecha: Knut Eirik Dahl, Eva Marín y Kjerstin Elisabeth Uhre.

Presentación de la ponencia inaugural Paisajes que aparecen y desaparecen por Knut Eirik Dahl y Kjerstin Elisabeth Uhre.

Eva Marín Jordá.

Titular de Universidad, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno, Universitat Politècnica de València.

A través de una serie de grandes proyectos urbanos y de paisaje, Knut Erik Dahl y Kjerstin Uhre, arquitectos noruegos, han realizado estudios que tienen como objetivo explorar las nuevas condiciones para el urbanismo, el paisaje y la arquitectura, estableciendo un mayor diálogo entre las ciudades y el desarrollo sostenible. Ellos están aquí para hablar de sus proyectos y del desarrollo de su trabajo y, principalmente, para contarnos el enfoque desde el que los abordan y las estrategias a partir de las cuales los llevan a término. La ponencia que nos presentan D&U: *Paisajes que aparecen y desaparecen*, abre el III Congreso Internacional de Arte y Entorno. Latitud norte. Ética y estética del habitar.

Dahl & Uhre, los arquitectos de Tromsø, son promotores de comprometidas reflexiones sobre la dimensión pública de la ciudad, ejemplo de ello son los proyectos: *Los juegos de Tromsø (Ciudad de los diálogos)* y *El año del desarrollo de la ciudad (Ciudad de las crónicas)*.

La apertura de nuevos conceptos en torno a lo público, a través de la participación en diversos concursos, a escala tanto urbana como regional, ocupan gran parte de su trabajo. Su última propuesta destacada es el plan maestro denominado *En medio del mundo / en medio de Nuuk*, en Groenlandia.

Durante los últimos diez años, Knut Erik Dahl y Kjerstin Uhre han hecho una contribución singular a la arquitectura no sólo a través de sus innovadores proyectos de construcción, sino también mediante los espacios que han construido para el discurso que rodea el desarrollo urbano y la cultura en su ciudad natal, Tromsø, que se ha convertido en el banco de pruebas de su búsqueda y contratación de otras fuentes de conocimiento diferentes a las convencionales en la planificación urbana.

Kjerstin Elisabeth Uhre, nacida en Oslo. Arquitecta por la Escuela de Arquitectura de Bergen, ha realizado estudios de Filosofía y Estética. Perteneció como Knut a *Blå strek arkitekter* (La línea azul de arquitectos), grupo en el que ambos trabajaron conjuntamente en Noruega. Es socia fundadora del grupo D&U, y directora general de desde 2005. En 2004 participó en la exposición realizada en el Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño: *20 menores de 40 años, arquitectura joven noruega*, Uhre ha sido profesora en la

Universidad de Arquitectura de Bergen (BAS) y en la Escuela de Arquitectura de Diseño de Oslo (AHO), fue miembro de la Junta de Tromsø Arkitektlag del 2003 al 2005 y miembro del Colegio de Arquitectos del Norte de Noruega desde 2005 hasta 2008. Actualmente, y desde 2008 es miembro del Arkitekturmuseet.

Kjerstin Uhre, escribía en 2002 a propósito de la vulnerabilidad como uno de los componentes básicos de las concepciones de la supervivencia:

[...] tenemos que encontrar las ideas que se están formando bajo la superficie, las cosas que nosotros no sabemos todavía, para dibujar lo que existe fuera de las sombras de lo que sabemos. Los proyectos tienen que prestar mucha atención y ser proactivos en el establecimiento de nuevos rumbos, para cumplir con los retos del futuro, que sólo pueden ser satisfechos a través de un dinamismo hasta ahora no visto y una flexibilidad en la planificación, la cooperación internacional y el desarrollo.

Knut Erik Dahl, Nacido en Noruega, es Arquitecto y Profesor del Instituto de Urbanismo y Paisaje de la Escuela de Arquitectura y Diseño de Oslo (AHO) y socio fundador de D&U, los arquitectos de Tromsø. Desde 2001 es presidente de European Norway. Knut Erik Dahl ha recibido el Premio de la NAF de honor (2009) por sus esfuerzos permanentes para mejorar la comprensión y para elevar la calidad de nuestros entornos urbanos. Diálogos como los establecidos acerca del urbanismo de la ciudad de Tromsø; públicos, abiertos y acogedores, y proyectos relevantes en los países escandinavos en zonas urbanas y a escala regional, lo han consagrado como maestro en las ciudades y en las universidades. Ha recibido el Premio de honor de la Northern Norwegian Architects Association's por sus considerables esfuerzos para incrementar la comprensión y elevar la calidad de nuestros entornos urbanos.

Mencionaremos algunos de los proyectos más destacados realizados por el equipo Dahl&Uhre Arkitekter, y serán ellos quienes nos hablen del enfoque y desarrollo de los mismos.

Participaron en la 10ª bienal de arquitectura de Venecia (2006). El pabellón nórdico, a través de los tres museos nórdicos de arquitectura presentó *Ciudades del Ártico*, incluyendo a Kiruna, Oulu y Tromsø.

El Juego de Tromsø y el *Año de desarrollo urbano*, ha sido una de las experiencias más “espectaculares” en la planificación de Noruega. Según Ingerid Almaas Helsing, a través de los últimos 10 años, Knut Erik Dahl y Uhre Kjerstin han hecho una contribución singular a la arquitectura, no sólo a través de sus proyectos de construcción innovadores, sino también en los espacios que han construido para el discurso que rodea el desarrollo urbano y la cultura en su ciudad natal, Tromsø. Tromsø se ha convertido en el

banco de pruebas de su búsqueda y contratación de otras fuentes de conocimiento que las convencionales en la planificación urbana.

El proyecto, *Nordhavnen / Excentral Park – Dinámica de borde* se mostró junto con otros proyectos bajo el título *Estrategias sostenibles en el diálogo*, en la exposición *Ciudad sismógrafo*. Nordhavnen es parte de una estrategia de extensión de Copenhague en un vertedero industrial, a desarrollar en el paisaje marino de Öresund. Este proyecto, que se realizó conjuntamente con el quipo *70° N*, se opone al desarrollo lineal, pues según Dhal se debe establecer un universo de ideas más allá del campo del pensamiento de los desarrolladores. La programación de Nordhaven y la estrategia de desarrollo debe reflejar constantemente nuevos conocimientos y es posible ver este proyecto como una obra de arte en desarrollo.

Su último trabajo, premio en el festival de arquitectura nórdica Arkitekturmässan 2011, es el plan maestro *Nunarsuup qeqqani - Nuup qeqqani / En el centro del mundo - en el centro de Nuuk* (Groenlandia), ha sido galardonado por Suecia como el mejor plan urbanístico nórdico en Gotemburgo.



Knut Eirik Dahl y Kjerstin Elisabeth Uhre

Son socios en Dahl&Uhre architects/D&U en Tromsø, Noruega. Dahl es profesor en el Instituto de Urbanismo y Paisaje de la Escuela de Arquitectura y Diseño, en Oslo/AHO, y presidente de European, Noruega. Uhre ha trabajado como profesora a tiempo parcial en la AHO y en la BAS, la Escuela de Arquitectura Bergen. D&U ha generado y promovido exhaustivos debates públicos como el Juego de Tromsø (Ciudad de Diálogos) y el Año del Desarrollo Urbanístico (Ciudad de Crónicas). Diálogos públicos abiertos y sugestivos, y proyectos para concursos en Escandinavia a escala local y regional, son parte importante de su actividad. Su último trabajo es el plan maestro titulado En medio del mundo/En medio de Nuuk en Groenlandia.

Appearing and Disappearing Landscapes 2.0

Knut Eirik Dahl y Kjerstin Elisabeth Uhre

Nuestra conferencia en Valencia se presentó como un viaje a través de siete proyectos que se prolongan durante más de 20 años entre Escandinavia y Groenlandia. El concepto de paisajes que aparecen y desaparecen ha acompañado a nuestros trabajos desde 1988, cuando lo presentamos en forma de texto y ponencia en el simposio *Arquitectura y Territorio*.¹

Asimismo, nos ha servido como un subtexto en una serie de concursos que se han celebrado por toda Escandinavia y que han tenido como tema común la velocidad en todas sus manifestaciones, desde la expresión de esta magnitud física en las infraestructuras ferroviarias de última generación, hasta su manifestación en el movimiento del biotipo más insignificante. La conferencia se llevó a cabo como una conversación entre dos profesores. El diálogo continúa a través de nuevas ideas e iniciativas.

UHRE: En Valencia, finalizamos nuestra conferencia con una mención a la localidad de Kiruna, en el norte de Suecia, y a su turbulento futuro. La empresa minera LKAB está socavando literalmente una ciudad cuya mayor parte va a ser demolida y sustituida por un nuevo concepto experimental. Para ello, se ha organizado un concurso internacional en el que participan diez equipos invitados.² Sin duda, una interpretación al pie de la letra del concepto de la desaparición.

DAHL: Para nosotros, la presentación de Valencia constituyó la introducción a un proyecto de tres meses de duración con estudiantes de posgrado en el campo de la arquitectura paisajística, cuyo objeto es la investigación de los recursos minerales a nivel mundial y, con especial atención, los que se encuentran en los territorios del Norte. Iniciamos el debate mediante nuestro concepto de investigación *Visiones de Helsinki-Tampere* (1993):

“El paisaje debe cargarse con una nueva energía, estética, que posibilite el descubrimiento y la delimitación de todo su potencial urbano. Durante la fase de planificación de los contextos la atención no suele centrarse en el paisaje hasta que el proyecto queda establecido, por lo que este enfoque no permite una debida preparación para el desarrollo posterior. Nuestro objetivo es formular en un paisaje la transición de un estado a otro a través de su propio fortalecimiento, puesto que cualquier transformación realizada a

¹ Conferencia a cargo de KE Dahl en The North Calotte Symposium, 1988

² “El nuevo centro de Kiruna”. Se han seleccionado diez equipos internacionales para el concurso que comenzará en agosto de 2012. K. E. Dahl es miembro del jurado designado por el Colegio de Arquitectos de Suecia.

una escala geográfica considerable imposibilitará y al mismo tiempo desencadenará una futura realidad construida”.³

UHRE: Nuestro descubrimiento de la existencia de nuevas iniciativas relacionadas con la necesidad de conseguir recursos minerales a nivel mundial, junto con las actuales estrategias nacionales de explotación de yacimientos mineros en el norte de Finlandia, Suecia y Noruega, abren un nuevo escenario que va a mostrarnos un cambio radical. Actualmente, se exploran territorios enteros y sus paisajes para la explotación de los recursos que yacen en el subsuelo.



La alfombra mágica. Únicamente a través de la migración y de las acciones realizadas muy lentamente podremos adentrarnos en este paisaje que aparece.

Campos de exploración y límites de explotación

DAHL: Creo que la noción de paisajes que aparecen y desaparecen, junto con la idea de cargar el paisaje con una nueva energía en todos nuestros proyectos, son dos conceptos que guardan una estrecha relación con las diferentes concepciones del paisaje. Se trata de una especie de actitud exploradora hacia los paisajes que se encuentran bajo presión en busca de una terminología que los articule, por así decirlo. Has introducido el debate sobre la construcción del futuro, quiénes y cómo intervienen en este proceso, algo que en cierto modo forma parte de una discusión continuada sobre la desaparición. ¿Existe algún aspecto en nuestro estudio *Campos de exploración y límites de explotación* que se refiera a este asunto, que posicione nuestra investigación en dicho debate sobre el futuro?⁴

UHRE: Existen varios tipos de futuro. Los arquitectos por lo general actúan sobre aspectos específicos del futuro a través de sus proyectos e iniciativas. Me refiero a la clase de futuro en el que el presente ya se encuentra incorporado, porque se han redactado contratos y se han formalizado acuerdos. A continuación, entramos en el periodo

³ Blå Strek/Blue Line, The Helsinki Tampere Visions, concurso/investigación 1993.

⁴ Master Studio Landscape, primavera de 2012, AHO, profesores: Knut Eirik Dahl, Kjerstin Uhre, Øystein Røe y Espen Røyseland.

de concursos de ideas, construcción visionaria y evaluaciones de impacto, en el que los arquitectos, a menudo como parte de equipos interdisciplinarios, proyectan a largo plazo y de manera general, los futuros negociados. Aunque antes de formular las asignaciones, el resultado final y los valores quedan abiertos al debate. Los arquitectos cuentan con herramientas que les permiten hacer aportaciones a la formulación de políticas en las que el futuro está en juego.

La visión de Helsinki Tampere adquirió forma a partir de la pregunta formulada en la convocatoria: “¿De qué manera podemos evitar daños irreversibles a la tierra y al paisaje al construir una línea de tren de alta velocidad entre Helsinki y Tampere?”. Actualmente, esta es una cuestión todavía más delicada en las latitudes del Norte. Se están poniendo los cimientos de una nueva aventura industrial que se basa en la explotación de los recursos. En medio de este ambiente de expectativas, intereses y valores, las culturas y las personas se ven enfrentadas entre sí. Nuestro estudio de nueve semanas de duración tomó como punto de partida el apetito y la dependencia globales hacia los metales y minerales, y posteriormente estableció una relación con las iniciativas y estrategias nacionales para la extracción de recursos mineros, una situación que se está produciendo actualmente en el norte de Noruega. Durante 2012, el gobierno noruego presentará su estrategia de explotación de yacimientos minerales. El estudio tuvo como objetivo analizar las implicaciones sociales, jurídicas y medioambientales de una mayor extracción a través de la visión particular del arquitecto paisajista. Mediante algunos temas como *The Big Picture*, *the Perforated Landscape*, *the Multi-layered Landscape* y una colección de reflexiones individuales, el estudio descubrió la proyección, descripción y concepción de una nueva versión del territorio que se está llevando a cabo en la actualidad. La explotación de los recursos mineros no se limita únicamente a aportar unos elevados beneficios económicos, sino que el sector también supone unos costes enormes en cuanto a su repercusión en el paisaje, la naturaleza y la sociedad. La noción de participar resulta fundamental. Es necesario hacer aportaciones al debate y actuar en nuestro entorno mientras podamos cambiar la situación. También debemos analizar el papel de los arquitectos paisajísticos en la creación del futuro. Tenemos que prepararnos para lo que está por venir, como ya afirmabas en 1993:

“El paisaje no atrae la atención hasta que se convierte en una cuestión ‘necesaria’, y en este sentido, no está preparado para el futuro. El mapa actual se propone desarrollar una nueva leyenda que tiene por objeto iluminar la sombra. El paisaje debe estar preparado para superar el próximo obstáculo al permanecer como un espacio superior en un futuro impredecible, lo que obligará a una estética que tiene que operar a gran escala y que debe afrontar más asuntos temporales que el propio mundo construido.”

La imagen y el texto

En colaboración con una variedad de equipos interdisciplinarios, hemos ejecutado una serie de proyectos en los que nuestro principal objetivo ha sido conseguir un papel relevante en la formulación de políticas y conceder una voz al paisaje y a la ciudad. En nuestros proyectos hemos estado explorando con el dibujo como una declaración, el diagrama como un argumento, el mapa como una narrativa, pero también con la imagen como una parte del texto. ¿Qué elementos aparecen entre la imagen y el texto?

DAHL: Tanto las Visiones de Helsinki Tampere como el concurso de Örestaden en Copenhague experimentaron con el dibujo como collages con marca de agua. El resultado fue una generación múltiple de ideas, de información y una amplia gama de aportes subjetivos que cargan cada dibujo o imagen.

Tanto la tarea de narración como el dibujo, que sugieren la transformación geográfica a gran escala de las ciudades y paisajes en un tiempo futuro, suponen un ejercicio de especulación o excavación de posibilidades futuras. Se trata de una forma de planificación experimental del futuro sobre la base de la creencia de que cada imagen cuenta una historia en particular. Así, las imágenes se convierten en narraciones abiertas que el espectador deberá interpretar, o en estos dos casos, el jurado. Las imágenes establecen un diálogo con el lector. Los textos relacionados con estas imágenes cuentan otra historia, en parte, utilizando el dibujo como punto de partida, pero sobre todo, al introducir otro relato. En este sentido, el texto produce imágenes nuevas que se suman a las ya existentes mediante un debate continuo sobre el programa, la escala y el cambio. Todos los puntos de vista establecidos, así como la versión ideal del futuro quedan cuestionadas en todo el texto, que abandona la imagen para regresar más tarde, al igual que lo hace un autor con libertad y pericia. Uno de nuestros textos en el concurso de Copenhague, titulado *The spirit of the Place is bound to be found elsewhere* (El espíritu de un lugar puede encontrarse en otra parte), contiene y produce sus propias imágenes relacionadas con el resto y abre un amplio campo de reflexión.

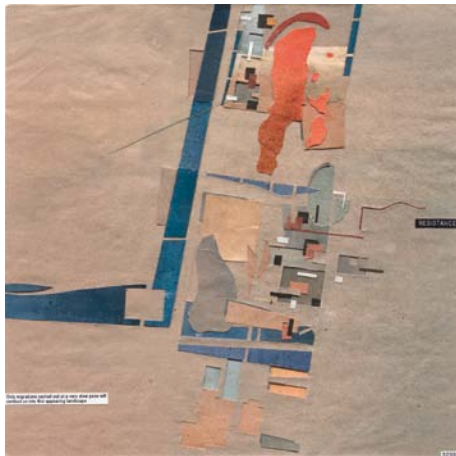
UHRE: Roy Eriksen, profesor de estudios interdisciplinarios de la Universidad de Agder, ha participado a menudo en nuestros proyectos y colaboró con sus traducciones e iniciativas estimulantes. Es necesario recalcar que tanto su experiencia como su libro *The Building in the text* (La construcción en el texto), (2001) fueron regalos de incalculable valor que han informado nuestros textos, dibujos y conceptos.

DAHL: El siguiente texto procede de una de sus traducciones intertextuales:

“Los ideales del proyecto y los requisitos establecidos para el desarrollo de un espacio representan de muchas maneras una carga en relación con el paisaje en el que

este se enmarca. Este peso en términos de masa y de realidad alterará toda la escala geográfica del proyecto en cuestión. En este contexto, el peso significa el conjunto de influencias a las que deberán hacer frente las zonas adyacentes bajo la idea de un cambio permanente. Por tanto, es imposible definir Örestad sin mirar a su alrededor en el espacio y en el tiempo. No es posible encontrar el nuevo paisaje urbano que pretende crear de facto la iniciativa de Örestad únicamente a través del estudio del lugar. Tampoco será suficiente realizar solamente un estudio de su paisaje interior. Las reglas para el juego de Örestad amplían el campo de juego”.⁵

La noción de ampliar el campo de juego coloca al arquitecto en la posición de descubridor de influencias que representan dimensiones ocultas, cuya identificación y comprensión no resultan tan obvias. Se trata de un proceso continuo de abarcar campos cada vez más amplios, en los que se exploran las fuerzas que pueden realizar aportaciones sorprendentes a nuestro proyecto. He aquí el poder del texto, la narración, la producción continua de imágenes. El texto se dirige a muchos lectores, para quienes las imágenes adquieren diversos puntos de vista.



La alfombra mágica. Únicamente a través de la migración y de las acciones realizadas muy lentamente podremos adentrarnos en este paisaje que aparece.

La velocidad y la serpiente

UHRE: Estábamos en alguna parte. Recuerdo perfectamente la hermosa isla de la creación, los cortes precisos del cúter, la textura del papel con marcas de agua, el empeño en obtener los ángulos precisos, las conversaciones que tenían lugar en la sala, el fluir de ideas plasmadas en mapas y textos. Me sentí muy privilegiada por haber sido invitada y participante en la elaboración de la Alfombra Mágica de Örestaden. Desde entonces hasta ahora, he recorrido un viaje por un mundo de nuevas herramientas, aplicaciones tecnológicas, nuevas posibilidades y panoramas geopolíticos cambiantes. En aquel momento, no fue fácil recopilar la

información geográfica. La primera vez que había visto una imagen de satélite fue en Amager (Copenhague) y tuvimos que ir a la biblioteca para encontrar las fotos aéreas.

⁵ Örestaden, Copenhague. Concurso internacional de ideas, 2º premio, 1994 KE Dahl, K. Uhre, Kyrre Pedersen, Nils Mjaaland, Jostein Lyngghjem, Roy Eriksen.

Ahora, todo el mundo se encuentra a tan solo un clic de distancia. El flujo de información actual hace que las condiciones sean totalmente distintas. Sin embargo, la práctica de la arquitectura todavía se encuentra a un nivel similar y exige la misma forma tradicional de actuar y relacionarse con el mundo. La arquitectura se desarrolla en la superposición geográfica situada entre las capas del conocimiento acumulado, allí donde los valores se encuentran. La práctica arquitectónica ofrece la posibilidad de negociar y editar múltiples campos de la investigación. Por tanto, una pregunta clave es la siguiente: ¿Qué mensaje comunica nuestro proyecto? El Juego de Tromsø (1995-1997) tuvo como subtexto la Ciudad del Diálogo.⁶ ¿Cómo pueden el diálogo, el conflicto o el enfrentamiento comunicar un programa significativo de expectativas para el futuro?

DAHL: El amplio espacio de juego no tiene límites, lo cual nos ha llevado a fomentar extensos diálogos públicos. En 1995, introdujimos el Juego de Tromsø en el Norte. Después de una serie de dificultades, pudimos contar con el apoyo del Ayuntamiento y el proyecto fue considerado como el método principal de planificación urbanística de la ciudad, como expresó uno de los concejales: “Si alguien me puede mostrar el futuro, quiero verlo”.

La regla principal del juego consistía en la designación de grandes espacios urbanos a los que se les asignarían nuevos significados. Los puntos de vista aceptados sobre una serie de espacios urbanos fueron cuestionados y modificados mediante un profundo proceso de diálogo entre los distintos participantes en el ámbito urbano. Las exploraciones sirvieron para desafiar ideas preconcebidas sobre los paisajes, formas de desarrollo, dificultades, el programa urbanístico de la ciudad y la geografía urbana emergente.

UHRE: El Juego de Tromsø nos permitió, junto con otros arquitectos, conseguir aceptación en nuestro papel de narradores. Creo que las continuas interpretaciones del diálogo a través de ideas totalmente novedosas, así como el uso de dibujos, textos y diagramas que ilustraban nuestros descubrimientos fueron recibidos de manera muy positiva por todas las partes involucradas. El deseo por conocer la vulnerabilidad de la situación existente y el entusiasmo suscitado por las posibles escenas futuras que hemos ido descubriendo hicieron posible nuevas formas de cooperación que no habíamos imaginado.

DAHL: Como autores, conseguimos una gran aceptación en nuestro proyecto que se adentraba diez años en el futuro y regresaba de nuevo mediante la visualización, las imágenes, las estadísticas y el texto que habíamos descubierto en el camino. El juego permitió la visualización del concepto de excavaciones en la ciudad del futuro, a través de exposiciones y textos producidos durante dos años muy intensos. El crecimiento in-

⁶ El Juego de Tromsø, en la localidad homónima, 1995-97, fue iniciado y dirigido por el estudio de arquitectura D&U, en colaboración con el departamento de planificación urbanística e incluyó arquitectos invitados de diferentes campos relacionados con la urbanística.

terior se convirtió en la principal estrategia de la ciudad, con lo que se había establecido un nuevo modelo de entendimiento.

El método utilizado fue el de la comunicación continua con todos los interesados en las zonas urbanas de esta pequeña ciudad. Durante meses, también realizamos paseos tranquilos por la ciudad (que previamente habíamos organizado), en los que tratábamos de identificar todos los aspectos del cambio. El extenso diálogo, durante periodos interminables, con los propietarios, industriales, pescadores, promotores, investigadores, instituciones y otros ciudadanos, puso de manifiesto una ciudad en completa transformación desde un modelo industrial basado fundamentalmente en el principal recurso de los mares del norte, la pesca. Estaba apareciendo un nuevo modelo de ciudad, con un centro académico novedoso. La cercanía y la dedicación en las conversaciones abrió un nuevo proyecto de futuros llevado a cabo mediante un entendimiento común, en estrecha cooperación con las autoridades urbanísticas, hacia una posible orientación de la nueva ciudad emergente. Esta situación generó directamente nuevas estrategias de planificación urbanística.

Tristesse Arctique

UHRE: La noción de la vida útil del paisaje planteó un debate sobre los espacios en los que no debería construirse y sobre los paisajes de la ciudad que debían conservarse para las generaciones venideras.

DAHL: En mi opinión, todo el proceso que posteriormente se denominó Ciudad de los Diálogos se resume en la siguiente idea: el paisaje que se ve no es el paisaje real. Había aparecido un fenómeno novedoso, nuevos modos de producción, nuevas formas de vida, nuevas ideas. Todo esto desafío a las realidades y conceptos existentes en gran parte de la ciudad y comenzó a gestarse un concepto totalmente distinto. Este descubrimiento de una ciudad en rápida transformación dependía de un profundo diálogo, que finalmente acabó eliminando los conflictos iniciales y recibió una amplia aceptación por las posibles expectativas de futuro que suscitó.

UHRE: Las ciudades existen conjuntamente con un paisaje futuro, donde las tensiones entre las fuerzas, entre las voces de los fuertes y los más débiles se encuentran en una negociación continua para cambiar los límites de la explotación y la extracción de los recursos. Es precisamente en las ciudades donde se pone en juego lo material y se convierte en valor económico. Las ciudades y las comunidades del Ártico se enfrentan a un complicado debate interno acerca de sus aspiraciones personales, de un lado, y las interpretaciones cambiantes en el ámbito nacional y global sobre sus territorios, de otro.

El foco de la búsqueda se dirigió hacia el Ártico a principios de la década de 2000, a causa del cambio climático y los puntos de inflexión señalados. Las preocupaciones medioambientales y las consecuencias de la conferencia de Kyoto fueron los debates predominantes. Ahora, vemos una proyección mundial sobre los recursos del Ártico que representan valores económicos potencialmente enormes. El gobierno de Noruega, Rusia, la UE y los esfuerzos de nuestros vecinos escandinavos para establecer nuevas estrategias de recursos minerales del Ártico suponen un nuevo conjunto de exigencias sobre los paisajes del Norte.

DAHL: En 2003, pronunciamos nuestra ponencia *Tristesse Arctique* en el marco de unas jornadas sobre el futuro del Norte. En ese mismo escenario, el exdirector del Instituto Polar Noruega, en una intervención sensacional, declaró que nunca antes había pensado que la capa de hielo pudiera derretirse, pero ahora por primera vez los resultados de los estudios globales lo habían convencido de que esto podía suceder. El deshielo ártico es ya una realidad presente en la mente de todos los políticos, que por otra parte no parecen preocuparse por el hielo del Polo Norte. Los nuevos retos y oportunidades que se han generado en relación con esta nueva situación han dado lugar a nuevas políticas y a la continua reordenación de este espacio septentrional.

Exponer es descubrir

UHRE: Este nuevo descubrimiento sirvió como telón de fondo del Año para el Desarrollo de la Ciudad 2005/CDY.⁷ Paralelamente a los diálogos que mantenía la Ciudad sobre su propio desarrollo, se plantearon nuevas estrategias nacionales e internacionales de cambio que colocaban a Tromsø en una nueva situación geopolítica y económica. En una de sus iniciativas de investigación más ambiciosas, el Consejo de Investigación de Noruega se ha centrado en las regiones árticas y en la región de Barents.

DAHL: Cuando el Ministro de Relaciones Exteriores declaró que el papel del Gobierno de Noruega es contribuir al diálogo internacional y que el objetivo de Noruega en las zonas árticas es estar en la vanguardia de la investigación climatológica, se planteó un nuevo desafío para las comunidades del conocimiento de Tromsø. Nacía un nuevo panorama geopolítico. La Tromsø del futuro únicamente podrá rastrearse y descubrirse dentro de unas perspectivas que son mucho mayores que la propia ciudad.

UHRE: ¿Cómo comunicar esta tensión, esta presión desde el exterior? El CDY y

⁷ Año para el Desarrollo de la Ciudad/CDY, un tiempo muerto después de siete años de planificación, municipio de Tromsø 2005/6, dirigida por un comité de trabajo; Kjersti Kollbotn, Knut Eirik Dahl, Espen F Johannessen, Toril Nyseth, Ivar Austad, Ole Harald Dahl, Eirik Junge Elliassen, Elin Haugdal con Trine Holm y Kjerstin Uhre como asociados.

la ciudad misma fueron presentados en el Pabellón Nórdico de la Bienal de Venecia en 2006, donde Kiruna, Oulu y Tromsø colaboraron en la exposición “Ciudades del Ártico”. Tromsø se encontró en medio del foco de atención internacional. Se expuso una ciudad en busca de un desafío propio con responsabilidades particulares y se debatió bajo la etiqueta buscando desesperadamente a Tromsø. Mediante la adopción de una cartografía global, el objetivo del CDY fue el de delimitar la función de Tromsø en el futuro. Se utilizaron nueve globos para describir cómo la ciudad se relaciona con redes mentales más amplias. La investigación sobre el cambio climático, el deshielo en el Ártico, el desplazamiento de la contaminación hacia los polos, el optimismo y la preocupación en relación con la extracción de petróleo y gas, la pesca, la dimensión de los pueblos indígenas, la utilización energética y la apertura de la Federación de Rusia/frontera con Noruega.

Un ejercicio de apertura

DAHL: El pequeño centro de la ciudad es un espacio muy importante donde interpretar las presiones sobre la ciudad desde el exterior a través de la arquitectura, a la vez que se propone un programa para el estudio de esta esfera pública con orientación internacional. El núcleo de la ciudad es un verdadero campo de batalla para la interpretación del futuro. Mediante una ruptura drástica con la planificación actual, que propusimos en una tensa reunión pública, los políticos de Tromsø decidieron conceder un tiempo muerto y proclamaron el Año para el Desarrollo de la Ciudad, cuyo principal objetivo sería la búsqueda de fuentes alternativas de conocimiento. La exposición Tromsø X-files, de octubre de 2005, presentó al público general todos los proyectos previstos y propuestos para el centro de la ciudad mediante un modelo. El tema principal del evento fue la exposición como descubrimiento.⁸ La ciudad descubrió que estaba siendo bombardeada por proyectos cuya preocupación por su papel futuro se reflejaba solo de forma marginal.

UHRE: Así que diez años después del Juego de Tromsø la ciudad se involucró una vez más en los grandes diálogos públicos, cuyos objetivos eran la transparencia y la apertura. Sin embargo, esta vez todo el concepto fue liderado por un grupo de profesionales, incluyéndolo a usted, autores, periodistas, investigadores y otras personas ajenas a los estratos políticos y administrativos. En realidad, se trata de un movimiento atrevido por parte de los políticos, que implica que el guión gráfico sobre el futuro de la ciudad solo puede encontrarse mediante el desarrollo de un nuevo tipo de investigación imaginativa y liderazgo, en otras palabras, un nuevo diálogo de invitación.

⁸Exposición Tromsø X Files. Concepto: Comité de trabajo del CDY, comisaria Hege Pålrsrud, diseño de la exposición 70°N/Magdalena Haggårde.

DAHL: Sí, esta política de cambio de sentido ha sido el tema de la serie de artículos e incluso de una tesis doctoral. Se creó un ambiente de enormes expectativas y se fomentó un nuevo tipo de apertura, así como una serie de actividades, como el nombre de este nuevo juego.

UHRE: Sin embargo, ha planteado firmes exigencias para la innovación al tiempo que ha desafiado la capacidad del grupo para establecer nuevos espacios de discurso y debate. Uno de estos nuevos escenarios es el periódico de mayor tirada en el Norte.



La ciudad de las crónicas. Ampliación del campo de juego, la presión desde el interior.

Resulta fascinante que el diario dedicaba todos los sábados su tercera página a nuestro proyecto. Una de las características de Tromsø que se mencionaban y elogiaban en casi todas las crónicas era su capacidad para el multiculturalismo y su apertura al mundo para convertirse en un pequeño crisol de energía urbana en medio de un paisaje inmenso.

DAHL: Durante un periodo de 40 semanas, todo un universo de actores de reparto publicaron sus reacciones en las crónicas y distintos artículos de este rotativo, que se

proyectaron sobre una ciudad del futuro. Enormes grupos organizados de participantes "invadieron" los lugares de trabajo de los proyectos para proponer nuevas interpretaciones y nuevos modelos de entendimiento compartidos. De hecho, el centro de la ciudad ahora debe concebirse como un espacio en continua evolución. Porque la ciudad que vemos y experimentamos en este momento no constituye la ciudad real. Esta existe en el espacio futuro que se está creando a través de estrategias nacionales e internacionales en los ámbitos político, cultural y de investigación.

Las presiones desde el exterior y la recientemente apertura han logrado fomentar un amplio abanico de posibilidades, un campo de tensión. Varias comunidades de conocimiento en esta ciudad, que alberga la población más joven de Noruega y que posee la media más alta de graduados, ahora desafían los conceptos convencionales de planificación mediante declaraciones públicas totalmente novedosas sobre el futuro. Han mirado con expectación a la respuesta de la ciudad ante los retos y al proceso de reforma a través de una nueva realidad construida, un proceso que no está exento de presiones desde el interior.

La dinámica de las pequeñas culturas

UHRE: En 2008, los estudios Dahl &Uhre y 70°N Arkitektur ganaron el primer premio del concurso Øresund Visions 2040 con el concepto Mosaïc::Region.⁹ Más tarde ese mismo año, este equipo conjunto obtuvo de nuevo el primer premio en el concurso internacional sobre la ampliación de Copenhague hacia el paisaje marino de Øresund, Nordhavnen, titulado Excentral Park – Edge Dynamics.¹⁰ Fueron horas y horas de lectura e intercambio de conocimientos, declaraciones y comunicaciones que llevaron a la creación de un corpus documental, en parte inspirado por una crónica de El País de Iñaki Ábalos:

"Aún está por construir un mapa creíble de la sostenibilidad, pero no hay duda de que otras dimensiones ya ensayadas han agotado su credibilidad."¹¹

Esta descripción es de aplicación para un tipo completamente nuevo de estudio del paisaje y de las fuerzas que entran en juego. Exige una reunión a todos los niveles de otro tipo de conocimiento y sabiduría. Debemos poner nuestro oído en el suelo y escuchar.

⁹ Mosaïc::Region, primer premio en Øresund Visions 2040, concurso organizado por Realdania 2008, autores conjuntos: D&U architects y 70°N arkitektur, el equipo se amplió con 32 expertos invitados de una gran variedad de campos científicos. <http://mosaic-region.com/>.

¹⁰ Excentral Park – Edge Dynamics, primer premio en un concurso internacional abierto sobre ideas, Nordhavnen, Copenhague 2008, autores conjuntos: D&U architects y 70°N arkitektur, con arquitectos y expertos invitados.

¹¹ Ábalos, Iñaki "Preferiría no hacerlo", Natural Metaphor: Architectural Papers III, Actar, Barcelona 2007, publicado originalmente en El País, 2007.

DAHL: En este campo del sur de Escandinavia existieron precursores que ya habían hecho algunos descubrimientos sorprendentes: en un extraordinario estudio paisajístico de 1986 realizado por Peder Agger y Brandt Jesper titulado "La dinámica de biotopos reducidos en los paisajes agrícolas daneses".¹² Los autores los describen como sigue:

"Setos, cunetas en las carreteras, zanjas de drenaje, pequeños arroyos, pantanos, pozos, lagunas naturales, matorrales, túmulos prehistóricos y otras áreas reducidas sin cultivar entre la encrucijada de campos denominados en la terminología danesa 'biotopos reducidos', es decir, la unidad más pequeña del paisaje sometida a estudio."

Inspirados por el descubrimiento de estos biotopos, a menudo diminutos, introdujimos la noción de dinámica de las pequeñas culturas como guía para nuestro gran tour hacia un mapa y una estrategia creíbles. Se incluían observaciones de voces nuevas, voces a las que no se había escuchado anteriormente durante la planificación y, además, se creó la noción de los huéspedes participantes en el proyecto, incluidos expertos en numerosos campos que habían resultado absolutamente desconocidos para nosotros.

Nuestros conceptos pueden considerarse como una matriz compleja, en la que editamos e insertamos las contribuciones de los invitados con objeto de cargar un futuro mapa creíble. En el CDY y en la Ciudad de las Crónicas se introdujo la noción de un universo de actores de reparto. Los 32 invitados al Mosaico de las Visiones de Øresund extendió esta iniciativa hasta convertirla en un universo de ideas.

"Descubrimos a nuestros invitados en un campo de conocimiento, una red de energía en la que nosotros somos la estación receptora. Para nosotros las 'voces débiles' adquieren sentido y visibilidad. El término antropológico de 'regalo' se carga de significado en nuestro diálogo entre los espacios adaptables de acción y los campos del pensamiento. Hemos experimentado que la única norma de este mosaico debe ser una afectuosa apertura permanente. Incluso cuando no exista "nadie" involucrado en esta red abierta, se crean (o)posiciones que dentro de la investigación del mosaico se convierten en conversaciones que se mueven entre las estructuras existentes y las corrientes subyacentes."¹³

UHRE: Se trata de un relato comunicativo y un método visual que concibe y aguarda un proceso continuo de experimentación y, en este sentido, plantea un desafío a las instituciones políticas y administrativas. La presentación gráfica del Mosaïc::Region

¹² El biólogo danés Peder Agger y el geógrafo Jesper Brandt, publicaron en 1986 el resultado de 10 años de investigación, análisis y examen del texto La dinámica de los biotopos reducidos en los paisajes agrícolas daneses. En este trabajo se describe un paisaje bajo presión y se plantea la cuestión de la vulnerabilidad del paisaje y de las relaciones mediante una descripción de varias voces que nos hablan acerca de la supervivencia.

¹³ Mosaïc::Region.

editado, sus abundantes lecturas y campos de exploración posibilitan una reescritura de los diferentes paisajes de la Región. La visión y las fuerzas que actúan sobre el mosaico, también sus métodos, exigen un compromiso ofensivo de las estructuras y redes que se encuentran en el campo, así como en la planificación.

“Cuando se ‘carga un paisaje con nueva energía’ y se debate ‘el paisaje productor’, nos encontramos en un discurso que transcurre a través de un amplio espacio de tiempo, en una gran escala común entre dos países de la región. Estamos abiertos al discurso en una época de la historia donde el desequilibrio es el factor al que deben enfrentarse las instituciones encargadas de los distintos tipos de planificación. El cuadro de imágenes de los cambios provocados por nuestras visitas al futuro agudiza la necesidad de obtener nuevos modos de colaboración entre las instituciones hegemónicas de la región y del ámbito europeo. Mientras nos encontramos en el interior del mosaico y debatimos ejemplos, se fortalecen nuestros puntos de vista, que están en continua evolución dentro del mosaico.”¹⁴

Dinámica límite

DAHL: Uno de los principales descubrimientos en el Mosaic::Region fue darnos cuenta de que toda la zona del Mar Báltico y el estrecho de Øresund es un biotopo que está muriendo. Tierras de cultivo tóxicas se deslizan hasta el fondo del mar, por lo que se han llevado a cabo algunas iniciativas nacionales para reparar estos paisajes marinos. El miembro del jurado Peder Agger criticó a los participantes en las Visiones de Øresund por demostrar un optimismo injustificado. En calidad de biólogo y director del Consejo danés de ética se mostró muy pesimista con respecto al paisaje marino y la explotación agrícola a lo largo de esta costa. En realidad, nos propuso proyectar el estrecho de Øresund como un parque nacional. El concurso de ideas de Nordhavnen se puso en marcha antes de la Conferencia de Naciones Unidas sobre el Cambio Climático COP15. Al mismo tiempo, estaba teniendo lugar un discurso global sobre las consecuencias del cambio climático y el creciente urbanismo y destrucción de los paisajes naturales y productivos. Una mayor conciencia internacional exige un nuevo discurso sobre la relación entre el hombre y el paisaje terrestre y marino.

El programa se elaboró antes de estallar la crisis financiera en 2008 y el proyecto recibió un premio justo antes de que comenzara la crisis. La segunda parte del concurso en el que hubo tres ganadores ocurrió durante la crisis financiera. Y su puesta en práctica se está llevando a cabo en una eurozona plagada de problemas, en medio de urgentes advertencias sobre el calentamiento global, en un continuo mes de noviembre, en térmi-

¹⁴ Mosaic::Region.

nos climáticos. Por otro lado, las fronteras danesas actualmente se encuentran, después de 10 años, mucho más abiertas para los solicitantes de asilo y personas en continuo movimiento transfronterizo, tal vez con un espíritu más empático. El jurado consideró nuestro concepto de la siguiente manera:

“El Jurado considera que esta aportación presenta, a través de sus estrategias, una percepción realmente nueva de un plan estructural y por lo tanto establece unos nuevos horizontes para el desarrollo urbano”.¹⁵

Estos nuevos horizontes incluyen una terminología estructural relacionada con la zona litoral, especialmente la introducción de la Dinámica límite, que comprende un profundo diálogo entre tierra y mar, denominado Excentral Park. Un biotipo con una amplitud de 100 metros, una frontera entre el verde y el azul en continua evolución que funciona en conjunción con las diferentes fuerzas hidrológicas de esta zona de la costa. El archipiélago de la biodiversidad dio una nueva forma al punto más lejano que sobresale del mar, una declaración sobre la regeneración del paisaje marino.

El nuevo paisaje económico

UHRE: Este nuevo horizonte también despertó la conciencia sobre los nuevos paisajes económicos que han emergido recientemente. Además, introdujo la noción de que esta terminología en nombre del paisaje no exige una inversión urbana, sino más bien una preparación y reconstrucción permanentes de este vertedero industrial para convertirlo en un posible espacio de visita de primer orden, un parque dentro del paisaje marino, una nueva zona común para el futuro.

DAHL: Durante la entrevista que Pilar Pinchart realizó con nosotros en el Hotel de Las Letras en Madrid, antes de nuestra conferencia en Valencia, el tema principal fue el de los nuevos paisajes y entornos económicos.¹⁶ La conversación giró en torno a la

¹⁵ Informe del jurado, Nordhavnen, Copenhague, 2008.

¹⁶ “¿Quién traza el mapa?” Pilar Pinchart, 2011, arquitecta con sede en Madrid. Pilar produce entrevistas filmadas en Skandfra y es la comisaria del Pabellón Chileno en la Bienal de Venecia 2012, llamado Chilean Soilsapes.



Carga del paisaje con nueva energía. El paisaje que se ve no es el paisaje real.

comparación de Pilar sobre el territorio nacional de Chile, prácticamente en su totalidad en manos privadas, y Groenlandia, donde la tierra, es decir, el terreno, no es propiedad de nadie, sino compartido por todos los seres humanos. Dos realidades, un país completamente explotado y otro, a la espera de que las fuerzas económicas internacionales utilicen sus recursos. La búsqueda de recursos minerales, petróleo, gas, la problemática de la producción de alimentos, la agricultura y la redistribución del territorio mundial en relación con el nuevo entorno económico fueron los temas de esta conversación grabada. Se podría afirmar que los nuevos mapas son los impulsores del cambio.

UHRE: Un rasgo característico de la emergencia de nuevas expectativas e historias sobre el Ártico es la producción de nuevos mapas, que junto con la retórica ayudan a crear imágenes mentales que están influyendo en los debates sociales y jurídicos, además de tener un efecto sobre la dirección hacia la que la sociedad se está desarrollando. ¿Quién traza el mapa? Pilar se pregunta. Los mapas son un medio maravilloso para aprender, descubrir, explorar y comunicar resultados. Sin embargo, también son portadores de una historia de poder, conquista y desplazamientos de población. Una línea en el mapa tiene la capacidad de cambiar la vida de las personas. “Las representaciones de la realidad que aparecen en los mapas constituyen una realidad editada. La producción de mapas es una actividad que consume muchísimos recursos. Es necesario recoger enormes cantidades de datos, que posteriormente deben ser editados y convertidos en instrumentos de comunicación visual.”¹⁷ Por lo tanto, los mapas autorizados, aquellos que gozan de la condición de documentos oficiales, científicos o legales, también ofrecen un panorama de las prioridades de aquellos que detentan el poder político y económico. Resulta fundamental buscar la información que no aparece. Lo que se encuentra presente en el mapa se da por sentado. Aquello que no aparece no está incluido en el debate que el mismo mapa suscita. Un mapa puede hacer invisibles espacios, pueblos y eventos en un territorio en particular.

DAHL: En 2010, en nuestro estudio magistral titulado “Paisajes que aparecen y desaparecen”, en la Escuela de Arquitectura y Diseño de Oslo, AHO, realizamos una investigación sobre el paisaje de la región de Jæren, al oeste de Noruega, donde está situada la capital petrolera del país, Stavanger.¹⁸ Stavanger es el punto central y el horizonte de la economía petrolera de este país escandinavo. Hasta ahora, el horizonte (petrolero) de la explotación noruega de los recursos fósiles, petróleo y gas.

Se trata de una parte del país tradicionalmente enfocada a las actividades agrícolas y pesqueras, pero que actualmente encabeza las nuevas tecnologías submarinas, las

¹⁷ Cita de una conferencia pronunciada por Philippe Rekacewicz en nuestro estudio/AHO, 2012.

¹⁸ AHO, primavera de 2010, Paisaje que aparecen y desaparecen, profesores: Knut Eirik Dahl, Ellen Brae, Alice Labadini, Anders Hus Folkedal y Kjerstin Uhre.

últimas investigaciones geológicas y que ha creado el Fondo noruego del petróleo. Las amplias zonas agrícolas, de importancia capital para Noruega, son explotadas hasta el límite.

Nos propusimos estudiar ese paisaje occidental, terrestre y marino basándonos en que se ha alcanzado el pico máximo del petróleo.

Una de nuestras estudiantes se pronunció sobre la situación en la región y su paisaje marino con las siguientes palabras:

“Stavanger y Jæren son prisioneras del paisaje económico noruego”.¹⁹ La alumna describe una región en un estado de sobreexplotación continua, cuyo objetivo es el de crear el actual panorama económico de Noruega.

Durante una excursión de tres días en autobús establecimos varios estudios sobre los posibles futuros de Jæren en los que se debatió en profundidad hasta qué punto esta comunidad estaba preparada para dar el próximo paso. Trabajamos conjuntamente con las instituciones académicas, agricultores, periodistas y cineastas del panorama cinematográfico de Stavanger. Los medios de comunicación siguieron este mágico viaje a través de un paisaje emergente lleno de tensión. Uno de los directores de cine declaró que para su nueva película estaba buscando “lugares que no existen”. Nuestro estudio trabajó de manera similar, a través de la búsqueda intensiva, el descubrimiento y la propuesta de escenas de Jæren que no existen, pero que tienen que aparecer tanto en las tierras de cultivo como en el paisaje marino. La periodista Ingunn Økland ha abordado la falta de un debate permanente sobre la explotación petrolera noruega cuyo epicentro es Stavanger (hasta ahora) y subraya lo siguiente: “Por lo menos, el festival de literatura Kapittel se atreve a dirigir una mirada crítica al entorno más cercano, de hecho, a la ciudad petrolera de Stavanger”.

Con estas palabras, en realidad pone de manifiesto que la fase crítica en la industria petrolera representa un problema en relación con la libertad de expresión. Es posible afirmar que a raíz de este estudio, el replanteamiento del futuro quedó aplazado por el descubrimiento de unos enormes yacimientos petrolíferos nuevos (Avaldnes y Aldous) en el paisaje marino cerca de Stavanger. Continúa la atroz búsqueda de los recursos fósiles, pero el Pico ya se ha alcanzado. Todavía está en juego la cuestión de realizar un giro de 180 grados.

UHRE: Este estudio se realizó en el mismo periodo que se nos invitó a Groenlandia. Los estudiantes viajaron con nosotros y establecimos el mismo tipo de estudios en el país. Uno de ellos, que resultó memorable, tuvo lugar en el aeropuerto internacional de

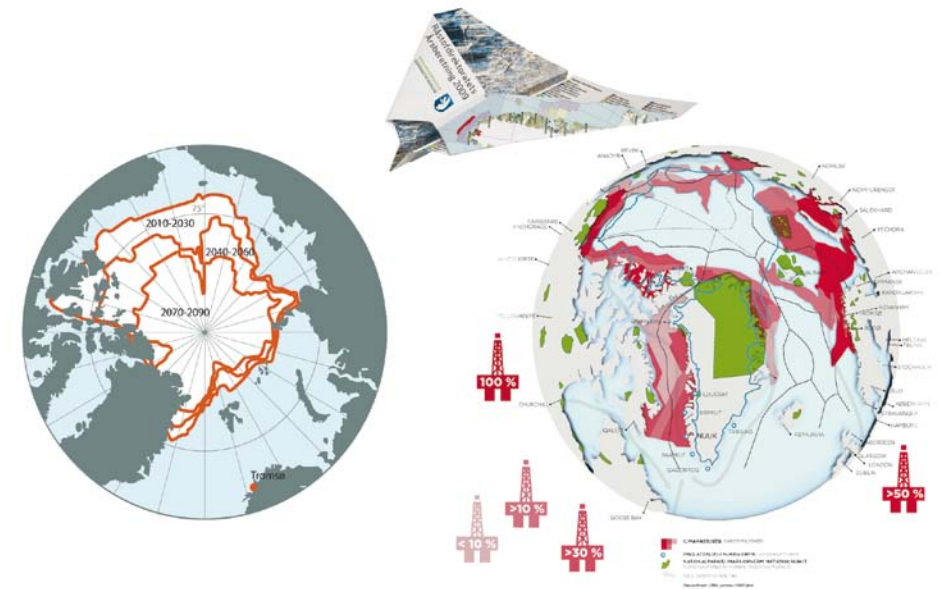
¹⁹ Betsey Marie Eskeland, 2010.

Kangarlussuaq, en el interior de la isla. Dependiendo del clima, los visitantes pueden permanecer atrapados aquí durante varios días, ya que las rutas en avioneta que comunican las dispersas comunidades de Groenlandia están cerradas por el mal tiempo. En esos momentos, todo el mundo se desconecta de la corriente del tiempo y de sus roles designados. Los pasajeros que no han podido despegar se encuentran por casualidad, conversan y pasan el tiempo como mejor pueden. Utilizamos esta oportunidad de una estancia en el limbo para pedir a Jens B. Frederiksen, Ministro de Vivienda y Transportes del nuevo Gobierno de Groenlandia, que pronunciase una conferencia para el estudio, puesto que él también se había quedado retenido en el aeropuerto. Durante una ponencia de dos horas, nos transportó a través de sus antiguas experiencias como policía en las comunidades más apartadas de Groenlandia y nos describió una situación extremadamente vulnerable y una forma de vida que refleja la huella del colonialismo danés. La experiencia nos permitió visualizar esta vulnerabilidad a nivel personal y familiar en el conjunto del país. Su aportación fue todo un regalo que recibimos en la frontera del hielo y que resultó de un valor incalculable para nuestro proyecto groenlandés.

Una matriz de descubrimientos

DAHL: El nuevo Gobierno de Groenlandia ha evolucionado a partir de una administración colonial, que posteriormente se transformó en un condado de Dinamarca, antes adquirir el autogobierno parcial, denominado Gobierno Local, hasta que, finalmente, en 2009, comenzó a disfrutar del estatus político que en danés se traduce como Gobierno autónomo, es decir, “El Gobierno de Groenlandia”. El país acaba de iniciar un largo debate que gira en torno a la legislación constitucional, el viaje de una nueva nación. Existen algunas obras extraordinarias sobre esta lucha por la independencia como *I skyggen av kajakkerne* (A la sombra de los kayaks).

En diciembre de 2009, fuimos invitados por los arquitectos de Groenlandia TNT Nuuk a participar en la formación de un plan estratégico para las zonas del centro de la capital, Nuuk. El mayor bloque de viviendas en Nuuk, Bloque P, habitado en el pasado por el 1% de la población de la isla, iba a ser demolido junto con el área adyacente, Tuujuk, que contiene 10 bloques de pisos más pequeños. El centro de la ciudad iba a presentar una nueva configuración sostenible. El Gobierno de Groenlandia y la municipalidad de Sermersooq, al que pertenece Nuuk, unieron sus fuerzas en el proyecto y por primera vez



Deshielo. El hielo fundido revela enormes recursos en la tierra y en los océanos. Las regiones del norte han encendido una fuente de calor. El petróleo, el gas, los recursos minerales y las nuevas rutas a través del paso del Noreste dominan las nuevas cartografías del Norte. Todos los aspectos del terreno han sido replanteados.

invitaron a expertos internacionales, a nuestro equipo, con otra perspectiva distinta a la danesa, para unir fuerzas con un equipo local de arquitectos y urbanistas.²⁰

UHRE: El equipo está físicamente repartido en una distancia de 10.000 km. Trabajamos a través de internet y realizamos talleres intensos en Tromsø y Nuuk. La tarea es enorme, pero la consideramos como un gigantesco proyecto planificado, por lo que estamos dedicando un esfuerzo extraordinario para comprender con exactitud lo que está en juego. Nos encontramos utilizando y transformando métodos y resultados clave de proyectos anteriores en un asombroso entorno completamente nuevo. Estos métodos incluyen la experiencia adquirida sobre la dinámica de las pequeñas culturas, la ciudad de las crónicas y la ciudad de los diálogos, aquí en una versión nueva que plantea nuevos

²⁰ Kommuneqarfiq Sermersooq, en colaboración con el Gobierno de Groenlandia, ha preparado un plan maestro integral para las zonas de Tuujuk y del Bloque P en Nuuk. El plan maestro NUNARSUUP QEQQANi, Nuup QEQQANi / En el centro del mundo, en el centro de Nuuk se ha desarrollado tras consultar con Dahl & Uhre (Tromsø) y TNT Nuuk a/s. Coordinador del proyecto para la municipalidad: Jakob Bjerg Exner, jefe del equipo del proyecto: Knut Eirik Dahl. Asistencia adicional de MDH Architects (Oslo) y Asplan Viak landscape (Oslo). Asesoramiento energético a cargo de Steinsvik Arkitekter AS (Tromsø) y INUPLAN A/S (Nuuk). Otros colaboradores que han contribuido significativamente al desarrollo del proyecto han sido Fantastic Norway (Oslo), MDH Architects sa (Oslo), 42 arquitectos y asociados regionales (Londres) y TNT Nuuk a/s, M: ARC ApS and Arkitekti ApS (Nuuk).

retos. Se trata de un proceso continuo de apertura hacia la sociedad y de consolidación de resultados y ambiciones, además de una apertura continua hacia el interior en los ámbitos político y administrativo.

DAHL: En nuestra primera reunión en Groenlandia, el alcalde Asii Chemnits Narup declaró lo siguiente: “D&U están aquí por su especial habilidad para llegar a la gente y fomentar el diálogo.”



Despedida. Cuando el Bloque P desaparezca, la escuela permanecerá como símbolo de los cambios que están por llegar. Los niños en edad escolar verán cómo se desarrolla el futuro y formarán parte de este proceso.

A continuación, dos ambiciones de distinta magnitud sentaron las bases para el proyecto. El primer deseo del nuevo Gobierno era demoler el Bloque P. Evidentemente, puede entenderse como un acto ritual. La segunda ambición era conseguir que las personas que vivían en este lugar y el pueblo de Nuuk comenzaran un diálogo continuo acerca de la futura ciudad. Nuestro principal objetivo era empático: ¿Dónde vivirán los habitantes de la ciudad? ¿Qué nuevas oportunidades recibirán? ¿En qué se convertirá el centro de la ciudad cuando los círculos sociales se hayan diluido? En pocas palabras, ¿quién tiene derecho a la ciudad?. La tarea se llevó a cabo como una especie de matriz donde se buscaron las huellas del colonialismo.

En el centro del mundo, en el centro de Nuuk

UHRE: El espacio de actuación es la unión de la política mundial, nacional y local. Alice Labadini nos llamó desde Italia para comunicarnos que Groenlandia salía en los periódicos italianos todos los días. El interés se centró en el cambio climático debido a las negociaciones del COP15, pero también en la emancipación de la población groenlandesa de la dominación colonial de Dinamarca, la explotación de petróleo, gas y minerales y como una posible herramienta para construir una economía nacional y una sociedad independiente. Esta búsqueda coloca a Groenlandia y a su capital en el centro de la atención internacional. Este es el momento de tomar decisiones que pueden fijar el rumbo para el futuro de Groenlandia.

DAHL: Antes de partir de Tromsø, redactamos el texto *Encircling*, basándonos en tu lectura de la autora Kim Leine, tu apreciación por la artista groenlandesa Pia Arke y su profundo conocimiento de la cartografía como un arma y tus persistentes intentos por comprender las formas de vida de Groenlandia. Creo que la intensidad con la que afrontaste estos preparativos nos proporcionó la energía necesaria para explorar Groenlandia y Nuuk. Verdaderamente aprecio nuestro método de escritura mutua de textos. Se trata de un regalo del uno al otro.

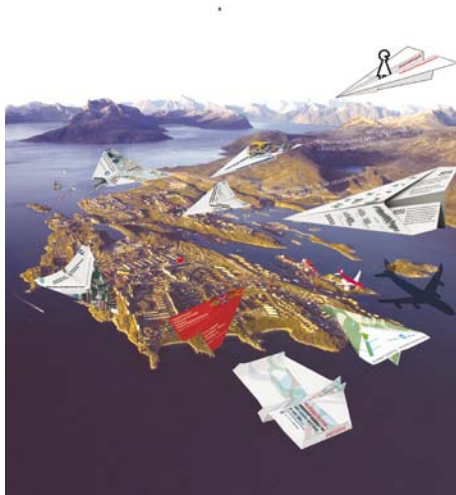
UHRE: Cuando la estrategia política del Gobierno no solo implica la revitalización y adaptación a lo existente, sino la demolición y revitalización combinadas, toda la ciudad de Nuuk se convierte en un nuevo tipo de tablero de juego, todo se mueve en una especie de flujo, también la estructura integrada. Y una posible situación nómada para la parte más pobre de la población también se encuentra en este tablero de juego. La noción de visibilidad se introdujo para descubrir lo que no se encontraba al aire libre, aquello que se escondía debajo de la alfombra. El proceso del proyecto se presentó mediante un guión basado en siete recordatorios que trataban de delimitar el campo de la transformación de toda la ciudad, el entero espacio de Nuuk, hasta el más pequeño biotopo.

DAHL: Una de nuestras respuestas a este último reto fue: “Construir en el centro de la ciudad y en sus alrededores antes de comenzar con las demoliciones”. Le pusimos el título de la caza de las 1001 viviendas para reflejar el nuevo pensamiento de la municipalidad. Esto significa que los habitantes podrían dirigir su mirada con ciertas expectativas hacia su nuevo hogar antes de que su apartamento fuera demolido.

UHRE: Como base para el plan maestro del gobierno y la municipalidad el primer ministro Kuupik Kleist en el COP 15 articuló esta ambición con las siguientes palabras: “Vamos a reducir las emisiones de la sociedad civil. Vamos a emprender un proyecto de restauración de viviendas y a construir otras nuevas con la mejor tecnología disponible”.

DAHL: En una entrevista anterior, Kleist declaró: “Mi padre construyó Groenlandia, mientras los groenlandeses permanecían de pie mirando”. El mensaje que transmite esta expresión quedó grabado en mi mente de una forma dramática y traumática a la vez. El primer paso que realmente amplió nuestras ambiciones fue plantearnos la siguiente pregunta: ¿Quién es usted y cuál es su deseo? Un escenario importante para el intercambio de noticias y el debate de los acontecimientos en Groenlandia es el de la “kaffemik”, la reunión de la familia extensa en torno a una taza de café en ocasiones especiales. La casa está abierta para todo el mundo y cuando se llena, se va el primero en llegar. A través de una serie de visitas a los hogares de las personas nacidas en Groenlandia y conversaciones con la joven arquitecta de habla groenlandesa, Helena Lennert, el alcalde Asii Chemnitz Narup y un periodista, plantearon la pregunta anterior. Algunas de las

entrevistas fueron publicadas en el periódico semanal de tirada nacional. También contábamos con la “Kamikpost”, es decir, el boca a boca. En diversos paseos por la ciudad, safaris en Nuuk y continuos debates con todo tipo de personas, incluidos arquitectos, escritores, artistas, etc. comenzó a aparecer una sensacional gama de puntos de vista. Durante la primera fase, en un excelente editorial del periódico Sermitsiaq se publicó que este tipo de debates en los que se incluía a los políticos constituía todo un modelo para cualquier otra clase de diálogo en Groenlandia, y especialmente para aquellos relacionados con la gestión de recursos como el petróleo, el gas o los minerales, siempre y cuando los políticos fueran consecuentes con lo aprendido en este tipo de conversación abierta.



Aviones de papel. La metáfora del avión de papel puede ser pertinente para todos los tipos de investigación, documentos, planes y proyectos que ahora se están llevando a cabo en Nuuk y en Groenlandia.

UHRE: La ambición en este diálogo de tender la mano, conocer al otro y debatir con todo el mundo también nos hizo prometer lo siguiente: materializaremos sus peticiones, lo cual nuevamente abrió la búsqueda para tender puentes entre el proyecto, las estrategias y la realidad.

Aviones de papel

DAHL: El director de cine Jørgen Chemnitz declaró en una de nuestras conversaciones: “Se trata de una oportunidad única para Groenlandia, que puede que no vuelva a presentarse durante mucho tiempo, así que vamos a aprovecharla”. También nos relató esta hermosa anécdota de su niñez de Nuuk en la década de 1960:

“Un verano, antes de que aparecieran las primeras viviendas, hice un avión de papel y lo lancé hacia un enorme humedal ártico en un día cálido. La corriente de aire caliente levantó el avión de papel hacia el cielo y este tal vez nunca aterrizó”.

UHRE: Esta metáfora del avión de papel puede ser pertinente para todos los tipos de investigación, documentos, planes y proyectos que ahora se están llevando a cabo en Nuuk y en Groenlandia. Mientras nos encontrábamos allí, Cairns estaba realizando trabajos de perforación en Disk Bay. Cada mes aparecen nuevos documentos en el ámbito político, nuevos textos sobre los posibles futuros. El interés de las empresas internacionales por los recursos de Groenlandia constituye uno de los muchos “aviones de papel”.

Otro es el informe anual del Departamento de recursos, que es muy poco crítico con respecto a cualquier tipo de inversión. Un tercer avión es el informe sobre la infraestructura de Groenlandia, que señala a Nuuk como un asentamiento cada vez mayor. El tema más candente en la política de Groenlandia son las formas de vida de todos los pequeños asentamientos que han ido desapareciendo a través de la historia. Un cuarto avión de papel es el impresionante informe sobre la Comisión de Hacienda y Bienestar Social que se publicó durante el periodo de nuestro proyecto. Este informe trató sobre asuntos básicos del estado de Groenlandia, como su vulnerable economía, el desconocimiento de la población groenlandesa de su propio idioma y el círculo perverso de malestar social, al que nadie se había acercado con una actitud responsable y solidaria.

En realidad, después de haberse liberado de la dominación danesa, la organización del comercio, la falta de creatividad y la incertidumbre sobre el futuro próspero, basado en un desarrollo industrial a gran escala, son asuntos que se ciernen sobre el futuro del país.

DAHL: El programa que contenía nuestro proyecto y pensamiento estratégico se formuló desde el principio a través de los canales administrativos, aunque alterado y cuestionado. De ser principalmente un proyecto de viviendas, la cuestión sobre la formación continua, en realidad sobre el mínimo umbral de aprendizaje, se formuló como el tema dominante del programa. Se formuló la necesidad de convertir a la capital en un centro de conocimiento novedoso. En el Bloque P, un campo de innovación e invitaciones proporciona instrucciones sobre lo que está por venir. El proyecto invitado Suuluk (el avión de papel) es una formulación de este tipo de entorno abierto de aprendizaje. Todas las primeras plantas del concepto están relacionadas con el concepto de visibilidad, percibir al otro, la activación, el aprendizaje y la creación. Por lo tanto, las perspectivas axonométricas, como método de comunicación de los planos, muestran la planta baja como una zona común y abierta de varias maneras.

El aprendizaje como catalizador

UHRE: Es interesante cómo la noción del aprendizaje como catalizador entró desde el principio en la esfera del proyecto y fue aceptada y apreciada en el entorno político. Apunta directamente a la trágica realidad de que los escolares de Groenlandia, hasta hace muy pocos años, nunca habían recibido formación en su propia lengua. La senda del éxito en la sociedad moderna de Groenlandia pasaba a través de la lengua danesa. “Aprendizaje” es un concepto en boca de todo el mundo como una excelente herramienta que se utiliza cuando el proyecto comienza a materializarse. Las personas nos reflejamos en nuestro entorno inmediato, en aquello que vemos. Por ello es importante,

sobre todo en el centro de Nuuk, establecer un marco físico que motive a los residentes y a otros grupos e individuos a participar y experimentar la vida en toda su plenitud. El aprendizaje a todos los niveles puede actuar como ese espejo”.²¹ Esta oportunidad facilita un nuevo tipo de visibilidad y la ambición de activarse mutuamente.



El aprendizaje como catalizador. Las personas nos reflejamos en nuestro entorno inmediato, en aquello que vemos. Por ello es importante, sobre todo en el centro de Nuuk, establecer un marco físico que motive a los residentes y a otros grupos e individuos a participar y experimentar la vida en toda su plenitud. El aprendizaje a todos los niveles puede actuar como ese espejo.

DAHL: Esta parte fundamental de nuestro proyecto también facilitó una nueva comprensión de dimensión internacional. El concepto de Groenlandia en medio del mundo, estableciendo una relación innovadora con otros países en materia de educación, investigación y aprendizaje se abre camino en el centro de Nuuk a modo de invitación. Durante cuatro visitas a Tromsø por parte del alcalde, los concejales y los administradores, se inició un nuevo diálogo en el Norte, llamado Las conversaciones de Tromsø. Se han firmado acuerdos con el Ministerio Noruego de Asuntos Exteriores sobre el intercambio y el apoyo necesarios para establecer empresas conjuntas relacionadas con el

aprendizaje, las posibilidades de las generaciones jóvenes y, por supuesto, la experiencia sobre la explotación de los recursos. Este tipo de cooperación internacional puede conducir a nuevos tipos de inversiones en este ámbito urbano.

UHRE: El descubrimiento de los mapas originales de 1948 y la anécdota del avión de papel dieron lugar a los humedales del Ártico en una versión revisada como la base del futuro proyecto. Nuuk cuenta con un sistema de aguas de superficie, una característica que no solo le resulta familiar a nuestra noción de paisaje, sino que forma parte de él. El paisaje dentro del concepto, los humedales del Ártico, forma una infraestructura completa. El tratamiento de este sistema a lo largo de las estaciones, su mantenimiento y su interacción con otros sistemas son cuestiones que exigen una respuesta en los diálogos que se articulan en torno a la pregunta: “¿Cuál es el paisaje groenlandés de la ciudad, el que refleja esta capital?”

Una de las cuestiones fundamentales a tener en cuenta es que un plan no es una imagen finita. En el ámbito urbano, entran en juego una serie de fuerzas diferentes. A través de nuestras historias, o historias de tiempo, introducimos una pequeña evolución en el

²¹ Acta de una sesión del grupo político de referencia.

camino. Cada bloque de pisos, en principio, representa la base de un concepto renovado o nuevo. El campo vacío donde se asentaba el Bloque P adquiere su contenido, forma y apariencia en el tiempo de acuerdo con el concepto de los humedales y las líneas de conexión. En una primera fase, realizamos el siguiente descubrimiento:

“Cuando el Bloque P desaparezca, la escuela permanecerá como símbolo de los cambios que están por llegar. Los niños en edad escolar verán cómo se desarrolla el futuro y formarán parte de este proceso”.

Los invitados y las familias del proyecto

DAHL: Este descubrimiento y el hecho de que exista una necesidad de crear pequeñas empresas, junto con la enseñanza a los jóvenes del arte de construir, de aprender y la posible nueva organización creativa de la gente para hacer realidad nuevas ideas, condujo al lema construye tu propia ciudad, que en el contexto de Groenlandia todavía no se considera como una opción viable. No obstante, como apuntó el jefe del proyecto: “Lo que no se diga ahora, no se dirá nunca”.

La escala de tiempo, la vulnerabilidad económica, las nuevas ambiciones por crear una ciudad del conocimiento, los bajos umbrales de aprendizaje, las nuevas estructuras y programas sociales y el paisaje como la formulación de lo que existe llevaron al mensaje: cultivar lo nuevo sin arruinar la tierra.

Con objeto de experimentar y especular sobre lo que está por venir dentro de este amplio abanico de ambiciones y desafíos introdujimos al invitado al proyecto. Invitamos a jóvenes arquitectos de Noruega, Inglaterra, Suecia, Tasmania, Canadá y Groenlandia. Lanzamos el concepto de familias del proyecto, con una ligera referencia a la estructura familiar extendida de los pueblos indígenas del norte, los inuit y los sami, que poseen una estructura familiar que ha sido fundamental para ayudarles a hacer frente a los desafíos. Nuestra idea subyacente era que este innovador experimento internacional generaría un concepto futuro, un sentimiento de conexión²² relacionado con las estructuras familiares.

UHRE: De esta manera, los invitados del proyecto ponen a prueba la apertura, límites y posibilidades del plan. Se trata de una especie de experimento que establece una serie de retos para el siguiente paso, que consiste en pasar de la teoría a la realidad. Ambiciones sobre cómo crear un microclima viable, refugiarse de las tormentas, generar nuevas formas de vida, proponer un nuevo tipo de pertenencia dentro de una escala y una densidad fácilmente comprensible.

²² Trondheim, Gitte 2010, Kinship in Greenland – Emotions of Relatedness, Acta Borealia, vol. 27, nº 2, p. 208-220.

El proyecto de invitados llevado a cabo por el grupo Fantastic Norway se ha convertido en una especie de logo para la ciudad. Se llama La Casa de las Familias y es un proyecto que atiende a mujeres jóvenes en situaciones difíciles y a sus hijos. Inicialmente, su construcción se concibió en las afueras de la ciudad, pero cuando lo incorporamos a nuestro concepto en una fase temprana de la planificación, se granjeó la simpatía de todos los involucrados. Esta pequeña iniciativa es en realidad la primera que se implementa, con el proyecto de invitados como telón de fondo. Se trata de una historia larga y hermosa sobre la evolución de este programa y su proyecto como una de las primeras iniciativas en la futura ciudad.

En el centro de Nuuk/En el centro del mundo se exhibió durante varios meses en la zona céntrica de la ciudad mediante una enorme maqueta. El libro del proyecto se ha publicado en groenlandés, danés e inglés. En noviembre de 2011, el proyecto recibió el Premio al mejor plan urbanístico nórdico en el Festival de Arquitectura de Gotemburgo/Suecia, con las siguientes palabras del jurado:

”El jurado elogió la narrativa transparente y sólida que sin duda es el resultado de una intensa labor de investigación e intercambio con la comunidad local. El plan cuenta con un enfoque contemporáneo hacia la temática paisajística y cultural. Se trata de un proyecto convincente que amplía los límites de varias disciplinas y afronta sin miedos las duras ambigüedades sociales y las condiciones locales adversas. También trata con sutileza diferentes tipologías y presenta cualidades urbanas mediante la creación de la diversidad y una densidad equilibrada.”

Huertos de naranjos

DAHL: En Valencia, inspirado por nuestra conferencia, el artista Boke Bazán, nos comentó que estaba viviendo en las afueras de la ciudad, en la pequeña localidad de El Puig, rodeado de huertos de naranjos. Nuestras continuas menciones al tema de los paisajes que desaparecen le condujo a contarnos la situación actual sobre el colapso de los cultivos de naranjas en España y en la Comunidad Valenciana.

Uno de los iconos de la agricultura española se está desmoronando en estos momentos y junto con este pilar, el conocimiento, la experiencia y las formas de vida de los agricultores que han cultivado siempre sus campos de naranjos. A través de un diálogo entre Boke y el artista barcelonés Peret contemplamos la posibilidad de un nuevo proyecto basado en la experiencia de Groenlandia: cultivar lo nuevo sin arruinar la tierra. Durante horas en Valencia debatimos un marco para llevar a cabo un nuevo estudio con estudiantes de arquitectura del paisaje, artistas, escritores y agricultores: vamos a

replantearnos toda la situación del cultivo de naranjas y la agricultura en la Comunidad Valenciana. Invitemos y sentémonos con los agricultores en esta tarea conjunta. Traigamos a una serie de invitados en este Huerto de naranjos de diálogos, conversaciones y nuevas ideas. Diseñemos la nueva cartografía de la Huerta de naranjos para que vuelva a aparecer. Aquí, en España, un país con nuevo potencial creativo, fomentemos la aparición de una nueva topografía. Esperamos que nuestra conversación continúe, desde el norte, y trasladada a España.



De izquierda a derecha: Maria Helström Reimer y Marina Pastor.

La construcción difusa del paisaje. Latitud norte e imaginarios colectivos.

Marina Pastor Aguilar.

Titular de Universidad, Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València.

Relata Hiernaux¹ en su escrito sobre los imaginarios, cómo geógrafos alemanes, realizando estudios sobre el profesor Erdmann Gormsen, analizaron la percepción del espacio de Acapulco por parte de los turistas alemanes: muchos de ellos manifestaron una sensación de incomodidad cuando pudieron comprobar que sus imágenes mentales, generadas por las fotos publicitarias que les hablaban de ese destino, las mismas que configuraban la idea que se habían forjado del lugar, eran contrarias a las que pudieron captar durante su estancia en el espacio que rodea y domina la franja turística a lo largo de la Bahía. Casi todos coincidían: ese nuevo paisaje se producía en base a una imagen de la pobreza y la miseria.

La latitud. Proyección imaginaria, localización incierta, que nos permite ubicar la dirección hacia la que se encuentra un punto en nuestra esfera planetaria, la distancia a la que se sitúa y nuestra posición respecto a él. El Norte, para nosotros y desde el Mediterráneo, lugar en el que se celebra este Congreso, la expresión de una lejanía y un horizonte, un lugar casi mítico y poco conocido, del que nos vienen referencias acerca de la creación de ciudades sostenibles, de paisajes impolutos, de la producción de un desarrollo urbano comprometido con la sostenibilidad medioambiental, un espacio rico sin sobreexplotación de recursos. Este es el resumen sintético de nuestro imaginario en relación a ese punto cardinal, el mapa cognitivo tópico que debemos afrontar en unas sociedades en las que cada vez se agudizan las dificultades dialécticas entre lo local y lo global.

Lo global. Con la globalización parecen difuminarse los límites, la diferencia entre ciudad y cambio, entre público y privado, entre cultura y naturaleza, entre interior y exterior. Las nociones de continuidad, diversidad, densidad, son variables en relación a la velocidad del desplazamiento de bienes y recursos, informaciones y personas. Los paisajes construidos y los servicios urbanos se encuentran en permanente adaptación en estas sociedades del capitalismo cognitivo e hipertextuales, en las que se produce una permanente mutación de escalas entre lo local y lo global y en las que se hace necesario redefinir casi de modo permanente las relaciones entre los intereses individuales y los co-

¹ Hiernaux, D. Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Revista eure* Vol. XXXIII, N° 99, Santiago de Chile, agosto de 2007, pag. 17-30.

lectivos. De este modo, los procesos globalizadores nos van enfrentando a la existencia de procesos integradores y homogeneizantes, favorecidos por la puesta en marcha de modelos comunes, y el avance de las tecnologías de la información y la comunicación que rebasan la delimitación nacional y geográfica tradicional.

Lo local. Las culturas locales generan toda una serie de procesos heterogéneos que exceden a la normalización de las demarcaciones políticas, geográficas, económicas y administrativas. El entorno local es social y necesariamente imaginario colectivo, todo un entramado de representaciones compartidas, gracias al cual existen acuerdos y certezas acerca de todo lo que escapa a nuestra experiencia física directa, es lo que permite desbordar la dimensión subjetiva de la producción y apropiación de la ciudad, posibilitando la construcción del paisaje por sus habitantes, la individualización del lugar, su conversión en cultura.

Lo glocal. En nuestros nuevos contextos, caracterizados por la relación de tensión, y/o complementariedad entre lo global y lo local, las comunidades imaginadas de Anderson² adquieren un sentido múltiple: las comunidades culturales ya no tienen como atributos únicos la lengua, el territorio o la etnicidad, sino que establecen nexos basados en nuevos referentes culturales que ignoran las dinámicas de anclaje con el pasado y que se conforman como identidades múltiples que privilegian según los contextos, unos referentes u otros que son los que dotan de sentido a la comunidad. Esos referentes con frecuencia desvanecen lo urbano y el paisaje, y hacen imposible el ejercicio ciudadano, que se agota en una individualidad incapaz para el ejercicio político. Se muestra así la tensión entre toda una serie de imaginarios exuberantes, y la dificultad de imaginarse como espacio habitable y compartido, una doble ciudad cuyos fantasmas no son coincidentes: la del espacio de los flujos globalizado, y la del espacio de los lugares.

El imaginario. Los imaginarios no son sólo representaciones simbólicas de lo que ocurre, sino también el lugar de la elaboración de las insatisfacciones, los deseos, la búsqueda de comunicación con el otro. Por ellos podemos librarnos de las presiones físicas y sociales, y a un tiempo afrontar la realidad, crearla, dominarla, soportarla o modificarla. Por ellos tenemos el pasado, construimos lo urbano histórico, revitalizamos los mitos, narramos nuestra historia y conformamos la memoria, su fragilidad y su tendencia a deformar. La falta de constancia de sus representaciones convierten el acto de recordar en un marco de creación constante. En esa identidad que nos ayuda a reconocernos, cuya base es narrativa, buscamos las raíces que doten de sentido a la experiencia del paisaje, que lo identifiquen, pero también que lo produzcan en un futuro incierto. En los imaginarios encontramos no sólo un espacio tiempo fracturado entre el pasado y el futuro, sino

² Anderson. *Comunidades Imaginadas*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires 1993.

un presente atravesado por la problemática relación entre la región y el mundo, por las dificultades de concebir de manera coherente y de producir un escenario en el que las pretensiones locales y los flujos globales proyecten un núcleo común de encuentro.

El paisaje. La producción del paisaje atraviesa necesariamente el imaginario. Fue Harvey³ quien valoró que la cuestión de qué tipo de entorno deseamos no puede estar separada de la que se interroga acerca de qué tipo de lazos sociales, de relaciones con la naturaleza, de estilos de vida, de tecnologías y de valores estéticos queremos. Se trata del derecho a la ciudad, del derecho al paisaje, a su conformación, “se trata del derecho a cambiarnos a nosotros mismos cambiando la ciudad⁴”. Pero éste es un derecho común y colectivo, un derecho que unifica ética y estética, un proyecto político y democrático, y requiere de la conformación de una sociedad civil capaz de generar espacio público no sólo desde las redes sociales y las TIC, sino desde la fisicidad que compromete el espacio que recorreremos, los itinerarios que trazamos y las rutas que trazamos de una manera intencional. Es aquí donde se hacen necesarias las producciones artísticas y arquitectónicas, y éste es el territorio de su responsabilidad: el trabajo con lo posible, con una proyección visual de un imaginario verosímil.

Hoy, igual que para los turistas alemanes del texto de Hiernaux con el que comenzábamos, se abre un doble imaginario, el que nos atraviesa a nosotros sobre esa “Latitud norte”, y el que sus propios habitantes tienen con respecto a sí mismos. El espacio propuesto por este congreso el lugar de su encuentro, o de sus diferencias, y más concretamente la temática propuesta por Maria Hellström bajo el título de su conferencia *Paisajes nórdicos contemporáneos: las raíces, los derechos, las rutas* va a suponer una separación del carácter tópico de aquello que nos sugiere la expresión “Latitud norte”. Situados en la contemporaneidad iniciaremos con ella esa búsqueda de las raíces de dichos paisajes entremezclando la memoria colectiva con la individual, los derechos en la amplia significación política del procomún, y seguiremos ese itinerario y ruta para la conformación colectiva de un único y heterogéneo imaginario del paisaje, de una zona que es una simple pauta de orientación en la semántica de un punto cardinal.

Maria Hellström es nacida en Suecia. Artista visual y profesora en la Universidad de Malmö, en la Escuela de Artes y Comunicación. En 2006 se doctoró en Arquitectura del Paisaje y se especializó en estética y teoría aplicada, y desde entonces ha centrado su investigación en los aspectos visuales, performativos, epistemológicos y políticos del

³ Harvey, D. En <http://dedona.wordpress.com/2010/03/19/una-geografia-urbana-posible-david-harvey/>. (6/06/2011)

⁴ En http://www.fadu.uba.ar/mail/difusion_extension/090522_bol.pdf (19-9-2011)

diseño y del paisaje. En la actualidad es miembro del Consejo Directivo de la Escuela Nacional de Investigación, y miembro de la Comisión para la Investigación Artística del Consejo Sueco de Investigación. En 2012 trabajará como profesora invitada de Arquitectura del Paisaje en Boku (Viena).

De sus trabajos como artista podemos destacar *Cinescape* un proyecto de investigación desarrollado durante dos años, entre otoño de 2006 y la primavera de 2008, financiado por el Consejo Sueco de Investigación, en el que se planteaba el objetivo de indagar el paisaje urbano con sus representaciones fílmicas, concretando esa correlación entre el cine y lo urbano desde tres perspectivas:

1. -El cine y el urbanismo como dos fenómenos diferentes, pero que sin embargo conforman prácticas superpuestas de representación que tienen que ver con el imaginario. En este sentido supone un doble agenciamiento ya que si por una parte ha supuesto una promesa de libertad y una capacidad de crítica con respecto al entorno, por otra, a partir de los dispositivos tecnológicos de vigilancia, se incide en el “panoptismo” inductor de las narrativas vinculadas al miedo.

2. -Todas aquellas competencias que han sido desarrolladas por los diferentes actores intervinientes en la conformación y la gestión del paisaje, y en esos aspectos crecientes de la imagen movimiento que hoy lo conforman.

3. -El incremento de la participación, el compromiso y la democracia en lo que constituye la producción del entorno.

Desde una perspectiva crítica en la medida en que cuestiona las visiones que cotidianamente asumimos y de acuerdo con las cuales convivimos, Maria Hellström nos invita a interrogarnos acerca de los nuevos estilos de vida vinculados con la sostenibilidad. En este sentido podemos destacar *A Feeling of Resort*, un cortometraje sobre los modos de vida en las viviendas del Parque Victoria en Malmö, Suecia, donde se contraponen el concepto de vivienda lujosa y para una élite adinerada que se está edificando en un antiguo barrio industrial, que ha transformado todo lo que es la conformación del propio barrio, constituyendo bares, restaurantes, spas, inmensas salas de estar colectivas, parques, pistas de tenis, campos de golf... servicios para cuatrocientas urbanizaciones. Hellström nos hace cuestionar si esto supone una versión actualizada del modelo de bienestar de la zona, o simplemente es un nuevo enclave protegido para las clases altas.

Maria Hellström también ha trabajado en todos los aspectos que tienen que ver con las actividades colectivas y de participación que suponen una repolitización del común en la conformación del paisaje y la democratización del mismo a través de las nuevas tecnologías. Así desarrolló *Urban Symphony*, como parte de un taller desarro-

llado bajo el título *Uso de la tierra poética*, en el que el objetivo era indagar acerca de los modos de acuerdo con los cuales el espacio se va cargando y respondiendo de un movimiento semántico que se relaciona con el tiempo, las tramas e historias que en él se desarrollan. De este modo se trataba de revelar la identidad oculta del paisaje en el entorno, un collage de los diferentes estratos narrativos que responden a los distintos modos de experimentar un ambiente. Así, la narración fílmica supone una capa entre la imagen cognitiva que posee una ciudad legible y la geografía creativa de una ciudad filmada y montada. En la película se recogen diferentes escenas de aficionados que cubren el paisaje suburbano entre las ciudades de Malmö y Lund.

Con todo, los trabajos de Maria Hellström también introducen una nueva coordenada: la relación con la totalidad, la cartografía cognitiva en su sentido más amplio, precisa que se coordinen datos existenciales (la posición empírica del sujeto) con concepciones no vividas, abstractas, de la totalidad geográfica. Éste es el lugar del trabajo artístico contemporáneo, de la producción del paisaje. Sólo asumiendo el equilibrio entre la conciencia global y la lucha local, entre el individuo y sus tensiones con los imaginarios sociales, sólo así podemos “recuperar nuestra capacidad de acción y de lucha, hoy neutralizada por nuestra confusión espacial y social⁵”, superar una concepción difusa del entorno, y situándonos en el hiato entre el paisaje, la cultura y la tecnología adquirir una nueva conciencia de la necesidad de un desarrollo sostenible.

⁵ Jameson, F. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Ed. Paidós. Barcelona. 1995. Pág. 121.



Maria Hellström Reimer

Es artista visual y profesora de teoría del diseño en la Universidad de Malmö, en la Escuela de Artes y Comunicación. En 2006, se doctoró en arquitectura del paisaje y se especializó en estética teórica y aplicada, y desde entonces ha centrado su investigación en los aspectos figurativos, performativos, epistemológicos y políticos del diseño. En la actualidad, Hellström Reimer es miembro del consejo directivo de la Escuela Nacional de Investigación y miembro de la Comisión para la Investigación Artística del Consejo Sueco de Investigación. Durante el 2012, trabajará como profesora visitante en el departamento de arquitectura del paisaje de la BOKU, en Viena.

Paisajes nórdicos: raíces, derechos, itinerarios.

Maria Hellström Reimer.

Existe una serie de paisajes idílicos por excelencia. Las colinas de la Toscana, las estepas de Mongolia, el archipiélago del mar Egeo o el delta del Nilo son solo algunos ejemplos de procesos geomorfológicos que no dejan a nadie indiferente, aunque no hayamos puesto un pie jamás en estos lugares.

Quizá el “paisaje nórdico” también pertenezca a esta categoría de territorios que se encuentran más allá del tiempo y del espacio, a una serie de panorámicas canónicas cargadas de significado. O puede que sea la misma denominación de una porción de tierra en concreto como “paisaje” lo que provoca esta atracción espacial.

Las consideraciones anteriores nos llevan a plantearnos las siguientes preguntas: ¿qué clase de imágenes nos transmiten estos paisajes? ¿Qué historias y relatos evocan? ¿Cuáles son sus implicaciones? Lo que sigue es un análisis de dichas cuestiones tomando como punto de partida mi tierra nativa, el frío, virgen, libre y condescendiente Norte, que, a pesar de su situación periférica, sigue ofreciendo un modelo de vida moderno, cómodo y respetuoso con el medio ambiente.

Promesas

Si bien el enigma espacio-material al que nos referimos como ‘paisaje’ podría resistir dicha simplificación, tal vez se trata de un concepto más discursivo de lo que pudiéramos creer. En el contexto mediterráneo, los paisajes nórdicos o las *Latitudes del Norte* constituyen un telón de fondo reflexivo y comparativo que apenas hace referencia al terreno del imaginario y la expresión. Adquieren prominencia las ideas sobre la inmensidad, la infinidad de recursos, y en un contexto contemporáneo, su acceso público distribuido de manera uniforme: en definitiva, se impone la imagen de un paisaje de bosques, lagos y pastos para todos. Con la creciente presión climática y económica, la atracción del Norte, con sus sólidas tradiciones democráticas, es cada vez mayor. Según una voz mediterránea, constituye el “mágico ensamble de lo mecánico con lo orgánico” que, en el ámbito ideológico y emocional, combina las abstracciones internacionales del funcionalismo con “las imágenes vernáculas producidas por el paisaje, el clima y las tradiciones locales.” Estas son expresiones que encontré en un artículo de El País de 1993, concretamente en un análisis de dos exposiciones de arquitectura escandinava. La primera era una presentación de la obra de Alvar Aalto, representante finlandés del nuevo

regionalismo, y la segunda, exponía el trabajo de Arne Jacobsen, máximo exponente del modernismo danés¹.

Todavía sigue estando profundamente arraigada la concepción general que considera a los países escandinavos líderes mundiales en cuanto a una reconciliación racional y ecológica de la naturaleza y la cultura, del progreso industrial, de diseño de formas orgánicas y de sociedad igualitaria. Como punto de partida de este simposio, debo decir que lo anterior constituye un horizonte utópico. Aunque mediante su “experiencia probada” y con un compromiso “hacia un conjunto de valores”, Escandinavia podría servir como un modelo medioambiental de referencia, tanto ético como estético².

No sorprende que estas reflexiones fomenten el debate. ¿Existe un conjunto de valores que puedan definirse como típicamente nórdicos? Y si es así, ¿cuál es su origen y en qué se sustentan hoy día? A continuación, trataré de ofrecer un análisis crítico de este compromiso adquirido por el Norte, inicialmente mediante varios referentes históricos, y posteriormente, a través de algunos ejemplos de paisajes contemporáneos o intervenciones en el paisaje que puedan resultar algo más complejas.

Tesoros

Voy a comenzar este ejercicio de reflexión con la imagen de un paisaje nórdico contemporáneo, donde el pasado y el presente se muestran como trayectorias entrelazadas. Enmarcados en una agradable pradera, aparecen dos muelles que apuntan hacia la ribera de un lago, jalonada de abedules. En el extremo opuesto, se divisa un paisaje reconfortante de casas y graneros en la distancia, pintados del tradicional rojo óxido, que contrastan con los suaves contornos de un denso bosque en la montaña.

Dos muelles: el tesoro se encuentra en la unión. El título de esta obra de la arquitecta paisajista sueca Monika Gora constituye una narrativa que nos incita a ir más allá de la mera contemplación. La pieza fue instalada en 2004 como parte de una iniciativa de arte público en el valle del río Nätra, que pertenece al municipio de Örnsköldsvik, situado en el despoblado norte de Suecia. Adoptando un carácter exigente y, a la vez, prometedor, los muelles expresan una ambigüedad ante el medio ambiente que podría considerarse, típicamente sueca y representativa de mi propia experiencia personal. El lago hacia el

¹ “Luz del Norte”. El País, 18 de junio de 1993. Autor desconocido. “Ese bienestar, que se quería físico y espiritual, se manifestó en el terreno material a través de la belleza cotidiana lograda con la combinación de la producción industrial con la calidad artesana, que dio al diseño escandinavo su mágico ensamble de lo mecánico con lo orgánico, y en el terreno ideológico y emocional, a través de la fusión de las formas abstractas internacionales del funcionalismo con las imágenes vernáculas producidas por el paisaje, el clima y las tradiciones locales.”

² Invitación al simposio.

que los muelles parecen señalar, el Drömme o lago de los sueños, es uno de los 96.000 lagos de Suecia. Lejos de constituir simplemente una imagen pintoresca y romántica, es más bien una reminiscencia del hecho de que hace que tan solo 60 ó 70 años, este era uno de los rincones más pobres de Europa, parte de una periferia remota, un paisaje implacable poblado por infatigables campesinos y leñadores, como mis abuelos, que sólo en contadas ocasiones dedicaban tiempo para la reflexión.

Las historias del paisaje con las que crecí fueron relatos de penurias e injusticias, pero también de transformación futura. El tesoro que se encontraba más allá del lago de los sueños era ambiguo, y no simplemente valioso o magnífico. En caso de encontrarlo, nos permitiría descubrir que los recursos de la naturaleza son abundantes y en su mayoría se distribuyen por doquier.

El mero hecho de intentar seguir las líneas de fuga del paisaje de los muelles también evidencia sus limitaciones, su abrupto final en el medio de la nada, en un lugar que exige una retirada humillante. En algún lugar entre los dos muelles que estos parecen no encontrar, se esconde un agujero negro de la naturaleza.

Los cazadores y el desconsuelo

También en las latitudes del norte, existen otros tipos de caza además de la búsqueda de tesoros y fortuna. ¿Qué es un caza? ¿Un movimiento arriesgado, situado al límite de la naturaleza y la cultura? ¿Un intento de llenar el vacío o explotarlo?

La película sueca de Kjell Sundvall, *The Hunters (Los Cazadores)*, 1996, es uno de los primeros ejemplos de un género literario y cinematográfico denominado Género negro escandinavo, un fenómeno que ha atraído la atención internacional durante la última década³. La temática es recurrente: la pérdida de la inocencia, el choque entre la cultura y la naturaleza y las grietas en la fachada del estado de bienestar. En el drama polar de Sundvall, estos leitmotifs se ponen en marcha en torno a un policía de Estocolmo que decide regresar a su pueblo natal del Norte, donde se encuentra su hermano. Sin embargo, el lugar ya no es la comunidad unida y acogedora que él recordaba, sino que imperan los instintos básicos, machistas, que se manifiestan en borracheras, caza furtiva de renos Sami y violación de mujeres. Con una tristeza cada vez mayor, nuestro protagonista se da cuenta de que el talento de su hermano menor, quien solía amenizar las fiestas de este enclave ártico con su canto, se usa ahora para otros fines más oscuros. El mismo hermano, que en una de las primeras escenas, en medio de un paisaje espectacular,

³ Véase, a modo de ejemplo, la reciente antología *Scandinavian Crime Fiction*, ed. por Andrew Nestingen y Paula Arvas, University of Wales Press (2011).

exclama “¡Sí, hermano, esto es libertad!” ha perdido todo el respeto por el medio local y con amargura y cinismo lleva a cabo su venganza contra la naturaleza para encubrir su propio fracaso social.



Fotogramas pertenecientes al film de Kjell Sundvall, *Jägarna (The Hunters)*, (Suecia, 1996). Protagonistas: Rolf Lassgård y Lennart Jähkel.

Mucho se ha escrito y debatido acerca de la creciente fascinación por la virtud de los países nórdicos y su reciente colapso. “El bienestar nos ha traído soledad”, afirma la escritora sueca de novela negra, Asa Larsson, en una entrevista a *El País*, refiriéndose a la rápida evolución de su Kiruna natal⁴. A la luz de los recientes intentos por eliminar la idea de una justa distribución, sustituyéndola por los imaginarios derrotistas de una crisis permanente, las historias dramáticas sobre el colapso absoluto del estado de bienestar son cada vez más populares.

Sin embargo, la narrativa sobre el Norte no se limita únicamente a debates políticos interesados. Aunque los desmanes cometidos en el ámbito del estado de bienestar están corrompiendo su base racional, por otra parte también han condicionado la frontera entre naturaleza y cultura, incluida la brecha inherente de un modernismo bien entendido, cuyos vectores nunca logran encontrarse. Y en este vacío, lo que emerge tal vez no sea el fracaso de una sociedad geográfica específica, sino más bien una conciencia medioambiental compartida cada vez mayor.

Las dos primeras imágenes del paisaje nórdico al que me he referido plantean diferentes cuestiones relativas a este tipo específico de conciencia o conocimiento incierto. No se trata de una atención meramente espacial, ni de una actitud informada, sino más

⁴ Rosa Mora (2012) “Asa Larsson: El bienestar nos ha traído soledad”. *El País*, 12 de mayo de 2012.

bien de una profunda conciencia ética con respecto a la interrelación entre el sistema social y los sistemas que concebimos como naturales, es decir, una mayor percepción de la complejidad espacio-temporal de cualquier sistema, incluyendo la interdependencia de los conceptos a los que me referiré a continuación, como raíces, derechos e itinerarios.

Raíces e itinerarios

Cuando James Clifford presentó por primera vez el homónimo en inglés roots/routes (raíces e itinerarios), fue con la finalidad de analizar la ambivalencia de lo global y la producción del significado cultural⁵. ¿Cuál es el papel de un grupo local con respecto al nacimiento de un conjunto específico de valores? ¿Qué importancia tiene el grado de pertenencia en el desarrollo de una conciencia local?

Tradicionalmente, la vivienda se ha entendido como el pilar de la vida en sociedad. Pero Clifford se pregunta qué sucedería en caso de que las migraciones o los desplazamientos geográficos adquiriesen la misma importancia o incluso fuesen considerados constitutivos de las culturas localizadas.

En este contexto, sin duda la cuestión que se plantea es si la existencia de unas condiciones ambientales más críticas ha creado un mayor grado de conciencia medioambiental en las latitudes del norte, o si, por otra parte, dicha conciencia es algo que aparece de manera espontánea en situaciones de transición espacial. ¿Podemos explicar la conciencia medioambiental en términos de arraigo o de afinidad con la naturaleza? ¿O es, más bien, esa conciencia espacial y de relación un efecto de los encuentros, desplazamientos y migraciones continuas?

Uno de los aspectos que regulan la relación entre el sentimiento de arraigo y los itinerarios transculturales es la escasez. En las latitudes del norte, históricamente, la escasez no ha sido un elemento extraño. Por el contrario, siempre ha existido la amenaza de la falta de alimentos, luz, calor, o compañía. El poeta romántico sueco Carl Jonas Love Almqvist consideraba la escasez como una parte fundamental del carácter sueco, una opinión que desarrolló en su ensayo *The Importance of Swedish Poverty*, publicado en 1838⁶.

⁵ James Clifford (1997) *Routes – travel and translation in the late twentieth century [Traducción al español: Itinerarios transculturales. Gedisa. Barcelona (1999)]* Véase también Jonathan Freedman (2002).

⁶ Carl Jonas Love Almqvist (1838) “Svenska fattigdomens betydelse” in Törnrosens bok (*The Book of Thorn*).

En esta obra de referencia, el poeta describe la falta de armonía y la relación poco fluida entre el hombre y la naturaleza, que dan lugar a una cualidad que él denomina carácter sueco. Almqvist argumenta que este modo de ser no se manifiesta mediante valores como la pureza y la bondad, no consiste en abrazar el sol de medianoche, las verdes praderas, o la refrescante brisa de la primavera. Más bien, al contrario, el carácter sueco incluye el reconocimiento e incluso la defensa de la simplicidad, la limitación y la sencillez. Lo que realmente distingue a los suecos del resto de los europeos, escribe Almqvist, es fundamentalmente un sentimiento de pobreza. Y ser pobre significa depender de uno mismo, encontrarse desprotegido y expuesto a las fuerzas de la naturaleza. Por otra parte, esta condición no tiene nada que ver con la piedad religiosa. La pobreza de los suecos surge precisamente debido a su cercanía con la naturaleza, y constituye por tanto una razón para ser más productivos, al tiempo que fomenta las acciones independientes y directas.

“Finalmente” —prosigue Almqvist— “consiste en una mentalidad joven: es temprano, son las 10 de la mañana y ya estamos listos para la acción.”

Se trata de un espíritu dinámico que impulsa a la actividad. Lo que Almqvist trata de decirnos es que la cultura del Norte no se fundamenta en las raíces, sino más bien en las rutas, no en los asentamientos fijos, sino en la movilidad social. El desplazamiento se pone en marcha a causa de una conciencia de escasez y pobreza, por lo que desde un punto de vista medioambiental, quizá adquiriera otro tipo de validez: “Reconocer la propia condición de pobreza cuando las circunstancias así lo exigen (...)” —escribe Almqvist— “es la actitud que nuestros paisajes fomentan en nosotros”.

Menos de cien años después, este reconocimiento de la pobreza, así como la conciencia medioambiental, llegaron a constituir la base del funcionalismo sueco, plenamente expresado en el manifiesto *Acceptera* de 1931. El manifiesto articulaba el pensamiento de una nueva generación de arquitectos suecos que trataban de ajustar las demandas contemporáneas de aire, luz y espacio a las condiciones escandinavas. La relación entre las necesidades diarias y el tipo de sociedad debía ser funcional y no representativa. Se imponía defender lo claro y simple, es decir, la belleza entendida, no como una mejora pasiva, sino como un valor que emana de la “naturaleza”, y aceptada por lo que es: un sistema funcional y de relaciones, una fuente de inspiración para desarrollar el “modo de trabajo” de la vida real⁷.

⁷ Asplund et al (1931) *Acceptera*. Esta publicación fue una respuesta a las críticas levantadas contra la exposición de Estocolmo de 1930 y los autores incluyeron a Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl y Uno Åhren.

Derechos

He comenzado este texto con una reflexión acerca de ciertos paisajes considerados idílicos y sobre el proceso que les ha llevado a asumir un número de significados simbólicos. Por muy elocuente que dicho simbolismo pueda llegar a ser, por otra parte también oscurece la diferencia entre la forma del entorno real y los mecanismos para su reproducción. Como tal, es un ejemplo de lo que Arjun Appadurai ha denominado “congelamiento metonímico”, es decir, el acto denominativo por el cual un único aspecto de un lugar o una región representa un conjunto dinámico culturalmente complejo⁸. Aunque la reflexión poética de Almqvist sobre el carácter sueco podría considerarse un ejemplo, también es cierto que evita dicho congelamiento al despertar la conciencia sobre las *fuerzas condicionantes* en el proceso como parte de una situación compleja e incierta. El concepto de “pobreza” en este sentido no se entiende en relación a una jerarquía o una situación de sumisión, sino que se concibe más bien como la fuerza impulsora desde la misma periferia o incluso desde fuera de la cultura: un impulso desde *foris*, afuera, desde el bosque (o tierra forestal) que regula su propio medio.

Hasta cierto punto, la pobreza forestal contrasta con la prosperidad del paisaje. En situaciones en las que no se tiene el control, donde es necesario renegociar la posición constantemente, resulta fundamental la capacidad de trasladarse o escapar. En estos supuestos, la idea de paisaje escénico o como referencia, no es válida. La misma idea también se refleja en el concepto nórdico del *landskap*, una noción territorial que en los idiomas nórdicos se refiere a la actividad cultural mediante la cual las tierras, los bosques y las enormes extensiones silvestres se regulan de acuerdo con una normativa jurídica. Este planteamiento comienza a aparecer en los relatos escritos de los siglos XII y XIII, o incluso en una fecha tan temprana como el siglo V, según el geógrafo J.B Jackson, y es sinónimo del más o menos controlado *Trakt*, es decir, un territorio reclamado y en el que continuamente se produce una actividad legislativa⁹. La ordenación territorial se llevaba a cabo en función de los derechos de caza, pesca y cultivo, y como tal, se trataba de una manifestación política, físicamente materializada en lugares estratégicamente situados, con el objetivo de transformar los bienes comunales y cuyas huellas todavía pueden apreciarse en diversos puntos del territorio escandinavo, desde los numerosos monumentos megalíticos denominados barcos de piedra hasta los vestigios de las primeras colonias industriales y su ingeniosa apropiación de los recursos naturales.

⁸ Arjun Appadurai (1988).

⁹ Jackson, J.B. (1964).

Bienes comunes

Históricamente, el Norte no ha sido concebido desde un punto de vista urbano, sino como una zona donde tiene lugar un cruce constante de itinerarios. Además de los derechos de propiedad, existe en Suecia un derecho ancestral de titularidad común destinado al “uso público” y denominado *Allemansrätten*: “Derecho de todos”. Se trata del derecho al que gozan los ciudadanos con respecto a su entorno cotidiano, y engloba los derechos de dominio público sobre la naturaleza y los recursos renovables de los bosques, los lagos y el mar. Este derecho está basado en un imaginario territorial en particular, el de los *bienes comunes*, una forma de ordenamiento territorial que no se fundamenta en la residencia, sino en la itinerancia.

La idea de que tanto el bosque como el lago cercanos constituyen recursos comunes es (todavía) algo que la mayoría de los habitantes de Suecia tienden a dar por hecho. Por tanto, la naturaleza sigue siendo una extensión de recreo situada fuera del control oficial, un sitio para las actividades informales y cuya interacción social no regulada constituye toda una tradición. Al ser un recurso *común*, su funcionamiento se basa en la regulación no oficial del uso de los recursos, o en otras palabras, en el consumo responsable de lo que no pertenece a nadie, pero que puede ser adquirido por cualquiera (como los arándanos y las moras que crecen en las zonas pantanosas), o aquello que puede ser utilizado por todos, aunque no es propiedad de ninguna persona en particular (como la experiencia misma del bosque, con sus claros y arroyos).

Aunque los derechos de disfrute de las zonas comunes todavía siguen vigentes en el Norte, parece que también han atraído otro tipo de atención. En una economía global de servicios, donde el mantenimiento y la administración de los recursos pueden convertirse en activos y participaciones, los bienes comunes están siendo reevaluados. Tal y como la economista política estadounidense Elinor Ostrom ha señalado, la idea del bien común no es orgánica, innata o autorreproducible, sino una construcción social que tiene que ser respaldada y defendida para garantizar su correcto funcionamiento¹⁰.

Respaldada, atendida y defendida. No hay duda de que se impone la necesidad de acción, habida cuenta de los reiterados intentos de desacreditar otras formas de propiedad o responsabilidad que no sean privadas. Y no sorprende que estos intentos escandalosos nos hayan conducido a una situación en la que se describe la cuestión de los bienes comunes en términos de ‘tragedia’. Sobre los bienes comunes se cierne la amenaza del empobrecimiento, puesto que sin una estructura de propiedad definida, la

¹⁰ Véase Ostrom (1990). En 2009, Ostrom recibió el Premio Sveriges Riksbank de Ciencias Económicas en Memoria de Alfred Nobel.

explotación individual sin límites unida al interés propio terminará por agotar inevitablemente los recursos limitados compartidos, y de esta manera, consumir el bien común¹¹.

Resulta evidente que existe una clara amenaza con respecto a nuestros bienes comunes hoy en día. Sin embargo, todavía parecen no estar claros el origen y los condicionantes de dicha intimidación. Más allá de aquellos acuerdos basados en la experiencia, de comunidades socialmente sostenibles o de asentamientos tradicionalmente ecológicos, también existe un lado oscuro de la colonización en el Norte, una pobreza menos metafórica, una explotación más despiadada y un desplazamiento forzado. Antes de 1930, la región escandinava constituía el rincón más pobre de Europa y Suecia era un país de emigrantes. A pesar de contar con unas fuertes tradiciones en materia de ciudadanía y de poseer una amplia autonomía en sus administraciones locales, Suecia era un país subdesarrollado, donde el sufragio universal no se introdujo hasta 1921.

Grietas

A medida que crece la conciencia medioambiental, las diferencias entre cultura y naturaleza van en aumento y estas no se encuentran menos presentes en las latitudes del norte. Por el contrario, muchas de las fisuras más amenazadoras emanan de las actividades globales que tienen lugar en el norte periférico. Aquí es donde la persistente narrativa con la que crecimos sobre el derecho de acceso a las tierras que heredamos nos ha impedido ver lo que está sucediendo más allá del perímetro de la ciudad. La ficción de la libertad ha nublado la expansión de las zonas taladas, los emplazamientos industriales abandonados y los fondos marinos contaminados. Y aunque las organizaciones no gubernamentales y ecologistas han tenido siempre un papel importante en Suecia, no han logrado frenar el insaciable apetito de una economía global que sigue alimentándose de mineral de hierro, gas y pasta de celulosa.

Esta misma primavera se ha desatado un nuevo debate en los medios de comunicación suecos sobre los derechos de propiedad y la responsabilidad del mantenimien-

¹¹ Ya en 1968, el biólogo Garrett Hardin se refirió a “La tragedia de los comunes” en un artículo publicado en la revista *Science*. A pesar de que Hardin abogó por una estricta regulación de los bienes comunes, y Ostrom ha demostrado que dicha regulación es a menudo proporcionada por alguna administración local influyente, el argumento de Hardin ha sido utilizado para reafirmar la idea de la crisis inminente que se produciría en caso de que los derechos de propiedad privada se limitaran en favor del fortalecimiento de los públicos. Garrett Hardin (1968). Véase también Elinor Ostrom: *Beyond the tragedy of commons*. Stockholm Resilience Center Whiteboard Seminars (Vídeo, 8:26 min). Véase también Elinor Ostrom: *Beyond the tragedy of commons*. Stockholm Resilience Center Whiteboard Seminars (Vídeo, 8:26 min). <http://www.stockholmresilience.su.se/seminarandevents/whiteboardseminars/whiteboardseminarwithelinorostromgoingbeyondbeyondthetragedyofcommons.5.3fb1a3bd12062103674800010397.html;jsessionid=69C88013B283DAB85515954A8CA6F131?state=viewUnsubscribe&sv.url=12.7cf9c5aa121e17bab42800012948>. Fecha de descarga: 26/05/2012.

to del patrimonio común medioambiental: miles de kilómetros de bosques centenarios, fragmentados únicamente por torrentes impetuosos y lagos tranquilos. No hemos sido capaces de reaccionar hasta constatar que muchos de estos paisajes están a punto de transformarse en uniformes e impenetrables monocultivos de madera¹².

Mi objetivo es poner de manifiesto una profunda contradicción que existe en los países nórdicos: por un lado, el cuidado respetuoso, la tolerancia y la humildad. Por otro, la inexorable racionalidad industrial. Esta incoherencia se expuso sin rodeos en la obra de la artista sueca Charlotte Gyllenhammar de 1991 titulada *Die For You*. Muchas personas todavía recuerdan esa instalación temporal que fue una provocadora llamada de atención, y por consiguiente, un indicador de la creciente confusión sobre el papel de la naturaleza en la urbanizada cultura contemporánea: un roble suspendido sobre la calle Drottninggatan, una vía peatonal repleta de comercios y situada en el centro de Estocolmo. Nuestro imaginario sobre la naturaleza plantado boca abajo, nuestra conciencia acerca del medio ambiente vertiginosamente invertida. Las raíces se convirtieron en ramas que luchaban por alcanzar la luz y el aire.



Charlotte Gyllenhammar (1991) *Die for You*. Instalación temporal de un roble en suspensión sobre la calle Drottninggatan (Estocolmo).

Veinte años después, el recuerdo de un roble flotando sobre las cabezas de los peatones y totalmente descontextualizado tal vez todavía perdure, pero su repercusión política sigue sin estar clara. Aunque esta intervención en el medio ambiente contó con una parte crítica, consiguió al mismo tiempo una perfecta integración dentro de un paisaje comercial. Más que un *agente provocador*, el árbol podría considerarse como un ejemplo temprano de festivalización del medio ambiente, del secuestro de la conciencia medioambiental, cuyo fin es lo que actualmente se ha llegado a denominar disimuladamente como “crecimiento verde”¹³. En la economía de

la experiencia, la naturaleza es un recurso recreativo, un refugio catártico para los cosmopolitas privilegiados, y que hoy también resulta menos periférico, puesto que es fácilmente accesible por vía aérea desde las ciudades globales. Un ejemplo notable y arquitectónicamente experimental es el recién inaugurado *Treehotel* en Härads, a las afueras de Luleå. Se trata de una iniciativa que contribuye de un modo distinto a despertar una

¹² Maciej Zaremba (2012).

¹³ Para un mayor análisis, véase Adrian Parr (2009).

conciencia medioambiental adormecida. El hotel consta de cinco cabañas individuales que han sido diseñadas por arquitectos reconocidos y están ubicadas en un bosque de pinos altos fuera de la ciudad de Luleå. Las cabañas se encuentran suspendidas sobre los árboles a una altura de cuatro a seis metros, cuentan con acceso por rampa, puente o escaleras eléctricas y ofrecen unas vistas espectaculares del río Lule. Se ha proyectado un total de veinticuatro cabañas, todas ellas equipadas con baños de combustión ecológicos y lavabos preparados para un uso eficaz del agua. Uno de los habitáculos es el cubo de cristal diseñado por el despacho de arquitectura Tham & Videgård. No se trata únicamente de un refugio entre los árboles, sino más bien de una impresionante estructura sofisticada de aluminio ligero con una plataforma de acceso en suspensión, que ofrece un contacto con la naturaleza único, íntimo y con un carácter ritual. Además de proporcionar refugio, también nos permite la observación y reflexión sobre nuestra propia presencia y su sucesiva fusión con el bosque.

Treehotel es sin duda un experimento innovador que ofrece las posibilidades de funcionar en un sistema de mercado, al tiempo que promueve o incluso forma una conciencia medioambiental. Los críticos de diseño han colmado de elogios el proyecto. En el sitio web de *Treehotel* leemos comentarios como el siguiente: “Sin el beneficio de contar con el respaldo de una gran marca, *Treehotel* ha captado la atención del mundo al conseguir sintetizar sistemas de funcionamiento ecológicos mediante diseños que ponen a prueba los límites de nuestras expectativas en materia medioambiental¹⁴”. Para bien o para mal, tal vez podríamos añadir que, por un lado, la vasta zona del Norte ha adquirido un valor comercial que pone en un primer plano su necesidad de protección y conservación. Por otro lado, se presenta como una cura alternativa, una solución rápida contra el olvido del medio ambiente que condiciona no solo nuestras vidas privilegiadas occidentales, sino también el propio éxito del hotel como tal.

Nuevas fronteras

En una de las esquinas del centro de la ciudad minera de Kiruna, una curiosa escultura permanente llama la atención del visitante. No se trata ni de un reno de bronce ni de un tipi sami, sino más bien de un cohete Maxus apuntando al cielo. La pregunta obvia es qué conexión tiene este dispositivo de alta tecnología con



Cabaña del *Treehotel*. Tham & Videgård Arkitekter 2010. Imagen: Åke E:son Lindman, Lindman Photography.

¹⁴ Cita de la crítica de diseño María Scoviak para la publicación *Hospitality Style* que aparece en la página web de *Treehotel*. <http://www.treehotel.se/>. Fecha de descarga: 20/05/2012.

una ciudad situada en uno de los extremos de Europa. “Kiruna significa perdiz nival”, afirma la página web municipal, con lo que recuerda la frecuencia con la que el viajero puede encontrarse con esta ave gallinácea que revolotea a muy pocos centímetros de cualquier extraño que invada su territorio. No obstante, un cohete sonda es algo totalmente distinto, que proyecta una territorialidad que tiene muy poco que ver con el contexto terrestre.

Con la ciudad de Kiruna y el paisaje de la minería industrial como telón de fondo, el cohete se asemeja a un signo de exclamación, como un recordatorio constante de que un día, la mina sobre la que se asienta la ciudad se habrá agotado. El mineral de hierro excavado en este lugar es sin duda el mejor del mundo. Sin embargo, la explotación está socavando literalmente la ciudad y las grietas en el suelo ya están desestabilizando sus cimientos. Como consecuencia de ello, una parte importante de la urbe, incluyendo los edificios municipales, tendrá que trasladarse hacia el sureste, a una ubicación en

la que estará mucho más expuesta a los agentes climatológicos. Mientras que el proceso de dislocación de la localidad ya ha comenzado, las grietas cada vez mayores que se están formando nos lanzan un mensaje rotundo de atención y de responsabilidad.

Las enormes fisuras, y más aún, el cohete que se alza en el centro de la ciudad de Kiruna, parecen sugerir que esta dislocación, aunque ha sido importante, podría no ser suficiente. La nueva frontera entre naturaleza y cultura ya se sitúa en otro lugar mucho más lejano. Y en este contexto, el cohete adquiere sentido, puesto que el significado cultural del Norte hoy día es el de una zona industrial y de entrenamiento militar. Los bosques y pantanos deshabitados ofrecen las condiciones ideales para



Cohete Maxus en el centro de Kiruna. Imagen: Maria Hellström Reimer.

llevar a cabo pruebas con misiles, incluido el armamento de vuelo a baja altura o los dispositivos para evadir el fuego defensivo que proviene del objetivo atacado. La orografía también parece prestarse para el vuelo de “vehículos aéreos no tripulados” y vehículos adaptados para el transporte de armas nucleares.

Junto con *esrange*, una estación de lanzamiento de cohetes e investigación espacial situada en las inmediaciones de Kiruna, y Vidsel, centro de prueba de misiles, un poco

más al sur, la región de Laponia y Norrbotten constituye la mayor zona de pruebas militares de Europa Occidental. Además, su etiqueta de “comercio independiente” resulta muy atractiva para una gran cantidad de actores, como las Fuerzas Aéreas de los EE.UU., Europa y la OTAN. Y el lema es muy claro. “Si podemos luchar en el clima subártico, podemos hacerlo en cualquier parte”, afirma Kjell Enkvist, teniente del I 19 en Boden¹⁵.

(e)-“scapelands”

Escandinavia o la península septentrional de Europa, en términos geográficos podría constituir la antípoda cultural de Hispania. Amplia, espaciosa, fría y húmeda, con la mayor parte de su superficie cubierta de bosques tupidos y jalonada de lagos cristalinos, presenta una gratificante superficie de proyección medioambiental. Algunas de las expectativas relacionadas con el Norte pueden estar fundamentadas: todavía existen ciertos rincones remotos, zonas vírgenes, cualidades espaciales que se respetan y se comparten de manera democrática. Sin embargo, detrás de los ideales medioambientales e igualitarios se está produciendo una movilización que no se diferencia demasiado de los cambios que ocurren en otras partes del mundo.

En lugar de representar la prometedora y emancipadora frontera entre lo conocido y lo desconocido, el Norte tal vez simboliza algo mucho más profundo. En relación con la creciente amenaza del cambio climático, hoy en día el Norte constituye la desesperada línea divisoria donde se libra la (última) batalla por los recursos naturales: la lucha por la energía, el espacio, el agua, el aire, el silencio, la tranquilidad... Y, paradójicamente, en lugar de naturalizar o neutralizar el debate medioambiental, la idea de un Norte virgen podría contribuir a su repolitización, al hacer una llamada hacia una proyección transgeográfica de la frontera entre la naturaleza y la cultura, a la conciencia de que las fronteras no son simplemente limitaciones geográficas, sino también culturales y políticas.

Este planteamiento constituiría un tipo diferente de conciencia medioambiental, tan hispana como nórdica. La importante conciencia medioambiental de los países nórdicos es producto de una serie de circunstancias históricas y culturales. No obstante, al mismo tiempo, los países nórdicos representan un significativo vacío, lo que Jean François Lyotard llama *scapeland* con varios significados posibles, tanto amenazantes como prome-

¹⁵ Véase el artículo y la entrevista de radio en la siguiente página web de la radio sueca de 17 de enero de 2010 en relación con la campaña de formación dirigida por militares de Noruega en Riksgränsen en febrero de 2010, donde 9.000 militares de 15 países, entre ellos 1.000 soldados suecos, se movilizaron en el territorio fronterizo entre Noruega y Suecia, armados por completo y con vehículos pesados. <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=83&artikel=3448357>. Fecha de descarga: 26/05/2012.

tedores, cuya amplitud es prácticamente inabarcable¹⁶. Ese espacio debe existir y existe no sólo en la periferia geográfica, sino en todos aquellos lugares donde los humanos se lo permitamos.

Referencias:

- Almqvist, Carl Jonas Love (1838) "Svenska fattigdomens betydelse" ("The Importance of Swedish Poverty"), in Törnrosens bok (*The Book of Thorn*). In Almqvist (1996) *Samlade verk (Collected Works)*. Svenska Vitterhetssamfundet.
- Appadurai, Arjun (1988) "Putting Hierarchy in its Place". *Cultural Anthropology* 3/1, 1988, 36-49.
- Asplund G., Gahn, W., Markelius, S., Paulsson, G., Sundahl, E., and Åhren, U. (1931) *Acceptera*. Arlöv: Berlings.
- Clifford, James (1997) *Routes – travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Freedman, Jonathan (2002) "From Roots to Routes: Tropes for Trippers". *Anthropological Theory*, Vol 2(1), 21-36.
- Hardin, Garrett (1968) "The Tragedy of the Commons". *Science* 162 (3859): 1243–1248. 1968.
- Jackson, J.B. (1964) 'The Meanings of Landscape', *Kulturgeografie*, 88, 47-51
- Lyotard, Jean-François (1989) *Scapeland*, in Andrew Benjamin (ed.) *The Lyotard Reader*. Oxford: Blackwell.
- Mora, Rosa (2012) "Asa Larsson: El bienestar nos ha traído soledad". *El País*, 12 de mayo de 2012.
- Nestingen, Andrew and Paula Arvas (2011) (eds.) *Scandinavian Crime Fiction*. University of Wales Press.
- Ostrom, Elinor (1990). *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge University Press.
- Parr, Adrian (2009) *Hijacking Sustainability*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Maciej Zaremba (2012) "Skogen vi ärvde" ("The forest we inherited"). Series of five investigating articles in *Dagens Nyheter*, 30 de abril, 1, 6, 8 y 13 de mayo.

¹⁶ Lyotard (1989)



De izquierda a derecha: Tone Lindheim y Carlos Lacalle.

**å være) aprendiendo de los noruegos. (ser/estar noruego/en Noruega).
Presentación de la arquitecta noruega Tone Lindheim.**

Carlos Lacalle.

Doctor Arquitecto. Profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universitat Politècnica de València. Investigador del Grupo de Paisaje del Instituto de Restauración del Patrimonio, y del Grupo de Arquitectura y Pensamiento.

Tras las interesantes reflexiones que nos ha dejado Maria Hellström, tengo que agradecer a la organización la oportunidad de poder introducir a nuestra siguiente invitada que viene de Noruega.

El primer día, Knut Eirik Dahl y Kjerstin Uhre han hablado de proyectos orientados al futuro, analizar los recursos, planificar el desarrollo de la sociedad, y dialogar sobre cambios geopolíticos; *¿quiénes soís y qué queréis?*

Hoy, María Hellström nos habla de la relación con la tradición en la búsqueda de raíces en el tiempo, hablando sobre la conciencia medioambiental, y nos propone *el viaje como conocimiento*.

Con Tone vamos a tener la oportunidad de ver proyectos de gran actualidad buscando *la mejora de calidad de vida de los habitantes noruegos en el presente*.

De su página web se puede extraer las intenciones y objetivos que se plantean como arquitectos paisajistas:

- ... Buscan un diseño moderno y adecuado basado en una escala humana.*
- Escuchamos al "espíritu", el uso de los recursos locales y las oportunidades para desarrollar un nuevo entorno integrado.*
- Nuestro objetivo es la belleza en la vida cotidiana, un buen lugar de encuentro, y paisajes funcionales y espacios al aire libre que envejezcan con dignidad.*

Los títulos que utiliza en sus escritos y conferencias son muy significativos:

- Los alumnos de las escuelas superiores ya no son niños y los adultos.*
- El espacio al aire libre de la escuela es un lugar de juego y aprendizaje.*
- La zona del aeropuerto fue liberada.*
- El desarrollo de las áreas al aire libre. El desarrollo de movimiento, el aprendizaje y la física.*
- Oportunidades de las áreas al aire libre.*

- Retos de los niños al aire libre y las oportunidades.
- Espacios al aire libre para niños.
- Agua en el espacio verde.
- Espacios al aire libre para niños, recuerda.
- Diversión y los juegos entre las casas. La forma de crear espacios al aire libre son ideales para el juego y la actividad física en la ciudad.
- La mejora de los patios de la escuela en Oslo.
- La ciudad de habitación: nuevos marcos de la arquitectura del paisaje.

En el título de su conferencia “Uso del agua como hilos de plata en el paisaje”, resulta tremendamente sugerente la utilización del término “*threads*” donde creo que centrará su exposición en tres de sus proyectos más relevantes a partir de esta idea vertebradora: la utilización del discurrir del agua como articulación del proyecto y respuesta a los condicionantes del lugar.

ser noruego y estar en Noruega

Además del gran interés paisajístico y la calidad arquitectónica que tienen sus proyectos, un aspecto clave para su comprensión acerca de “cómo han surgido, cómo son (se han desarrollado), y cómo se van a utilizar (los espacios)”, es conocer cómo son los individuos en la sociedad noruega (cómo *Es* el individuo noruego y cómo *Está* en sociedad, *está en lo de todos*).

Y esta distinción intencionada entre *ser* y *estar* la relacionaría con la convivencia entre la tradición y la vanguardia que tanto nos convence de la cultura noruega.

Ser y *Estar* son verbos que en español hacen referencia a dos acepciones vinculadas a la acción de “*lo vivo*” que en el resto de lenguas se recogen en uno sólo; en noruego *være* (*er*); en alemán *sein* (identidad/posición o estado); en inglés *to be* (*to be _norwegian*) y *to be like to stay* (in somewhere in Norway).

_ser expresa la pasiva de acción.
_estar expresa el resultado.

ser y estar

_Ser es un modo de ser (inmanente a la vida); Estar expresa la *permanencia en lo atribuido*.

Etimológicamente, Ser viene del latín *esse* (ser) y *sedere* (sentarse): Los noruegos se sientan en la tradición planificando el futuro; Estar viene del latín *stare* (estar de pie).

Ser es *esencia, permanencia*; Estar es *accidental*, lo que cambia, es decir: *transitorio*.

Si con Ser estamos hablando de *existencia absoluta*; Estar hace referencia a *lugar y disposición*.

Si Ser es *pasividad* (no acción de estado: *la acción dura*); Estar es *activo* (*actitud del ser*), una *acción de estado permanente o transitoria*.

Ser es un verbo *vacío de contenidos de imagen*; Estar es un *verbo que implica elementos afectivos, con una idea de situación nueva, ocasional o relativa*.

El adjetivo en Ser es fundamental y tiene valor de absoluto: *el adjetivo no admite cambio*; la cualidad en Estar *admite cambio*.

Una *característica* en Ser, con valor definitorio; frente a Estar *un estado* (con inercia), con *valor durativo*, donde alude al principio y no al fin.

Ser *se puede referir a lo real y a lo irreal*; frente a Estar que apunta siempre a una *realidad concreta*.

estar en Noruega

Estar es *ser en el tiempo* o en el espacio (estar en el mundo). *Estar no indica mero estado pasajero, sino inclusión muchas veces esencial y permanente en un lugar*.

El *estar* lleva aparejado una permanencia, una duración indefinida:

El término “permanencia” no significa *inmutabilidad opuesta a transitorio*, sino la consideración de tiempo bajo su *cualidad de extenso*.

“Permanecer” es durar un tiempo en algo; una cualidad, una opinión, un estado, un lugar.

El “tiempo” como extensión implica necesariamente la noción de tránsito, de paso; lo que dura, puede dejar de durar, puede acabarse. La duración lleva consigo la posibilidad de cambio.

Como los antiguos pobladores indígenas del norte de Escandinavia (pueblo sami), viven ... en paz con la naturaleza...

ser noruego

Sentir esa esencia de forma *permanente y absoluta*, es lo que se transmite a través de la educación.

El *estar* de forma continuada (duración de Henri Bergson) lleva consigo dilatar la permanencia *_ser en el tiempo_*. De esta forma, *estar* se convierte en ser en el tiempo, con todo lo que ello significa.

Ser durante un tiempo determinado, o *ser en el tiempo*, lleva aparejado la disposición de sentir el lugar, la tradición, la cultura; y por otra parte la disposición de adaptarse a los nuevos cambios y las nuevas situaciones de la sociedad actual.

La “luz” (el atardecer) de Noruega, nos sirve para explicar cómo sienten la naturaleza, la ciudad, los espacios arquitectónicos. Está íntimamente relacionada con la duración. La baja intensidad de la luz de Noruega la percibimos y completamos con la memoria, conectando con la existencia de las cosas (completamos el presente con parte de nuestro pasado). Esto nos hace sentir que somos parte del paisaje: le damos una plenitud a lo que existe.

Los “sonidos” del paisaje se amplifican y se completan de acuerdo con nuestra percepción. Las sensaciones producidas por cada uno de ellos se funden con los ecos de nuestra memoria (recuerdos).

El “tiempo” coincide con nuestra impaciencia, con lo que esperamos (duración en nosotros).

La duración significa invención, elaboración continua de lo absolutamente nuevo en continuo cambio, progreso (sucesión de cambios cualitativos que se suceden). No podemos descomponer en un antes y un después: es una continuidad.

El recuerdo se genera al mismo tiempo que la percepción. El recuerdo de una sensación es capaz de sugerir esta sensación (hacerla renacer).

(å være) aprendiendo de los noruegos

Los noruegos se sienten como individuos pertenecientes a una *continuidad cultural*, donde lo importante es *aquello que trasciende*, que permanece (y que hay que cuidar).

En la tradición se encuentra la adaptación a los nuevos tiempos y en su transcurrir, ésta supone un modelo a seguir, a perfeccionar.

El sentido de comunidad es marcado. Todos y cada uno de sus miembros tienen una responsabilidad en su desarrollo. Sienten lo público como lo perteneciente a todos, y *cada uno lo puede utilizar de forma individual*. El patrimonio público no necesita de escrituras de propiedad. Las cosas valen porque se utilizan; su valor es de *uso*, no material.

A través de la educación se transmite el valor del compromiso de la persona que *está en la sociedad*, y la responsabilidad en el cómo utilizar los espacios de esa sociedad. Se consigue así, una apropiación efectiva (utilización temporal) del espacio público.

La arquitectura puede contribuir a la construcción de esta sociedad. A través de ella encontramos el sentido a la historia y a su continuidad.²

Al evocar al recuerdo, como decía Bergson se completa la percepción arrojando luz y sirviendo para entender la solución actual (*entender el presente es anticipar el porvenir*).³

(⁴) Desarrollar la conciencia permite que aparezca

“una multitud de recuerdos de lujo introducirse en virtud de cierta semejanza, incluso de una semejanza desprovista de interés actual; así se explica que podamos soñar un poco al actuar; pero son las necesidades de la acción las que han determinado las leyes de la evocación”

Henri Bergson. Memoria y Vida

(⁵), (⁶)

Finalmente, es la educación artística quien posibilita al individuo de la comunidad obtener los recursos perceptivos, conceptuales y afectivos, la que nos permite llegar al juicio crítico ligado al conocimiento (entendida como actitud ante la realidad).

Y hablando de ese ser (noruego) y ese estar (en Noruega), Tone Lindheim nos va a hablar de todos estos espacios donde podemos ver a estos individuos noruegos cómo viven en los espacios públicos.

Sin más, doy paso a su intervención. ¡Aprendamos con ella!

Notas complementarias a la presentación realizada en el congreso:

¹ Cuando hablamos de Noruega, desde nuestra concepción mediterránea y latina, nos parece estar hablando de una utopía. Una sociedad irreal, casi futurista, hacia la que nosotros miramos, pero de la que nos encontramos muy lejos todavía. Noruega es más que un lugar, es una experiencia.

Hace unos 20 años, tuve la oportunidad de realizar un viaje a Noruega. Oslo, Stavanger, Bergen, Alesund, Trondheim, Bodo, Narvik, Islas Lofoten, Tromso, Rovaniemi...

Aquella naturaleza no se encuentra en ningún otro lugar; la sensación de caminar por estratos de musgos, la necesidad de protegerse de los elementos en las noches a cielo raso (abrumadora humedad, e insectos varios), los bellos rincones inaccesibles defendidos por una exuberante flora fiera y engañosa, los amaneceres a la intemperie, el aire puro, el agua plateada... La luz fría daba un aspecto de irrealidad casi onírica a los que venimos de latitud sur cegados por la intensidad cálida de nuestro sol... Los sentidos (el olfato, la vista, el oído...) no eran en absoluto ajenos a la experiencia noruega. Pero lo más entrañable era encontrar a personas que te ayudaban a avanzar en el camino, a saltar de isla en isla; te recogían en autostop, te invitaban a un café con pastas, te ofrecían su casa, su granero, sin esperar por ello conversación alguna. De repente, empezaba a llover, y un transeúnte te regalaba su paraguas, sin mediar palabras, tan sólo una cómplice sonrisa.

Dormir sobre grandes lajas dejadas en el paisaje, en tubos de hormigón que esperaban a ser utilizados, improvisar una arquitectura desmontable de peso mínimo y que se pueda llevar de un lugar a otro para protegerse de las adversidades climatológicas.

Nos resistíamos a _estar de paso e intuíamos que había que intentar sentir _ser noruegos y _estar en Noruega. Más todavía; queríamos conquistarla para nuestra memoria, llegar a la última piedra donde pensábamos que no había llegado nadie, donde no había existido presencia humana.

La experiencia se ha filtrado con el paso del tiempo entre los pensamientos de los filósofos Henri Bergson y Michael Serres.

ser de dónde venimos

estar dónde vamos

“ Todo conocimiento es *adela*...”

La palabra griega *délos* –claro, luminoso, transparente, evidente... El adjetivo *adèle* intenta designar un conocimiento no evidente, no tanto luminoso como sombrío, en un sentido óptico. No se ven las mismas cosas con tiempo nublado o con cielo despejado”

... bordes fluctuantes (lo desenfocado en la profundidad de campo o lo movido en la sobreimpresión fotográfica). La baja intensidad de luz de los atardeceres tempranos de invierno, y la continuidad de la tarde en la noche de verano, son experiencias que se vinculan al sentir del noruego y su modo de vida.

² Juan Herreros, el arquitecto autor del nuevo museo Munch en Oslo nos contaba el pasado curso en la Escuela de Arquitectura, que Eduard pintaba sus obras en el patio de su casa, al aire libre, para sentir el frío como algo necesario en sus pinturas, y que de alguna forma se reflejaba en sus pensamientos y pinceladas.

Eduard Munch representa, en este sentido, la memoria. La representación del recuerdo: la luz ténue; la memoria que trasciende al futuro, donde el individuo de la nueva sociedad puede hacerlo suyo en el encuentro con la percepción del presente.

³ Henri Bergson “*La percepción presente es la que determina la orientación de nuestro espíritu... y según el grado de tensión que nuestro espíritu adopte... esta percepción desarrolla en nosotros un número mayor o menor de recuerdos-imágenes*”.

⁴ Aquí es donde volveríamos a traer aquella reflexión inicial de *aquello que sabemos cuando hemos olvidado todo*, podríamos fundir en la conciencia, “la memoria y la percepción”; y como nos sugería Bergson, el recuerdo no se manifieste, sino la *conclusión*, algo parecido a como las cosas suceden en la mayoría de los animales.

⁵ Esto nos conduce a que el ser puede tener conciencia de lo universal _vivir en el mundo: situarse en una referencia.

En definitiva, una responsabilidad ciudadana:

La conciencia de la existencia es *libertad*.

El *instinto* está basado en el conocimiento, y a su vez en la memoria (placer).

La reflexión permite al individuo inventar, y a la sociedad progresar (*emoción*)

⁶ Nosotros, como decía Juan Herreros, “*nos encontramos al final de algo, al principio de algo*”. Los noruegos son / están en la *continuidad de la vida*, del paisaje, de su devenir con un posicionamiento claro en la línea del *progreso de la sociedad, de respeto de la tradición y del medio natural*.

Es una oportunidad para repensar nuestros paradigmas:

“*Lo que consideramos valioso*” ... pastorcillos que cuidan... las cosas...



Tone Lindheim

Es arquitecta del paisaje, socia de Bjørbekk & Lindheim, arquitectos del paisaje, en Oslo, uno de los estudios más importantes de Noruega. Es profesora de arquitectura del paisaje en la UMB, Universidad de Ciencias de la Vida, escritora y crítica. En 2010 fue finalista del premio europeo Rosa Barba. Ha llevado a cabo algunos de los proyectos de transformación urbana más grandes de Noruega, y también algunos proyectos de urbanizaciones, parques públicos y desarrollo urbanístico.

Use of water as silver threads in the landscape.

Tone Lindheim.

Profesora del Instituto de Arquitectura del Paisaje, UMB, Noruega. Partner, Bjørbekk & Lindheim, Oslo.

El agua es la fuente de la vida y constituye un elemento esencial que ha determinado desde tiempos inmemoriales el modo en que las personas se relacionan con su entorno, bien a través de su almacenamiento y trasladado a tierras más áridas, mediante la canalización de arroyos o torrentes, o bien con la protección de estanques y otras masas de agua declarados reservas naturales.

En el ámbito de la arquitectura del paisaje, el agua también ha sido un protagonista principal cuyo aprovechamiento, control y ahorro han resultado fundamentales. Además, el agua tiene la capacidad de conferir un carácter especial a un lugar, favorecer la aparición de un biotopo en particular o incluso proporcionar un entorno mucho más cálido y agradable para los seres humanos.

Al considerar nuestra actividad profesional en Bjørbekk y Lindheim, puedo constatar que el agua ha sido un elemento central en una gran cantidad de los proyectos que hemos llevado a cabo. Los siguientes son solo una muestra:

En el jardín temporal que presentamos en la exposición internacional BO 01 de Malmö, Suecia, el agua desempeñó un papel preeminente. Utilizando unas formas geométricas muy definidas y delimitado por muros de color negro, diseñamos un espacio cuadrangular, en cuyo centro construimos un lago circular sobre el que se instaló una estructura de madera en forma de olas que descendía hasta el nivel del agua, con objeto de proporcionar alivio a los pies cansados de los visitantes. El agua era el elemento principal, como una superficie calmada, donde la luz, las nubes y el cielo se proyectaban hacia el jardín.



Se hizo un uso muy distinto del agua en nuestro proyecto *Molde Seaside* llevado a cabo en la costa occidental de Noruega. La ciudad de Molde ha vivido durante mucho

tiempo de espaldas al mar, considerado como un elemento más bien olvidado. Nuestro primer premio en el concurso internacional de arquitectura intentó revertir la situación, es decir, modernizar la zona portuaria y aprovechar al máximo el área de contacto entre el mar y la tierra. Se favoreció la entrada del mar en la ciudad mediante canales y, al mismo tiempo, se construyeron embarcaderos y muelles para redirigir la mirada de la ciudad hacia el mar.



Exploramos este mismo tema en la zona residencial de Rolfsbukta, parte del anterior aeropuerto internacional de Oslo y actualmente en proceso de transformación como complejo de viviendas, oficinas y parques. Rolfsbukta estará formada por 430 unidades residenciales. A fin de permitir el mayor contacto posible con el agua, se excavará un canal de gran longitud y otro más corto en la zona de viviendas. En el punto donde fi-

naliza el primer canal, se ha construido un estanque, donde los niños pueden jugar, con escalones de piedra que se sumergen en el agua y conducen a una pequeña isla. A lo largo de la orilla del mar, se han levantado varios muelles que permitirán a los peatones disfrutar de un contacto directo con los distintos elementos, agua, viento y luz, en esta zona del antiguo aeropuerto.



La residencia de ancianos Vinderen Home nos planteó un reto totalmente distinto: cerca de la propiedad había un pequeño riachuelo. De modo que “tomamos prestada” parte del agua mediante la extensión del lecho del arroyo hasta el parque y la convertimos en una especie de collar de piedras preciosas y relucientes en medio de esta zona verde, que se ha convertido en un biotopo muy atractivo para distintas clases de animales y en un lugar de encuentro para los residentes de edad avanzada y sus visitantes.



Generalmente, no hemos sido tan afortunados de contar con un riachuelo a nuestra disposición. No obstante, en algún caso incluso hemos llegado a crear uno nuevo, como hicimos al ganar el primer premio en un concurso para la ampliación del Cementerio Haslum en las afueras de Oslo. Nuestro objetivo era diseñar un cementerio que pudiera usarse como parque destinado a la contemplación y el sosiego. Se proyectó un cauce de agua que recorrería el paisaje, como un hilo de plata en el que se reflejan los sauces, el cielo y de donde emana un sonido cristalino de goteo y agua que fluye.



El Parque Pilestredet, situado en el centro de Oslo, es un enorme proyecto de renovación de la zona del antiguo hospital nacional de Noruega en apartamentos, escuelas, guarderías, parques y áreas recreativas, que está basado en los principios de la ecología y la sostenibilidad. Los materiales de los edificios demolidos fueron reutilizados en el paisaje y el agua excedentaria se usó en la construcción del parque.

Cada gota de agua es reutilizada en varias ocasiones dentro de un proyecto de 70.000 m² en el que se concibe el agua como un hilo de plata conductor que fluye, gotea, rebosa y actúa como espejo reflector mientras discurre entre los edificios, junto a las vías peatonales y a través de las zonas verdes. En el Parque Pilestredet, el agua es también uno de los elementos más atractivos para los niños. La cortina de agua es una zona donde se escucha un “sonido blanco” procedente de su vertido en cascada, cuyo fin es contrarrestar el ruido del tráfico de las calles aledañas.

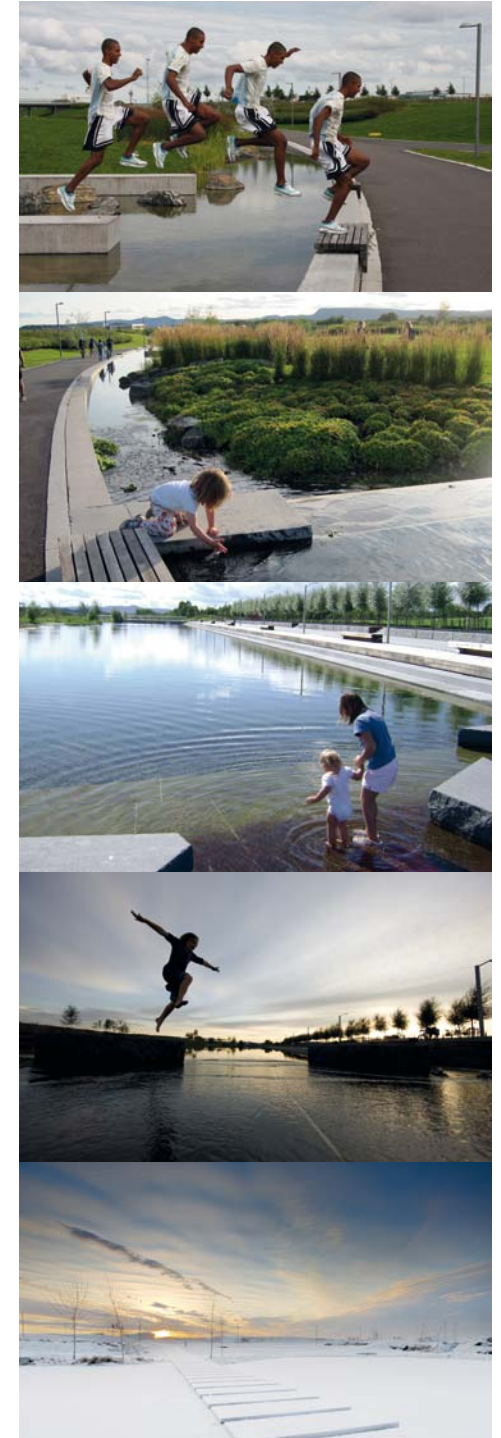


Fornebu fue durante un tiempo el aeropuerto internacional de Oslo.

Antes de la construcción del aeropuerto en la década de 1960, el lugar era una encantadora península con terrenos cultivados, suaves colinas, bahías y ensenadas. Después de 50 años de actividad aeroportuaria, se tomó la decisión de trasladarlo más lejos de la ciudad, y desde 1998, los 3.400.000 m² que conformaban las antiguas instalaciones se convirtieron en una de las mayores zonas de transformación en Noruega después de la Segunda Guerra Mundial.

El proyecto fue llevado a cabo por los urbanistas finlandeses Helin & Siitonen. Un principio fundamental de esta iniciativa fue proporcionar un fácil acceso a pie o en bicicleta entre las diferentes zonas, mediante vías verdes o corredores.

Al Parque Nansen se le dio la forma exterior de un pulpo con siete tentáculos, por lo que no se contaba con un punto de partida sencillo para trabajar en un buen diseño paisajístico. Con el fin de dar una respuesta adecuada a la compleja historia de Fornebu, diseñamos el parque como una especie de diálogo dinámico entre las líneas inflexibles del aeropuerto y los trazos más suaves y orgánicos del paisaje original. Perfilamos una línea acuática que comienza en la entrada, situada en la nueva Plaza Tower, junto a la antigua torre del aeropuerto en el noroeste, y que discurre a través de todo el parque. El diseño de los distintos cursos de agua refleja un intercambio lúdico entre las formas rectas y orgánicas por un lado, y el contraste entre las masas de agua cristalina y las agitadas caídas en cascada, por otro. El recorrido comienza con un estrecho canal de acero corten en cuyo interior fluye el agua sobre una



superficie ondulada de vidrio de color. A continuación, continúa su curso a través de un canal de hormigón de 1,5 metros de ancho, cuyos bordes y pequeños puentes también son de acero corten. Finalmente, afluye a un estanque de mayor tamaño, que cuenta con un margen artificial sólido y otro, orgánico, con líneas más suaves. Un conjunto de rápidos y pequeñas caídas activan la circulación del agua antes de su llegada al lago central de 6.000 m². El caudal excedentario es conducido a una zona de infiltración antes de desembocar en el fiordo.

El Parque Nansen será el receptor de las aguas de superficie que provienen de las zonas residenciales y carreteras adyacentes. Se han excavado una serie de surcos abiertos con el fin de canalizar el agua hacia el nuevo lago central. Mediante un sistema de filtros biológicos de arena, filtros mecánicos y bombas, se somete a un proceso de purificación para garantizar su calidad. La mayor parte del agua se filtra y a continuación se bombea de nuevo hasta la Plaza Tower.

En la Plaza Festival, junto al lago central, se ha instalado un suelo multifunción de enormes losas de granito que desciende hasta el nivel del lago. Las losas se asemejan a placas de hielo donde el agua fluye a través de unas boquillas sobre un plano inclinado a intervalos aleatorios. Varios elementos de acero movibles permiten que los niños puedan manipular las corrientes de agua y determinar su recorrido.



Como parte de la transformación del antiguo aeropuerto de Fornebu, también se nos planteó la necesidad de diseñar nuevos puentes y presas para el tratamiento del excedente de agua que procede de las carreteras. Nuestro objetivo era convertir el estanque de tratamiento en un hermoso lago que encajase perfectamente en el paisaje y, al mismo tiempo, crear un biotopo atrayente para distintas especies de animales. En este punto, el curso del agua se ralentiza durante el proceso de purificación antes de desembocar en el fiordo.

En el Museo Nacional de Folklore, situado a las afueras de Oslo, hemos construido un nuevo estanque, que formará parte de la nueva Plaza Festival y que consta de dos niveles, divididos por una serie de peldaños. Se trata de un lugar que puede servir de inspiración a futuros empresarios e ingenieros civiles. El estanque se congela en invierno y se utiliza como pista de patinaje sobre hielo.



La utilización del agua en el diseño ofrece muchas oportunidades, retos, problemas y alegrías, pero sin duda, merece la pena.

mesas redondas

Tomar la plaza. La ocupación del espacio público como estrategia de reivindicación ciudadana.

Intervienen: Amador Fernández-Savater, Fernando Gaja y Luis Navarro.

Modera: José Albelda.

Diseño comunicación y cultura. Estrategias para un entorno sostenible.

Intervienen: Boke Bazán, Luis Eslava Estudio y Peret.

Modera: Dolores Pascual.



De izquierda a derecha: José Albelda, Luis Navarro, Amador Fernández-Savater y Fernando Gaja.

Vivir la plaza, autogestionar la democracia.

José Albelda.

Titular de Universidad, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno, Universitat Politècnica de València.

A la hora de abordar en el presente congreso la ética y la estética del habitar la ciudad no podíamos obviar los sucesos recientes de las primaveras árabe y española, que se inscriben en una tradición de lucha y revolución pacífica imprescindible para comprender la evolución de la historia cultural de la humanidad: el uso del espacio público de las ciudades como crisol de confrontación política y reivindicación ciudadana, espacio imprescindible donde escenificar las críticas y proponer las alternativas.

De las muchas formas posibles de expresión de la voluntad popular, la ocupación tanto de la calle como de la plaza -como ágora primera de la democracia- se ha mantenido como estrategia perfectamente estable desde, al menos, la revolución francesa, pasando por momentos tan memorables como el mayo francés o la revuelta de la Plaza de Tiananmen, hasta llegar a la reciente ocupación de la Plaza Tahrir, en el contexto de las revueltas de las ciudades del norte de África, o la acampada de Sol del 15M, por citar sólo algunos ejemplos emblemáticos entre otros muchos de gran relevancia.

La cercanía de esta última en el tiempo y en el espacio, así como su indiscutible trascendencia social y política, nos invita a iniciar un análisis y un debate al respecto también en el ámbito académico, para mejor comprender y explicar la verdadera importancia de la toma de las plazas en la historia de la ciudad moderna y, más en concreto, las más recientes de “la primavera española”, consecuencia de la indignación popular ante el descrédito de la democracia representativa, la corrupción política y la crisis financiera. Y nuestra intención es hacerlo no sólo desde una aproximación sociológica o política, sino también desde el pensamiento, la estética y la creatividad, pues las tomas, como expresión espontánea del pueblo que exige mejoras éticas y democracia participativa, no sólo despliegan una sistémica que les permite perdurar, sino una estética propia como signo de identidad que reposará luego en el imaginario colectivo, en las imágenes para el después. Podemos recordar las pintadas del mayo francés que han trascendido los tiempos y aquellos muros, y otras imágenes negativas que expresan la estética de la violencia y la resistencia extrema, como la del joven chino de pie, inmóvil, ante el tanque amenazante en la Plaza de Tiananmen. Símbolos que han perdurado y que han permitido fijar con más solidez las ideas que les daban sentido, sobre todo gracias a las imágenes de los lugares reinventados y las vivencias de excepción, que nos ayudan a no olvidar aquellas luchas una vez difuminado el tiempo que las produjo.

De hecho, no se habrían dado determinadas revoluciones sin la existencia de la ciudad como lugar que permite aglutinar y escenificar la indignación, y sin la toma del espacio público como factor desencadenante que marcara un antes y un después de la revuelta. Podríamos decir que cuando el pueblo espontáneamente así lo decide, la plaza es suya, legítimamente suya. En ese sentido, el volver a conquistar la plaza implica retomar una de las grandes claves del espacio público como primer lugar de expresión popular. Y también de otra forma de entender la creatividad en dicho el espacio, que no necesariamente debe expresarse a través de manufacturas artísticas llamadas a perdurar, sino también a través de una creatividad común que surge espontánea fruto de la necesidad de estar y de protestar, con su inevitable y atractiva estética de lo urgente y de lo fugaz, de lo que se sabe transitorio y, a la vez, esencial. Consecuencia de un deseo de comunicar con otros en otros lugares -en todo lugar-, pero que comienza y tiene sentido a partir de un lugar concreto, la plaza recuperada, y en un momento determinado: aquel en el que la gente decide retomar la autogestión de la democracia, ante el auge del totalitarismo y el sinsentido.

Una aproximación plural, pues, la de esta mesa redonda cuyas ponencias prologamos aquí, y que en el marco de este congreso debía incluir, como es obvio, el contexto urbanístico de la ciudad, pues no hay toma posible sin lugar concreto, ni revolución social sin espacio público que la acoja. Y también, decíamos, estética en sentido amplio, pues no hay una ética escenificada en lo público que no conlleve una estética asociada, como forma de habitar la plaza desde la resistencia y el respeto, generando “una ciudad dentro de la plaza” con arquitecturas efímeras hijas de la creatividad y el entusiasmo, donde la palabra habita en un centro disperso y sin márgenes, sin normas estables que no sean fruto de un consenso al hilo de su tiempo breve.



Fernando Gaja i Díaz

València, 1952. Arquitecto, especialidad Urbanismo, por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de València (1979); Doctor Arquitecto (1984), Profesor Titular de Urbanística y Ordenación del Territorio en el Departamento de Urbanismo de la Universidad Politécnica de València. Ejercicio profesional como urbanista redactando planes y proyectos de diversas escalas, con particular dedicación a los ámbitos históricos. Autor de trabajos de investigación sobre la vivienda de promoción pública, la cuestión de los Centros Históricos, el espacio público y la sostenibilidad de las intervenciones urbanísticas, materias en las que ha publicado diversos libros y artículos, v. gr. Urbanismo, ciudades y calentamiento global. Equívocos y sofismas (2010), Urbanismo sostenible, urbanismo estacionario. Ideas para la transición (2009), Urbanismo ecológico, ¿sueño o pesadilla? (2008), No es Equipamiento todo lo que reluce. Las Dotaciones Públicas en la perspectiva del Marketing Urbano (2007), Revolución Informacional, Crisis Ecológica y Urbanismo (2006),... Coordinador del Taller XXI d'Urbanisme ETSA (2001- 2008), desde donde se intentó formular propuestas alternativas desde una perspectiva de sostenibilidad integral. Colaborador en prensa, especialmente durante los años de actividad del colectivo Terra Crítica (2001-2007).

El espacio de la reivindicación, la reivindicación del espacio público. Recuperar la calle como espacio ciudadano.

Fernando Gaja i Díaz¹.

El espacio público, común y social, la esencia de la ciudad

El espacio público es la esencia de la ciudad, sin él no existe. Podrán existir la edificación y la urbanización, pero no la ciudad. Y con ella la vida de los ciudadanos. Pero corren malos tiempos para lo público, lo que es de todos y para todos. La hegemonía de la ideología neoliberal que otorga preferencia a lo privado frente a lo público, que pretende hacer de cualquier servicio público un negocio privado, impregna y domina todos los ámbitos, todas las esferas de la vida, el Urbanismo también. Tras la eclosión en los años ochenta del Urbanismo reformista, de estirpe social, las dos últimas décadas han visto desplazarse el péndulo, invertir los objetivos, hacia lo que podríamos denominar el Urbanismo empresarial, donde la finalidad de la intervención ya no es la corrección de las desigualdades que el desarrollo espacial de la urbanización trae consigo, sino el fomento de la actividad empresarial, y mas en concreto la expansión incondicional del sector inmobiliario.

Parecía, sin embargo, que algunos valores muy consolidados, propios y específicos del Estado del Bienestar Social (la educación, la sanidad, las pensiones, e incluso la acción urbanística), estaban a salvo de la depredación neoliberal. Craso error: en esta cruzada contra lo público y a favor de lo privado, siempre que ello genere beneficios, no hay santuarios. Tampoco el espacio público está a salvo. Y sin embargo, la necesidad de un buen espacio urbano, aquél que permite una vida social rica, plena, que facilita la interactividad entre los vecinos, que los anima a salir de casa, a relacionarse, es hoy mas necesaria que nunca, en una era dominada por el aislamiento, por el encierro autista que estimulan las nuevas tecnologías. Se trata de facilitar la salida del ciudadano, confinado frente a una pantalla, y devolverlo al ágora, a la plaza, a la calle. Pero para ello es preciso disponer de una calle de calidad, en condiciones, amable, atractiva, segura.

El espacio público es fundamental porque es el ámbito en el que se desarrolla la vida social (y viceversa sin vida social no hay ciudad). Si nuestras ciudades todavía tienen posibilidades de salir adelante, de sobrevivir es gracias al espacio público. Antes de que las amenazas y peligros que se ciernen sobre el espacio urbano acaben por materializarse, hay que tomar conciencia de cuáles son los riesgos, e intentar actuar para evitarlos.

¹ fgaja@urb.upv.es

La calle siempre ha sido el escenario de una parte muy importante de la vida social, donde se han urdido los lazos sociales, más allá de los vínculos primarios. El espacio común, o público, es un lugar de relación, de encuentro; es un lugar de convivencia, de búsqueda de consensos, pero también es el marco del disenso, de la confrontación, de la vindicación. Siempre se ha dicho que una de las razones que impulsaron las reformas urbanas de Haussmann en el París del XIX fue acabar con el entramado de callejuelas que tanto habían favorecido las luchas urbanas durante la revolución de la Comuna. No es extraño que el poder, las clases dominantes, hayan visto, y vean, el espacio público como una fuente de problemas, como terreno apto para la contestación, y que consecuentemente hayan querido reducirlo, privatizarlo, o por lo menos controlarlo. Los episodios de los recientes movimientos de rebelión social Occupy Wall St., Indignados,... dan buena cuenta de ello.

Entrando en materia. Hablar de espacio público y de contestación social permite abordar la cuestión con dos enfoques distintos: o bien analizar el espacio público de la reivindicación, identificando los tipos de espacios que son soporte, marco y ámbito de la resistencia al poder; o bien considerar la propia reivindicación del espacio público frente a los problemas, amenazas y desafíos a los que hoy se enfrenta. He optado por considerar ambos simultáneamente, para observar cómo determinadas actividades son en sí mismas una reivindicación del espacio público. Y aquí incluiría tanto acciones abiertamente reivindicativas, pero también eventos y actos que aparentemente no impugnan nada, de un carácter más lúdico o festivo, y que sin embargo no dejan de ser una demanda de disponer de espacio público en las ciudades, y de poderlo usar con garantías y condiciones.

El espacio público amenazado

En el último cuarto del siglo pasado hemos visto surgir nuevas formas de urbanización en las que el espacio público se ha empequeñecido o alterado hasta casi desaparecer (Gaja i Díaz, 2002). Son urbanizaciones o núcleos cerrados en los que el acceso está fuertemente controlado, y en donde el espacio no parcelado no es ya un ámbito abierto, libre, común y público, sino un territorio sujeto a fuertes controles y restricciones, al que solo puede ingresar quien ha pasado un filtro previo. Nada más lejos de lo que es y representa el espacio público. A esos sitios los seguimos etiquetando de “públicos”, por inercia o tradición, pero en realidad son zonas privadas de uso comunitario, con accesibilidad restringida, y en las que las actividades están férreamente controladas y supervisadas. Eso no es la ciudad. Es un caso extremo en la extinción del espacio público, y con él la ciudad, pero no el único.

En la decadencia del espacio público, sobre los suelos que todavía mantienen una titularidad pública, se ciernen amenazas adicionales. En este mismo foro, apuntaba varias (Gaja i Díaz, 2011), indicando, a modo de resumen, diez. Posteriormente he añadido alguna más, sin que por eso deba considerarse un listado cerrado. La primera amenaza va dirigida a la propia naturaleza del espacio público en tanto que espacio abierto, sin restricción de acceso, naturaleza contradicha por los enclaves o cotos, que acabamos de señalar. La segunda es la segregación de funciones, que el Urbanismo funcionalista (racionalista o de la “modernidad”) llevó al límite, empobreciendo la ciudad, e incrementando insosteniblemente la necesidad de transporte. Junto a ella el tráfico motorizado es sin duda la agresión más palmaria en y para el espacio urbano, la que más dificulta su uso por parte de los ciudadanos al incrementar la inseguridad, las contaminaciones más allá de lo admisible, y al apropiarse de su mayor parte en virtud de una preeminencia no reglada pero incontestada.

La aparición de espacios con aspecto de públicos, pseudo-públicos en realidad, dedicados al consumo -los centros comerciales cerrados, entre otros-, supone una amenaza para una de las actividades más arraigadas en el espacio urbano: el comercio. Alternativamente la conformación de “calles peatonales comerciales” implica asimismo la exclusión o reducción de las demás funciones, con el empobrecimiento y vaciamiento de estas áreas fuera del horario de apertura. Sin olvidar la fealdad, la intrusión visual, la incomodidad (un mobiliario urbano totalmente inadecuado), el deterioro ambiental, o la inseguridad (reforzada a veces por diseño que no la ha tenido en cuenta) como factores de deterioro del espacio urbano. En este sentido mención expresa merecen las llamadas “plazas duras”, escaparate del ego de algunos arquitectos, muestra de su desconocimiento o desprecio por los usuarios, por los ciudadanos.

Por último, en este breve repaso, señalemos la inadecuada cuantificación de los espacios públicos (y de las zonas verdes), donde tras décadas de agudo déficit, con dotaciones muy por debajo de los estándares internacionales, se ha pasado a una situación de exceso, de sobre cuantificación, que ha acabado por desestructurar el espacio libre perdido en un océano de terrenos vacíos e inconexos.

Resumiendo podríamos decir que la principal amenaza para el espacio público proviene en la actualidad de la movilidad motorizada, que invade todo el espacio, que desplaza o reduce, y dificulta el desarrollo de otro tipo de actividades y de usos. Una de las primeras cosas que podríamos hacer es empezar a cuestionar los propios términos, cuestionar el que se hable de movilidad, cuando deberíamos hablar más bien de accesibilidad. No es una cuestión puramente nominal, porque lo importante no es moverse sino llegar, y las condiciones en que se hace. La accesibilidad es una función fundamental en el espacio público. Está en su origen, es la que lo crea en realidad, porque para poder

acceder a los espacios privados se tiene que hacer a través de los espacios comunes o públicos. Pero la accesibilidad no es la única función, y su excluyente consideración a veces ha dificultado el desarrollo de otros tipos de funciones, como son las de relación social, el ocio, el esparcimiento,...

La comercialización-privatización del espacio público

A todo lo anterior, deberíamos añadir un riesgo emergente, el de la privatización del espacio público. No me refiero ahora a la privatización que podríamos llamar la “privatización dura”, la descrita anteriormente, un fenómeno que era abiertamente ilegal en este Estado, pero al que la legislación valenciana ha abierto la puerta², aunque sea un portillo trasero y tramposo, sino a la que se está produciendo, con la connivencia de la Administración Pública, cuando se cede lucrativamente el espacio urbano a todo tipo de empresas mercantiles, para que ocupando plazas y calles procedan a campañas de mercadotecnia y publicidad. Que quienes son coautores necesarios de esta contingencia luego bramen contra los ciudadanos que pacíficamente se manifiestan en defensa de bienes comunes acusándolos de privatizar el espacio urbano, solo pueden ser calificados como poco de patéticos, por no subir el diapason de los epítetos³. Y junto a las muestras de jamones especiales, de vehículos de lujo, de campañas de difusión de la NBA, (por listar algunas de las que recientemente han ocupado la explanada del monumento a las víctimas de la riada, junto a la plaza de Zaragoza de València), destaquemos la creciente y descontrolada invasión de la vía pública por terrazas de bares y restaurantes. No seré yo quien se posicione en contra de que los hosteleros puedan ocupar parte de la calle con sus negocios, con una oferta de ocio y esparcimiento muy agradable y apreciada, pero la ausencia de controles hace que esa ocupación sea desmedida, dificultando el paso de los peatones o arrinconando al ciudadano no consumidor a un espacio cada vez mas reducido. Es una cuestión de prioridades, y el ciudadano peatón debe tenerla siempre.

Un caso singular: plaza con peaje (o de repago)

Puede parecer exagerado, o incluso absurdo, hablar de la privatización dura del espacio común, y así lo hubiese creído hace algunos años. Hasta ahora al criticar la privatización del espacio público se hacia mención a la dificultad para desarrollar algunas actividades colectivas, pero la tendencia que mucho más allá de eso. Hay un caso reciente,

² Ley Urbanística Valenciana, de 30 de diciembre de 2005, arts. 36 y 52.

³ Aguirre: “Acampar en una plaza es privatización del espacio público”. Público, 10 de mayo de 2012. <http://www.publico.es/espana/432657/aguirre-acampar-es-una-plaza-es-privatizacion-del-espacio-publico>



que me parece sumamente significativo. Es el de la Plaza de la Encarnación en Sevilla, conocida popularmente como la plaza de las “Setas”. El diseño y la transformación de esta plaza, resultado de un concurso internacional en el que resultó ganador el proyecto encabezado por el arquitecto Jürgen Mayer⁴, ha figurado en todos los libros y revistas de arquitectura. Al final, después de mucha polémica, se construyeron los ya famosos cachivaches que la gente ha tildado de setas, setas gigantes, claro⁵. Acabada la obra, la plaza ha sido privatizada de facto. La concesionaria, que es nada menos que Sacyr, tiene la posibilidad de restringir el acceso público y libre, cobrando el acceso⁶.

Estamos hablando de un proyecto costó 86 millones de euros. Hay que empezar a ser un poco conscientes de los costes de la arquitectura urbana. No tiene ningún sentido que urbanizar una plaza cueste 86 millones de euros. Por lo tanto a nuestro decálogo de los peligros que se ciernen sobre el espacio público habría que añadir éste: el del despilfarro de las obras faraónicas y sobredimensionadas. No por casualidad el movimiento de los “indignados” de 2011 en Sevilla hizo de la ocupación de esta plaza uno de sus elementos de reivindicación.⁷

Coacciones, sanciones, prohibiciones: impedimentos para el pleno uso del espacio público

Pero hay más. Sin cuestionar la naturaleza del espacio urbano como dominio público, algunas Corporaciones Municipales se han embarcado en una campaña de prohibicio-

⁴ <http://www.jmayerh.de/19-0-Metropol-Parasol.html>

⁵ Imprescindible la lectura de la entrada *Sevilla, unas setas se comen la Encarnación* en <http://elblogdefarina.blogspot.com.es/2012/05/sevilla-unas-setas-se-comen-la.html>, y para quien tenga interés en los temas urbanos todo el blog del profesor José Fariña, altamente recomendable.

⁶ <http://www.urbanity.es/foro/espacios-de-deporte-comercio-y-ocio-andl/1931-sevilla-metropol-parasol-plaza-de-encarnacion-juergen-mayer-11.html>

⁷ De este tipo de conductas hay también noticia en otros Estados, cfr. *Los espacios públicos de las ciudades británicas caen en manos privadas*. <http://www.publicspace.org/es/post/los-espacios-publicos-de-las-ciudades-britanicas-caen-en-manos-privadas>

nes y restricciones (con sus correspondientes y desproporcionadas multas y sanciones), vía ordenanzas municipales, que suponen un impedimento para un uso pleno, pacífico y ciudadano del espacio urbano. La lista es amplísima, y puede producir hilaridad en algún caso, por más que las prohibiciones sean reales y se estén aplicando. Hay Ayuntamientos que han prohibido tocar música en la calle, a cualquier hora, y sin tener en cuenta el volumen. En otras ocasiones las prohibiciones han sido tremendas: en Málaga, en 1940, se prohibió andar en la calle por la izquierda. Son cosas que (hoy) pueden parecer ridículas, pero entonces no lo eran, porque no había condescendencia, ni indulgencia alguna: multaban y posteriormente el nombre de los infractores era publicado en la prensa⁸.

Poco a poco, ordenanza a ordenanza, los Ayuntamientos están condicionando cada vez más lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer en el espacio público, con prohibiciones que en ocasiones rozan el dislate, con multas desproporcionadas. Veamos algunos ejemplos de las de Valencia⁹. Son consideradas faltas leves, sancionadas con hasta 750 euros (1,17 mensualidades de SMI¹⁰), orinar en la playa, llevar animales, usar aparatos de música sin auriculares, tirar basura a la mar, o la venta ambulante¹¹. Son faltas graves, sancionadas de 750 a 1500 (2,34 SMI) euros, dormir en la playa (no se explica si es causa exculpatoria el quedarse adormilado), bañarse cuando está explícitamente prohibido, usar gel en las duchas públicas, encender fuego (sin que se precise de que nivel se trata), introducir o estacionar la bicicleta en la playa (750 euros, y se han dado casos como el de aquel ciudadano que tuvo que alegar que la bici no era suya, porque siempre es mejor perder la bici que pagar tal multa¹²). Muchas de estas sanciones se aplican en función del buen o mal humor del policía municipal, o de la recomendación de tolerancia, o no, que les llega de arriba.

Infracciones muy graves, penadas con nada menos que 3000 euros (4,68 SMI), son jugar a la pelota (ha leído usted bien, no es una errata: jugar a la pelota), poner una toalla o reservar un sitio sin que los dueños, dice, estén en los alrededores, poner la sombrilla a menos de 6 metros de la orilla, consumir alcohol en la playa... prohibición que la propia

⁸ <http://www.imperioromano.com/blog/?p=2146> Parece que no hemos cambiado tanto. Si una manifestación pasa por delante de la casa de la Sra. Alcadesa de València y es increpada (reprendida con dureza y severidad), ello puede ser objeto de sanción. <http://www.lasprovincias.es/20110620/mas-actualidad/politica/casa-rita-barbera-201106201327.html>

⁹ *En esta playa todo está prohibido.* <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2009/512/1247839234.html>. http://www.airelibreytecnologia.com/forum/forum_posts.asp?TID=3069&title=playas-de-valencia. <http://es.paperblog.com/prohibiciones-playeras-233023/>

¹⁰ El Salario Mínimo Interprofesional (SMI) se encuentra fijado en 2012 en 641,40 euros.

¹¹ Si alguien pensaba que estas Ordenanzas no se aplicarían con rigor se equivocaba. *Multas de hasta 300 euros desde hoy por ir en bici por las aceras y los parques.* <http://www.20minutos.es/noticia/740389/1/multas/bicis/valencia/>

¹² *Retiran una multa de 751 € por estar con la bicicleta en la playa.* <http://www.levante-emv.com/valencia/2011/10/15/retiran-multa-751--bicicleta-playa/848365.html>

ordenanza esclarece al añadir que la multa dependerá de la cantidad de alcohol consumido. Bromas aparte, ¿qué es todo esto? Simples y absurdas limitaciones al uso del espacio público, alguna de ellas razonables, pero que debían basarse más en la educación cívica y en el civismo de las personas, y no actuar por esta vía impositiva y recaudatoria.

Pero este edén de prohibiciones no es una exclusiva de Valencia. Hay localidades (afortunadamente fuera del Estado) donde está prohibido “llevar un helado en el bolsillo”, o andar hacia atrás tras la puesta de sol¹³. En Pamplona-Iruña está prohibido colgar la ropa en la terraza¹⁴; en Granada hacer ruido entre las 15:00 y 17:00 horas; en Girona se sanciona con 30.000 euros subir animales en el ascensor, o tener más de seis en casa¹⁵; en Madrid, dar de comer a los patos o soltar en un parque un perro antes de las 20.00 horas¹⁶. Y más cerca: en Andilla se llegó a prohibir sentarse con sillas en la calle¹⁷, pero tras las elecciones, y a la vista de la contestación ciudadana dicha norma fue abolida. En fin, el catálogo de estupideces es casi interminable.

Y ello sin aludir a los actos propiamente reivindicativos, que están fuertemente condicionados y censurados. Las manifestaciones, concentraciones, etc., requieren un permiso previo, con indicación de unos responsables y de unos recorridos. En algunos sitios se exige definir y negociar hasta el contenido de las pancartas: cualquier reivindicación, cualquier contestación desde el espacio público está restringida y determinada por los aparatos de poder.

¿Cómo se justifican estas limitaciones al libre uso del espacio urbano? Oficialmente para prevenir el vandalismo y las conductas asociales. Pero en Valencia, y son noticias de prensa, a una ciudadana la amenazaron con la correspondiente multa por tomar el sol (sic) en las terrazas de la Marina Real¹⁸. O pensemos a la gente que iba a la playa con sus tarteras a comer; eso hoy es ilegal¹⁹. Otra noticia me recordó el inicio de las revueltas populares en Túnez. Una señora jubilada que hace muñecas, se pone a venderlas en la playa a 5 euros y es multada con 1.500 euros²⁰. El detonante en Túnez fue la detención el 4 de enero de 2011 de un hombre, Mohamed Bouazizi, que como último recurso vendía

¹³ http://www.otae.com/leyes_absurdas/

¹⁴ Ordenanza municipal sobre promoción de conductas cívicas y protección de espacios públicos (Pamplona/Iruña). http://www.animsa.es/previas/asp_master_eu/VerFicha.asp?a=20-63267

¹⁵ http://www.belt.es/noticiasmdb/home2_noticias.asp?id=8402

¹⁶ <http://www.elimparcial.es/contenido/45052.html>

¹⁷ <http://www.laserranianoticias.es/noticia.php?id=397>

¹⁸ *Tomar el sol es motivo de desalojo en la Marina Real.* <http://www.levante-emv.com/valencia/2011/09/16/sol-motivo-desalojo-marina-real/840058.html>

¹⁹ *La crisis lleva la fiambarrera a las playas pese a las multas.* <http://www.levante-emv.com/valencia/2010/07/19/crisis-lleva-fiambarrera-playas-pese-multas/723916.html>

²⁰ *Multan con 1.500 euros a una pensionista por vender muñecas sin autorización.* <http://www.levante-emv.com/valencia/2011/02/03/multada-1500-euros-vender-munecas-trapo/779349.html>

fruta y se la requisaron. Desgraciadamente no estamos tan lejos de este tipo de cosas.

¿Qué actividades nos quedan en el espacio público? ¿Qué es lo que se puede hacer? Circular, o como mucho comprar. Eso sí que está permitido y para ello se diseñan calles como la que atraviesa uno de los principales campus universitarios, la avenida de los Naranjos, donde es casi imposible ir a menos de 50 km/h. Porque ha sido diseñada para que tengas que circular a velocidades muy superiores, es decir para que nos movamos ilegalmente.

Cruzada contra la bici

Un caso singular en esta larga lista de obstáculos lo constituyen las Ordenanzas de Circulación de Valencia²¹. La corporación del “Cap i Casal” editó un folleto con recomendaciones para el uso de la bicicleta en el espacio urbano, que en realidad era una reprimenda a los crecientes ciclistas (y sin apenas habían reconveniones para los automovilistas). En este impreso se indicaba que las bicicletas no debían circular a más de 15 km/h²², cuando lo más razonable y urgente sería insistir en la vigencia de la limitación de la velocidad de todos los vehículos a 50 Km/h en todo el casco urbano, cosa que se omitía. Hay como dos varas de medir: unas multas terroríficas para determinados usos del espacio urbano y una tolerancia incomprensible en otros casos²³. La lista de interdicciones, y sus correspondientes sanciones, es de nuevo amplísima y las oleadas multadoras se han prodigado con un rigor digno de mejor causa²⁴. Van desde los 300 euros por candar una bici a una farola²⁵, a los 500 por patinar en las zonas peatonales.

Acampar en el espacio público

²¹ [http://www.valencia.es/twav/ordenanzas.nsf/vCategorias/04044EB7129D2EE2C1257117002F26A2/\\$file/O_Circulaci%C3%B3n%202010.pdf?openElement&lang=1&nivel=6](http://www.valencia.es/twav/ordenanzas.nsf/vCategorias/04044EB7129D2EE2C1257117002F26A2/$file/O_Circulaci%C3%B3n%202010.pdf?openElement&lang=1&nivel=6) Ordenanza Municipal de Circulación de Valencia (28 de mayo de 2010). Título V Circulación de Bicicletas, arts. 35-44. Gaona (2012) las ha analizado en profundidad.

²² No he encontrado ningún precepto en el Código de Circulación que así lo indique, solo recomendaciones de algunos Ayuntamientos como Bilbao o Santander.

²³ http://www.biciutat.es/index.php?option=com_content&view=article&id=152:nueva-ordenanza-de-circulacion-de-valencia&catid=36:actualidad&Itemid=67

²⁴ <http://www.levante-emv.com/valencia/2011/12/02/policia-local-impone-multas-200-euros-530-ciclistas-tres-dias/861679.html>

²⁵ *Multa de 50 euros y la bicicleta requisada por amarrarla a una farola.* <http://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2010/11/05/multa-50-euros-bicicleta-requisada-amarrarla-farola/754037.html>. La comparación con lo que es habitual en algunas ciudades europeas, Ámsterdam a la cabeza, donde los elementos del mobiliario urbano son corrientemente utilizados para atar las bicicletas, constituye un espejo donde mirarse.

La tolerancia del poder para usar el espacio público de forma no controlada tiene límites infranqueables. Con los “indignados” de la plaza de Catalunya de Barcelona se vio claramente (o en el Cabañal, más cerca). Usar el espacio público de forma libre, abierta, reivindicativa y no controlada supone un conflicto con el poder. No es casualidad que los desalojos en Nueva York del “Occupy Wall Street”²⁶, el equivalente a los “indignados”, se justifiquen con los mismos argumentos: higiene y limpieza pública. Porque acampar en la vía pública, ocuparla de forma permanente y pacífica se ha convertido en una herramienta de lucha y reivindicación social que el poder no está dispuesto a consentir. Salvo que esa ocupación sea organizada por él mismo, y sirva a sus intereses²⁷.

El “botellón”: un uso social conflictivo

No podemos dejar de considerar una fenómeno social, relativamente reciente, que se desarrolla íntegramente en el espacio urbano, y que es sumamente polémico; me refiero al “botellón”. Todos sabemos lo que es: la reunión espontánea de grupos de amigos o compañeros, predominantemente jóvenes, en horarios nocturnos, en espacios públicos, y en la que el consumo de alcohol está siempre presente en altas cantidades.

El “botellón” no es un uso reivindicativo del espacio público, es una actividad de ocio, pero no deja de ser una práctica que promueve el espacio público como lugar de encuentro, con todos los problemas de diversos órdenes que está generando. La iniciativa en principio sería positiva al aportar a la calle actividad, presencia, relación social, ocio, y esparcimiento. Pero, y el pero no es menor, se ha convertido en una pesadilla para los vecinos en cuyas inmediaciones se celebra. Los gritos, las peleas, la suciedad en grado extremo, el abuso de alcohol (un problema nada desdeñable), los comportamientos anti-sociales están casi inevitablemente presentes (por cierto, al igual que en muchas fiestas y eventos populares que son incuestionables como las Fallas, los partidos de fútbol,...)

Algunos Ayuntamientos han optado por desplazar esta práctica a zonas deshabitadas (polígonos industriales, urbanizaciones vacías,...): son los llamados “botellódromos”, o eufemísticamente “zonas de ocio libre para jóvenes”, privándola así de uno de sus sentidos: la relación social abierta en un marco urbano, creando así zonas de impunidad,

²⁶ Occupy Wall Street. <http://occupywallst.org/>

²⁷ Los intentos por desprestigiar cualquier movimiento que cuestione el estado actual de cosas, llega a extremos delirantes. Vid. las declaraciones de la alcaldesa de València, *Barberá contra los indignados: Desde mi despacho veo cómo cultivan marihuana.* <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/13/valencia/1307959202.html>

y participando de la idea de que si el problema no se ve no existe.²⁸

La reclusión del problema en un gueto de ocio alcoholizado se complementa con la represión en el medio urbano, con multas de nuevo disparatadas (que pueden llegar a los 6.000 euros, 935 SMI), con independencia de que el botellón se haya conducido correctamente o no. No voy a entrar en el análisis de las razones sociológicas o psicológicas que llevan a los jóvenes a un tipo de ocio embrutecedor y dañino²⁹. Me interesa ahora considerar si esta práctica (cívicamente desarrollada) aporta elementos positivos al espacio urbano, algo que en mi opinión está fuera de duda.

Reconquistar la ciudad sustraída: acciones e iniciativas

La preocupación por la pérdida de calidad, o simplemente por la reducción del espacio público ha generado una serie de respuestas y propuestas, con un objetivo común: reconquistar el espacio urbano. Veamos algunas de ellas³⁰; quiero mencionar ahora algunas iniciativas particularmente ejemplares, originales y novedosas.

La calle como espacio lúdico-social

Hay que destacar en primer lugar aquellos usos que sin contestar abiertamente nada tienen, sin embargo, un efecto muy positivo sobre la reivindicación del espacio público. Son las actividades lúdicas, procesiones, cabalgatas, desfiles; las festivas (los Moros y Cristianos, o las Fallas, p.e.); o los pruebas deportivas, maratones populares, carreras y marchas ciclistas,... Son usos en los que aparentemente no se cuestiona nada, pero nos demuestran que hay otros usos del espacio público son posibles.

Distintas son las convocatorias lúdico-reivindicativas, mixtas, como la iniciativa de “Masa crítica³¹”. Es una idea estupenda, porque no necesitas pedir permiso a nadie para circular, porque no es una manifestación, simplemente reivindicas tu derecho a moverte: “no bloqueamos el tráfico, somos tráfico” proclama en unos de sus lemas. La convocatoria es mensual (en la Ciudad de València los viernes por la tarde). Se trata de circular en bicicleta a una velocidad y en una cantidad apreciable, para que se convierta en un

²⁸ Ilustración 1. Concurso de logos a propósito del “botellón”, UPV.

²⁹ Como lo hace acertadamente Capel (2003).

³⁰ Pionera en este sentido fue la exposición del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (1999): “La reconquista de Europa. ¿Por qué el espacio público?”, publicada como (García Espuche, Albert & et al., 1999).

³¹ Masa Crítica. <http://www.criticalmasslondon.org.uk/main.html> o <http://www.ciclismourbano.org/masacritica/>

elemento crítico de contención del tráfico. Otras actividades similares que tienen una componente provocativa evidente, como las convocatorias ciclonudistas³², son ya abiertamente reivindicativas. Citemos finalmente la invitación a desayunar en la calle, los “Desayunos para viandantes³³”. Una proposición muy sugestiva: utilizar el espacio público para desayunar, simplemente para estar.

No entro ahora a valorar el hecho de que algunas de estas actividades conlleven molestias para otros ciudadanos, algo que no debemos olvidar, pero todas tienen un aspecto positivo: sustraen el espacio público al uso hegemónico de la movilidad motorizada, como ocurre durante una semana en València en Fallas cuando los vehículos privados no pueden libremente entrar más allá de las Grandes Vías.

Rehabitar la calle

Entre las iniciativas que no pueden ser calificadas de contestatarias, y que se limitan a reivindicar el espacio público cabe destacar el proyecto “Rehabitar la calle”. Es un proyecto que han llevado adelante un grupo de arquitectos y profesores de la Universitat Politècnica de Catalunya, con el objetivo de “domesticar” el espacio urbano, pero domesticarlo en el sentido etimológico de la palabra *domus*, que no es otro que el de casa³⁴; permitir que en la calle se puedan desarrollar actividades domésticas, algunas de ellas hoy confinadas al ámbito más privado, pero que tradicionalmente se habían podido desarrollar en la calle: comer, estar, leer... Miles de cosas que siempre se han hecho en el espacio público y que si seguimos por este camino acabaremos por creer que ni se pueden hacer.



“Rehabitar la calle” es muy interesante porque cuestiona el tratamiento que se le da al espacio público limitado a ser sólo infraestructura de la movilidad. Se trata de recuperar su carácter doméstico, de incorporar la sensación de lugar, de familiaridad, su riqueza y complejidad. Una iniciativa que inicialmente se ensayó en Nueva York, sentarse en la calle con tu silla, simplemente sentarse y estar allí, leyendo, como prolongación de la casa, promoviendo usos colectivos no permanentes, que no requieren grandes instala-

³² Ciclo nudista. <http://www.worldnakedbikeride.org/>

³³ Desayunos con viandantes <http://www.desayunoconviandantes.com/>

³⁴ Rehabilitar 3+4: domesticar la calle. <http://rehabitar.blogspot.com.es/>

ciones, ni organizaciones, pero que se ha extendido a otras ciudades. En el fondo, no es más que redescubrir nuestra tradición de “estar a la fresca”, algo que como ya se ha indicado ha llegado a estar prohibido en algunos sitios, buscando espacios versátiles efímeros, temporales, integradores, no especializados y yo añadiría un último elemento: no costosos, porque los diseños urbanos de las dos últimas décadas sino eran altamente costosos no era válidos (necesariamente tenían que incorporar materiales suntuarios, con tratamientos fastuosos).



En este sentido, el asunto del mobiliario urbano merece algún comentario. En los últimos años el mobiliario urbano ha sido visto como un elemento de lujo, antipático e inútil. Estamos hartos de ver bancos donde no te puedes sentar, incómodos hasta el límite, umbráculos que no dan sombra,... porque lo que se presenta como mobiliario urbano no es en muchos casos más que un mero soporte publicitario. No hay más que darse una

vuelta por València y ver en que consiste en el mobiliario urbano: es el mismo que tienen en todas las ciudades de Europa, el que pone la firma Decaux³⁵, cacharros pensados para ser soporte publicitario. A los Ayuntamientos se les facilita gratuitamente a cambio de la concesión de la publicidad. No es éste el mobiliario urbano que pueda crear familiaridad, interacción, agradabilidad o como se quiera decir, un lugar donde una persona puede estar y sentirse a gusto.

Shared Spaces



Otro proyecto interesante es el de “Shared Spaces”³⁶, una iniciativa que cuestiona la especialización de los diferentes ámbitos en el espacio urbano, el hecho de que la calle haya devenido un contenedor de espacios rígidamente acotados, para cada forma de movi-

³⁵ <http://www.jcdecaux.es/>

³⁶ La experiencia de actuaciones de “Espacio Compartido” se inició en 1985, con las propuestas de Hans Monderman en Oudehaske (Holanda). Cfr Porto Schettino & Pozueta Echávarri (2008, 6) y *Shared Spaces*. <http://www.sharefoundation.eu/en/shared-space>

lidad. Hay ámbitos para los peatones, las aceras; carriles para el autobús y el transporte público; otros para que los automóviles vayan todo lo rápido que puedan; otros (pocos y mal diseñados) para las bicicletas, en suma, una serie de espacios segregados donde quien se sale de su espacio acotado es un intruso y se arriesga a ser tratado como tal.

Esta propuesta plantea todo lo contrario, no especializar los espacios, ni jerarquizarlos, ni segregarlos, sino compartirlos. La experiencia indica que cuando esto se ha hecho, el elemento más fuerte, el automóvil, se comporta de otra forma. De forma similar, y eso es bien sabido, como cuando no hay aceras: los coches van más despacio, respetan más al peatón, porque abandonan el planteamiento habitual de “la calzada es mía y el que entre aquí, ya sabe a lo que se arriesga”. Pero no se trata solamente de movilidad, se busca y promueve la aparición todo tipo de usos, más allá de la movilidad, asumiendo que todos deben compartir el espacio común, el espacio público.

Project for Public Spaces (PPS)

Frente a las anteriores, y como muestra de otro tipo de actuaciones, convendría destacar las de la organización, “Project for Public Space”, que llevan bastantes años trabajando por el espacio público, con más de 451 intervenciones³⁷. A diferencia de las precedentes, me parece que su visión tiene una componente casi narcisista de los autores, y está más volcada a una “creatividad”, entendida como pura originalidad, que a la atención y consideración de las necesidades del usuario. No se puede decir que sean proyectos de baja calidad, pero no tienen nada que ver con lo que estamos planteando, con la necesidad de crear familiaridad en el espacio público, o con la búsqueda de usos integradores (tomemos como muestra el premiado proyecto de recalificación del Paseo Marítimo de Benidorm³⁸).



³⁷ No es la única, en la actualidad abundan los sitios donde se estudia el espacio público, y en bastantes de ellos se conceden premios a los mejores diseños. Cfr., p.e. <http://www.publicspace.org/es>

³⁸ Paseo marítimo Benidorm de Carlos Ferrater y Xavier Martí Galí, OAB (Office of Architecture in Barcelona). <http://mixty.blogspot.com.es/2010/02/paseo-maritimo-de-benidorm.html>

Cambiar las referencias

Es hora de cambiar las referencias a la hora de reformular el espacio público. El usuario destinatario y usuario de referencia en el tratamiento del espacio público hasta ahora ha sido el ciudadano varón con perfecta movilidad, capaz de correr cuando un semáforo se pone en rojo y se le echan los coches encima (en realidad la medida de todas las cosas ha sido el ciudadano conductor). Frente a este patrón los planteamientos que hizo hace ya algunos años Francesco Tonucci (1998) pueden servirnos como pauta, como indicador, aunque no sea cuantitativo, para un espacio público rescatado.

Tonucci afirmó que la referencia en el espacio público han de ser los niños. Cuando proyectemos un espacio público, cuando intervengamos, nos tenemos que preguntar ¿este espacio público podrían usarlo los niños? Libremente, y sin un vigilante a su lado. Si no es así, mala cosa. Es como una prueba del algodón, muy sencilla: comprobar si los espacios públicos que estamos proyectando permiten un uso no vigilado, o no muy vigilado, por parte de los niños. Hay una experiencia muy interesante, una campaña en Finlandia, que luego se ha extendido por muchos sitios, en la que se pedía que los niños fueran solos al colegio, y que por fin ha llegado, aunque sea incipientemente, a estas latitudes³⁹. Es un indicador muy fiable a la hora de evaluar la calidad de un espacio público: verificar si los niños a partir de los 6 años (esa es la edad que propone Tonucci) son capaces de ir solos al colegio. Si eso es así, significa que tenemos un espacio público seguro, utilizable, integrador. Pero la situación actual no es esa; hoy hay que acompañar a los niños hasta la esquina misma de su destino (o de la parada del autobús), porque el riesgo es demasiado alto para que un niño pueda desplazarse solo, y no digamos para que puedan jugar en la calle.

Me quedo con esta última idea de que todos los planteamientos que podamos hacer podemos resumirlos en una frase lapidaria: si los niños son capaces de utilizar el espacio público -utilizarlo, no solamente moverse- de forma autónoma y no vigilada, es señal de que vamos por el buen camino para su recuperación.

Bibliografía:

Capel, Horacio (2003): *A modo de introducción: los problemas de las ciudades. Urbs, Civitas y Polis*. En Capel, Horacio (Coord.): *Ciudades, Arquitectura y Espacio Urbano*. Instituto de Estudios Cajamar, Almería, pp. 9-22.

Gaja i Díaz, Fernando (2002): *Formas de "cerrar" la ciudad: de los barrios a las manzanas*. En Cebrales Barajas, Luis Felipe (Coordinador): *Latinoamérica: países cerrados, ciudades abiertas*. Universidad de Guadalajara (Jalisco, México) – Organización de las Naciones Unidas para la Educación,

³⁹ *Andando juntos al cole*. <http://www.cien-pies.es/> en Godella, o los genéricamente llamados "Caminos escolares".

Ciencia y Cultura (UNESCO), Guadalajara.

(2011): *El espacio público una especie amenazada. Catálogo de agresiones, decálogo para su recuperación*. En AA.VV., *Ciudades (im) propias: la tensión entre lo global y lo local* (Actas del II Congreso Internacional Arte y Entorno. Ciudades globales, espacios locales). Universitat Politècnica de València - Centro de Investigación Arte y Entorno, València, pp.165-173.

Gaona Ávila, Claudia (2012): *Integración Intermodal de la bicicleta con el transporte público*. Trabajo académico para la asignatura Investigación en Urbanismo y Sostenibilidad del Master en Transportes, Territorio y Urbanismo, ETSICCP-UPV, inédito

García Espuche, Albert & Et Al. (1999): *La reconquista de Europa. Espacio público urbano*. 1980/1999. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona.

Porto Schettino, Mateus & Pozueta Echávarri, Julio (2008): *Los Espacios Compartidos ("Shared Space")*. Cuadernos de Investigación Urbanística, nº 59, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid.

Tonucci, Francesco (1998): *La ciudad de los niños: un modo nuevo de pensar la ciudad*. Fundación German Sanchez Ruipérez, Madrid.



Amador Fernández-Savater

Madrid, 1974. Investigador independiente, colabora regularmente en el periódico Público pero no es periodista; anima con otros amigos desde hace más de diez años la editorial Acuarela sin ser un profesional del mundo del libro; le va la vida en el pensamiento pero no es intelectual, ni filósofo, ni tiene nada que ver con la academia; y se plantea políticamente la existencia sin haber tenido nunca que ver con un partido, ni considerarse ahora militante o activista. Igual la etiqueta que mejor le cuadra es la editor, porque su actividad pasa por acompañar procesos de pensamiento, por registrar, sintetizar, coordinar y comunicar fragmentos de discurso, por tejer líneas y relaciones entre distintos puntos de enunciación, por tomar la voz del otro para hablar por cuenta propia y proponer de forma incesante mil y una conversaciones para pensar el mundo junto a otros. Y de vez en cuando “editar” le obliga también a escribir.

Palabras de Sol*.

Amador Fernández-Savater.

Lo que José Albelda me pidió para esta jornada es que pensara la relación entre estos elementos: democracia, movimiento 15M y las tomas de las plazas. Ya sabéis, no hace falta recordarlo, el movimiento 15M comienza el 15 de mayo después de una gran manifestación contra la gestión neoliberal de la crisis por parte del gobierno socialista. Una manifestación que tiene una consigna principal: “Democracia real ya”. Esa consigna no es solo una reivindicación del movimiento, sino también una práctica. Hay un debate que gira en torno al 15M desde sus inicios: qué pide, qué demanda, qué reivindica. Hay mucha gente que lo critica diciendo “no pide nada o pide de todo”. Pero retomando la frase de un amigo, yo diría que muchas de las cosas que reivindica el movimiento *ya se las está dando a sí mismo*. Y una de ellas podría ser una democracia real, aquí y ahora. De hecho, recuerdo en una asamblea de Sol la intervención de una persona que, hablando al respecto del espacio que se había construido la primera semana en la plaza, dijo: “esto es un taller de democracia al aire libre”. Es decir, un espacio, no sólo de protesta, sino donde estábamos experimentando también qué podría ser eso de una “democracia real”.

Entonces, ¿qué tipo de democracia se construyó en Sol? El 14 de mayo, un día antes de la manifestación, la pregunta que más circulaba de boca en boca era: “con la que está cayendo, con la crisis que hay y la gestión que se está haciendo de la misma, ¿cómo es que no pasa nada, cómo es que no hay protesta en la calle?” Hubo una huelga general, hubo convocatorias más clásicas de movimientos sociales, pero al menos en Madrid teníamos la sensación de que no estaba pasando mucho en términos de un desafío real a la situación. Y sin embargo con el 15M se abre un espacio que esperanza e ilusiona a muchísima gente muy distinta.

Por tanto, ¿qué aporta como novedad el 15M? ¿Qué produce esa dosis masiva de entusiasmo y esperanza que las propuestas políticas y las convocatorias anteriores no lograban suscitar? Un filósofo francés, Alain Badiou, explica que en la historia suceden lo que él llama “acontecimientos”. Los “acontecimientos” son rupturas en el orden de las cosas que proponen novedades radicales sobre las maneras de pensar, hacer, decir el mundo y vivir juntos. Para él la política consiste en pensar esas novedades, darles nombre, y lo que él llama “serles fiel”. Ser fiel a las novedades que un acontecimiento introduce significa sacar sus consecuencias, desarrollarlas, prolongarlas, actualizarlas. Atendiendo, no sólo a las maneras de hacer, sino también a los lenguajes, los “decires”, y a las maneras de estar juntos. Retomando esta idea de los acontecimientos de Alain

Badiou, me pregunto: ¿cuáles son las invenciones y novedades que propone el 15M? Me voy a referir a lo que pasó en Madrid, en Sol, en esas cuatro semanas que duró la acampada. Sol como una pequeña ciudad dentro de una gran ciudad, Sol como un taller de democracia al aire libre, un espacio de cualquiera, un lugar fuera de lugar.

He encontrado también, pensando en esta charla, una cita de un colectivo de pensamiento y acción que me parece muy interesante, Tiqqun, que tiene que ver con esta cuestión del lugar, dice: “que alguna cosa tenga lugar en el espacio que el poder controla, que aprovechando un acontecimiento un punto extremo de este espacio se convierta en un lugar, eso genera un pliegue inesperado”. Esto tendría que ver con algo que ha comentado Fernando Gaja en relación a la circulación en las ciudades. En un espacio de circulación todo tiene que transitar, no pararse, no detenerse, no hacer un uso indebido de las cosas. Y de repente Sol es esa especie de pliegue inesperado, actúa como una rugosidad extraña en el espacio de la pura circulación.

¿Qué pasaba en ese pliegue inesperado? Ese espacio de Sol, que es normalmente un espacio de circulación de consumidores extraños unos a otros, de repente se encuentra poblado por cuerpos desconocidos entre sí, pero que ensayan formas nuevas de hablarse, organizarse y convivir. Voy a tratar de acercarme a estos puntos de innovación y de potencia de la acampada de Sol a partir de algunas palabras. Son palabras que se usaban en las asambleas para intentar nombrar y designar esas potencias, esas novedades, que a mi juicio marcan la diferencia radical entre el 15 y el 14 de mayo. Es decir, entre el 15M y la impotencia que se vivía antes para tomar la calle y desafiar el estado de cosas. Son cinco palabras: “horizontalidad”, “respeto”, “inteligencia colectiva”, “inclusividad” y “no violencia”. Todas están en relación con la plaza, con la construcción y la materialidad del propio espacio.

La primera, **horizontalidad**.

La horizontalidad tiene que ver con el hecho de la autoorganización. Era una de las cosas asombrosas del campamento que todo el mundo ponía en valor: que lo había construido y lo había levantado la propia gente que lo habitaba y pasaba por él. No es una experiencia común, porque habitualmente vivimos rodeados de cosas que otros hacen para nosotros, o de escenarios de ciudad que otros planean para nosotros, pero sobre los que tenemos nula o escasa capacidad de influencia. Cuando uno habla con la gente que pasó por Sol, la experiencia de construir juntos un espacio aparece como uno de los recuerdos más bonitos y más potentes. Por ejemplo, unos de los días llovió muchísimo e improvisadamente hubo que levantar unas lonas entre un montón de gente

y escurrir el agua de las lonas todos juntos. Pues esa experiencia, ese recuerdo, lo narra mucha gente.

El concepto de libertad generalmente se suele asociar a la posibilidad de elegir o escoger entre opciones ya dadas, por ejemplo consumir tal o cual objeto, votar tal o cual propuesta política, asistir a tal o cual evento cultural. Pero la libertad en la acampada Sol tenía un alcance muchísimo mayor, porque podíamos modificar, cuestionar y alterar las mismas reglas del juego, empezando por el propio espacio. Un espacio es libre en tanto que es reapropiable por la gente que lo habita y que pasa por él. Y en ese sentido, el espacio de Sol era muy libre: lo que era posible hacer en él y con él no estaba cerrado ni predeterminado, al contrario de lo que solemos encontrar generalmente cuando entramos en cualquier espacio, un centro cultural por ejemplo, donde todo está acotado y predeterminado, no se puede ni discutir, ni modificar, ni alterar. Aquí nos encontramos con una potencia del campamento: la de poder hacer y poder hacer con otros.

Voy a interpretarlas a mi modo cada una de estas palabras y os voy a proponer también una sombra para cada una de ellas, es decir, un problema que entraña, algo a seguir pensando. En el caso de la horizontalidad os propondría pensar la siguiente sombra: cómo se tomaban las decisiones entre los miles de personas de la asamblea. Hubo un momento muy serio, muy tenso, donde hubo que decidir si se levantaba el campamento o no. Pero en esas asambleas cualquiera podía participar, los que estaban más implicados en las comisiones o en los grupos de trabajo igual que el mirón que pasaba por allí. Y recordemos que las decisiones se tomaban por unanimidad, así que una sola persona podía bloquear una decisión. Una sola persona podía bloquear la decisión de levantar el campamento aunque fuese la primera vez que pasase por allí. Estaba en igualdad de condiciones quien asumía las consecuencias de las decisiones en el día a día y quien no las asumía porque no estaba casi implicado.

La segunda, **respeto**.

Es una palabra muy vinculada al 15M, por lo menos en Madrid. Para mí es, también, una palabra nueva en el vocabulario político. En la acampada de Sol llegó incluso a crearse una Comisión de Respeto. Era una comisión que se encargaba de velar por la buena convivencia en el espacio, pues hay que recordar que se trataba del espacio público, que estábamos en la calle. En la calle pasan muchas cosas y también vive gente en condiciones de exclusión muy duras y hay multitud de problemas, que también atravesaban la acampada de Sol. La Comisión de Respeto se había especializado en una cuestión de interés común: velar por la buena convivencia en el espacio.

El respeto, lo mismo que la horizontalidad, tampoco es nada común en nuestras sociedades. Lo común, lo normal, lo cotidiano, es la guerra de todos contra todos, el sálvese quien pueda. De hecho los poderes verticales se justifican hoy en día habitualmente como árbitros necesarios que median en esa guerra de todos contra todos. Los poderes verticales se autolegitiman argumentando que si no hubiese un poder vertical habría una guerra total entre la gente y por lo tanto tiene que haber una estructura por encima de la sociedad que vele para que no haya ese enfrentamiento civil. Ese sería el papel del Estado, por ejemplo.

La Comisión de Respeto era precisamente un dispositivo para defender la horizontalidad *desde la horizontalidad*. La apuesta era prescindir de un poder vertical que se sitúe en medio de nosotros o por encima de nosotros con el fin de garantizar la convivencia entre las distintas formas de vida. Se trataba más bien de ejercer ese papel horizontalmente, de hacernos cargo entre todos de esa mediación y, en particular, la gente de la Comisión de Respeto. Ellos explicaban que su labor era sobre todo un trabajo de traducción. No tanto resolver conflictos o llegar a acuerdos como ayudar a la gente a hablar y escucharse, a traducir los desacuerdos y a entender al menos la posición del otro. Respeto es una palabra que puede sonarnos mal, tal vez porque la tenemos asociada a la tolerancia. Pero yo creo que el respeto, tal y como se practicaba en la acampada de Sol iba más lejos, porque no implicaba indiferencia hacia el otro, una tolerancia débil. No significaba “te tolero porque en el fondo me das igual”, sino que, por el contrario, había un esfuerzo de ir hacia el otro. La exigencia de hacerse cargo de un espacio común con el otro.

¿Cual sería aquí la sombra? Un conflicto que tal vez puede expresarla es el que surgió con la retirada de algunos carteles en la acampada de Sol. La plaza estaba plagada de carteles como habréis visto en las fotos, pero algunos de ellos se quitaron. Se quitó un cartel feminista y se quitó también un cartel anarquista, y hubo mucha polémica al respecto. La decisión se apoyaba en el argumento de que Sol era una especie de casa común y, por lo tanto, nadie podía venir a colgar un cartel con algo particular, privado. Igual que se habían “prohibido” las siglas o las banderas de los partidos políticos, porque separaban y dividían lo común, nadie podía colocar una bandera que expresase algo particular, porque en Sol estábamos por lo de todos, construyendo un espacio para todos. Las amigas feministas decían con mucha razón: “pero el feminismo tiene que ver con algo de todos, no es solamente de las mujeres, particular”. Esa era la discusión. El problema es cómo gestionar las diferencias para que no se expresen como guerra, ni anularlas. Es algo que no se resolvió, algo que está ahí para seguir pensando, qué hacer con las diferencias fuertes en los espacios comunes.

La tercera, **inteligencia colectiva**.

Esta palabra se refiere a lo que muchas veces ocurría en las asambleas. Eran asambleas abiertas, en las que nos llegamos a juntar mil, dos mil o tres mil personas. Hubo asambleas verdaderamente increíbles que podían durar cuatro, cinco o seis horas. Un paréntesis: por un momento desapareció el problema del tiempo, ese problema que tiene uno todos los días, que estás constantemente diciendo: “no tengo tiempo, no tengo tiempo” y a todo respondes con que te falta tiempo. La experiencia del tiempo en la acampada Sol fue increíble. De repente estábamos todos asistiendo a asambleas de seis horas como si tuviéramos todo el tiempo del mundo. Pero sigamos con las asambleas: me he preguntado mucho porqué eran tan emocionantes. Un amigo me decía: “son como películas de juicios”. Es verdad, eran momentos muy emocionantes. Y esto creo que tiene que ver con el hecho de que eran situaciones abiertas, es decir que no estaban definidas de antemano, que podía pasar cualquier cosa. Es lo contrario de lo que pasa en el Parlamento, lo contrario de lo que pasa en la política de los políticos. Allí las decisiones están tomadas de antemano y en otro lugar y por tanto la palabra asume una importancia y un valor muy secundario. Porque la palabra no va a convencer a nadie de nada, no va a modificar la situación. Las votaciones sólo responden a cálculos y componendas. No pasa nada. Sin embargo, en las asambleas, la palabra podía modificar la situación, alterar las opiniones y las decisiones.

Para Jacques Rancière, el filósofo francés, en democracia todos podemos deliberar y decidir, no solamente los expertos, porque la democracia se basa en la igualdad de las inteligencias. En Sol, cualquiera podía tomar la palabra y había mil intervenciones sorprendentes. Había una escucha muy activa del otro y una gran atención al hilo del debate. La búsqueda de verdades incluyentes, la práctica del consenso, era muy interesante porque evitaba que las opiniones simplemente chocaran entre sí. Si uno estaba en contra de una opinión, no podía simplemente mostrarse en contra, sino que debía buscar con la otra posición un planteamiento que incluyera ambas, sin anular la singularidad de cada cual. Se rechazaba el juego de mayorías y minorías. Y tampoco había fracciones o partidos. La gente hablaba en su propio nombre, no representando a estos o aquellos. Había que escuchar a cada una de las personas que intervenían porque no sabías de antemano que iban a decir. No era todo previsible, como pasa en el Parlamento. En este contexto, el trabajo del grupo de dinamización de las asambleas, que era la gente que organizaba los formatos y los protocolos para organizar los tiempos y los temas, fue muy importante y un buen ejemplo de inteligencia colectiva. Había también una atmosfera de muchísima paciencia, de buen humor y respeto, que ayudaba a que nos pudiéramos poner de acuerdo entre miles de personas.

El problema aquí, la sombra, es qué papel juega el disenso. Se buscó alcanzar consensos por unanimidad entre miles de personas en la propia plaza, lo cual dio lugar a todo. El caso extremo, me acuerdo perfectamente, fue una propuesta que lanzó el grupo de educación, proponían que el 15M apoyase “una educación de calidad, pública, gratuita y laica”. Todos levantamos y agitamos las manos en signo de aprobación, menos una persona que cruzó los brazos formando aspas –signo de desacuerdo-. Se le invitó a hablar y esa persona explicó que no estaba de acuerdo porque la historia de las religiones es muy importante para entender la cultura. Es decir, que ni siquiera había entendido muy bien qué significa una educación laica. La propuesta se bloqueó y tuvo que volver al grupo para ser reformulada. Ese momento fue un delirio, entre otros muchos delirios que hubo en Sol. ¿Cómo puede ser que una sola persona bloquee una propuesta que un grupo lleva días trabajando sin siquiera entenderla? Eso era todo un problema, en efecto, pero que sin embargo también revelaba qué atmósfera había en la plaza en relación a las posturas minoritarias. Se consideraba que todo el mundo era importante y que a esa persona que bloqueaba también se la necesitaba, debíamos estar todos juntos. Aplastar las opciones minoritarias le recordaba a todo el mundo a la política de los políticos, que rechazábamos. Pero el problema que no quedó resuelto es cómo integrar el disenso, cómo establecer una diferencia entre un disenso que es puro bloqueo y un disenso que no lo es. Hubiera sido interesante pensar de otra manera el disenso, no tender tanto hacia la unanimidad sino pensar que el disenso tiene que estar siempre ahí, acicateando. El problema de nuestra sociedad es que proscribiera el disenso. ¿Cómo asumirlo sin permitir que bloquee las dinámicas de decisión? Esta podría ser quizá la sombra de esta palabra, el problema que nos deja para pensar y seguir experimentando.

La cuarta, **inclusividad**.

Cualquiera puede formar parte del movimiento, el 15M se dirige a todos. O se dirige, como dice ahora en Estados Unidos el movimiento *Occupy Wall Street*, al 99% de la población. No se interpela a una identidad concreta, por ejemplo a la gente de izquierdas o a la clase trabajadora. No, no se trata de eso, el 15M se dirige a cualquiera más allá de su condición identitaria. Buscando problemas comunes, problemas transversales, porque una persona de derechas, una persona católica, por ejemplo, también puede ser desahuciada de su casa. Buscar antes problemas comunes que identidades separadoras.

Los lugares de una revuelta dicen mucho sobre esa revuelta. Por ejemplo en Mayo del 68 los escenarios principales fueron fábricas y universidad, porque los sujetos protagonistas eran obreros y estudiantes. Es muy interesante pensar porqué se han elegido las plazas en tantos lugares como espacios de rebelión: plaza Tahrir en El Cairo, plaza Syntagma en Atenas, plaza Zuccotti en Nueva York, etc. La plaza es el lugar por excelencia

de paso y de encuentro de la gente cualquiera. No obreros ni estudiantes, cualquiera. El 15M iba más allá de “tomar la calle” y trataba de “hacer la plaza”, de recrear la plaza, como espacio común, abierto a todos.

En el 15M se hablaba muchísimo de que era un “movimiento de personas”, la palabra “personas” circulaba por Sol todo el rato. El primer manifiesto que se escribe dice: “somos personas que hemos venido libre y voluntariamente”, no se habla de colectivos ni de organizaciones, sino de personas. “Persona” es una palabra que rechina mucho en los vocabularios políticos más tradicionales, porque no quiere decir mucho, no es una palabra muy fuerte, ni muy crítica. Pero en Sol no se hablaba de trabajadores, ni de ciudadanos, se hablaba de personas. La fuerza de la palabra “persona” radica también en lo vacía que está. Eso le permite abrir un espacio donde mucha gente distinta puede reconocerse y sentirse convocada, estar ahí y empezar a hablar en nombre propio de cuáles son sus problemas con el dinero, con el salario, con la hipoteca, con los políticos, con los bancos... Esa es la diferencia con otros movimientos del pasado, que ponían una frontera muy clara entre dentro y fuera, y se enorgullecían de ello. Yo mismo he participado en centros sociales okupados donde la gracia era precisamente que no entrara cualquiera: “Que entre quién está claramente contra el sistema, quién es anticapitalista, no queremos que entre cualquiera”. Nos enorgullecíamos de ello. Sol era todo lo contrario, una constante invitación al otro a venir a hablar, a discutir y a luchar contigo. La palabra “invitación” es muy buena para hablar de lo que pasó en la acampada de Sol. Invitar es acoger, tener algo que ofrecer al que acoges, estar dispuesto también a dejarte modificar por lo que el otro tiene para traer, confiar en el desconocido, etc. Sol se construía así, de hecho tenía una biblioteca, tenía sitios para dormir, una guardería, porque asumía que el mundo está compuesto de gente muy diferente que tiene necesidades diferentes e intentaba construirse como un lugar en el que todo eso pudiera caber. No se planteaba desde una posición de superioridad, ni de vanguardia, sino de invitación. Invitación al otro, que es igual que tu, a construir contigo. Una amiga decía: “Sol para mí es un dispositivo inacabado”. Dispositivo inacabado quiere decir eso: invitar al otro a hacer algo contigo porque no está ya todo hecho, todo pensado, todo resuelto, tenemos que pensar y hacer juntos en igualdad.

La fuerza de Sol estaba fuera de Sol, en el vínculo vivo entre lo que podíamos llamar la parte activa del movimiento, la parte más implicada y organizada, y lo que podríamos llamar la parte quieta del movimiento, que sería la gente que apoyaba, que simpatizaba, que se pasaba por allí pero que no estaba tan implicada, tan organizada. Ahí radicaba su fuerza, en que conectaba con una base amplia que no estaba presente en la acampada. Según una encuesta de El País, el 63% de los españoles apoya el 15M. Esto quiere decir que hay una gran simpatía que abraza al 15M, lo alienta y lo protege, aunque no esté organizada en comisiones o asambleas.

La sombra sería quizá el alcance de la inclusividad. ¿Ese 99%, realmente es un 99%? Esto es un debate también. ¿Dónde está el enemigo? Si no hay enemigo, ¿entonces también puede venir Botín, también pueden venir los nazis a las asambleas? Es una cuestión que surgió muy fuerte cuando la visita del Papa en verano de 2011 y de los peregrinos conocidos como JMJ. Los peregrinos que ocuparon la ciudad, ¿son el enemigo? Ahí hubo un debate sobre los límites de la inclusividad ¿Qué se incluye? ¿Qué no se incluye? ¿Qué fronteras se establecen con el otro? ¿Quién es ese otro? Una de las cosas más interesantes en el contexto de ese enfrentamiento que hubo entre las componente laicas y de izquierdas del 15M y los peregrinos, fue una iniciativa bastante loca que consistió en intentar hacer una asamblea 15M-JMJ. La idea era: sabemos que hay mucho que nos separa pero vamos a ver si hay algo que nos une también. Un amigo decía: “hagamos una diferencia entre el enemigo y *lo* enemigo”. *Lo* enemigo es la situación de Madrid ocupada y privatizada casi por parte de una religión subvencionada, etc. Eso podría ser en todo caso “lo enemigo”, una situación criticable. Pero hay que diferenciar esa situación de la gente concreta. Es decir, diferenciar entre “lo enemigo” y “el enemigo”. Diferenciar entre una situación que no nos gusta y ante la que vamos a ser firmes, y las personas concretas con las que queremos, incluso ahí, en la mayor de las dificultades, establecer un diálogo. Una invitación a hablar, de nuevo la idea de la invitación. Creo que esa asamblea 15M-JMJ fue *muy 15M*.

La quinta, **no-violencia**.

Es un asunto muy espinoso. En primer lugar, diría que no-violencia no es no-conflicto. El movimiento 15M ha sido un movimiento muy conflictivo. Primero ha ocupado plazas sin pedir permiso a nadie, luego ha parado desahucios, que es una cosa bastante ilegal. En Madrid se ha expulsado varias veces a la policía del barrio de Lavapiés cuando estaba haciendo redadas de perfil étnico. En las manifestaciones de Madrid ya ni siquiera se pide el debido permiso a la autoridad. No sé cuánto durará esto, pero de momento no se pide permiso. El 15M plantea conflictos, pero desde la no-violencia. No-violencia no es tampoco acatamiento acrítico de la legalidad, sino cuestionamiento de la legalidad en nombre de otra legitimidad. Hay que establecer esta diferencia tan importante, tan decisiva, entre legalidad y legitimidad. Pues la legalidad no tiene porqué tener siempre legitimidad. En cierto sentido, la no violencia del 15M tiene que ver con una especie de mezcla entre conflicto y consenso. Consenso sería esta legitimidad, pues la palabra consenso significa “sentido compartido”. De alguna manera legitimidad es eso, es legítimo que estemos aquí parando desahucios porque hay un sentimiento compartido de que esto no puede ser, echar a la gente de su casa, esto es intolerable y nos sentimos arropados por esa “parte quieta del movimiento” que es la que nos da la legitimidad. La no violencia

es una mezcla de conflicto, de cosas que están fuera de la legalidad, y de búsqueda de la legitimidad y del consenso, el apoyo y la simpatía de la población.

Se buscaron todo el rato acciones que englobaran a todo el mundo, maneras de estar en la calle que respetasen la pluralidad del movimiento. Es muy difícil que la pluralidad pueda habitar las acciones violentas. En el 15M ha habido una preocupación por buscar acciones que nos engloben a todos, donde quepamos todos, donde la pluralidad pueda estar presente. Acciones que no te reduzcan a lo antirepresivo, al ir a la contra, evitando caer en la trampa de estar hablando todo el rato de la policía y los detenidos. Nosotros estábamos hablando de otras cosas, estábamos hablando de bancos, del sistema político, de democracia real ya. Por lo tanto, buscamos acciones que permitan seguir manteniendo la iniciativa, no ir a la contra o como reacción a otro, en este caso la policía. Y también es importante la idea de que en el fondo el combate no es físico sino moral, simbólico y político.

La sombra aquí sería: ¿qué se hace con la violencia que está ahí? No hay una goma de borrar mágica, como decía alguien en la asamblea, que podamos utilizar para borrar la violencia. Está la violencia que tenemos nosotros dentro, la violencia de la policía, la violencia estructural (“violencia es cobrar 600 euros”). ¿Qué hacemos, pues, con la violencia? Ahí la tarea de la no-violencia no es tanto separarse de la violencia como lograr entenderla y, sobre todo, proponer formas prácticas de canalizar de manera creativa la rabia con respecto a un determinado estado de cosas.

Y esto sería todo. Éstas serían las cinco palabras, los cinco elementos, los cinco ingredientes secretos, la poción mágica que ha dado su fuerza al 15M y que explica que haya habido tal corte entre lo que pasaba antes del 15M y lo que pasa ahora. Hablándolo con Luis Navarro en el tren, Luis me decía: “yo creo que es muy importante insistir en estas palabras, porque quizás ahora haya un cambio de escenario con otro partido político en el gobierno y sea mucho más difícil no caer en lo antirepresivo, mantener la inclusividad, etc.”. ¿Cómo podemos insistir en estas palabras en un escenario más duro como el que planteará el PP? La potencia que puede tener el 15M está en hacer nuevas versiones de un código formado por estas cinco palabras. Lo que necesitamos son actualizaciones, versiones nuevas del código libre y abierto del 15M.

* Transcripción de la conferencia de Amador Fernández-Savater el 16/11/2012 en el III Congreso Internacional Arte y Entorno. *Latitud norte: ética y estética del habitar* (Valencia).

** Para saber más sobre el análisis de Amador Fernández-Savater sobre el 15M y muchas de las referencias mencionadas aquí (Alain Badiou, Tiqqun, Jacques Rancière, Occupy, etc.) se puede consultar su blog *Fuera de Lugar* en la web del diario Público: blogs.publico.es/fueradelugar (c) Amador Fernández-Savater. Este texto puede copiarse y distribuirse libremente, con o sin finalidades comerciales, con o sin obras derivadas, siempre que se mantenga esta nota.



Luis Navarro

Es escritor, promotor en los noventa del colectivo underground de acción estética Industrias Mikurpo y el fanzine Amano. Posteriormente coordinó la editorial independiente Literatura Gris, comprometida en la recuperación del legado de los situacionistas y formó parte del colectivo de crítica Maldejojo. Ha participado en numerosas publicaciones culturales, catálogos, proyectos web y libros colectivos.

Cambio de modelo (apuntes para una estética del 15M).

Luis Navarro.

Con dos procesos electorales que han cambiado el signo, pero no el paisaje político, en medio de una crisis que nunca termina de mostrar su salida, hemos vivido un año informativamente intenso. Pero, sin duda, el acontecimiento que ha despertado el mayor interés social y mediático ha sido la ola de revueltas que ha sacudido el mundo con un estilo nuevo de movilización, basado en la ocupación de espacios públicos, asambleas populares y masivas manifestaciones no violentas. Este movimiento internacional ha asumido en muchos lugares el imaginario y las prácticas de la *spanish revolution*.¹ Y es que, si algo hay que caracteriza al 15M, como quiero sugerir en mi intervención, es su enorme potencia *estética*. En poco tiempo ha sido capaz de desarrollar rasgos propios que lo distinguen de movilizaciones previas, ha sabido expresar las inquietudes y los deseos de amplias franjas de población y ha llegado a cristalizar en una suerte de “espíritu” basado en la democracia directa, la búsqueda de consensos y la desobediencia creativa.

Al subrayar el fuerte componente estético del 15M no planteo una simple cuestión formal, pues no me refiero a la estética como superestructura o mero efecto de distinción que nos permitiría ubicarlo en la corriente banal de las modas, sino al sustrato de nuestra percepción, a nuestra idea del mundo y de nuestro lugar en él. Hablamos de una dimensión constituyente del ser humano con fuertes implicaciones políticas. Al sugerir que el 15M es portador de un patrón estético alternativo le asignamos la inmensa y compleja tarea de romper esquemas mentales, de revisar nuestros principios y cambiar nuestros valores; lo convertimos, en definitiva, en la expresión de un auténtico *cambio de paradigma* en el sentido descrito por Kuhn para las revoluciones científicas.² El mismo proceso se desarrolla ahora en el ámbito de la cultura, donde no disponemos de una comunidad científica que decida cuál es el paradigma dominante, sino que en este paradigma contribuimos y participamos todos.

¹ Una de las “marcas por la que se conoce internacionalmente al movimiento 15M o movimiento de los “indignados” tiene su origen en el hashtag #spanishrevolution, que fue tendencia principal en las redes sociales durante los días que mediaron entre el primer desalojo del campamento en la madrugada del 17 hasta las elecciones municipales que habían de celebrarse el 22.

² Kuhn muestra que los paradigmas científicos dominantes tratan de circunscribir todo el conocimiento empírico y condicionan las investigaciones. Cuando éstas topan con fenómenos que escapan a una explicación plausible en los términos del paradigma aceptado por la comunidad científica, surgen paradigmas en disputa que lentamente desbancan el modelo anteriormente aceptado. Ejemplos de cambios de paradigma son el tránsito del geocentrismo al heliocentrismo o la aparición de la física cuántica. (*La estructura de las revoluciones científicas*).

Es esto lo que afirma también la consigna “no nos representan”, más allá de su acepción política. Si no nos sentimos representados, si el guión del mundo se desarrolla como una fatalidad al margen de los intereses y los deseos de la mayoría de las personas, se impone generar nuestras propias representaciones. Más allá de los motivos que sacaron a la gente a las calles, al lado de las reivindicaciones concretas que los medios demandaban con urgencia, por encima de su heterogeneidad irreductible, el movimiento 15M surgió con la conciencia y el sentimiento general de que esto no da más de sí, de que es imposible salir de los problemas a partir de las viejas formas de entender la política y las relaciones sociales, de que no son razones objetivas las que nos han llevado a esta situación, sino la propia lógica del sistema, los valores y la percepción del mundo que impone como ideología universal. Lo que se precisa no es un cambio de gobierno, ni una reforma superficial de tal o cual aspecto de la legislación, sino una profunda y radical transformación del modelo. Ésta era en efecto la consigna que el 15M enarbó en su última manifestación, convocada en vista a las próximas elecciones.³ No se trata de algo que pueda llevarse a cabo de un día para el siguiente mediante una simple regeneración política. Exige amplitud de miras y confianza en el proceso, a pesar de su escasa incidencia inmediata.⁴

Hay que aclarar que, aun cuando hablamos de movimiento político siguiendo el léxico del modelo heredado y la asunción mayoritaria, lo hacemos en una nueva acepción que está por construir. No había ninguna cualidad, ninguna identidad racial, profesional o nacional que compartiese la multitud diversa que invadió las plazas más allá de su monumental cabreo. No existía ningún ideario, ninguna estructura previa, ningún líder o promotor, ningún propósito definido; nada, en definitiva, que lo anclase a la vieja política que además ponía en cuestión. Por ello sería también imposible definir una estética mediante una secuencia de rasgos formales que sirviesen de identificación. El nuevo sentido estético desarrollado por el 15M no entraña una simple moda, o un estilo con grandes obras entregadas a nuestra contemplación asertiva, sino que es un desarrollo procesual abierto, con una secuencia de sucesos que dejan una impronta, una huella o una imagen en la memoria antes de disolverse en su propio flujo.

³ La mesa redonda *Tomar la plaza*, donde se inscribió esta intervención, se desarrolló el 16 de noviembre de 2011, justamente seis meses después del inicio de la acampada de Sol y casi en vísperas de las elecciones generales.

⁴ Pese a las campañas de DRY y los intentos de Anonymous de hackear el voto apoyando opciones minoritarias en perjuicio de los dos grandes partidos, la incidencia sobre los resultados fue pequeña tanto en las elecciones autonómicas de mayo como en las generales de noviembre, debido en gran medida a los métodos de recuento y computación de escaños, así como a la heterogeneidad del movimiento y al rechazo, inscrito en su genotipo, a seguir los cauces institucionales. No consiguieron más que un poco significativo aumento de la abstención y del fraccionamiento del voto, mientras se otorgaba la mayoría absoluta al partido conservador y el bipartidismo seguía imperando.

Sí lo intentaron, por cierto, los medios de comunicación, a través de la figura del *perroflauta*, de una supuesta bohemia marginal y parasitaria que ensucia las calles. A partir de esta imagen, la representación que determinados ciudadanos hacían del campamento con sus materiales precarios, su acumulación de objetos y su falta de instalaciones se relacionaban con los asentamientos chabolistas o con la deriva urbana de los sin techo, presentándose como un foco de infección o directamente como una amenaza para la seguridad. La campaña de desprestigio fue pronto contestada en las redes de mil formas, con la ironía popular que se ha convertido en uno de los recursos retóricos más característicos del movimiento. Obviamente la magnitud que éste había alcanzado era demasiado amplia para poder ser reducida a una cuestión de folclore, pero este episodio resulta ilustrativo de como se puede atacar un movimiento social con una simple representación sesgada.

La estética del movimiento tampoco se ha proyectado sobre una serie de obras que vayan a quedar como testimonio histórico, ni puede descifrarse a través de una serie de artistas representativos. Algunos se han declarado participantes o simpatizantes del movimiento, y otros lo han integrado en sus obras como un elemento de reflexión, pero ha habido en general bastante respeto y cuidado en no apropiárselo. La no representatividad política ha calado también en la estética del 15M. Si nadie puede decidir por otro, nadie tampoco puede expresar por otro: todos soñamos en primera persona. El artista no es un ser investido de poderes especiales cuya existencia justificaría la desigualdad entre las personas. La Comisión de Artes no funcionaba como un grupo catalizador de inquietudes o productor de sueños, sino como un taller para plasmar instrumentos de agitación. Los homúnculos que se instalaron en la plaza no despertaron la adhesión del símbolo, ni trascendieron tampoco viralmente las performances e intervenciones que se sucedían sin otra firma que la del 15M. La noción de autor, el propietario corporativo de las imágenes, persistía en la memoria del movimiento, como uno de los objetos de su odio. No olvidemos que la ley Sinde fue uno de sus detonantes.⁵

Y sin embargo lo que la gente vivió en la plaza a tenor de sus propias descripciones fue una *experiencia estética total*, uno de esos raros momentos en que lo real cede terre-

⁵ Tras la aprobación en febrero de 2011 de la impopular Ley de Economía Sostenible, conocida mediáticamente como Ley Sinde por el apellido de la Ministra de Cultura que la promovió, que regulaba en uno de sus puntos los derechos de propiedad intelectual en internet contemplando fuertes penas contra las descargas de contenidos compartidos por los usuarios, se lanzó desde twitter la campaña #Nolesvotes, que alentaba la reacción popular contra los tres partidos que la suscribieron: PP, PSOE y CiU.

no ante a lo posible y caen todas las barreras. Un momento como el que mi amigo Ken Knabb describe en su libro *El placer de la revolución*.⁶

Una situación radical es una revelación colectiva. En tales situaciones la gente se vuelve mucho más susceptible de llevar a cabo nuevas iniciativas, más dispuesta a cuestionar las antiguas creencias, más proclive a penetrar la falsedad habitual. El consumo pasivo se convierte en comunicación activa, los desconocidos entablan conversaciones en las esquinas. Los debates se suceden sin parar, los recién llegados reemplazan a aquellos que marchan a otras actividades o tratan de conseguir unas horas de sueño. Mientras unos sucumben a los demagogos, otros empiezan a hacer sus propuestas y toman sus propias iniciativas. Los espectadores se lanzan rápidos al torbellino. [...] Las situaciones radicales son esos raros momentos en los que el cambio cualitativo llega a ser realmente posible. Lejos de ser anormales revelan en qué medida estamos anormalmente reprimidos. La vida normal “parece la de un sonámbulo”.

Una experiencia de este orden, una experiencia estética total, constituye justamente lo que los artistas modernos y especialmente las vanguardias perseguían cuando hablaban de la “obra de arte total”, capaz de abolir todas las separaciones:

- la separación entre las diversas artes haciéndolas concurrir, junto a las técnicas, en la producción de ambientes colectivos.
- la separación entre espectador y productor cultural, invitando a todo el mundo a la participación. Las vanguardias predicaban que en todo ser humano hay potencialmente un artista, y el objetivo de todas las utopías estéticas del siglo pasado era el desarrollo integral del individuo, cuya libertad nunca sería plena sin el ejercicio de ese potencial creativo en la producción material.
- la separación entre el arte y la vida, aboliendo el mundo autónomo de la representación que en la estética burguesa funcionaba como evasión y consuelo frente a una realidad insatisfactoria. Se trataba de integrar los recursos y procedimientos de la imaginación en una práctica de mejora efectiva de la vida cotidiana.

La consecución de la obra de arte total marcaría para muchos la realización política de la *utopía estética*. Es conocida la deriva de ese proyecto ilustrado, que conoció con

⁶ Ken Knabb: *El placer de la revolución*, versión española de *The Joy of Revolution* (Barcelona, Aldarull, 2009), publicado primero como fanzine (*radikales livres*, 2001) y disponible online (<http://www.bopsecrets.org/Spanish/joyrev.htm>). Ken Knabb es un veterano activista estadounidense, promotor en los setenta del grupo prositu Bureau of Public Secrets, de cuya actividad publicamos una selección (*Secretos a voces*, Literatura Gris, 2001). Hoy es miembro activo de Occupy Wall Street.

las vanguardias artísticas su conclusión virtual y cuyo principal efecto fue la ampliación del campo de lo artístico para incluir producciones efímeras, abiertas e inmateriales. Se trataba de integrar en el tradicional paradigma aquellas emergencias que cuestionaban la dinámica de producción cultural y de hacerlas funcionar como meras representaciones documentales y comerciadas, recluyéndolas en la esfera artística autónoma y desactivando su efecto real.

Hubo sin embargo, a lo largo del siglo pasado, algunas corrientes utópicas que ensayaron otras vías en la periferia de la institución, intentando todavía abolir y superar el viejo sistema artístico. Entre estas iniciativas, quizás fueron los situacionistas⁷ los que alcanzaron formulaciones más eficaces con su propuesta de “urbanismo unitario”, es decir, con la aplicación de todo el instrumental técnico y de todos los recursos artísticos en la construcción del entorno, pero sus formulaciones se quedaron en meras propuestas teóricas hasta la apropiación de estas técnicas, que estaban en manos del capital y servían a sus intereses. Quizás su error fue que trataron de apresar desde arriba una realidad que estaba demasiado concentrada y de intervenir en ámbitos que requerían asumir la lógica de la superproducción, como el urbanismo o el cine, los cuales requerían una gran concentración de medios.

Percibo que lo que sucedió el 15M y en las jornadas que siguieron tiene mucho que ver con esta aspiración a una experiencia radical, a una realización humana integral, a una obra total que anule todas las separaciones. De la especialización como fundamento del dominio, de la distinción como fundamento de clase, de la representación como algo meramente ideal. Tras la catarsis de la encarnación material del espacio público virtual que habíamos forjado en las redes, surgió la necesidad de canalizar todo esa energía liberada de constricciones, miedos e intereses en una realidad simbólica, en algo que pudiese funcionar al menos como una nueva inspiración para futuras luchas. Así surgió la acampada, como una sociedad dentro de otra, capaz de sobrevivir con sus despojos. Y lo hizo en el corazón de la ciudad,



⁷ Corriente artística que se constituyó en los años 1950 a partir de disidentes del surrealismo, letristas y críticos de la Bauhaus. Inicialmente preocupados positivamente por la intervención efectiva desde el arte sobre la vida cotidiana, más tarde dejaron esa tarea pendiente de una revolución social a cuyo advenimiento se dedicarían casi en exclusiva, renunciando a su posición en el mundo de las ideas. Se les reconoce un papel decisivo, aunque clandestino, en los sucesos de mayo del 68. Los textos íntegros de su revista están publicados en español (*Internacional Situacionista* (3 vols., Madrid, Traficantes de Sueños).

negando así su marginalidad e iluminando los espacios simbólicos que fueron escenario de la historia, haciéndose visible y convirtiendo las plazas en un medio de comunicación, restaurando su vocación de ágora.

Esta ocupación tenía dos funciones claras, una era en efecto la *visibilidad*: Se buscaban lugares abiertos y transitados desde los que incitar a cualquiera a la acción y al mismo tiempo hacer más patente su presencia y su protesta. Pero también tenía una función de *empoderamiento*, en el sentido de hacernos conscientes de lo que éramos capaces de hacer, de crear un microsistema que funciona desde parámetros absolutamente distintos, donde no existe el dinero. Eso puede tener un efecto ejemplificador. La acampada puede entenderse como la superproducción del movimiento 15M, como una producción colectiva en la que pueden empezar a leerse las primeras notas de un discurso completamente distinto. Yo he marcado aquí una serie de puntos sin ánimo de cerrarlo, pero creo que estos puntos sientan unas bases fácilmente consensuales, puesto que se inscriben en algo así como el genotipo del movimiento. No son simples caracteres, sino condiciones de su autoproducción. Para ello me he basado en un paradigma que establecimos hace años para iluminar lo que era las nuevas formas de movilización, en qué sentido estaban cambiando, y qué era más eficaz ahora. Entonces era un paradigma “activístico”, pero creo que resulta fácilmente aplicable a la realidad que vimos desplegarse en la plaza.⁸



Lo primero que percibimos obviamente es que es una **estética de la multitud** y es por tanto colectiva, resultado de una acumulación no selectiva de mensajes que conforma un paisaje abigarrado, desbordado de imágenes, de pasión, una amorfa reunión de cualquier tipo de forma. No existe un foco productor u organizador del sentido; ningún autor, ninguna organización garantiza la coherencia del resultado ni se evidencia el hilo conductor del relato. Todo sucede de forma dispersa, espontánea, inocente en su propósito. Los motivos y las expresiones se acumulan como notas en un

⁸ “Dinámica de virus. El principio de realidad virtual”, publicado en 1999 en la red e impreso en la revista *Salamandra*, nº 10-11 (Grupo Surrealista de Madrid, 2000). Disponible en línea (<http://mikuerpo.blogspot.com.es/2010/07/infeccion-el-nuevo-rostro-del-miedo.html>)

cuaderno, con caligrafías diversas. Franco Ingrassia ha instituido el concepto “estética de la dispersión”⁹ para describir este tipo de experiencia, que él extiende a todos los ámbitos de la actividad humana (productivo, afectivo e institucional) y que interpreta como resultante de la pérdida de la función reguladora del estado y de la hegemonía del mercado. Pero podemos aquí captar indicios de lo que ha sido siempre la genuina cultura popular y sus modos de transmisión. Todo sucede de forma espontánea, inocente en su propósito. Preferencia por el gesto inmediato, por lo que es fácil de comunicar, por lo que llega a la gente y se puede convertir en un proceso viral. Todo vale y la amalgama se articula mediante el caos generativo.

Este sería el segundo punto. Es una **estética del caos** pero no del caos entendido como desorden o violencia según una acepción bastante instituida, sino como un caos generativo. Quienes piensan los fenómenos estéticos en términos de la teoría del caos no hablan de la belleza de la destrucción, sino que intentan apresar los patrones que rigen la formación de sistemas dinámicos en el medio natural, desde el nivel cósmico al subatómico.¹⁰ Más que a una autoorganización consciente se fía el proceso a esa red que se va tejiendo por afinidades y ecos. El tejido que va conformando la red es irregular y tiene carácter fractal. Cada nodo contiene dentro de sí la totalidad de la red, al tiempo que ésta se divide en subredes componiendo conjuntos coherentes. La geometría fractal permite dar cuenta de estas dinámicas, pero no puede preverlas ni controlarlas. Éste es el modo más natural de organización de colectivos, por más que la coherencia de esta organización resulte exteriormente incontrolable, y todos los sistemas jerárquicos se derivarían de la aplicación de un sistema lineal de distribución del poder.

En tercer lugar es también una **estética espectacular**, fuertemente mediática y mediaticizada por los medios de comunicación de masas. Pero ya no de aquellos medios que propiciaban una dinámica lineal y vertical, sino de una segunda generación marcada por las redes tecnológicas, mucho más horizontal y participativa. La coordinación a través de las redes sociales era inmediata, pero no solamente los medios tecnológicos han sido decisivos en la coordinación del movimiento: también han sido decisivos en la conformación de sus referentes y de sus mitos, así como para el registro y la exhibición pública de sus acciones. Para ello ha sido necesario que transcurra un tiempo de apropiación. Existe un doble sentido en la palabra apropiación: existe la apropiación material de los recursos que los situacionistas no pudieron llevar a cabo y la apropiación en cuanto

⁹ Proyecto en red: “Estéticas de la dispersión. Materiales para pensar los regímenes de sensibilidad en las sociedades de mercado contemporáneas”. <http://esteticasdeladispersion.blogspot.com.es/>

¹⁰ Estos fenómenos no podían ser descritos con la geometría clásica lineal, hasta que en los años setenta en matemático Benoit Mandelbrot propuso la teoría de los fractales (desde la formación de un bosque al azar del vuelo de una mosca), cuya característica esencial es que se reproducen en cada una de sus partes en diferentes escalas.

a aprendizaje. El verdadero potencial de estas herramientas no lo conocíamos porque utilizábamos internet como la televisión, o el ordenador como una máquina de escribir. Vemos aparecer ahora una generación que ha crecido ya en las redes, que ha nacido con ellas y es capaz de desarrollar el potencial que le es propio. Frente al carácter tergiversador y no revelador que Debord denunciaba en los medios de comunicación de masas tradicionales¹¹, frente a la cooptación del acontecimiento vivo en su imagen y a la imbecilidad programada que difundía el flujo unilateral de información, Rancière contempla ahora la emergencia de un “espectador emancipado”, capaz de monitorizar el resultado de su interacción con los medios.¹²

Finalmente, el carácter de estas nuevas tecnologías determina también que sea una **estética sin autor**, libremente producida y compartida, que hace de la gratuidad su mejor arma, porque si hay un ámbito donde las contradicciones del viejo modelo resultan más claras es en el campo cultural. La cultura no es un producto consumible, sino que es un valor que aumenta con su difusión. Su lógica es contraria a las leyes del mercado. El viejo régimen artístico, individualista y basado en la autoría y la propiedad, convertía a la cultura en un bien caro y de poca accesibilidad. Para estos movimientos generados en las redes la cultura no tiene propiedad, ni pública ni privada, no pertenece a nadie ni puede dejar de ser frecuentada por todos: es un *común*, como los pastos, los ríos o los caminos. Ello ha permitido también desarrollar un nuevo concepto de identidad basado en criterios no esencialistas: el sujeto es una construcción social, y las identidades son por tanto plásticas y conjugables. Esta es la base sobre la que interviene *Anonymous*, una identidad de los “nadies”. Pero no es que seamos nadie porque carezcamos de personalidad, o porque no seamos un nodo procesador de sentido, sino porque somos muchos, porque es imposible acordarse de cada uno.

¹¹ Guy Debord: *La sociedad del espectáculo* (1967), traducción a español de Jose Luis Pardo (Valencia, Pre-textos, 2000).

¹² Jacques Rancière: *El espectador emancipado* (Castellón, Ellago, 2010).



Boke Bazán Licenciado en BB.AA. (Universidad Politécnica de Valencia y Middlesex University de Londres). Profesor del Master en Diseño e Ilustración de la Facultad de Bellas Artes de Valencia (UPV) y del Master en Ingeniería del Diseño de la ESET de Valencia (Universidad CEU). Diseñador gráfico, ilustrador, director de arte y director creativo de estudios de diseño y agencias de publicidad, funda en 2007 el estudio Boke Bazán Proyectos Creativos, desde donde genera ideas para empresas e instituciones que confían en la cultura del proyecto como herramienta imprescindible en los procesos de intercambio actuales.

Luis Eslava estudio Luis Eslava Studio, formado por Luis Eslava, que después de Estudiar en El Royal College of art. en Londres, y trabajar una Temporada en Japón, Decidió establecer su estudio en 2008 en Valencia donde con Lorena Sauras formada entre España y Suecia, comparten la dirección creativa Estudio, entienden el diseño desde una perspectiva integral, por eso tienen formación en diferentes disciplinas del diseño, “el diseñador ha de ser capaz de aportar todo tipo de soluciones. Por eso orientan su estudio hacia la creación de proyectos globales, diseño de producto, diseño de espacios, etc.” Colaboran con empresas tales como, Sancal España, Tombow Japón, Velcro Europe, Martini Rusia, entre otras.

Peret Barcelona, 1945. Diseño gráfico, ilustración, fotografía, escultura y escenografía 1963-66 Escuela Massana Estudio Pla-Narbona, Guitart publicidad, Orbe Médico. 1970-76 (Paris) Diseñador/ilustrador free-lance: estudios, agencias de publicidad y editoriales. 1977-8 (Barcelona) Director artístico e ilustrador en Ediciones Z. Desde 1979 estudio propio colaborando con editoriales, prensa, agencias de publicidad e instituciones públicas y privadas. TV3 Televisión de Cataluña; BTV Barcelona TV; Canal+ y Canal Inf'HO L'Hospitalet. En 1989 inicia su colaboración con empresas e instituciones en Japón, China, Alemania, Holanda, Italia, Inglaterra, EE.UU., Dinamarca, Portugal, Suiza, Francia, México y Austria. Colabora con La Vanguardia desde 1984, y ha publicado en: El País, El Periódico, El Mundo; The New York Times; Libération, Courier International, Télérama (Paris); Domus, Abitare (Milan). 16 exposiciones individuales (España, Francia, Japón y México) y un centenar de colectivas en 24 países. Conferencias y talleres en: España, Francia, Suiza, Alemania, Inglaterra, Japón, Australia, México, Brasil y Argentina. Premio Nacional de Diseño 1998.

Diseño comunicación y cultura. Estrategias para un entorno sostenible.

Boke Bazán, Luis Eslava Estudio y Peret. Modera: Dolores Pascual
Titular de Universidad, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes. Miembro del
Centro de Investigación Arte y Entorno, Universitat Politècnica de València.

Buenas tardes. Desde el contexto de este III Congreso Internacional Arte y Entorno, “Latitud Norte: ética y estética del habitar” y dentro del área temática, Arte, Diseño y sostenibilidad, vamos a dar comienzo a la mesa redonda: “Diseño, comunicación y cultura. Estrategias para un entorno sostenible”.

Es objetivo de este congreso crear un marco de reflexión en torno a la sostenibilidad. La sostenibilidad que se vincula al crecimiento económico y ecológico, que busca el equilibrio de una especie con los recursos de su entorno, satisfaciendo las necesidades de la actual generación pero sin sacrificar la capacidad de futuras generaciones. En la actualidad la capacidad para moldear el mundo ha alcanzado tal grado que las consecuencias derivadas de ello, como el cambio climático o la crisis económica demandan soluciones complejas, y en ocasiones parece que es más fácil seguir aumentando la insostenibilidad que volver a ella.

Pero el concepto de sostenibilidad que generalmente se aplica a parcelas concretas de ámbito urbano, como el transportes o la calidad medioambiental, en el contexto de esta mesa pretende ir más allá, pues los problemas de sostenibilidad también afectan a la estética de las ciudades, y lo artístico como expresión de lo cultural abarca múltiples ámbitos de la actividad humana. También el diseño es expresión de una identidad cultural.

Más allá de su valor de uso, alrededor de los objetos existen relaciones simbólicas que hacen que reconozcamos el diseño como una profesión con una repercusión social importante, tanto, como para desde su práctica poder mejorar la calidad de vida de la gente. El mundo de la imagen es sin duda, un factor influyente en la configuración de la conciencia de los usuarios y en la toma de decisiones que van más allá del simple intercambio comercial.

Es por ello que pensar en un diseño sostenible, es también generar la conciencia, de que las imágenes deben tener algo que decir, abrir la reflexión en torno a la incidencia del diseño en las lógicas culturales, configurar un entorno en el que predomine la calidad de vida por encima del simple esquema del consumir por consumir, y poner de relieve los valores éticos ligados a los procesos de proyectación, materialización, distribución, consumo y desecho.

Un objeto, una imagen, siempre van más allá del final que le puede dar su autor, es el usuario el que se apodera del objeto, y lo interpreta. Pero ¿Qué pasa con esa capaci-

dad que tenemos las personas de investir a los objetos de significado? ¿Es utilizada o desdeñada por los diseñadores? ¿Se puede ir más allá de lo que la industria contempla? En la actualidad, son muchas las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías tanto en la resolución gráfica, como en la difusión y en la promoción del trabajo del diseñador. Pero, aunque es evidente que los avances tecnológicos han supuesto una gran ventaja en el desarrollo de la profesión, el ordenador no sirve para sacar ideas. Existe una tendencia actual, que privilegia lo “bonito” en el diseño, donde parece que no interesa aquello, que hace pensar y por lo tanto cómplice al usuario.

Ya, Josep Renau reivindicaba, la importancia del cartel, como herramienta capaz de intervenir en los problemas sociales de su tiempo y en ocasiones desde el compromiso social y conectados a movimientos sociales, los artistas plásticos se reúnen en torno a proyectos creados para aportar un posicionamiento crítico a diferentes debates, pero ¿realmente se puede pensar que nuestra sociedad, es más culta, crítica y solidaria y que no es ajena a la injusticia?

Así pues, partiendo de la base de que el diseño es el principal foco de producción de imágenes y objetos que satisfacen las necesidades del hombre y en consecuencia un agente regulador de la vida cotidiana, este debate pretende girar entorno a como desde su práctica, y desde un posicionamiento comprometido con la sociedad contemporánea, se pueden generar actitudes y hábitos que transformen los comportamientos sociales, desde una perspectiva sostenible y responsable con el medio ambiente, generando sentido y experiencias que configuren una ética alrededor del diseño.

Es muy amplio el campo de acción del diseño y el listado de prácticas que incluye y como las formas, resultado del diseño humano no son inevitables e inmutables y están abiertas al examen y al debate, estamos aquí para reflexionar sobre ello, sobre nosotros mismos, poniendo en cuestión nuestras propias realizaciones y si es posible, plantear ideas en pro de un entorno sostenible. Para hablar de todo ello contamos con la presencia de tres invitados.

Pedro Torrent, “Peret”. Diseñador gráfico e ilustrador, que en la primera mitad de los 70 se estableció y trabajó en París y en la segunda mitad de esa misma década, regresó a Barcelona donde tiene estudio propio desde 1979.

Profesional crítico y comprometido, que hace aproximadamente seis meses, tuvimos la ocasión de poder escucharle en Valencia, en las “Jornadas de Ilustración Gráfica”¹ con la conferencia “Ajuste de cuentas. Diatribas contra la insignificancia”, donde habló de su estrategia de trabajo, de su particular “ajuste de cuentas” donde se apropia de imágenes conocidas, algunas de las cuales le han sido impuestas, y con las que realiza una suerte

¹ Jornadas de Ilustración Gráfica realizadas en el MuVIM, Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad, los días 2, 3 y 4 de marzo de 2011.

de desquite y reparación con el discurso original “generalmente de carácter engañoso, reaccionario, ridículo o cursi” y otras veces, sin embargo, les rinde un homenaje. Dice Peret: “Harto de tanta polución visual, de tanto ruido mediático, de tantas imágenes espléndidamente vacías e insignificantes, trato de incordiar apropiándome de imágenes de nuestro patrimonio cultural a las que mediante la ironía y el sentido del humor revisto de un significado distinto más corrosivo. No me hago excesivas ilusiones sobre su eficacia, pero al menos lo intento”.

Luis Eslava, diseñador industrial, que viene como representante de Luís Eslava Studio. Después de trabajar durante una temporada en Japón, en 2008 decidió establecer su estudio en Valencia, junto a Lorena Sauras, con quien comparte la dirección creativa del estudio.

En Luís Eslava Studio entienden el diseño desde una perspectiva integral. Su filosofía de trabajo está orientada a fomentar los valores personales y de responsabilidad social. Enfocan el diseño desde el punto de vista del usuario y no a través de funcionalidades, requerimientos o limitaciones tecnológicas.

Ha impartido el taller, “Me paso el día ahorrando, la otra cara del ahorro”. Una reflexión sobre este concepto tan presente en estos días de la llamada “crisis”. Los cursos que imparte se centran en el ahorro que incide en los procesos, antes de llegar al producto final, dónde “el ahorro” es un componente intrínseco a toda la filosofía del mismo, desde la obtención de las materias primas ahorrando en la naturaleza hasta en el proceso productivo, un proceso “a fuego lento”, pero como llevan ya un cierto tiempo cuidando su huerto, ya han crecido algunos productos que empiezan a dar sus frutos.

Boke Bazán, diseñador gráfico e ilustrador, que vive y trabaja en Valencia. En el año 2007 funda el estudio “Boke Bazán Proyectos Creativos”, desarrollando proyectos para entidades que confían en la creatividad y la cultura del proyecto como partes imprescindibles de los procesos de intercambio actuales. Ha capitaneado la exposición “Vivan los toros”² un proyecto expositivo que reflexiona sobre la fiesta nacional desde un punto de vista crítico y en la que participaron cincuenta autores. En el pasado congreso de arte y entorno³, presentó la comunicación “El cartel desterrado. Pioneros del cartel valenciano y escena contemporánea” en la que daba su visión del cartel como elemento de comunicación visual y por tanto como mecanismo de transformación sociocultural, además de reivindicar para la ciudad de Valencia, espacios para su difusión, “gratuitos y sin censura”. Con humor inteligente proyecta sus trabajos y una muestra de ello lo tenemos en el

² “Vivan los toros. Carteles para la reflexión”, exposición celebrada en la Universitat de Valencia, del 4 de noviembre de 2010 al 23 de enero de 2011.

³ *III Congreso Internacional de Arte y Entorno. Ciudades globales, espacios locales.* Celebrado en la Universitat Politècnica de València los días 2, 3 y 4 de diciembre de 2009.

cartel que ha diseñado para este congreso. “La casa vikinga”.

Lola: La crisis que sufrimos es una crisis económica pero también de valores y de ideas ¿qué problemas aquejan al diseño contemporáneo? ¿qué se puede hacer desde el diseño?



Peret: En la sociedad de información actual hay una gran facilidad para generar y difundir imágenes, y también en el diseño de hoy hay unos fuegos de artificio muy bonitos que cuando se desvanecen no dejan nada: Es evidente la desaparición de significados pero el diseñador está para dar forma a discursos ajenos. Aunque no es posible elaborar directamente críticas, sí es posible elevar el nivel de la comunicación, y establecer, a veces, una especie de guerrilla cultural. Una imagen siempre dice más de lo que aparenta, por lo que se puede cargarlas o remitirlas a un sentido que vaya más allá de la intención inicial... La responsabilidad ética y profesional del diseñador consistiría en añadir algo por

su lado. Hace años en Japón se pidió a una serie de diseñadores que hiciéramos nuestro propio mensaje sobre la ecología... Como enseña el viejo tópico parece que la contaminación es un problema económico que tiene que ver con la retención anal...

Luis Eslava: Como diseñadores y ciudadanos tenemos una responsabilidad en la repercusión de los objetos y en los procesos de su creación.

Peret: Al diseñador industrial o gráfico se le puede pedir más que al artista, porque el artista sólo se compromete con él mismo y la gente que le compra... pero ya que nosotros trabajamos para la sociedad si no podemos evitar ciertas cosas al menos podemos dar coherencia. Pero no nos hagamos ilusiones la única que cambia de verdad las conductas es la publicidad y por mucho que Boke Bazán nos haga una exposición sobre las corridas de Toros, eso sólo afecta a los convencidos, a los que quieren abolir los toros como en Cataluña.... La estrategia es luchar como ciudadano a todos los niveles, en nuestro oficio y en cualquier otra actividad.

Boke Bazán: De toda crisis nacen oportunidades, las crisis son necesarias, las crisis son fértiles. Si no hay crisis energética no va a haber investigación sobre energías renovables y si no hay crisis de valores no van a parecer nuevos postulados... Hay que inventar nuevas fórmulas.

Peret: La humanidad tiene más de diez mil años y hemos pasado por muchas crisis y no tengo claro qué es lo que hemos aprendido. Antes las crisis económicas eran cíclicas y afectaban a países y regiones... ésta parece ser una crisis de civilización. ¡Y ya veremos cuando la cosa china empiece a resquebrajarse! Aquí no se salva ni Dios como decía Paco Ibáñez.⁴

Boke Bazán: Hace falta creatividad.

Peret: Habría que retomar las ideas griegas sobre el ciudadano, llegar a ser capaz de gobernar la ciudad y de ser gobernado: no dejar simplemente la cuestión en manos de los políticos. Esto es un poco el embrión del 11-M... demasiado bonito para ser verdad. Protestar está muy bien pero organizarse ya es más difícil...

Boke Bazán: Al menos ha aflorado el sentido crítico.

Peret: No ha llegado de sopetón. Después de la 2ª Guerra Mundial cuando empieza la reconstrucción de Europa se da inicio a una consolidación democrática excepto en España empezando unos estados de bienestar en los que al mismo tiempo la gente va desencantándose de los partidos políticos. Esto es más nuevo aquí, pero yo que venía de París he acabado hasta el gorro de los partidos. Llega un momento en el que no hay diferencias entre unos y otros. Antes había programas y mítines ahora son estrategias de marketing. Hablan y hablan y no tienen soluciones...

Boke Bazán: Estoy de acuerdo en que las campañas publicitarias son las que modifican el verbo pero al mismo tiempo hay un proceso un poco más oculto por el que se están generando productos mucho más eficientes, más consecuentes con el momento histórico. que vivimos. Hay un público que demanda...

Peret: Ahora tenemos un útil que es el ordenador: una herramienta absoluta pero que se ha convertido en una prótesis ¡Claro, no tiene la culpa el ordenador, como no pueden tener culpa el televisor o el coche! Es el mal uso que se hace de ellos... Y luego nos están invadiendo los gadgets... No somos ciudadanos, somos consumidores: nos están gadgetizando la vida. Y todos participamos.

⁴ Me llamarán, nos llamarán a todos / Tú, y tú, y yo, nos turnaremos, / en tornos de cristal, ante la muerte. / Y te expondrán, nos expondremos todos / a ser trizados ¡zas! por una bala // Bien lo sabéis. Vendrán / por ti, por ti, por mí, por todos / Y también / por ti. / (Aquí no se salva ni dios. Lo asesinaron.) // Escrito está. Tu nombre está ya listo, / temblando en un papel. Aquel que dice: / abel, abel, abel ... o yo, tú, él ... Me llamarán.



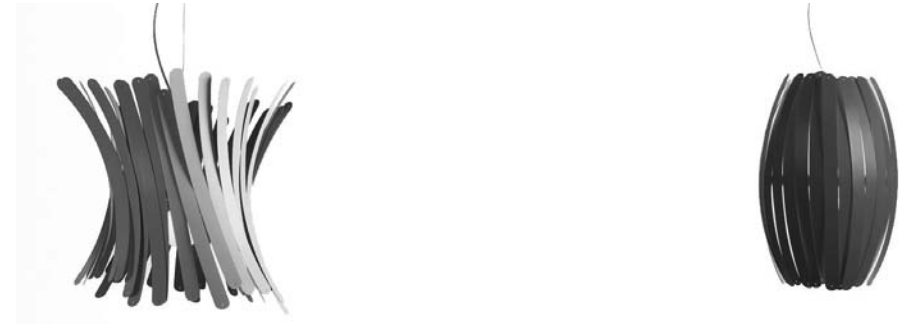
Luis Eslava: estamos deshumanizando a los objetos. Nos viene todo completamente hecho. Nos hemos atrofiado. En las sociedades de bienestar cuando necesitas algo lo compras, y cuando lo has consumido lo tiras... En economías precarias hay una tendencia hacia el diseño espontáneo, el diseño no intencionado, a lo MacGyver⁵, una cosa muy alejada de lo que hacemos nosotros cuando vamos a Ikea... Así hay un nuevo concepto muy contrario a lo de Made in China: la artesanía industrial. Un nuevo concepto donde se valora la mano de obra y el valor emocional de los objetos...

Peret: A diferencia del diseño de producto, en el diseño gráfico y la ilustración podemos aprovecharnos del analfabetismo visual, porque en la escuela te enseñan a leer pero no te enseñan a leer imágenes. En el mundo del periodismo entienden que una imagen es una foto, una cosa real, las metáforas visuales se les escapan si no son muy obvias. Al llegar aquí cada periódico tiene sus límites: en El País es la incorrección política, en La Vanguardia, el sexo gratis (si quieres sexo hay que pagar; sólo puedes ir a los anuncios de prostitución) en El Mundo todo va muy bien hasta que tocas ciertos tabús... Se trata de burlar las diferentes censuras y meter algunos goles... ¿Y esto para qué sirve? Pues para que llegue a varias personas, que les haga reflexionar o les provoque algo...

Lola: Boke, en el anterior Congreso de Arte y Entorno comentabas, que ahora que la tecnología permite imprimir en toda clase de soportes, sin embargo, existen menos carteles que nunca. ¿Hasta que punto los nuevos escenarios digitales abarcan las funciones comunicativas que antes cubría el cartel?

Boke: En primer lugar podemos considerar la relación entre el ordenador y el diseño gráfico. Y lo que ha ocurrido es que se ha dado ametralladoras a los orangutanes: Una máquina potente con todo el software necesario para combinar letras e imágenes... Dice Mariscal que a partir de aquí el diseño se ha vuelto más democrático. Yo creo que no, que el diseño es algo más que jugar con un ordenador. El diseño se basa en la estrategia,

⁵ Angus MacGyver, resuelve todos los conflictos evitando la violencia y usando su navaja del ejército suizo.



en el conocimiento del proyecto, y en la búsqueda de una expresión coherente para la comunicación. El ordenador es una herramienta, un instrumento. Antes íbamos en mula y ahora vamos en unos cochazos tremendos, es verdad que vamos a toda mecha pero cuando te la pegas te la pegas...

Y finalmente, el ordenador ha supuesto no sólo un aumento de volumen en la producción, sino también una mayor standarización en la comunicación gráfica... El peligro está en creer que el ordenador va a pensar por ti.

Peret: Mariscal lo dijo con buena intención. De la misma manera puede decirse que Henry Ford logró fabricar coches para todo el mundo, pero no para democratizar nada, sino para ganar dinero... El ordenador ha hecho que gente que no es diseñadora haga diseño y no es que esté haciendo una defensa corporativa... me acuerdo que en la ciudad de M. ví en un kiosko unos anuncios para ser diseñador en tres fascículos. En cualquier oficio si sólo aprendes la técnica y no a reflexionar no estás capacitado... En muchas empresas te dicen: no mira no, es que esto ya lo hace mi sobrino... ¡Claro! tienes programas, imágenes hechas. Esto ha permitido que todo el mundo se exprese, bueno sí, cómo se decía en los años 60: todo el mundo es artista. Sí, todo el mundo tiene la capacidad de ser artista, pero no todo el mundo hace cosas interesantes. Es como el grafito infantiloides que vemos ahora en las paredes... Es arte urbano, es libertad de expresión ¡fantástico!

Boke: Un caso de los que hablamos en el Congreso de Tipografía⁶, se refiere a la Comic Sans ¿Por qué es una de las fuentes más utilizadas en todo el mundo? El Sr Vincent Connare hizo un trabajo para Microsoft y no tiene la culpa⁷. Y es porque viene en el ordenador como la única letra "divertida" frente a la Arial... ¿Entonces qué opciones quedan? El problema no es que el usuario corriente utilice la Comic Sans el problema es cuando

⁶ Congreso de tipografía de Valencia.

⁷ Fue creada por el diseñador de la casa Vincent Connare en 1994 y fue incluida en Windows 95. Debido a su uso ubicuo, Comic Sans se ha convertido en el objetivo de varias campañas llevadas a cabo por diseñadores gráficos para eliminar o restringir su uso: <http://bancomicsans.com/main/>

los profesionales, los que teóricamente estamos formados nos ponemos a usar la Hermann Zapf porque ya viene con el sistema operativo... En cuanto aparece en el año 1995 de pronto todo está hecho con Zapf⁸. Esto es reclamable. El cliente podría preguntarse porque se ha usado el mismo tipo que mi competencia y la de más allá...

Peret: Para ejercer nuestro oficio no es preciso una titulación. Sin embargo no puede ser arquitecto cualquiera, porque si se te cae la casa lo tienes fatal, y un médico tampo-



co... Pero para hacer de diseñador no hace falta tener cursos, basta con saber dibujar un poquito... La gran pregunta es ¿el diseño es arte? No, el diseño no es arte, el diseño usa la expresión artística pero no es arte en sí mismo porque no genera su propio discurso... Ahora bien son imágenes. Y esa frase famosa de que una imagen vale más que mil palabras es falsa. Vale más que mil palabras sí esas mil palabras, o el sentido de esas palabras, están contenidas en la imagen, si no esa imagen es una mierda.

Boke: A mí me gusta decir que una imagen es más rápida que mil palabras.

Lola: Luís, volviendo al tema de los objetos, nuestra relación con ellos es la de usar y tirar...

Luis Eslava: Voy a enseñar unas imágenes de lo que hemos llamado el diseño no intencionado. A veces estamos atrofiados cómo lo tenemos todo hecho no tenemos ni que pensar. Lo que decimos en nuestros talleres es que hay que ejercitar ese músculo maravilloso que tenemos encima de los hombros... Estas imágenes muestran la espontaneidad para resolver los problemas con cuatro cosas y de manera inconsciente. La lección es que si nos vemos en una tesitura al menos hay que hacer el intento de pensar cómo solucionarlo...

⁸ La Book Antiqua integrada en el paquete Office de Microsoft es una polémica imitación de la Palatino, popularmente conocida como caligrafía Zapf y elaborada por Hermann Zapf en 1948. Nota editor.

Boke: La crisis es consustancial a nuestra propia biología, a nuestra cultura y a nuestro sistema económico.

Peret: A la avaricia de algunos... Está ese gran multimillonario y especulador que luego hace obras de caridad: Georges Soros, que apoyaba a los indignados de Nueva York. En la última crisis del año 92 ganó mil millones... así se puede ser muy generoso. Hagamos como que sí, que vamos a arreglar la crisis...

Lola: Peret, me gustaría que comentases un poco más tus estrategias...

Peret: Lo que intento más que generar nuevas imágenes es mostrarlas bajo otro prisma. Hay que hacer que el tópico trabaje para ti. El primer apropiacionista fue Duchamp cuando decidió que un urinario era una fuente. Cuando un objeto deja de ser útil va a la basura pero si una persona es curiosa y tiene un poco de sensibilidad puede descubrir al genio dentro de la lámpara. Los objetos se transforman en un útil distinto que resuelve problemas, o en un objeto poético, o en una metáfora visual... Yo he utilizado objetos, marcas comerciales, comics, personajes de Disney, cuadros clásicos de Goya, Velázquez, Picasso... A Picasso es fácil robarle porque él robaba a todo el mundo pero Miró es imposible, no se deja... como mucho acabas haciendo un pastiche o un homenaje... Lo que hago es cambiar el punto de vista: Heidi, para ilustrar las reuniones de Davos, porque son cuentos para niños... Otro personaje conocido mundialmente es Mr Smile. Ahora se usa en los emoticones pero originalmente nació en una compañía de seguros para motivar a los empleados. El sadismo absoluto convertido en imagen de la felicidad, el símbolo de la tontería universal. Venimos del mono y hemos acabado así.

Boke: Puedes presumir de haber sido censurado en muchísimos medios.

Peret: Sí. Me censuraban pero no me echaban. En El Mundo trabajé durante tres años y publiqué cosas que en otros medios hubiera sido imposible... Cuando la guerra de Irak hice una imagen del Mein Kampf pero con Bush, la envié y el jefe de sección la paró. Al cabo de dos semanas mandó la de Bush/Chaplin en el Gran Dictador, pero la envié a la hora de cierre, cuando el jefe de sección ya se había ido. Salió publicada pero al día siguiente me llamó Pedro J. y me dijo: Peret nein, se acabó, finish, esto no es un diario izquierdista... Me censuran lo más obvio. En el New York Times solo publiqué una vez pero no les hizo gracia... Es muy divertido suelen pagar muy poco y yo les devuelvo la pelota.

Lola: El viaje provoca reflexiones en torno a aspectos que afectan al comportamiento, a la vida doméstica, al trabajo, al ocio. Luis, creo que ahora acabas de volver de Japón...

Luis: Todos sabéis lo que en marzo ha pasado allí⁹. Han tenido que ajustarse mucho

⁹ Tsunami de 2011 en Japón.

los cinturones. Visitamos a un gran fabricante de muebles y nos sorprendió que todo estaba impoluto. Tienen un sistema de extracción de serrín estratégicamente situado en toda la planta, y ese mismo serrín lo queman para dar calor a la fabrica. Todos los procesos estan optimizados...

Peret: Han estado de crisis diez años...

Luis: La localizacion de las fabricas tiene en cuenta el ahorro energético. La madera viene de bosques que ellos mismos han cultivado... Pusieron ese sistema de extracción porque se dieron cuenta que los trabajadores no rendían con la mascarilla... Cuando trabajas para empresas de aquí notas la falta de prevision. Cuando tu propones un diseño debes considerar cómo se produce, cómo ahorrar energía.

Peret: Lo que me sorprende de Japón es que es una sociedad que tiene grandes diseñadores, pero son muy curiosos y suelen invitar a profesionales de fuera...

Luis: Son muy buenos en los acabados pero ellos creen que les falta la parte más creativa.

Lola: ¿En que fase del diseño consideras que habría que hacer más hincapié para que sea sostenible?

Luis: Desde un principio hay que plantearse cuando te viene un encargo si ese objeto es realmente necesario o no. Yo creo que ese es el punto clave, también para el propio diseñador porque al final estamos para solucionar problemas.

Peret: Tú puedes ser diseñador industrial o diseñador gráfico, pero el buen trabajo empieza si el cliente es inteligente. Si es alguien que tiene claro lo que quiere, no cómo lo quiere y para eso te llama a ti. Pero lo que pasa es que la mayor parte de las veces le tienes que ayudar incluso a hacer el encargo. Entonces claro, tu puedes ser el mejor el mejor diseñador del mundo, pero si el cliente es un zoquete, no sale nada bueno.

Luis: A nivel industrial el problema es la inversión.

Peret: Antes hacer un folleto o un libro era carísimo, ahora puedes hacer un tiraje de 50 libros solamente. Y si los agotas, al día siguiente pides 50 más. Antes tenías que pedir al menos 2000 para que fuera rentable... Todo eso ha cambiado, para bien y para mal, porque también ha aumentado la polución de tonterías... La democratización tiene eso.

Boke: A lo mejor es una estrategia política... En Madrid por ejemplo, cuando se fue a anunciar el cartel de Diario de una ninfómana¹⁰ y ya estaban contratadas las marquesi-

¹⁰ *Diario de una ninfómana* es una película española de 2008 dirigida por Christian Molina y basada en la novela autobiográfica de Valérie Tasso. Nota editor.

nas, llegó el gobierno de la señora Aguirre y dijo: Esto no se pone. Y no se puso. Quiero decir: Hay censura. También está el ejemplo del MUVIM, con la censura de la Diputación, y la salida de Román de la Calle¹¹. Entonces esto me lleva a pensar de que ahí hay una intencionalidad en reducir el espacio de libertad expresiva, que al final es un espacio de comunicación visual. Afortunadamente, al mismo tiempo, está creciendo un espacio que todavía no está controlado y que es el espacio virtual... Los clásicos carteles de la calle se está reduciendo y ahora se están convirtiendo en carteles de salón, o carteles para Facebook... El soporte se está redefiniendo...

Lola: Boke, ¿Cómo surge la exposición de “Vivan los toros”?

Boke: La exposición de “Vivan los toros. Cartells per a la reflexió”, es un proyecto realizado por un colectivo de diseñadores y artistas visuales. No es un hecho aislado porque ya hemos participado en muchísimas acciones expositivas. En este caso había un tema que nos preocupaba. Aquí también, en nuestro territorio tenemos también una responsabilidad con la sociedad... Somos agentes activos de la cultura, queramos o no queramos. Y sin ánimo de imponer absolutamente nada, lo que hicimos fue juntarnos 50 creadores visuales y hacer una exposición de carteles críticos con los festejos taurino. Estaba Peret, estaba Nuria Rodríguez, se hizo además en la Universitat de València y funcionó bastante bien. Nosotros al final somos unos proveedores de imágenes en nuestra sociedad, somos los camellos de la imagen y creo que hay que aceptar ese reto. Obviamente nosotros nos ocupamos comercialmente de la comunicación gráfica pero al mismo tiempo tenemos la capacidad de decir más allá del encargo y promover ese tipo de acciones...



Peret: Hace 3 o 4 años me encargaron los carteles de las fiestas de la Mercé de Barcelona, de la fiesta mayor, y resultó que al responsable de cultura del Ayuntamiento no le gustó y sus subalternos dijeron: Oye que a M. no le ha gustado, haz otro... Y dije: No, que lo haga él. Si no le gusta que lo haga él. E hicieron otra cosa. Años después me en-

¹¹ Dimisión de Román de la Calle, director del Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (MuVIM). Román de la Calle deja el cargo por no compartir la decisión de la Diputación de Valencia responsable de la gestión del museo, de censurar la exposición *Fragments d'un any-2009*.

cargaron las fiestas otra vez. Hago el cartel y las banderolas y el Ayuntamiento y me dice: Oye, es que no. Y replique: Mira, habéis estado haciendo unos carteles de mierda ¿y me quieres decir que este no es un buen cartel? Entonces alguien de ahí me echó una mano y me dijo: Sí, nos gusta mucho, pero queremos algo “más Peret”. Entonces cogí una imagen que tenía de hace años, les hice una “Peretada” y les encantó... ¡Claro! Mariscal se reconoce, pero Peret... yo soy muy proteiforme... yo cambio según me da la vena...



Boke: Ahora me surge una duda Luis... tienes algún producto censurable?

Luis: ¡Ah! Éste es muy bueno. Un pendrive. He tenido un pequeño problema con esto porque al final es el usuario el que interpreta lo que quiere...

Peret: ¿No hiciste para Firestone unos condones reciclables, con recauchutados? ¿O con velcro? (Risas)

Boke: ¿Cuántos años has hecho el cartel para el Festival erótico de Barcelona¹²?

Peret: Un montón. En el mundo del porno no se andan con sutilezas, y el director sabía que tenía un público entregado pero además quería a los que les da cosa, y subir el nivel cultural para atraerlos, así que me llamaron.

Y nunca tuve problemas. Hice unas imágenes de las cabinas de Londres donde las prostitutas se anuncian, una muñeca hinchable, que fue una bomba... imágenes que eran muy claras pero que no podían ofender a nadie... y no hubo censuras hasta que de Barcelona se fueron a Hospitalet. Este cartel con algún retoque tipográfico iba a reeditarse en otra ciudad y ya estaba impreso cuando el alcalde dijo: con este cartel no salís. Hay que ir con pies de plomo... No existe la censura y jamás te dicen que está censurado...

Lola: El viaje supone encuentro, experiencia estética... ¿qué imágenes u objetos curiosos os habéis encontrado a lo largo de los viajes?

Boke: En cualquier ciudad a la que llego voy fotografiando la expresión callejera. Me gusta mucho el tacheado, el grafiti, y hablo de Honk Kong, Nueva York, Berlín... Me interesa la pátina de la ciudad. En Berlín van acumulando carteles sobre carteles: es una

¹² Festival erótico de Barcelona organizado por la comisión del antiguo Festival Internacional de Cine Erótico de Barcelona.

ciudad muy dinámica con muchos espacios de expresión libre.. Luego Varsovia, que está llena de columnas donde puedes colgar el cartel de tu obra de teatro. En Polonia un cartel de 70 X 100 es un cartel de los pequeños... Intento descubrir cuales son esos pequeños signos de identidad a nivel gráfico que nos diferencian.

Peret: Más que buscar se encuentra. En México es difícil no encontrar algo. Los niños en el día de los muertos por ejemplo toman piruletas en forma de calaveras... Es el país de los muertitos... Más que coleccionista soy acumulador. Tengo desde una cucaracha frita que se llama Gregorio, por el libro de Kafka, a los alambres que hice para las etiquetas y unas muñecas Kachinas de los indios de Arizona¹³, de una época en que tenía algo de dinero... Pero no hay que confundir valor con precio, a veces algo que has encontrado en el contenedor tiene más valor que algo por lo que has pagado una fortuna.

Boke: También llevo una grabadora y recopilo audio, para grabar el sonido de la ciudad... Es algo efímero, no tangible, y curiosamente hoy por hoy, igual que la arquitectura y los códigos gráficos se han unificado pasa lo mismo con el espacio sonoro.

Luis: A mí me fascinan los números y las alcantarillas, la textura de los pavimentos. Siempre miro hacia abajo y tengo muchas fotos de mis pies. También me interesan las herramientas, de Japón tengo unas fotos de sierras eléctricas con mango de bambú.

Lola: ¿Debería existir un código ético para el diseño?

Peret: Eso es algo personal. Hay colegios profesionales pero no sirven para nada.

Boke: Cada uno tiene su código particular. Yo particularmente no haría una campaña para un partido de ultraderecha, no haría una campaña para McDonald's...

Nuria Rodríguez: Si estamos en un momento de autocrítica, de revisión, habría que poner ciertos límites, porque si no las empresas y corporaciones absorben las expresiones espontáneas. Todo el 15 M se lo han apropiado ya para vender...

Boke: Es perverso, lo han hecho para conectar con cierto tipo de público... todo eso es horrible porque de pronto los ciudadanos confundimos los mensajes...

Peret: El máximo exponente del cinismo son las campañas de Benetton. Son unos hijos de la gran puta. Cuando hicieron la famosa campaña en la que salía un enfermo de SIDA se dijo que estaban haciendo agitación social ¡y una mierda! Podría que ser el dueño de Benetton hubiera tenido mala conciencia, hiciera esa campaña, y que su nombre apareciera debajo, en pequeño... pero lo que sale es BENETTON...

¹³ Las muñecas kachinas son un elemento de la religión y la cosmogonía de los indios pueblo de occidente, etnias nativas norteamericanas.

Nuria Rodríguez: Para vender mas camisetas y abrir mas franquicias.

Lola: Alguna conclusión...a mi me gustaria hablar de estrategias ¿ajuste de cuentas, apropiación de imágenes, análisis crítico, conocimiento, ahorro...

Peret: Simbólicamente montar una guillotina, con sangre como las morcillas... sobre todo: formación, cultura.

Lola: ¿Qué crees que se debería enseñar o cambiar?

Peret: Primero exigiría como en China un carnet para ser padres. Somos siete mil millones y va para más... El planeta no aguanta. En el 2017 el cambio climático será irreversible... y luego las escuelas ¿qué es eso de que al niño no hay que traumatizarlo? ¡Nada, mano dura! La letra con sangre entra... A mí me educaron así y mirar como he salido...

Lola: ¿Qué se puede hacer desde el diseño?

Luis Eslava: Me he perdido... Todo se reduce al sentido común.

Peret: Conocer el pasado... casi nadie sabe ya quién es Marx, y dicen ¿quién es éste abuelito? Jóvenes y no tan jóvenes... ¿Y Franco quién era? ¿un jugador del Athletic? Todos usamos el ordenador, Google, Wikipedia, pero información no es sinonimo de conocimiento. Hay que volver a una educación mas exigente... ya esta bien de tanto buenismo.

Boke: No me siento capaz de decir qué tienen que hacer las escuelas de diseño. Tenemos la responsabilidad de transmitir conocimiento y también valores. No se trata de ejecutar normativas que hay que renovar cada vez... Los centros tienen que ofrecer la infraestructura necesaria y vehiculizar la inmersión laboral, pero a partir de ahí se trata de una autoexigencia.

Peret: Incentivar la curiosidad, mirar lo que hacen otros artistas, mirar la vida, ir al cine, viajar... el diseñador tiene que saber de todo.

Lola: Abriría el turno de preguntas.

Luis Armand: Gracias. Quería saber si aceptaríais diseñar un billete de 500 euros.

Boke: Yo estaría encantado. Sería un reto bonito darle al dinero un aspecto mas amable, mas relacional... Particularmente dejaría de poner caras en los billetes.

Peret: El dinero no es mas que una ficción, hace posible la vida en sociedad porque usando el trueque no podriamos comer... ahora bien, si hay tantos problemas de crédito lo que no entiendo es por qué los bancos no emiten más dinero. Eso es como las bicicle-

tas cuando dejas de pedalear te caes.

Luis Eslava: ¿Por qué tiene que ser un papel?

Peret. Los sellos de correos están desapareciendo. Eso es obsoleto. Con los carteles, y el dinero de plástico pasa lo mismo. Quizá no pase con los billetes porque es uno de los inventos mas viejos del mundo.

Boke: Haría unos billetes donde cada uno pusiera lo que quisiera... Un papel difícil de falsificar, con sus hologramas, transparencias y códigos pero todo lo demás en blanco para que cada uno se lo pusiera personalizar...

Peret: Eso sería un marmagnum increíble. Habría obras de arte y tambien mucha basura.

José Manuel Guillén: ¿Un buen diseño requiere un buen cliente?

Peret: Parece un oximoron pero no, pasa en diseño y pasa con todo. Necesitas un interlocutor: solo puedes discutir con la gente que estas de acuerdo.

Boke: Me gusta decirles a mis clientes que somos corresponsables al 50 por ciento.

Área temática 1_ Modos de habitar

Moderadora: Paula Santiago





Paula Santiago.

Modos de habitar (Una invitación a la memoria y a la identidad del lugar)

Paula Santiago Martín de Madrid.

Profesora Contratado Doctor, Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno, Universitat Politècnica de València.

Aunque el hecho de hacer habitable un espacio se concrete, en función de cada cultura y de cada realidad histórico-social, de múltiples maneras, cuestión que permite dotar de sentido a la expresión *modos de habitar*, no cabe duda de que la hipotética taxonomía que podríamos establecer dentro de estos modos nos llevaría a descubrir el valor que posee una determinada forma de habitar. Una forma en la que, con independencia de las soluciones concretas que pudiera adoptar el hecho del residir, éste tendría como función prioritaria en cualquier intervención dirigida a la configuración de nuestros lugares, el respeto y la sensibilidad por y con el entorno. Esta idea del respeto y de la sensibilidad no sólo posee un sentido ecológico, geográfico o arquitectónico, sino fundamentalmente ético y estético, ya que todo habitar, toda transformación dirigida a convertir una realidad espacial en un lugar, parte de la presencia humana. Este hecho presencial es el que dota de valor y de sentido al entorno y al espacio, puesto que es el lugar y su significado de raíces antropológicas el que permite que cualquier realidad física o territorial pueda ser leída, escuchada e interpretada.

El arquitecto Joaquim Español planteaba con claridad esta cuestión cuando analizaba recientemente el concepto de lugar y lo que el mismo suponía. Según este autor, un lugar no esconde una realidad cualquiera, ya que puede ser tomado como tal debido a que se configura como una realidad espacial, como un “sitio”, que es depositario de una realidad humana. De ahí que posea memoria e identidad:

“Un lugar no es un lugar cualquiera. Es un sitio con vestigios humanos [...] Los lugares están impregnados por la presencia de personas y de sus obras, porque son o han sido habitados por ellas [...] Los lugares tienen, así, memoria, porque hospedan partes del alma prestada de los hombres, y por eso susurran, aunque de manera confusa. Pero tienen también un cuerpo, es decir, una cierta morfología física, una forma suficientemente homogénea como para otorgarles identidad [...] Por tanto, hay que interrogar pacientemente al lugar [...] Comprender un lugar es averiguar los rumores de su habla y la forma de su cuerpo.”¹

¹ ESPAÑOL, Joaquim, “Lugar”, en Colafranceschi, Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 121.

Reconocer este interés por lo peculiar y lo próximo no sólo supone destacar el valor antropológico de los espacios, sino también asumir cómo cada cultura y civilización, en tanto que creadoras de una memoria y de una identidad propias, poseen unas determinadas concepciones espaciales y una forma específica de relacionarse con el entorno. Por consiguiente, se puede afirmar que los significados concretos que dotan de sentido a un espacio dependen de las actividades desarrolladas en el mismo y, de forma muy especial, de las experiencias vividas en él. Los mitos de cada cultura, así como el desarrollo de su vida cotidiana configuran una realidad mental que es la que genera el modo de definir el lugar y, por tanto, la manera de habitarlo.

Este hecho pone de relieve una circunstancia que no por repetida tenemos que soslayar en este contexto: la percepción geométrica, económica o matemática del espacio, o sea, nuestra aproximación física al mismo no se corresponde con la percepción emocional que provoca. Medir, puntuar o cuantificar son operaciones que no nos permiten acceder a la comprensión del espacio en tanto que naturaleza protectora y hábitat verdadero, puesto que calcular y racionalizar el espacio no supone vivirlo, sino tan sólo concebirlo como realidad de control, transacción y dominio.

Si nos detenemos en este hecho, se debe a que deseamos incidir en este aspecto vivencial, ya que a través del mismo podemos ampliar los significados de un término que únicamente es producido y adquiere sentido desde el ámbito humano. La riqueza semántica, por poner un simple ejemplo, que el espacio asume en la filosofía zen o en la tradición cultural mediterránea de origen judeo-cristiano hecho que se relaciona con las diversas y contrapuestas concepciones que ambas posturas articulan sobre el ser y el no ser, pone de relieve la versatilidad y vitalismo de un concepto que desde posiciones fenomenológicas va a plantearnos renovados valores.

Habitar y hacer habitable un espacio abre la posibilidad de humanizarlo, es decir, genera la necesidad de que sirva de cobijo a la memoria, algo que nos sitúa en la realidad de lo simbólico. De ahí que, tal como apuntaba Gaston Bachelard, el espacio habitado tenga la capacidad de trascender el espacio geométrico. El espacio que así se aborda es ese “espacio feliz” que se enfrenta a los espacios de posesión: un espacio que, al acogernos, hace que podamos agazaparnos (“Sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse”)². Repetimos: no es lo cuantificable lo que nos lleva a la esencia del espacio, sino su capacidad de concentración de ser. En esta dirección, los espacios vividos son “espacios amados” o, como también señala el citado Bachelard, “espacios ensalzados” en cuya apreciación intervienen factores como la imaginación:

² BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (4ª reimpr), p. 30.

“El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra ser en el interior de los límites que protegen.”³

Desde esta perspectiva, las experiencias presentadas en la presente sección (*Modos de habitar*) nos ofrecen una visión espacial del hábitat en tanto que vivencia. Es decir, en tanto que manifestación de una vida y de un entorno que pueden ser percibidos de una forma mucho más profunda, ya que reclaman que nos involucremos en ellos directamente. Este es el caso del comunicado presentado por Natalia García y Sergio Sanna (*Islandia, el arte de habitar*). Los autores nos sitúan ante un territorio *latitud norte* cuyo paisaje extremo y geodinámica propia le convierten en un arquetipo en el que el habitar en condiciones adversas conlleva una implícita reflexión sobre las características intrínsecas que definen un territorio. En él, la figura clave del planeamiento es la lectura de todos los valores inmanentes de su paisaje climático, lo que ha provocado que las intervenciones realizadas revelen un gran cuidado y sensibilidad por parte de los proyectistas que tienden a minimizar el impacto medioambiental y a obtener el máximo provecho del paisaje existente. Unas intervenciones que ponen de manifiesto que el habitar queda definido en Islandia como un contrato entre las partes, es decir, como un instrumento de diálogo.

Esta idea de diálogo, si bien en este caso aplicada a un espacio y a una realidad concreta, también se encuentra en el texto elaborado por Manuel Cabeza y Alba Soler (*El carácter humano de la ciudad. Influencia de la arquitectura nórdica en España: la Unidad Vecinal Virgen de Lourdes, Batán Madrid*). En dicho texto sus autores nos aproximan a una propuesta en la que las calles son transformadas en una extensión de las viviendas. A través de este proceso se aborda el estudio de una arquitectura que se fracciona aprovechando las características naturales del terreno, y en la que los espacios verdes se convierten en una sucesión rítmica de lugares que favorecen el vínculo entre naturaleza y hábitat. En opinión de los autores, esta manera de configurar los espacios, que en modo alguno pierde el respeto por el entorno, refleja el carácter de una arquitectura pensada para el ser humano, una arquitectura cuyo énfasis es colocado en la importancia que se otorga al desarrollo peatonal de la ciudad.

En la misma dirección, con el comunicado *Dos habitaciones a la intemperie para Kolonihaven*, Ricardo Devesa analiza las propuestas de los arquitectos Dominique Perrault y EMBT presentadas durante 1996 en la consulta internacional Kolonihaven. En dichas propuestas estos arquitectos escogieron árboles preexistentes a partir de los cuales vincularon la realización de sus pabellones. Para el autor, estudiar las relaciones

³ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 28.

establecidas entre las construcciones realizadas y los árboles nos ayuda a dilucidar las propuestas éticas y estéticas planteadas en relación con el entorno. Éticas, por respetar los elementos naturales existentes y, por tanto, apostar por una arquitectura en relación con la naturaleza. Estéticas, por las configuraciones espaciales, constructivas y conceptuales que proponen ambos proyectos.

Laura Lizondo y Nuria Salvador (*Los nuevos modos de habitar surgidos de las exposiciones: la exposición "Die Whonung". Stuttgart 1927*) revisan los antecedentes, influencias y fases de ideación de la colonia de viviendas Weissenhof realizada para la exposición *Die Whonung*, organizada por el *Deutscher Werkbund* y dirigida por Mies van der Rohe. Por medio de este comunicado las autoras ponen de manifiesto la importancia que posee la arquitectura expositiva como método de experimentación en el sector de la vivienda durante el siglo XX, dado que la misma propicia la investigación de los nuevos modos de habitar, así como los sistemas constructivos surgidos de las necesidades del individuo moderno.

Por otro lado, Carolina Caballero y Javier Benlloch con *Latitud extrema. De la arquitectura aeroespacial a la ciudad sostenible*, nos invitan a reflexionar sobre la sostenibilidad de las ciudades contemporáneas. Para ello, plantean el estudio de la arquitectura aeroespacial desarrollada y aplicada en hábitats de latitud extrema: países nórdicos, Ártico o Antártida. Para los autores, esta alternativa supone una importante oportunidad para el desarrollo de ciudades sostenibles y, a su vez, una posibilidad de regeneración económica y ética. Los beneficios que supondría la aplicación de la tecnología aeroespacial en la arquitectura terrestre, nos permitiría habitar nuestras ciudades de una forma más ecológica mediante edificios energéticamente autónomos y no contaminantes que, combinados con otros modelos alternativos de gestión urbana, podrían dar lugar a ciudades verdaderamente sostenibles.

Para finalizar esta sección, Mijo Miquel nos introduce en un proyecto de amplia participación ciudadana. Nos referimos a *Comboi a la fresca: una experiencia valenciana de arquitectura colectiva*, iniciativa que tuvo lugar en el periodo 2010-2011 en la ciudad de Valencia. En la misma, un grupo de productores culturales puso en marcha un proceso colaborativo que culminó durante el mes de julio de 2011 con el encuentro *Comboi a la fresca*. En esta experiencia 60 colectivos de toda España participaron en diferentes proyectos urbanos junto con asociaciones y colectivos de primera y segunda generación de la propia ciudad. A partir de los resultados obtenidos, la autora nos propone reflexionar sobre nuevas metodologías de intervención urbana mediante procesos participativos en el marco de la red nacional Arquitecturas Colectivas.

Como puede observarse, la diversidad de aproximaciones recogidas a través de las aportaciones y experiencias a las que hemos hecho mención, pone de relieve, desde la riqueza que ofrecen diferentes perspectivas y sensibilidades, esa compartida actitud a la que nos referíamos al inicio de estas líneas: el hecho de habitar un espacio responde a una compleja realidad experiencial en la que la relación con el entorno se elabora a partir del diálogo entre lo ético y estético. Fortalecer ese diálogo y contribuir a que el mismo se halle siempre presente en nuestros modos de abordar el hecho espacial, pone de manifiesto cómo nuestro hábitat no debe quedar delimitado por un discurso de imposiciones físicas, sino por un conjunto de posicionamientos que han de trascender la voluntad de dominio. Puesto que el espacio no existe al margen de nuestra vivencia en él, la acción de habitar no puede surgir como sometimiento o enfrentamiento con la realidad, sino como interacción con un lugar, es decir, como reconocimiento de un entorno que es memoria e identidad.

Islandia, el arte de habitar. Iceland, Art of Living.

Natalia García Fernández.

Arquitecta y Máster en Arquitectura del Paisaje.

Resumen: Nos situamos ante Islandia. Un territorio latitud norte cuyo paisaje extremo y geodinámica propia le convierten en un arquetipo en el que el habitar en condiciones adversas, es una reflexión sobre las características intrínsecas que definen un territorio. En él, la figura clave del planeamiento es la lectura de todos los valores inmanentes de su paisaje climático.

Palabras clave: adversidad, artealización, ciudad territorial, desafío, identidad, paisaje.

Abstract: *Iceland, a region located in the North with Nordic traditions. Its extreme landscape and its own geodynamic turn Iceland into an archetype where to live in adverse conditions becomes a reflection of the intrinsic characteristics that a territory is defined with. The key figure in planning is the landscape's reading and all its immanent values too.*

Key words: *landscape, identity, adversity, challenge, territory.*

Introducción

*"Hielo, señor cólera, cruel, mudable, madre, arco, mar..."*¹.

Islandia emerge en el Atlántico Norte como un paisaje latente de lava, nieve, cráteres y geiseres. Un paisaje cuya intensidad invita a rebajar la velocidad de nuestros movimientos y detenernos a contemplar. Un paisaje que, *en ocasiones*, despierta de su *silencio* con una gran agresividad para poner de manifiesto lo extremo de sus características.

A veces las características intrínsecas de un lugar no son suficientes *per se* y necesitan un acontecimiento para que las revele.

Así como en otras latitudes más cercanas, el Vesubio ha llegado hasta nuestros días por la evidencia de la Pompeia detenida en el tiempo, o el volcán Stromboli, por un recuerdo cristalizado en una película, Islandia y su paisaje volcánico se abrieron al mundo por un caos aéreo en 2010.

Un acontecimiento con el que, *para algunos*, la isla despertó de su letargo eterno, y *para otros*, sus habitantes, constituía una prueba más de resistencia y diálogo con su territorio hostil.

¹ Verne, Julio. *Viaje al Centro de la Tierra*, 1864.

Ya desde el s. XIX, Julio Verne velaba por recordarnos que su *Viaje al Centro de la Tierra* empezaba en esas latitudes, pero tuvo que ser el volcán *Eyjafjallajökull*, ("ey", isla, "fjall", montaña y "jökull", glaciar), que resume en una palabra el paisaje de este territorio, quien evidenciara este país al mundo. Por debajo de los niveles de cenizas que abarcaron un territorio mayor al propio, existe un país en el que el habitar se nos presenta como el propio acontecimiento, una forma de vida de supervivencia extrema que aúna desarrollo y conservación de la naturaleza.

Con la actitud del viajero que mira el territorio con desconfianza y respeto, con la capacidad de impregnarse de esos lugares, nos adentramos en un territorio aislado y alejado del mundo, alejado de lo global. Un territorio con un ritmo y dinámicas propias.

Orografía y confin de un paisaje extremo

*"...en el paralelo 65°, la claridad diurna de las regiones polares no debía causarme asombro: en Islandia no se pone el sol durante los meses de junio y julio"*².

La historia de Islandia empieza a escribirse en el 874 con los primeros asentamientos permanentes como colonia noruega. Un territorio sin precedente, que por su situación geográfica ha sido lugar de paso y tierra de viajeros hacia otras latitudes, que dejaban de lado este territorio en los confines entre lo conocido y lo desconocido.

Su condición de isla le ha conferido un ritmo propio y su condición de excentricidad ha conferido a sus habitantes, de bases culturales fundamentadas en las tradiciones nórdicas, la independencia como rasgo de identidad cultural en todos los aspectos. Independencia incluso ante las contrariedades de un territorio, un paisaje medio ambiental, un paisaje climático.

En Islandia, por la geodinámica de su territorio, la actividad volcánica, terremotos y deslizamientos de tierras, forman parte igualmente de la identidad de la isla, que constituye una de las zonas más ricas en patrimonio ambiental y único de Europa. La geología ha condicionado su habitar que se concentra en la capital y en el sur y suroeste de la isla, por poseer condiciones climáticas más estables y vinculadas a la costa y la pesca. En el centro se produce un gran vacío de población por la ubicación de los volcanes generados por la dorsal atlántica. Los volcanes como formaciones orográficas, se presentan como hito paisajístico visible desde cualquier punto del territorio, en un paisaje de contrastes de fuego y nieve, de roca y géiseres, de calma y furia. Un paisaje heterogéneo en el que sólo el 23% de la superficie tiene cobertura vegetal y susceptible por tanto, de ser habitado.

² Verne, Julio. *Viaje al Centro de la Tierra*, 1864.

Naturaleza y planificación, un pacto en la distancia. La dictadura del paisaje

Islandia representa funcionalmente una verdadera *ciudad territorial*, un organismo vivo, con Reykjavík como cabeza visible de todo un país, supeditado a ella.

Reykjavík es una capital concebida a escala regional, una ciudad dispersa y de relativa escala si lo comparamos con el resto de capitales del norte de Europa, que alberga a más de la mitad de la población islandesa frente al gran desierto, un 74 % del territorio, que representan las grandes áreas deshabitadas.

“En tres horas recorrí no sólo la ciudad sino sus alrededores también. No había árboles ni nada que mereciese el nombre de vegetación. Por todas partes veíanse picos de rocas volcánicas. Las cabañas de los islandeses están hechas de tierras y de turba, y tienen sus paredes inclinadas hacia dentro que parecen tejados colocados sobre al suelo. Estos tejados son praderas relativamente fértiles, pues, gracias al calor de las habitaciones, brota en ellos la hierba con bastante facilidad, siendo preciso segarla en la época de la recolección para que los animales domésticos no pretendan pacer sobre estas verdes mansiones”³.

El resto de la población se distribuye de forma desigual, principalmente en la costa en gran número de pequeños municipios, lo que implica a la vez el binomio centralización y descentralización, que confiere una debilidad a los municipios que deben depender de la ciudad, pues no son lo suficientemente grandes para fomentar el desarrollo satélite de alguna ciudad que apoyara a la capital. Esta dispersión implica la debilidad de las zonas rurales por la gran distancia que supone a los servicios y las infraestructuras y confiere todo el peso a la ciudad que asume con cautela el gobierno del territorio. Este es el principal punto de trabajo y discusión de la planificación urbanística actual en Islandia.

En cuanto a las infraestructuras de comunicación, la topografía no ha permitido el desarrollo de una vía ferroviaria y sí una infraestructura viaria en anillo, cuyo trazado se convierte a veces en una verdadera obra de arte, que ha condicionado una de las tasas de automóviles más alta del mundo.

La importancia de los recursos naturales en el territorio, desde el objetivo de la sostenibilidad, reside en que cada uno de estos recursos tiene su función en su entorno e impera la relación entre las partes. La autosuficiencia es el pacto con su territorio; el 81% de la energía que consume el país procede de energías renovables. El diálogo de la población con su paisaje es su verdadera estrategia territorial.

³ Verne, Julio. *Viaje al Centro de la Tierra*, 1864.



Infraestructuras en el paisaje islandés, Luismi Romero, fotógrafo.

Proyectar el paisaje, el arte de habitar

“El hecho mismo de re-presentar es suficiente para arrancarle su naturaleza a la naturaleza”⁴.

La interacción entre el paisaje y el hombre se revela con la formalización de los proyectos y obras de ingeniería, que plasman físicamente las amenazas del paisaje y la actitud de anticiparse para prever la catástrofe. Trabajando a favor de la naturaleza y no contra natura, buena parte de las intervenciones llevadas a cabo en el territorio islandés son muestra de ello. Carreteras, refugios de escaladores, instalaciones geotérmicas, estructuras de protección e incluso hasta la propia labora agrícola se *re-presentan* como verdaderos proyectos de paisaje, con una sólida base de lectura y reconocimiento del lugar.

Un buen ejemplo de ello son las estructuras de protección contra aludes de nieve, entre las que destaca la realizada en *Siglufjörður*, construida junto a un estrecho fiordo al norte de Islandia y rodeada por montañas de más de 1.000 m de altura. Tras unos graves aludes de nieve acaecidos hace más de una década, se inició un programa nacional para el control de aludes y desprendimientos de tierras que ha reunido a profesionales procedentes de diversos campos con objeto de trabajar en común sobre la disminución de dichos riesgos.

La intervención revela el cuidado de los proyectistas, que primaron por un lado el minimizar en lo posible el impacto medioambiental de las estructuras de protección, y por otro lado, sacar el máximo provecho del paisaje existente y de la infraestructura en la ciudad.

Las estructuras de protección consisten en dos caballetes deflectores, más arriba de la ciudad, diseñados para alejar las avalanchas de las áreas pobladas. El extremo superior es pronunciado para desviar de un modo efectivo posibles avalanchas, que se contraponen a un extremo inferior más suave que varía de amplitud. Así, en algunos puntos las formas contundentes del talud se desdibujan hacia formas más orgánicas

⁴ Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*, 2007.

para minimizar el impacto visual. La parte más baja de la estructura se conforma como un baluarte inclinado, con un mirador público en lo alto y un estanque a los pies de éste.

La infraestructura, se ha convertido en el límite meridional de la ciudad que preserva al territorio de la catástrofe y en el que poder disfrutar de él mediante un programa lúdico con distintas actividades de ocio que lo dota de contenido.

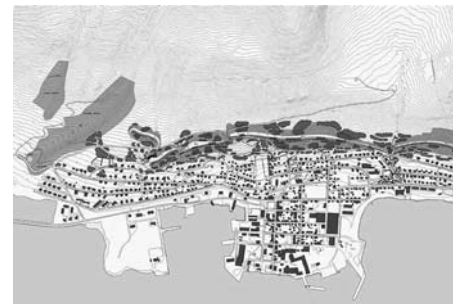
En este sentido, queda claro que el proyecto se evidencia como una reflexión que acerca la vida al *límite extremo*; conciliando el uso social y sus formas sublimes y el vivir en el límite, ha *re-establecido* las relaciones que la población tenía con su territorio mediante un doble diálogo con el paisaje circundante y los habitantes. Vincula naturaleza y cultura, paisaje y paisanaje acercando posturas.

La uniformidad formal y el halo de atemporalidad casi imposibilitan la identificación como intervención para el profano al territorio, pero no así para la población, que lo percibe y admira con alivio. La intervención toma las mismas cualidades plásticas que la montaña con la que dialoga; imita las formas de la naturaleza para combatir contra ella. La infraestructura civil pasa a ser percibida por la población como una estructura paisajística socialmente aceptada. Los habitantes de la ciudad han asimilado que dichas estructuras formen parte del paisaje de su ciudad, un paisaje diseñado pensando en las personas y en la naturaleza.

El proyecto no sólo refuerza los valores ambientales y geográficos, sino que además incorpora al territorio la mirada de quien lo contempla; los autores han hecho que esta intervención en el territorio pueda ser considerada como una construcción actual del concepto de paisaje. Reconocen e incorporan los valores del lugar al propio lugar de proyecto, evitando ver solo la construcción de una infraestructura y aportando con su visión sensible la concepción de trabajar y embellecer la naturaleza. Es la propia intervención la que enfatiza la visión estética de las montañas, embelleciendo aún más el fondo, que es la propia naturaleza que acecha con su furia latente. El proyecto reconoce la magnificencia de su entorno con la mimesis como herramienta formal; hace visible y palpable directamente a la población lo invisible. Esta actitud silenciosa de reconocimiento de la soberanía del paisaje, del que a partir de ahora formará parte.



Protection Structures against snow avalanches in Siglufjörður, Landslag Ltd. 1998. Mención especial III Bienal Europea de Paisaje, Sólo con naturaleza. Barcelona, 2003.



Protection Structures against snow avalanches in Siglufjörður, Landslag Ltd. 1998. Mención especial III Bienal Europea de Paisaje, Sólo con naturaleza. Barcelona, 2003.

“Nuestra percepción estética de la naturaleza es siempre mediatizada por una operación artística”⁵.

Intervenciones como esta ponen de manifiesto que el habitar en Islandia no es una simbiosis con el territorio a modo de camuflaje, sino un *contrato* entre las partes. Estas intervenciones se presentan casi como instrumento de exploración y medio de diálogo, como una representación de la misma naturaleza a la que se añade la visión y sentido que los paisajistas tienen de ella.

Así también la propia labor agrícola, presente sólo en el 1% de la superficie por la ausencia de suelo fértil, supone todo un reto en este territorio. Una *fuerza débil* cuya ubicación responde casi a criterios estratégicos donde el agua y el resguardo de la climatología lo permiten, desafiando a un territorio ya de por sí desafiante. Así por ejemplo



Parcelario agrícola en Uxahryggjavegur; Parcelario agrícola en Pykkvabæjarklaustur. Derecha: Parcelario agrícola, Luismi Romero, fotógrafo; Edificaciones dispersas en el paisaje, Anna Olivé.

ya desde mediados del s. XX los invernaderos calentados con energía geotérmica forman parte de agricultura tradicional.

“El placer de recorrer un país desconocido me hizo sobrellevar fácilmente el principio de la empresa. Entregueme por completo a las delicias que la naturaleza nos ofrece, ya que no tenía libertad para disponer de mí mismo. Empecé a tomar mi partido y a mirar las cosas con calma”⁶.

⁵ Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*, 2007.

⁶ Verne, Julio. *Viaje al Centro de la Tierra*, 1864.

Todas estas intervenciones se presentan como un *proceso artístico que transforma y embellece la naturaleza*⁷, de la que puede parecer que siempre hubieran formado parte.

Bien sea la actitud claramente estética de los paisajistas en el talud, bien sea por la actitud *artealizadora*⁸ del trabajo diario del agricultor en la tierra, estas intervenciones ponen en valor y evidencian la manera de mirar, vivir y valorar el territorio islandés.

La actitud lejana del *extranjero* que permita apreciar el territorio no como algo hostil sino como paisaje es la que conduciría incluso a artistas consagradas como Richard



Stones in Iceland, Richard Long, 1974.

Long, con la mirada estética del viajero, a experimentar con el paisaje como materia artística en su *Círculo en Islandia* (1974). Una mirada alejada climáticamente, geográficamente y sociológicamente que se adentra en este territorio para reconocerlo como paisaje.

En este diálogo con la sola contemplación como práctica estética, el paisaje se presenta atemporal, como detenido en el

tiempo, un paisaje simbólico, un paisaje de

amenaza latente. En este diálogo, el *genius loci*, el carácter de estos lugares morada de lo sublime, deviene de la visión artística del espectador.

*“El interés y el placer estético de las catástrofes asume una gran importancia por la capacidad de arrastre, por la potencia que desencadena en la transformación de un territorio, por el trastorno que produce en el plano psicológico”*⁹.

Conclusiones

El paisaje de la identidad

Para esta nación de fundación relativamente tardía el referente común ha sido y es hoy su paisaje extremo. Una identidad colectiva cimentada en una tradición nórdica que reconoce su paisaje como una de los pilares fundamentales de su cultura y que liga la experiencia vital de este territorio al reto de habitar su paisaje. Una memoria territorial que nos habla de las raíces del lugar, de la identidad y de sus orígenes.

⁷ Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*, 2007.

⁸ Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*, 2007.

⁹ Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*, 2007.

La concepción del territorio islandés como un todo

Islandia no es una realidad estática. Es un entorno natural dinámico en el que no impera la preocupación por la extensión sino por el diálogo y articulación de sus piezas, una cultura del territorio con base de fondo su propio paisaje.

Un territorio en el que no es necesaria la definición de modelos de referencia ajenos, la propia referencia es ya su paisaje. La actitud *desterritorializadora* llevada a cabo en otros lugares, de entender como límites territoriales los límites administrativos sin memoria geográfica o simbólica, se ha traducido, a veces, en la pérdida de control y alienación, en la ruptura de los vínculos con su paisaje. Aquí por el contrario, la planificación del territorio como un hecho abierto, como un laboratorio de experimentación donde poder aunar las implicaciones sociales y políticas, los procesos y dinámicas generadas y las consecuencias paisajísticas y medioambientales ante una posible catástrofe y condiciones adversas, abandera la planificación, no como imposición o anticipo sino como una actitud cautelosa. Todo ello sin caer en los errores de la banalización o mitificación del paisaje a modo de parque temático o paisaje idílico.

Bibliografía.

Barba, Rosa. *L'Abstracció del Territori*. Tesis, Barcelona, ETSAB, 1987.

Barba, Rosa. Pie, Ricard. *Arquitectura y Turismo: Planes y Proyectos*. Barcelona, Centre de recerca i projectes de paisatge, CRPP. UPC, 1996.

Careri, Francesco. Walkscapes. *El caminar como práctica estética*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

Cacciari, Massimo. *La ciudad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010.

Maderuelo, Javier. *El Paisaje, génesis de un concepto*. Madrid, Abada Editores, 2005.

Marot, Sébastien. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.

Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

El carácter humano de la ciudad. Influencia de la arquitectura nórdica en España: la Unidad Vecinal Virgen de Lourdes, Batán. Madrid

The Human Character of The City. Influence Of Nordic Architecture In Spain: Neighbourhood Unit Virgin of Lourdes, Batán. Madrid

Manuel Cabeza González y Alba Soler Estrela

Doctores arquitectos. Profesores en el Área de Expresión Gráfica Arquitectónica del Departamento de Ingeniería de Sistemas Industriales y Diseño de la Universidad Jaime I de Castellón.

Resumen: Al finalizar la segunda guerra mundial, la arquitectura nórdica fue considerada como evolución lógica de la Modernidad, cuyos planteamientos entraron en crisis al entender que desatendían aspectos propios del ser humano como el lugar y su memoria. El análisis de la Unidad Vecinal Virgen de Lourdes en Batán, a partir de la relación establecida entre arquitectura y naturaleza, nos sirve como reflexión sobre una forma de hacer ciudad donde la modernidad es concebida más desde la humanización de los espacios creados que desde planteamientos formales de su arquitectura (espacios para vivir, espacios para crecer).

Palabras clave: Unidad vecinal, Movimiento Moderno, organicismo.

Abstract: *At the end of the Second World War, Nordic architecture becomes an alternative to get the logic evolution of Modernism, whose approaches were in crisis because refused human aspects as the place and his memory. Neighbourhood Unit Virgin of Lourdes in Batán and the study of the relationship between architecture and nature serves as a way of thinking about making a city where modernity like concept is closer to the humanization of the spaces created those formal approaches to architecture (living spaces, growing spaces).*

Key words: *Neighbourhood Unit, Modern Movement, organicism.*

Los edificios como árboles son hermanos para el ser humano. Edificios, árboles y hombres surgen todos de la tierra y crecen en busca de la luz¹.

Frank Lloyd Wright

Al finalizar la segunda guerra mundial es preciso reconstruir gran parte de Europa. Sin embargo, los modelos de ciudad utilizados durante los años de entreguerras por las

¹ LLOYD WRIGHT, Frank. "Conceptos modernos relativos a una arquitectura orgánica de la obra de Frank Lloyd Wright". Publicados como introducción al libro *Frank Lloyd Wright. Arquitectura moderna*. Madrid. Editorial Paidós. 2010.

vanguardias centroeuropeas, entran en crisis debido a su excesivo esquematismo y rigidez formal que, a pesar de lo adecuado de su diseño desde el punto de vista higiénico y funcional, parece desatender otros aspectos como el lugar y su memoria más cercanos al hombre.

Son años en los que la mirada de Europa se vuelve hacia los países nórdicos, cuya arquitectura había sabido evolucionar sin desprenderse de las tradiciones y en cuya definición tuvo una importancia decisiva la dureza extrema de su clima, proporcionando ejemplos en los que la integración con el medio se muestra tan importante como el cuidado por los ambientes interiores, caracterizando así a una arquitectura que mantiene una relación armoniosa con la naturaleza.

Países como Inglaterra e Italia ven en ella la alternativa lógica a la evolución de la Modernidad y sus críticos no tardan en acuñar con el término Nuevo Empirismo² a la nueva tendencia que toma como referencia la arquitectura escandinava, de la que destacan su atención a los aspectos psicológicos y sociales del hombre.

Como consecuencia de esta situación, el organicismo de Alvar Aalto sustituyó en el panorama europeo al racionalismo esquemático defendido por maestros como Mies o Le Corbusier en sus primeros años. En su arquitectura, el racionalismo se humaniza gracias a la libertad con que flexibiliza la rigidez de muros y techos o la trama de los asentamientos humanos en los que vivienda, trabajo y naturaleza se combinan en perfecto equilibrio.

Sus propuestas residenciales, como la realizada en 1935 para la fábrica de celulosa en Sunila o dos años más tarde en Kauttua, resuelven con soltura la difícil relación entre la intimidad del individuo y la vida comunitaria gracias a un estrecho contacto con la naturaleza que le lleva a adaptar las construcciones a la topografía del terreno, bastante acusada en estas latitudes, diseminándolas por su superficie de tal forma que enfatizan la orografía del lugar además de aprovechar las pendientes naturales en beneficio de la arquitectura.

En España, donde la guerra civil había interrumpido el desarrollo de la arquitectura moderna, esta influencia organicista del norte de Europa se funde con el interés de las jóvenes generaciones por poner en práctica los postulados racionalistas de principios de siglo, por lo que el organicismo es tratado como un camino más en el desarrollo de la Modernidad.

De esta forma, a principios de los años cincuenta y ante la necesidad de planificar el crecimiento de las ciudades del país, varios arquitectos españoles viajaron por Europa para estudiar de primera mano los criterios con los que se crean espacios habitables más cer-

² AAVV. "The new empirism". *The Architectural Review*. Londres. Junio 1947.

canos a la escala del hombre de los que proponen los modelos racionalistas. Este es el caso José Luís Romany Aranda y Adam Milczynski que en 1954 visitaron los países escandinavos en busca de ejemplos de vivienda social que les sirvieran de referencia para el desarrollo de sus propuestas como arquitectos del Hogar del Empleado.

La influencia de este viaje queda patente en las unidades vecinales que para este organismo proyectaron en distintas ubicaciones de la periferia madrileña, durante la década de los cincuenta y los primeros años sesenta, junto a la oficina técnica del Hogar del Empleado.

En estas intervenciones, la repetición de ciertas constantes determina la estética de una arquitectura que parece muy influenciada por la postura ética de sus autores, acorde a las necesidades económicas del momento. En concreto este carácter ético se manifiesta en el uso de materiales, como el ladrillo para cerramientos, madera para carpintería y granito para exteriores, materiales todos ellos con los que, no sólo ofrecieron una respuesta económica acertada, sino que además consiguieron establecer un diálogo con el lugar que difícilmente se hubiera conseguido con materiales más ostentosos. De hecho se puede afirmar que tal resultado fue conseguido al pensar la arquitectura desde el lugar, entendido como hábitat humano, tomando la iluminación, ventilación, vistas y naturaleza como los recursos para crear agradables espacios donde poder desarrollarnos como individuos dentro de la sociedad.

En este sentido, el respeto hacia el lugar les llevó a quebrar de manera sistemática la racional linealidad del bloque de viviendas, buscando con ello no sólo facilitar su implantación en el terreno, sino conseguir acotar el espacio exterior con una escala más humana.

Estas características definen la unidad vecinal Virgen de Lourdes en Batán, Madrid, proyectada en 1955 y cuya construcción se dilató hasta mediados de los 60. Situada en la periferia nordeste de la capital, linda al norte con la Casa de Campo, zona verde a la que pertenecía y de la que quedó separada por el trazado de una nueva línea de ferrocarril. Sus casi cien mil metros cuadrados de superficie debían dar cobijo a una total de 752 familias.

En la solución adoptada, los condicionantes del emplazamiento son asumidos como parte del proyecto, creando un conjunto en el que la arquitectura mantiene una relación de respeto hacia la naturaleza que la rodea, adaptándose a la singular topografía del terreno y consiguiendo que la memoria del lugar permanezca presente en el carácter de los espacios generados.

Para conseguirlo, los arquitectos renunciaron a la racionalidad de las tramas ortogonales, dispersando las viviendas por la superficie del solar en edificios independientes, que son agrupados de diferentes formas con el objetivo de acotar la escala de los espacios exteriores en consonancia a su disposición dentro del conjunto.

También evitan la monotonía que supone la repetición de una misma tipología de edificios incluyendo en su ordenación torres de doce plantas junto a los bloques lineales de cinco alturas, habitualmente utilizados por los arquitectos integrantes de la oficina técnica del Hogar del Empleado en sus unidades residenciales. Además, en esta ocasión, la longitud de estos bloques varía tanto por criterios topográficos como compositivos, lo cual responde a la consideración de la ciudad como un hecho plástico en el que los criterios de habitabilidad estructuran la composición general.

En este sentido, el correcto soleamiento y ventilación de cada una de las viviendas condiciona la orientación y forma de los edificios que se disponen como una sucesión de líneas quebradas en la dirección este-oeste en el caso de los bloques, en contraposición a los cuadrados fragmentados que configuran plantas de las torres, cuyas mitades se desplazan en dirección noroeste-sureste.

Al mismo tiempo en alzado, la verticalidad de las torres, situadas en la zona más elevada de la parcela, sirve de fondo a los bloques lineales que ven contrarrestada así su horizontalidad. Esta disposición ofrece una imagen característica a la ordenación que permite identificarla dentro de su entorno urbano.

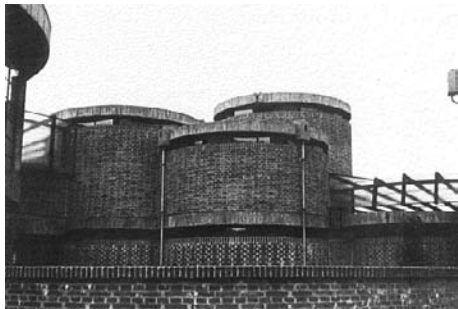
La composición en planta se completa con los vacíos centrales en la vaguada natural del solar donde se proyectan los edificios que dan servicio a la urbanización, escuelas, comercio e iglesia que, al desarrollarse sobre todo en edificios de planta baja dentro de generosas plataformas horizontales al aire libre, rompen la continuidad creada por los edificios de viviendas. De esta forma el centro de la composición se define como núcleo de actividades cívicas de la unidad vecinal, cuyo desarrollo en amplias zonas verdes facilita y enriquece el uso de estas instalaciones.

Todos estos edificios, a excepción de la iglesia, también fueron proyectados desde la oficina técnica del Hogar del Empleado y aunque se realizaron en fases posteriores, en su arquitectura se puede apreciar el mismo cuidado por mantener el carácter humano de los espacios creados, gracias a su relación con el entorno natural que los rodea, tal y como ocurre en toda la ordenación.

Así lo demuestra Eduardo Mangada, arquitecto colaborador de la oficina técnica quien, al proyectar el centro comercial, tuvo presente la importancia que en esta construcción adquirirían las cubiertas que por la pequeña altura del edificio se convertían en

elementos de contemplación de las viviendas que lo rodean. Esto le llevó a diseñarlas como cubiertas ajardinadas, cuidando así el efecto visual que produce en los propietarios de las viviendas adyacentes³.

Este mismo recurso también fue empleado por Javier Sáenz de Oiza en el proyecto de la escuela infantil. Aquí además, las formas insinúan un desarrollo de la actividad escolar distinto al habitualmente utilizado, consecuencia de las nuevas teorías europeas que, sobre la educación, fueron ampliamente desarrolladas en Europa desde el final de la segunda guerra mundial y en las que se destacaba la incorporación de la naturaleza en el ambiente de estudio, así como el papel protagonista del alumno dentro de la enseñanza. Así se aprecia en la escuela Munkegards en Copenhague de Arne Jacobsen, construida entre 1951 y 1958, donde patios y aulas se unen para formar una retícula en la que cada unidad docente recibe luz por toda su superficie gracias tanto al patio contiguo como al especial diseño de la cubierta que permite iluminar los espacios más profundos del aula.



Escuela Infantil Colonia Ntra. Sra. De Lourdes. Batán. Fco. Javier Sáenz de Oiza. 1955-63.

A la vista de estas teorías, la geometría circular que Javier Sáenz de Oiza utilizó para el proyecto de la escuela infantil de Batán adquiere un profundo significado, pues gracias a ella se potencia la interacción entre los niños facilitando una distribución radial de las mesas de trabajo con lo que fomenta una educación más participativa. Por esta misma razón, los cilindros que encierran las aulas son macizos con lo que se consigue un alto grado de intimidad respecto al exterior, ayudando al alumno a centrar su atención en las actividades que se desarrollan en el aula.

Además, cada una de las aulas prolonga su extensión por medio de un segundo cilindro descubierto con el que se las dota de un espacio exterior propio que permite introducir la naturaleza dentro de la dinámica de la enseñanza.

Las diversas aulas que componen la escuela se agrupan alrededor de otros dos cilindros de mayor tamaño por cuyos perímetros discurren sendos pasillos perimetrales, a través de los que se accede a las aulas y que encierran un patio a modo de claustro circular en uno de ellos y el salón de actos en el otro.

A partir del núcleo de la ordenación, la disposición en paralelo de los bloques lineales comprime el espacio exterior, reduciendo sus dimensiones a una escala más doméstica

³ AAVV. "Colonia Ntra. Sra. De Lourdes. Batán". *Hogar y Arquitectura* 58. Madrid. 1965.

que sirven de transición entre la amplitud del centro público y la intimidad de las viviendas, a la vez que mantiene la fluidez de vistas y circulaciones hacia el centro de la ordenación.

La gradación desde los espacios públicos hasta la privacidad de la vivienda se acentúa con los núcleos de comunicación vertical que permanecen abiertos a los espacios verdes de las calles de acceso, interrumpiéndose el contacto visual únicamente al atravesar la puerta de la vivienda, ya que una vez en el interior, nos encontramos con que todas las estancias se abren hacia el exterior, con un tamaño de hueco que varía en consonancia con el uso programado para cada rincón de la casa.

Esta disposición abierta de las escaleras de acceso a las viviendas es posible gracias a la bonanza del clima mediterráneo que, en comparación con los hábitats nórdicos que sirvieron de modelo a los autores de esta unidad vecinal, permite extremar la relación con su entorno, lo que también se evidencia en el mayor aprovechamiento de los espacios exteriores que lindan con las viviendas, proyectados para acoger distintas actividades comunitarias, algo impensable en el duro clima nórdico.

Las calles se convierten así en extensión de las viviendas que, al igual que ocurre con los bloques, se fraccionan, aprovechando los desniveles naturales del terreno, para dar lugar a distintas plataformas horizontales. Los largos espacios verdes se transforman así en una sucesión rítmica de lugares vinculados, de forma natural, con las viviendas que las habitan.

Esta manera de configurar los espacios que no pierde el respeto por el entorno que los origina, refleja el carácter de una arquitectura pensada para el hombre, con el énfasis puesto en un desarrollo peatonal de la ciudad, en la que la circulación del automóvil está restringida al perímetro de la parcela, sólo siendo posible acceder con un vehículo a las dotaciones que dan servicio al barrio, por medio de dos únicas vías que conducen de forma sinuosa a su núcleo central.

Desde aquí, sólo los senderos peatonales nos permiten recorrer toda la longitud de la colonia, la cual está rodeada por una generosa franja de vegetación cuya función es atenuar la presencia de las grandes vías que la circundan.

En la actualidad, la adaptación a las exigencias de las nuevas formas de vida, ha provocado el deterioro parcial de la colonia, como bien se puede apreciar en la ampliación realizada del Paseo de Extremadura que ha dejado expuestos al ruido del tráfico a las viviendas que lindan con ella, al sustituir con los nuevos carriles la franja verde que les servía de protección. Otro ejemplo es el aumento del número de zonas y plazas de aparcamiento que desvirtúa en gran medida el carácter peatonal de la urbanización.

Gran parte de estos aparcamientos se sitúan a lo largo del Paseo de las Ventas, vía de circulación norte que además de degradar la zona, aísla a la intervención de lo que fue su origen, la gran masa verde de la Casa de Campo.

Cabría preguntarse si todos estos cambios que parecen necesarios para mejorar el funcionamiento de esta zona, nacida en su momento como periferia de Madrid, han sido realizados con la misma sensibilidad hacia el lugar como la que los autores de la colonia demostraron hace ya más de medio siglo.

Bibliografía

GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y arquitectura*. Editorial Reverté. 2009.
AALTO, Elissa; FLEIG, Karl. *Alvar Aalto The complete work*. Boston 1990
HURTADO TORÁN, Eva. *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares 1953*. Fundación COAM. Madrid 2002.
“Unidad Vecinal Batán”. *Hogar y Arquitectura* 58. Madrid. 1965.
“Centro Comercial en la Unidad Vecinal Ntra. Sra. De Lourdes (Batán)”. *Hogar y Arquitectura* 33. Madrid. 1961.
Oiza. El Croquis nº 32-33. 1987.

Dos habitaciones a la intemperie para Kolonihaven. Two Outdoors Rooms to Kolonihaven.

Ricardo Devesa Devesa.

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia (1999). Actualmente es Profesor Asociado en el Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña.

Resumen: De entre los dieciocho proyectos presentados a la consulta internacional Kolonihaven, en 1996, analizaré las propuestas de Dominique Perrault y EMBT. Estos arquitectos escogieron sendos árboles preexistentes a partir de los cuales vincularon sus pabellones. Al estudiar las relaciones establecidas entre dichos pabellones y los árboles seremos capaces de dilucidar las propuestas éticas y estéticas planteadas en relación con el entorno. Éticas, por respetar los elementos naturales existentes y, por tanto, apostar por una arquitectura en relación con la naturaleza. Estéticas, por las configuraciones espaciales, constructivas y conceptuales que proponen los dos proyectos: dos habitaciones a la intemperie.

Palabras clave: Arquitectura, Naturaleza, Árbol, Casa, Domesticidad, Habitar, Dominique Perrault, Enric Miralles & Benedetta Tagliabue, Kolonihaven, Intemperie.

Abstract: Among eighteen projects presented to the Kolonihaven international consultation in 1996, I will analyze the Dominique Perrault and EMBT's projects. These architects chose two preexisting trees from which they linked their pavilions. Having studied the relationships established between the above mentioned pavilions and the trees we will be capable of explaining the ethical offers and aesthetics raised in relation with the natural environment. Ethics, for respecting the natural existing elements and, therefore, to bet for an architecture in relation with the nature. Aesthetics, for the spatial, constructive and conceptual configurations that propose both projects: two outdoor rooms.

Key words: Architecture, Nature, Tree, House, Domesticity, Dwell, Dominique Perrault, Enric Miralles & Benedetta Tagliabue, Kolonihaven, Outdoors.

Un olivo, plantado en un gran tiesto que pisa los restos de un fleje enrollado en espiral sobre el suelo, es lo que todavía queda de una casa de madera en la parte trasera del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Dicho árbol formaba parte del pabellón experimental que se levantó allí para la exposición *Un-private House*, en 2001, obra de los arquitectos Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (EMBT). La instalación fue

una versión del proyecto que presentaron estos arquitectos para la consulta internacional Kolonihaven, en 1996¹.

Un cerezo, dejó de estar rodeado por las cuatro lunas de vidrio del pabellón que proyectara Dominique Perrault para dicha consulta. Efectivamente, éste sí que pudo construirse en el emplazamiento originalmente asignado para acomodar las propuestas, en Vallensbæk (Dinamarca). Si bien el cerezo fue elegido por el arquitecto en primera instancia, cinco años más tarde, en 2001, el pabellón se reubicó en el Kolonihaven Park Architecture, que se halla en el jardín del Louisiana Museum of Modern Art, en Humlebæk (Dinamarca)². Dos hayas, ahora, son las que quedan recintadas por la misma instalación de Perrault.

Un olivo y dos hayas (aunque en inicio fuese un cerezo) acabaron, por consiguiente, dispuestos a ser mostrados como elementos singulares y ligados a sendos proyectos, el mismo año y en dos museos distintos lejos de la ubicación inicialmente asignada. Analizar el por qué y cómo se relacionan éstas dos instalaciones con sus respectivos árboles y qué modelo de habitación estaban proponiendo sus arquitectos, será el propósito de este ensayo. Expondré, a continuación, en primer lugar, la finalidad que perseguía la consulta internacional Kolonihaven, pues ya en ella se exigía cierta connivencia entre lo construido y lo natural.

¹ La idea de realizar esta consulta internacional se inició en 1994, auspiciada por Kirsten Kiser, directora y editora de Arcspace, junto al arquitecto Christian Lund. Ellos invitaron a un grupo de trece arquitectos internacionalmente reconocidos a reinterpretar el Kolonihavehus, o la casa-jardín de asignación para la clase obrera en Dinamarca. Los resultados se exhibieron en 1996, con motivo de que Copenhague fuese la Capital Cultural Europea. Tras ésta y otras exposiciones de los resultados (Arken Museum of Modern Art, en Dinamarca, 1996; Arkitekturmuseet in Estocolmo, Suecia, 1998; y en 2000 en Reykjavik Art Museum, Islandia), se creó la colección *Kolonihaven Foundation*. Los dieciocho arquitectos que participaron los trece inicialmente propuestos más los otros cinco que se sumaron más tarde en cada exposición, fueron: Tadao Ando, Mario Botta, Ralph Erskine, Frank O. Gehry, Michael Graves, Heikkinen & Komonen, Hjördis and Dennis Architects, Arata Isozaki, Josef Paul Kleihues, Leon Krier, Henning Larsen, Richard Meier, Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, Dominique Perrault, Richard Rogers, Aldo Rossi, Alvaro Siza, Søren Robert Lund. Para más información visitar: <http://www.arcspace.com/html/kolonihaven.html> (Consulta: el 25 de agosto de 2011).

² En 2001, el Louisiana Museum of Modern Art de Humlebæk (Dinamarca) inició, en su Jardín del Lago, la construcción de cinco de las propuestas. Empezó con la del arquitecto Dominique Perrault (Francia), y siguió con las de Aldo Rossi (Italia), Ralph Erskine (Reino Unido), Joseph Kleihues (Alemania) y Heikkinen-Komonen (Finlandia). Para más información visitar: <http://www.louisiana.dk/uk/Menu/The+collection/The+Lake+Garden> (Consulta: el 27 de agosto de 2011).

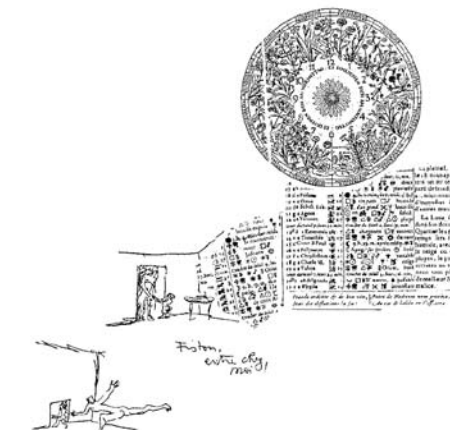
Kolonihaven proviene de una ya larga tradición danesa, iniciada desde 1891 en Copenhague, que consiste en ocupar una pequeña parcela para su cultivo temporal. Este tipo de parcelas se localizan en áreas no urbanizadas, situadas en las periferias de varias poblaciones de Dinamarca. Sus Ayuntamientos, o también instituciones públicas o religiosas, expiden licencias que permiten alquilar y ocupar unas exiguas superficies (de entre cincuenta a cien metros cuadrados) donde cultivar un pequeño jardín o un huerto. El alquiler siempre se contrata a título individual y nunca está destinado a jardineros o agricultores profesionales.

A los arrendatarios de tales parcelas les está permitido construir, además, un pequeño pabellón, generalmente de madera, a modo de almacén donde guardar sus aperos. Dicho pabellón, muchas veces, se habilita como un espacio doméstico improvisado. Siempre ocupado de modo temporal, pues no les está permitido vivir de manera permanente: son casitas para el fin de semana o para estancias estivales o vacacionales. Se utilizan, por tanto, para el laboreo de flores, frutas y vegetales; como lugar de encuentro con familiares, amigos y vecinos; así como refugio “natural” donde descansar y escaparse de la rutina urbana³. Kolonihaven es, así pues, el nombre que reciben estos pabellones, y el cultivo de sus jardines, situados en las afueras de Copenhague.

Dicha consulta internacional solicitó, inicialmente, a trece arquitectos de renombre que proyectaran una cabina o pabellón para las prácticas de auto-cultivo mencionadas. La construcción, de no más de seis metros cuadrados de superficie, estaría vincu-

lada al cultivo de la tierra de las parcelas asignadas. El solar que se escogió en un principio se emplazaba en las afueras de la capital. En éste existían varios árboles preexistentes, alrededor de los cuales muchos de los arquitectos quisieron desarrollar su proyecto. Para éste ensayo me centraré únicamente en los dos proyectos con los que introduce el artículo, precisamente, por lo que de ejemplares tienen en sus relaciones planteadas con los árboles.

EMBT expresaron desde el inicio, a partir de un collage confeccionado por recortes de un diccionario —probablemente

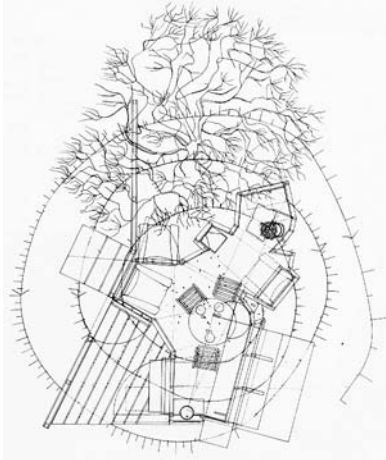


Collage de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue para el proyecto de la casa de madera en la consulta Kolonihaven. EMBT. 1996.

³ Esta tradición se practica en muchos países y se le conoce en lengua inglesa como *allotment* o *gardening*. Para más información véase su entrada en wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/Allotment_\(gardening\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Allotment_(gardening)) (Consulta: el 24 de agosto de 2011).

un diccionario botánico sobre plantas y flores—, las ideas básicas para su propuesta. En efecto, en dicho documento aparecen, además de los recortes, un calendario circular con las floraciones de las plantas para cada mes del año, situado en la parte superior derecha; mientras que en el lado inferior izquierdo, se reproducen unos dibujos del arquitecto Le Corbusier, donde “una niña invita a un adulto a su juego, a su talla”. Ésta le dice: “Papa’ vient chez moi”. Así, padre e hija entran a la casa por dos puertas distintas, cada una a la talla respectiva de sus habitantes. En consecuencia, desde este primer esbozo los arquitectos ya introducen las siguientes ideas para la casa: el tiempo cíclico y natural

de las estaciones, representadas en las distintas floraciones del jardín; y la casa como lugar de juego, más que morada, para los miembros de la familia que la ocuparán.



Planta para el proyecto de la casa de madera. EMBT. 1996.

de las estaciones, representadas en las distintas floraciones del jardín; y la casa como lugar de juego, más que morada, para los miembros de la familia que la ocuparán. Sin embargo, la similitud con el árbol se da como metáfora, más que como figura. Es decir, representa el tiempo estacional —aquel que se repite de manera eterna—, al igual que el calendario. Mientras que las dos puertas, dispuestas para los dos posibles habitantes, hacen referencia al tiempo lineal, el asociado al crecimiento y, por ello, caduco; un tiempo vivencial, del cual el árbol también será testigo.

Constituida la casa por tres volúmenes gradualmente dispuestos de menor a mayor altura y amplitud, el árbol se acomoda junto al más bajo y pequeño de la casa, entre la mampara que surge de la puerta principal, la dispuesta a la altura del padre, y la puerta baja de la niña. En un gesto de ahuecarse, parece que la misma casa permita a la envolvente de la copa del árbol que se acerque y roce su fachada e incluso cubra dicha parte —al igual que sucedía con el calendario en el boceto previo—. La casa reserva así la presencia del árbol sobre ella⁴. De este modo, los arquitectos establecen una relación de concordancia formal y, a la vez, una alegoría temporal entre el árbol, la casa y la vida

⁴ Este recurso formal de horadar el volumen del edificio, para permitir que la copa del árbol se aproxime a lo construido, lo emplearon en la escuela de música que construyeron en Hamburgo (1997-2000), aunque allí a una escala mucho mayor, tanto del árbol preexistente como de la construcción ejecutada.

de sus habitantes. Todos indisociables para establecer la idea de habitar, y cultivar, un pabellón contiguo a un jardín.

Por último, los autores dibujaron en la misma planta una línea en espiral que surge desde el centro de la casa en dirección hacia el exterior —sentido indicado por las flechas del dibujo—. La espiral acoge en su desarrollo tanto a la casa como al árbol, por tanto, uniéndolos. Dicha línea aparece graduada con otras marcas perpendiculares, que bien podría ser las del calendario, aunque desplegadas. Cuando el pabellón se construyó en el MACBA, la línea en espiral se forjó en un fleje metálico grabándose en éste los dibujos y las palabras de Le Corbusier: “Papa’ vient chez moi”. De hecho, en la memoria publicada del proyecto se menciona que “la casa se convierte en un calendario. Registra el movimiento del tiempo durante el año o durante la vida...”⁵. En definitiva, la casa responde a los dos tiempos: el que se repite eternamente —los días, las estaciones, los años—, y el tiempo lineal y caduco de todo ser viviente, que nace y muere.

Una vez clausurada la exposición, el prototipo se instaló en el Parque de Diagonal al Mar —obra también de EMBT— en Barcelona. Sin embargo, ni trasladaron el olivo ni la pletina metálica enroscada en espiral con los grabados. Esta vez el pabellón se instaló junto a un pino del parque, en la zona de juegos. Los niños que trepaban sobre la casa, también lo hacían sobre el pino: los dos indicadores temporales. En la actualidad, desgraciadamente, la casa de madera de EMBT yace aislada por un cordón de seguridad en los jardines de Palau de Pedralbes, también, en Barcelona. Ésta vez, sin embargo, los chiquillos no se encaraman, ni sobre la casa ni sobre ninguno de los monumentales árboles cercanos. El sentido del proyecto, pues, ha sido totalmente obviado en este nuevo emplazamiento: sin árbol y sin niños, ya no existe el pabellón de madera como tal casa.

La instalación de Perrault, sin embargo, ha tenido mejor suerte. Como dije al inicio, su proyecto ya se construyó en Vallensbæk, el emplazamiento original propuesto desde la consulta internacional de 1996 y, más tarde, en 2001, cuando fue trasladado al museo Lousiana, lugar definitivo donde residen los



Instalación de Dominique Perrault en Vallensbæk. Michel Denancé. 1995.

⁵ Extracto de la memoria publicada en AA. VV. “Enric Miralles, Benedetta Tagliabue 1996-2000: mapas para una cartografía”, *El Croquis*, nº 100/101, Madrid, 2000, pp. 120-123.

prototipos construidos tras la consulta: el Kolonihaven Park Architecture. Ahora bien, las premisas de la propuesta de Perrault fueron totalmente diferentes a las de EMBT salvo que, otra vez, el árbol fuere igualmente el detonante del proyecto. Analizaré a continuación las peculiaridades del pabellón de Perrault en relación con el árbol.

La idea del proyecto de Perrault, en efecto, surge, según la memoria publicada, al replantearse las relaciones de los tres elementos característicos de la tipología de una Kolonihaven: un árbol, una casa y una valla: “Como valla, cuatro láminas de vidrio afirman la posesión del lugar. Este estuche de vidrio encierra la naturaleza que el hombre puede así, poseer y compartir”⁶. Por tanto, la valla convierte cualquier terreno en un jardín y, asimismo, en una casa. En consecuencia, la casa es el propio árbol cercado⁷.

Las primeras decisiones proyectuales del arquitecto fueron las de otorgar unas dimensiones a los muros de vidrio y las de establecer una configuración espacial del recinto, siempre pues, en relación con las dimensiones y la morfología del árbol escogido: el cerezo⁸. Perrault dibujó en planta, así pues, y según unos esbozos preliminares, un cuadrado alrededor de este árbol, recintado por el área definida por estos cuatro muros de vidrio transparente. De este modo, el arquitecto definió un patio cuyo centro geomé-

⁶ Extracto de la memoria recogida en AA. VV. *With Dominique Perrault Arquitecto*, Barcelona, Actar, 1999, p. 255.

⁷ Etimológicamente, el cercado, el jardín, el huerto o el patio, tienen la misma procedencia: del francés JARDIN que es el diminutivo del francés antiguo JART, ‘huerto’, procedente del fránico GARD, ‘cercado, seto’. Compárese el anglosajón GEARD ‘cercado’ (inglés YARD ‘patio’), alto alemán antiguo GART ‘círculo, corro’, escandinavo antiguo GARDR ‘cercado’ (el inglés GARDEN se tomó del normando GARDIN, variante antigua del francés JARDIN; el alemán GARTEM, antiguamente GARIO, es derivado de la misma raíz que la voz francesa, pero independiente de ésta). En Joan Corominas. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ª edición. Madrid, Gredos, 2005, p. 343.

⁸ En el primer emplazamiento, Perrault escogió un gran cerezo (*prunus*) cuyo tronco se dividía en dos ramas apenas surgir del suelo. El árbol, a juzgar por la estructura expandida de sus ramas y por el tronco irregular, podría tratarse de un cerezo silvestre de flor doble, perteneciente a la especie *prunus avium plena*. Estos cerezos se caracterizan por alcanzar una altura máxima de 6 metros y por su copa ovoidal que proyecta un ancho de entre 2 a 4 metros, sobre el suelo. Esta especie de cerezo es caducifolio y su época de foliación es a mediados de primavera, recogiendo sus frutos en junio.

trico, sin embargo, no se dispuso centrado respecto a la posición del tronco del cerezo original. Al contrario, el patio estaba ligeramente ladeado respecto del árbol⁹.

Las láminas de vidrio de esta valla-casa miden todas lo mismo y entre ellas crean las aristas de un cubo de dos metros de lado; en cuyo interior se encierra el cerezo, — literalmente, ya que ninguna de estas láminas es abatible, ni se abre ninguna puerta de acceso—. Las aristas del cubo, en cambio, no se dan a junta viva, sino que cada hoja de vidrio se solapa con la sucesiva, siguiendo en planta un esquema en forma de molinillo. Esta unión produce un movimiento en espiral alrededor del cerezo que acentúa así la necesidad de rodear el patio, en busca de una puerta que nos posibilite entrar en su interior, pero que, en realidad, no existe. Una casa, por consiguiente, sin entrada, aunque la transparencia nos permita ver su interior.

Estas cuatro superficies de vidrio se sitúan, pues, muy cerca de las raíces del cerezo —las raíces del cerezo responden a un esquema horizontal, en un desarrollo superficial y en dirección lateral—. Si Perrault hubiera hincado las láminas de vidrio directamente sobre el suelo habría cercenado, de este modo, sus raíces. Para evitarlo, éste hincó, muy inteligentemente, dos estacas de acero por cada uno de los paneles, lo que le permitió no liquidar el cerezo, pues su contacto se produce a nivel puntual. Así fue como posibilitó levantar cuatro láminas de vidrio muy cerca del tronco del árbol, preservándolo.

En cuanto al acceso a la parte interior del patio, efectivamente, no se abre ningún hueco en cualquiera de las cuatro paredes. Ni tan siquiera existe una sola ventana, pues en realidad son lunas de vidrio fijas. Perrault, en su proyecto, propuso, sin embargo (tal y como se aprecia en un fotomontaje con el cerezo), una opción para salvar la altura de los vidrios y acceder al interior: una escalera de tijera plantada en una de las esquinas. La posición de la escalera explica el por qué está descentrado el tronco del árbol respecto al centro geométrico del cubo: para dejar espacio libre al desembarcar en su interior¹⁰.

⁹ En 2001, al tener que cambiar el emplazamiento original para trasladarlo al llamado “Kolonihaven Park Architecture” vinculado con el Louisiana Museum of Modern Art, el propio arquitecto, tras visitarlo, y sin modificar su proyecto, decidió el sitio exacto dentro de un hayedo donde levantar, de nuevo, su instalación. Sin embargo, en la instalación del museo, sí se da la coincidencia entre el centro geométrico del patio y el centro de los dos hayas — cuyos troncos son, en una vertical, y la otra, torcido —, escogidos personalmente por el arquitecto: ni desplazados hacia un lateral ni en una esquina, sino centrado alrededor del cuadrado perfecto. Por otro lado, hay que añadir que el cambio del emplazamiento, y por tanto del tipo de árbol, no afectó al proyecto diseñado inicialmente por Perrault. El primer cerezo, en realidad, ya había determinado la forma de la instalación y, aunque ya no se construiría alrededor de él, sí que seguiría existiendo en esencia, pues su primera inclusión en el proceso del proyecto fijó de una vez, y para siempre, la forma de la instalación.

¹⁰ Esta escalera, si bien aparece dibujada en los planos y en la maqueta del proyecto, en cambio, no se ha colocado en la obra construida. A mi entender se pierde gran parte de las intenciones y relaciones propuestas por el arquitecto para con el cerezo.



Fotomontaje de la instalación con el cerezo escogido. Dominique Perrault. 1995.

Entrar, pues, consiste en subirse a la escalera, alcanzar las ramas, rozar las hojas, visualizar el espacio interior desde arriba, para luego bajar y quedarse dentro, cercado por los cuatro vidrios y bajo la copa del cerezo. Una vez allí, el visitante podrá observar a través de los vidrios el mismo entorno que ha dejado atrás, al encaramarse en la escalera y entrar en la casa. Ahora, desde dentro, contemplará lo de afuera enmarcado por el espacio cúbico. Sin embargo, desde fuera, se solapará lo de adentro y, por transparencia lo del otro lado, es decir, lo afuera¹¹.

Perrault dispuso otro detalle significativo en el proyecto que no existe en la versión construida: se trata del cuadro colgado en uno de los muros, justamente, en

la cara interior. Éste detalle dota al simple vallado, alrededor del cerezo, de unas connotaciones domésticas. Efectivamente, si ahora consideramos que la copa del cerezo, durante su época de foliación, define un techo natural para este recinto vidriado, de repente obtendremos la sensación de estar bajo un espacio techado y protegido, aunque sea por cuatro paredes transparentes. Estos objetos cotidianos, consecuentemente, convierten el patio, recordémoslo al aire libre, en una habitación doméstica cuyo jardín, el árbol, está en su propio interior. Árbol, valla y casa —elementos característicos de las Kolonihaven— dispuestos, no obstante, en otro orden.

Por consiguiente, con unas pocas operaciones formales (dimensionales, geométricas y compositivas) dadas entre cuatro muros, que conforman un patio, y un árbol existente, Perrault consigue vallar una porción del espacio exterior para convertirlo en una casa y, al mismo tiempo, en un *hortus conclusus*. Además, con un solo elemento propio de un interior doméstico —como lo es el marco colgado—, junto a la particularidad de que la copa del cerezo actúe a modo de techumbre natural de esta habitación, logra, consecuentemente, fundar un lugar habitable: un hogar a la intemperie. Por último, dada la transparencia del vidrio empleado para materializar los límites del patio, irónicamente, el arquitecto consigue que un pedazo de naturaleza sea, por una parte, desnaturalizada a

¹¹ Los vidrios transparentes, según las condiciones atmosféricas, pueden llegar a empaparse de humedad y convertirse en translúcidos: un juego perceptivo que evidenciará, por tanto, los cambios de temperatura que experimenta dicho espacio intersticial entre los vidrios y el cerezo.

través del vallado y, por otra parte, al incorporar el árbol a la casa, que ésta porción de suelo, delimitado por los vidrios, sea devuelta a la misma naturaleza.

Si Perrault entalla pues un espacio cúbico y de vidrio alrededor del árbol, el pabellón de EMBT, en cambio, se construye enteramente con listones de madera: es un trabajo formal más propio de un carpintero de armar, tectónico, por tanto, frente al estereotómico del primero. De este modo, el proyecto de EMBT establece una asociación formal con el árbol por analogía. Es decir, el armazón estructural que configura los espacios se emparenta con la ramificación arborescente propia de un árbol. De hecho, los niños que se encaraman en las horcaduras del árbol, lo lograrán, del mismo modo, sobre los ángulos que forman los listones del pabellón. El proyecto de EMBT, en definitiva, se vincula al árbol por imitación más que por contraste, modo que, por otra parte, sí propone el de Perrault.

La verdadera vinculación de la propuesta de EMBT con la naturaleza se establece más bien con el tiempo que con el espacio. Efectivamente, la espiral graduada que recorre el centro del pabellón hacia el exterior, incorpora en su órbita, además, el propio árbol anexo. Ello suscita una doble interpretación: el tiempo como correr de las horas o el paso de las estaciones —un tiempo cíclico y perenne—, y el tiempo como el crecimiento continuado e irrevocable de todo ser vivo —un tiempo, por tanto, caduco— Dos tiempos pues que aparecían ya indicados desde el primer collage del proyecto: con el calendario de floración y las dos puertas escaladas a sendas edades (la de la infancia y la del adulto).

Ambas propuestas, en consecuencia, recogen los valores éticos de las Kolonihaven creadas tras la primera guerra mundial por la socialdemocracia danesa: ofrecer a los nuevos habitantes, emigrados del campo a la ciudad, unos diminutos terrenos para el cultivo de plantas, árboles frutales y hortalizas. Una acción moral basada en la bondad del Estado para con sus ciudadanos. Por tanto, ofrecen a sus arrendatarios un espacio que, además de cubrir parte de sus necesidades con lo que puedan cultivar, se destina al tiempo libre: disponen de un jardín y una casa de recreo para el descanso, la distracción y, por qué no, para la contemplación (en el caso de la instalación de Perrault) y para el juego (en la de EMBT).

La mayoría de las dieciocho propuestas que finalmente se proyectaron a raíz de la consulta internacional, plantearon, decididamente, una estética alejada de las habituales casitas autoconstruidas por sus arrendatarios. Generalmente estos recurren a un imaginario vulgar, ordinario y de mal gusto, donde recuerdan más bien palacios, teatros y ar-

arquitecturas populares, siempre, en miniatura¹². Al contrario de lo edificado hasta la fecha en estas colonias, las dos propuestas concretas que he presentado en este ensayo, se basan en unas referencias cultas, tanto en su formalización como en su concepción: por ejemplo, la propuesta de Perrault nos recuerda las instalaciones de Dan Graham; o la de EMBT, a los porches de Alison y Peter Smithson para la Hexenhaus. No en vano se pueden considerar más bien esculturas o instalaciones más que casitas diminutas de verano. Estas delicadas piezas de arte conviven pues con los árboles y proponen, por tanto, una estética preciosista, estrechamente formalizadas en asonancia con la naturaleza.

En conclusión, los dos proyectos analizados proponen tanto un jardín como una casa. Un jardín que debe ser considerado como una habitación más de la casa, a pesar de que esté a la intemperie. Una casa, por consiguiente, que no puede desvincularse del espacio exterior en vinculación con el árbol. Estos proyectos amplían, pues, el concepto de hogar entendido como agrupación de espacios interiores destinados a la intimidad. Una noción de domesticidad expandida que incluye, también, un lugar para el esparcimiento en correspondencia directa con el exterior inmediato y que será parte integrante de la misma casa. Dos habitaciones a la intemperie, en suma, inscritas a los árboles preexistentes —la de Perrault, a un cerezo (o a dos hayas) y la de EMBT, a un olivo (o a un pino)—. Una domesticidad a solaz, junto al árbol.

Bibliografía:

- AA. VV. *With Dominique Perrault Arquitecto*, Barcelona, Actar, 1999.
AA. VV. "Enric Miralles, Benedetta Tagliabue 1996-2000: mapas para una cartografía", *El Croquis*, nº 100/101, Madrid, 2000.
JENSEN, N. *Allotment Guide: Copenhagen & Surroundings /Kolonihave Guide*, Copenhagen, København & Omegn, 1996.
KISER, Kirsten (ed.). *Arcspace*. Sitio en Internet, <http://www.arcspace.com> (Consulta: el 30 de agosto de 2011).
ZABALBEASCOA, Anatxu; RODRÍGUEZ, Javier. *Miralles Tagliabue. Arquitecturas del tiempo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999.

¹² Sugiero que vean algunas de las fotografías que fueron tomadas por Kirsten Kiser en 1999 a la Kolonihaven conocida como Vennelyst, situada 10 minutos del centro de Copenhagen, y fundadas por el gobierno en 1892. <http://www.arcspace.com/khave/vennelyst/index.html> (Consulta: el 30 de agosto de 2011).

Los nuevos modos de habitar surgidos de las exposiciones: la exposición "Die Whonung". Stuttgart 1927.

The New Ways Of Living Emerged From The Exhibitions: The "Die Whonung" Exhibition. Stuttgart 1927.

Laura Lizondo Sevilla

Profesora Ayudante en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos en la E.T.S.A.V. Forma parte de la estructura de investigación del Instituto de Restauración del Patrimonio.

Nuria Salvador Luján

Becaria F.P.U. en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos en la E.T.S.A.V., forma parte de la estructura de investigación del Instituto de Restauración del Patrimonio.

Resumen: El artículo revisa los antecedentes, influencias y fases de ideación de la colonia de viviendas *Weissenhof* realizada para la exposición "*Die Whonung*", organizada por el *Deutscher Werkbund* y dirigida por Mies van der Rohe. En primera instancia el texto constata la importancia de la arquitectura expositiva como método de experimentación en el sector de la vivienda durante el siglo XX, propiciando la investigación de los nuevos modos de habitar y sistemas constructivos surgidos de las necesidades del individuo moderno. Finalmente se centra en la *Weissenhofsiedlung* como experiencia híbrida entre lo que vendría a ser una exposición temporal y una solución permanente.

Palabras clave: Exposición; Planificación urbana; Industrialización; Experimentación.

Abstract: *The article reviews the history, influence and ideation of the Weissenhof housing colony made for the exhibition "Die Whonung," organized by the Deutscher Werkbund and directed by Mies van der Rohe. First, the text notes the importance of the exhibitions as a method of experimentation in the housing sector during the twentieth century, promoting research into new ways of living and building systems emerged from the needs of the modern individual. Finally, the article focuses on the Weissenhofsiedlung as hybrid experience between a temporary exhibition and a permanent solution.*

Key words: *Exhibition; Town planning; Industrialization; Experimentation.*

En muchas ocasiones se ha puesto en tela de juicio la legitimidad de la arquitectura efímera en la práctica arquitectónica, sin embargo no se puede pasar por alto el potencial creativo y reflexivo que posee y su capacidad para representar la arquitectura de una determinada época y sociedad. El interés de estos proyectos radica en su experiment-

ación, que explora la libertad de concebir los proyectos temporales sin las restricciones que impone la permanencia exigida por los proyectos convencionales. La obra y el lugar se transforman en un laboratorio de intenciones espaciales que permite a los autores adentrarse en nuevos lenguajes arquitectónicos.

Las instalaciones temporales configuran espacios inesperados mediante materiales cuyas posibilidades, en muchas ocasiones, no se han experimentado en la práctica arquitectónica. Propician la interactividad como elemento fundamental y crean relaciones de reciprocidad entre el espacio construido y el espectador. Por todo ello, y tal y como demuestra la historia de la arquitectura, las propuestas más extremas e influyentes de la arquitectura moderna fueron construidas en el contexto de las exposiciones temporales, véase el Pabellón de Cristal de Bruno Taut presentado en la Exposición de Colonia de 1914, el Pabellón de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier y Pierre Jeanneret en la Exposición Internacional de Artes Decorativas en París en 1925, o los pabellones diseñados por Alvar Aalto en representación de la arquitectura fina.

Así pues, uniendo la importancia de las exposiciones en el campo de la innovación y la relevancia que supusieron en el sector de la vivienda, este artículo se centra en la Exposición “*Die Whonung*” (La Vivienda) celebrada en la ciudad alemana de Stuttgart en 1927. Tal y como apunta Beatriz Colomina, durante el siglo XX “*la casa no fue simplemente una tipología más, sino el vehículo más importante para la investigación de las ideas arquitectónicas. (...) Si la casa era el laboratorio de ideas y la exposición el lugar para los proyectos más experimentales, la exposición de casas actuaba como avanzada*”¹.

Antes de entrar de lleno en el análisis de esta exposición, cabe matizar una cuestión. Este certamen, organizado por el *Deutscher Werkbund*, no se limitó a una mera exhibición de productos industriales dentro de palacios o pabellones; a diferencia de lo realizado hasta el momento en la mayoría de las exposiciones, la muestra contó con la experiencia real de un conjunto residencial, denominado *Weissenhofsiedlung*, en el que Mies van der Rohe fue el máximo responsable a nivel organizativo y artístico. Así pues, el interés primordial de esta exposición radica en el hecho de ser un experimento híbrido, casi contradictorio, entre una exposición temporal y una solución permanente; una *Ausstellungssiedlung* ó asentamiento expositivo, tal y como lo llamaron sus contemporáneos.

1. Organización general de la exposición.

La exposición se planteó para dar respuesta a la pregunta *Wie Whonen?*, ¿Cómo vivir? De hecho, esta pregunta era el centro de atención del cartel propagandístico de la exposición diseñado por el artista y tipógrafo Willi Baumeister en colaboración con

¹ COLOMINA, Beatriz. V.V.A.A. *2G N48/49: Mies van der Rohe*. Barcelona, 2009. Pág. 7.

Mies van der Rohe y Werner Gräff. La imagen escogida como fondo fue un interior burgués con reminiscencias aristocráticas y alusiones a los órdenes clásicos que aparecía tachado por un signo en forma de aspa. Su gran escala y su color rojo enfatizaban la importancia de romper con la arquitectura anterior. Así pues, el tema central iba a ser la casa moderna incluyendo el diseño de interiores, mobiliario y todo lo relacionado con la nueva construcción, como pudieran ser los materiales, las instalaciones y la maquinaria. Pero además, y como actuación más importante, se iba a construir una colonia de viviendas diseñadas por arquitectos de toda Europa; una experiencia expositiva a escala 1:1 donde poner en común toda la teoría de la arquitectura moderna internacional. La exposición concentraría una atención sin precedentes sobre la Nueva Arquitectura y pondría de relieve la importancia de los nuevos modos de habitar, la tecnología, así como la idea de considerar “*la forma de la máquina como la clave para el renacer de las artes en la sociedad*”².

La exposición “*Die Whonung*” estaba compuesta por cuatro secciones. La primera de ellas se denominó “*Exposición internacional de planos y maquetas del nuevo arte de la construcción*” y consistía en una serie de salas situadas detrás del Nuevo Palacio, en las que se exhibían planos, fotos y maquetas de ejemplos procedentes de diez países, todos ellos dedicados a los temas de “*edificios residenciales*”, “*edificios industriales*” y “*edificios comerciales*”. El segundo sector de la muestra se ubicó en el centro de la ciudad de Stuttgart, en la *Gewerbhallenplatz* donde se instaló la sección “*Acondicionamiento de edificios*”, centrada en los trabajos de acabado, las instalaciones y en la gestión racional de la vivienda. El tercer grupo de la exposición se situó cerca de la colonia de viviendas. Allí se dispuso un área experimental que proporcionaba información acerca de las casas prefabricadas, los materiales que se empleaban en el ámbito residencial y la maquinaria característica de la construcción.



Cartel anunciador de la exposición Die Wohnung. Stuttgart. 1927. Extraída de VITRA DESIGN MUSEUM. *Mies van der Rohe. Arquitectura y Diseño en Stuttgart, Barcelona y Brno*. Ministerio de Fomento/Fundación Carlos de Amberes. Skira 2001.

² SCHULZE, Franz. *Mies Van der Rohe. Una biografía crítica*. Editorial Hermann Blume. 1ª Edición española Madrid, 1986. Pág. 135.

El cuarto elemento era la propia colonia *Weissenhof*, un asentamiento residencial permanente constituido por 60 unidades habitables. Ante la urgente necesidad de vivienda social en Alemania desde la Primera Guerra Mundial, el proyecto se emprendió desde el marco del programa municipal de construcción de viviendas, con el que se trataba de fomentar, de manera selectiva, determinados procedimientos experimentales basados en la prefabricación, el uso de nuevas estructuras y materiales modernos. Su objetivo era la creación de instalaciones y tipos residenciales muy diversos que se adecuaban a las distintas necesidades de los habitantes y a los nuevos modos de vida surgidos a principios del siglo XX. Así mismo, también se tendría en cuenta el diseño de muebles, un mobiliario nuevo y acorde con los nuevos estilos de habitabilidad, fácilmente limpiable, con gran capacidad de almacenaje y con la posibilidad de proporcionar flexibilidad y adaptabilidad al espacio interior.

Las responsabilidades de Mies en esta muestra fueron complejas a la par que múltiples; por un lado diseñó la ordenación global del solar, escogió a los arquitectos que participarían en el diseño de las viviendas y marcó los criterios del lenguaje arquitectónico de la colonia; por otro lado se reservó el derecho de proyectar el único bloque lineal de viviendas de la exposición que además coronaba el conjunto; también diseñó una serie de piezas de mobiliario; y por último fue el responsable del diseño de dos de las muestras de materiales de construcción situadas en la *Gewerbehallenplatz*, proyectadas y equipadas en colaboración con Lilly Reich. Mies sabía lo decisivo que era este certamen para hacer llegar a la sociedad las propuestas de las nuevas formas de vida y los nuevos medios tecnológicos de la construcción, que permitían construir viviendas conceptualmente diferentes a las que se estaban realizando hasta el momento; nuevos modelos residenciales dirigidos a un habitante que a priori no conocía..., el habitante ideal que cumplía con los requisitos del espíritu de una nueva época. Así quedó manifestado en el prólogo del catálogo oficial de la exposición: *“Los problemas de la nueva vivienda tienen su raíz en los cambios que ha experimentado la estructura material, social y espiritual en nuestro tiempo; sólo a partir de aquí se pueden entender dichos problemas. (...) El problema de la racionalización y de la normalización es sólo una parte del problema. La racionalización y la normalización sólo son medios, nunca pueden ser el objetivo. El problema de la nueva vivienda es fundamentalmente un problema espiritual y la lucha por la nueva vivienda sólo es una escaramuza más de la gran lucha por las nuevas formas de vida”*³.

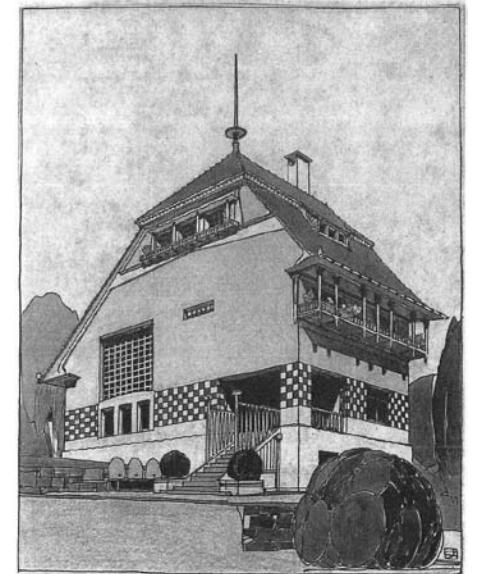
³ VAN DER ROHE, Mies. Prólogo al catálogo oficial de la Exposición sobre la Vivienda organizada por el Werkbund en Stuttgart, del 23 de Julio al 9 de Octubre; publicado por la dirección de la Exposición, Stuttgart, 1927.

2. La colonia Weissenhof: planeamiento urbanístico y bloque de apartamentos.

2.1. Antecedentes.

El primer tema con el que Mies van der Rohe se puso a trabajar fue la estructuración y ordenación de la colonia de viviendas, denominado en Alemania con el término *Siedlung* -traducido al español como asentamiento, urbanización o colonia. La primera práctica que se tuvo como tal fue la *Künstler-Kolonie*, o colonia de artistas, emplazada en la montaña de *Mathildenhöle* en Darmstadt. Ideada en 1901 por el Duque Ernest Ludwing de Hesse y el arquitecto Josep Maria Olbrich, tuvo como finalidad mostrar el arte como parte de la concepción de la propia colonia. A pesar de la importancia que supuso a nivel expositivo y residencial, Darmstadt fue bruscamente criticada, tanto durante su construcción como con posterioridad. Algunos autores señalaron la incompatibilidad de adaptación de una colonia residencial a un certamen expositivo; otros, vieron el acontecimiento como una urbanización de villas de lujo en lugar de simples casas o apartamentos para la clase media. Además denunciaron el individualismo de la intervención, tanto a nivel conceptual como de estilo.

Después de la colonia de artistas de Darmstadt siguieron desarrollándose nuevos asentamientos o *Siedlungen*, pero sin estar asociados a eventos expositivos y sí enfatizando la problemática de la vivienda social de las clases medias. Algunos de los proyectos más tempranos fueron la *Gartenvorstadt Marienbrunn* y la *Alte Haide Siedlung*. La primera de ellas fue construida en 1913 en Leipzig por el arquitecto Hans Srtobel. Se construyó como un modelo de ciudad jardín compuesta por



Künstler-Kolonie. Darmstadt, Dibujo del catálogo de la exposición. Extraída de POMMER, Richard and OTTO, Christian F. *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago: University Press, 1991.



Colonia *Gartenvorstadt Marienbrunn*, Leipzig. Año 1913. Extraída de POMMER, Richard and OTTO, Christian F. *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago: University Press, 1991.

159 unidades residenciales, -vivienda aislada y vivienda colectiva- un ayuntamiento y un hotel. El planteamiento radial propuesto fue más compacto que la mayoría de los diseños de ciudad jardín, posibilitando, de este modo, la viabilidad económica de la actuación. Las viviendas de esta actuación fueron construidas por arquitectos locales como variaciones del *Heimastil*, o casas de estilo, lo que provocó que, a pesar de la magnitud de la propuesta y la diversidad de tipos edificatorios, la intervención recibiera poca atención de los grupos de vanguardia, incluido el Werkbund.



Colonia *Alte haide Siedlung*, Múnich. Año 1918. Extraída de POMMER, Richard and OTTO, Christian F. *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago: University Press, 1991.

La segunda de ellas, el *Alte Haide Siedlung*, se construyó en 1918 en Múnich de la mano del arquitecto y paisajista Teodor Fischer, uno de los miembros fundadores del Deutscher Werkbund. Este fue el primer proyecto residencial basado en el sistema *Zeilenbau*, traducido como “*Fila en construcción*”. Este sistema fue empleado en los trazados de las *Siedlungen* de principios de los años veinte asumiendo que aunque la sociedad

tenía la necesidad de viviendas económicas estas debían reunir unas condiciones de salubridad óptimas: luz, ventilación, óptima orientación y unas dimensiones mínimas en cada una de sus estancias.

Algunos de estos conceptos provenían de los planeamientos de la ciudad jardín anglosajona. La diferencia entre la ciudad jardín y las *Siedlungen*, basadas en el sistema *Zeilenbau*, radicaba principalmente en que éstas últimas tenían un sistema compositivo más estricto: bloques de viviendas organizados paralelamente entre sí, orientados norte-sur y perpendiculares a las vías principales de circulación. Su finalidad principal giraba entorno al máximo aprovechamiento de las condiciones climáticas y ambientales -luz, sol, calma- y no tanto en la relación a sus condiciones topográficas. A pesar de la diferenciación compositiva de sus trazas, los asentamientos alemanes y anglosajones compartían muchos rasgos en común. Uno de ellos era la poca densidad de sus ordenaciones, derivado de su intención urbanística de unir la nueva intervención con la ciudad existente. Tanto en las ciudades jardín como las *Siedlungen*, la forma urbana no estaba definida por los propios edificios en sí, sino por los espacios de esparcimiento, esto es, zonas verdes, plazas y patios.

Bajo esta atmósfera de investigación en el sector de la vivienda, los arquitectos más importantes de la vanguardia fueron los encargados de diseñar los proyectos patrocinados por los gobiernos y por las sociedades constructoras cooperativas de las primeras décadas del siglo. Existen otros ejemplos como los de Otto Haesler en Celle, Ernest May en Frankfurt, Walter Gropius en Dessau o Bruno Taut y Hugo Häring en Berlín.

2.2. Influencias directas en el modelo de la *Weissenhof*.

De acuerdo con los argumentos de Pommer y Otto⁴, el diseño de la ordenación de la *Weissenhof* tuvo sus raíces en la tradición de las *Ausstellungssiedlungen*, y más concretamente en el modelo establecido en la *Künstler-Kolonie* de Darmstadt. Aún así, señalan su diferenciación en su vinculación integral con el emplazamiento, apuntando que el modelo diseñado por Mies era más cercano a los modelos anglosajones caracterizados por sus trazas curvilíneas adaptadas a la topografía.

Como puntos en común entre la *Weissenhof* y la *Künstler-Kolonie*, en primer lugar mencionar la semejanza en la manera de situar la colonia en relación a la topografía. Al igual que Olbrich situó las viviendas en la zona más alta de la colina, Mies dispuso el bloque de mayor densidad en la zona más alta de la ordenación. Aún así, el lenguaje arquitectónico de ambas propuestas no tenía nada en común: mientras que el planeamiento de Olbrich recordaba los planteamientos antiguos por su trazado simétrico en relación a una plaza poligonal donde cada vivienda se levantaba aislada sin apenas espacio de esparcimiento, la *Weissenhofsiedlungen* era más propia de los trazados modernos. Tenía una configuración irregular, mucho más orgánica y sin un centro neurálgico específico. En segundo lugar, existe un vínculo directo con la influencia que pudo tener la maqueta de la colonia de artistas de Darmstadt, donde se planteó el conjunto de las villas de los artistas e industriales, denominado *Hohenhagen*, en una colina. Y en tercer y último lugar señalar la influencia que pudo ejercer en Mies un dibujo en planta realizado por Peter Behrens en 1907. Behrens dibujó una ordenación que, en contraste con la bidimensionalidad de Darmstadt, controlaba los espacios libres con los volúmenes cúbicos de los edificios, situándolos más cerca de las curvas de nivel y adaptándolos a la colina mediante terrazas ajardinadas. A pesar del parentesco con la *Weissenhof*, el plano de ordenación de Behrens era mucho más abierto y axial que la propuesta de Mies. De nuevo, la idea provenía de Osthaus quien ansiaba un pueblo que fuera una entidad cerrada, fuertemente vinculada con el paisaje, totalmente separada de la industria y el tráfico pesado y asentado sobre una colina a base de viviendas aterrazadas.

⁴ POMER, R y OTTO, C. *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago: at the University Press, 1991. Pág. 40.

2.3. Ideación y fases de la ordenación.

Anteriormente al planeamiento propuesto para la exposición “*Die Whonung*”, las colinas de la ciudad de Stuttgart fueron objeto de varias propuestas de urbanización. El primero en estudiar la ciudad fue Theodor Fisher, profesor de la *Technische Hochschule* y uno de los fundadores del Deutscher Werkbund. Fischer resumió sus planteamientos en un libro publicado en 1903, donde mantuvo la idea de enfatizar el paisaje de la ciudad a partir de la coronación de todas sus colinas con edificios relevantes que tuviesen unos criterios compositivos similares. Así pues, debía regularse la materialidad, los colores, la anchura de las calles y las alturas máximas de coronación. Sus planteamientos fueron incorporados a las leyes de planificación municipal y sirvieron como base de control en el desarrollo urbano de las laderas circundantes, exigiendo que los edificios fueran acordes a la topografía.

Adolf Muesmann, jefe de la *Stadterweiterungsamt* -Oficina de Planeamiento Urbanístico- siguió desarrollando las ideas urbanísticas de Fisher. Continuó con la convicción de disponer los edificios en sentido horizontal a la pendiente del terreno, independientes a las vías de tráfico rodado y con accesos peatonales a las viviendas que tuviesen un tratamiento distinto. Asimismo, las viviendas deberían concebirse a partir de formas geoméricamente sencillas y con una cierta limitación de variedades en la forma, la altura y el color de sus cubiertas. Muesmann ejemplificó sus ideas en varios proyectos situados en las laderas existentes al sur de la Weissenhof. Sus ayudantes en la *Stadterweiterungsamt*, Paul Otto, Ströbel y Döcker, presentaron proyectos muy parecidos. Destacar la aportación de Döcker basada en una colonia de viviendas en hilera dominadas por un bloque de 5 alturas en el punto más alto de la colina.

Mies tuvo en consideración las propuestas urbanísticas existentes de Stuttgart y así, en la génesis del proyecto, unificó la asimilación de los planes de ordenación realizados por Fisher, Muesmann y Döcker junto con las influencias de Behrens y Osthaus, antes mencionadas. La maqueta de arcilla de su primera propuesta así lo refleja, considerándose por sus coetáneos, el resultado de “*unir los estudios realizados por el Deutscher Werkbund y la Stadterweiterungsamt*”⁵.

El dibujo 4.195 fechado el 14 de octubre de 1925 y emplazado en el archivo Mies van der Rohe del MOMA muestra su propuesta inicial. Mies dispuso los edificios de mayor altura y escala en la parte más alta de la colina y los edificios más pequeños a continuación de modo que las casas iban aumentando de tamaño hacia la cima de la ladera y hacia la parte oeste. La disposición era muy similar a la del proyecto de Otto, pero a

⁵ Archivo de Stuttgart, CIV A12 Bd. 46, 116,21, Building Committee, 16 Oct. 1925. Citado en Richard Pommer y Christian Otto. *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago: at the University Press, 1991. Pág. 41.

diferencia de ésta, la ordenación de la *Weissenhof* rechazó la composición a base de filas estrictamente paralelas de alturas invariables y adaptó la forma y altura de las viviendas a la topografía y curvatura del planeamiento. Organizó los edificios en una agrupación entrelazada y no los considero, según sus propias palabras como “*paquetes separados*”. Los bloques fluían más o menos paralelos a una calle ligeramente curvada que bordeaba el extremo oeste del emplazamiento. En el dibujo observamos como las cubiertas de los edificios se solapaban unas con otras, confundiendo los límites de cada una de ellas. Las viviendas unifamiliares gozaban de un espacio aterrazado propio y los bloques de apartamentos plurifamiliares conformaban una plaza alargada que recordaba el concepto de *Stadkrone*, corona de la ciudad.

Mientras que el diseño curvilíneo no tiene precedentes en la obra de Mies van der Rohe, el aterrazado de las parcelas era un mecanismo que había practicado en sus proyectos más tempranos -obsérvese en la Casa Riehl o la Casa Wolf. Fiel al estilo de Behrens y Osthaus, concibió un conjunto de bajo perfil en el sentido longitudinal a partir de volúmenes cúbicos dispuestos irregularmente y entrelazados con terrazas. Propuso una superposición de parcelas, de modo que la propiedad de cada una de ellas no estuviera delimitada. Sus únicas limitaciones formales fueron que las viviendas tuviesen cubiertas planas y superficies exteriores blancas. Su intención era conseguir una unidad de conjunto pero al mismo tiempo no quería sacrificar la libertad individual de los arquitectos participantes. El diseño de los espacios entrelazados y libremente curvados de las viviendas no sólo consiguió potenciar el tratamiento unitario de la intervención frente a la individualidad, sino que también posicionó la postura de Mies en relación a las teorías de la Ciudad Jardín y los proyectos de la *Zeilenbau*. La arquitectura no tenía porque estar obligada a ningún enfoque formal rígido tal y como propugnaba el sistema *Zeilenbau*, sino que la disposición de las viviendas podía estar íntimamente ligada al emplazamiento, tanto a nivel físico como histórico. Este diseño complicó en gran medida el trabajo individual de cada uno de los arquitectos participantes, y repercutió en que muchos de ellos no pudieran concebir sus proyectos de manera independiente sino teniendo en cuenta el conjunto entero.

El intento por romper la privacidad no fue bien aceptado ni por los profesores de la *Hochschule* de Stuttgart, Paul Bonatz y Paul Schmitthenner⁶, ni por los miembros del Ayuntamiento, que interpretaron la propuesta como una amenaza a la propiedad privada. Ambas organizaciones todavía no estaban preparadas para un cambio tan radical en

⁶ Tanto Bonatz como Schmitthenner publicaron sendos artículos en los diarios que hablaban sobre la exposición. Bonatz lo hizo en el diario *Scwäbische Chronik* de Stuttgart y denunció la propuesta subjetiva y dilettantista describiéndola como “*un montón de cubos lisos dispuestos en múltiples terrazas horizontales que ascienden de un modo estrecho e incómodo por la pendiente*”. Schmitthenner lo hizo en el diario *Süddeutsche Zeitung* de Múnich, calificando el esquema como “*formalista y romántico*”. Citado en Franz Schulze. Op. Cit. Pág. 138.

la relación entre el espacio público y el privado. Finalmente, Mies tuvo que desarrollar una segunda propuesta que individualizara los solares. La ciudad de Stuttgart decidió que la exposición no se quedara únicamente en una experiencia efímera y por tanto, las viviendas de la exposición una vez finalizada la muestra, serían vendidas a propietarios particulares. Por tanto la separación e individualización de los solares y la construcción de calzadas para tráfico rodado, debían ser premisas de proyecto.

La respuesta de Mies a los nuevos planteamientos se manifestó en un segundo plan presentado en Junio de 1926 (Dibujo 4.91). El esquema seguía siendo en forma de corona, elevándose de acuerdo a las curvas de nivel de la colina y rematado en su cima por el edificio de mayor escala, pero a diferencia del proyecto anterior el plan no seguía el trazado curvilíneo de la calle principal salvo en la esquina sureste. Por otro lado las cubiertas de los edificios ya no se solapaban entre sí, sino que cada una de las viviendas estaban claramente diferenciadas dentro de sus límites parcelarios, reales, tangibles e independientes. Las viviendas eran de geometría regular, siendo las calles la que absorbían el trazado irregular de la parcela; todo el conjunto mantenía una sorprendente imagen unitaria en sus fachadas, cubiertas planas y balcones. Mies había conseguido proyectar la idea que había expresado en el prólogo para la exposición: la unidad a partir de la individualidad, un lenguaje arquitectónico personal en la pequeña escala, regido por unas pocas reglas gramaticales que ordenaban la escala de conjunto.

“He renunciado a establecer directrices y puntos programáticos para conceder a todos los autores la mayor libertad posible en la ejecución de sus ideas. Al establecer el plan de edificación también he creído que era importante evitar todo lo esquemático y excluir también cualquier obstáculo a trabajar con libertad”⁷.

En un primer momento, la lista de arquitectos elegidos para participar en la construcción de la colonia barajó muchos más nombres de los que finalmente tomaron partido. Tras modificar la relación en innumerables ocasiones, finalmente ésta quedó reducida a dieciséis arquitectos que representaban a cinco países: Gropius, Scharoun, Döcker, Behrens, Poelzig, Hilberseimer, Schneck, Adolf Rading y los Taut como representantes alemanes; Oud y Stam de los Países Bajos; Le Corbusier de Francia y Victor Bourgeois de Bélgica.

El límite del conjunto lo componían la construcción para doce familias de Peter Behrens en el extremo norte y las dos viviendas unifamiliares de Le Corbusier y Pier Jeanneret en el sur. En el primero de los casos se trataba de un grupo de casas de una a cuatro plantas en las que las cubiertas inferiores constituían las terrazas de las que estaban situadas arriba. En el segundo, los pilares, la cubierta ajardinada, la libre configuración

⁷ VAN DER ROHE, Mies. Prólogo del libro *Bau und Wohnung* (Construcción y vivienda publicado por el Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927. Extraído de Fritz Neumeyer. Op. Cit. Pág. 398.

de la planta y las ventanas horizontales se realizaron conforme al tratado de Le Corbusier de los *Cinco puntos para la nueva arquitectura*. Oud construyó cinco viviendas unifamiliares de dos plantas con hormigón ligero. La tipificación propia de las tres viviendas unifamiliares adosadas de Mart Stam se consiguió gracias a la prefabricación de algunos de sus elementos y a los ladrillos de hormigón planos y huecos. Walter Gropius desarrolló nuevas soluciones de montaje y Josef Frank equipó uno de los lados de su edificio de viviendas pareadas con un innovador sistema de gas y el otro con una instalación eléctrica. Adolf Schneck estandarizó sus dos viviendas unifamiliares mediante la incorporación de un tabique longitudinal de carga, mientras que la vivienda unifamiliar de Hans Scharoun fue una construcción en esqueleto de acero con disposición en celosía de placas de aislamiento térmico y revestimiento de tableros de yeso y piedra pómez. Sólo la vivienda unifamiliar que Víctor Bourgeois construyó sobre un terreno estatal, y por ello no sometida a la dirección de Mies, fue un edificio de mampostería sin ninguna experimentación en el método de la construcción.

“Nos encontramos inmersos en una transformación que modificará el mundo. Poner de relieve esta transformación y fomentarla será la tarea de las exposiciones venideras. Sólo si se consigue iluminar con nitidez esta transformación tendrán un efecto productivo. Las exposiciones sólo tendrán sentido y estarán justificadas si su contenido aborda el problema central de nuestro tiempo: la intensificación de la vida. Las exposiciones han de ser demostraciones de fuerzas dirigentes y llevar a una revolución en la manera de pensar”⁸.

Bibliografía.

- BLAKE, Peter. *Maestros de la Arquitectura. Le Corbusier. Mies van der Rohe. Frank Lloyd Wright*. Editorial Víctor Leru S.R.L. Buenos Aires, 1963. Título original The Masters Builders. 1960. Traducido por Ludovico C. Koppmann.
- HONEY, Sandra. *Mies van der Rohe: European Works*. Architectural Monographs, Academy Editions, London/St. Martin's Press, New York, 1986.
- MILLER, Wallis. *Mies and Exhibitions*. Ensayo publicado en Mies in Berlin, Catálogo de la exposición del Museo de Arte Moderno de New York, Comisarios Terence Riley y Barry Bergdoll. 2001.
- NEUMEYER, Fritz. *La palabra sin artificio*. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968. Biblioteca de Arquitectura. El Croquis Editorial. Madrid, 1995. Traducción de Jordi Siguán.
- POMMER, Richard and OTTO, Christian F. *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago: at the University Press, 1991.
- SANTATECLA FAYOS, José. *De la esencia de la arquitectura a lo esencial del espacio. Forma y concepto en la arquitectura de Mies van der Rohe*. Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la U.P.V. Valencia 2005.
- SCHULZE, Franz. *Mies Van der Rohe. Una biografía crítica*. Editorial Hermann Blume. 1ª Edición española Madrid, 1986. Traducción Jorge Sainz Avía.
- SCHULZE, Franz. *Mies Van der Rohe archive 1938-1967*. Editorial MOMA, Nueva York, 1992.
- V.V.A.A. *2G N48/49: Mies van der Rohe*. Barcelona 2009.

⁸ VAN DER ROHE, Mies. “Sobre el tema: exposiciones”. Título original: “Zum Thema: Ausstellungen”; publicado en Die Form 3. 1928, nº4, pág. 121.

Latitud extrema. De la arquitectura aeroespacial a la ciudad sostenible. Extreme Latitude. From Aerospace Architecture To Sustainable Cities.

Carolina Caballero Arce

Arquitecta, Doctorando y Máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico. Departamento de Construcciones Arquitectónicas.

Javier Benlloch Marco

ETSAV-UPV. Arquitecto y Catedrático de Universidad. Departamento de Construcciones Arquitectónicas. ETSAV-UPV.

Resumen: La arquitectura aeroespacial, desarrollada y aplicada en hábitats de latitud extrema (Países Nórdicos, Ártico o Antártida), supone una oportunidad para el desarrollo de ciudades sostenibles y una posible regeneración económica y “moral” del sector y de la construcción. Rehabilitación, modelos urbanos sostenibles, y hábitáculos auto generadores de su propia energía limpia, podrían llevarnos a un nuevo modo de habitar las ciudades de manera sostenible.

Palabras clave: arquitectura, aeroespacial, latitud, extrema, estación, Princess Elisabeth, Casa “Futuro”.

Abstract: *Aerospace architecture developed and applied in extreme latitude habitats (Nordic countries, Arctic or Antarctica) is an opportunity for the development of sustainable cities and a possible economic regeneration and “moral” of the industry and construction. Restoration, sustainable urban and Nordic models, and interior self-generating their own clean energy could lead to a new way of living cities in a sustainable manner.*

Key words: *architecture, aerospace, latitude, extreme, station, Princess Elisabeth, House “Future”.*

Introducción a la arquitectura aeroespacial.

La arquitectura vernácula se caracteriza, entre otros aspectos, por el reciclaje de materiales constructivos y por su diseño bioclimático. Posteriormente con la evolución de las ciudades en el siglo XX estos fundamentos, que habían sido trascendentales, se vieron relegados por otros criterios constructivos, arquitectónicos y urbanísticos.

En los últimos tiempos estos aspectos tradicionales están recuperando la importancia que tuvieron en épocas pasadas convirtiéndose en factores imprescindibles tanto en el desarrollo de nuestras edificaciones como en el de nuestras ciudades.

Si los recuperáramos y combináramos con morfologías urbanas sostenibles, con la rehabilitación de edificios y barrios y con la nueva tecnología que nos proporciona la arquitectura aeroespacial, no cabe duda que nuestras ciudades serían más sostenibles, cualidad fundamental para habitar, sobre todo, las grandes urbes de este planeta.

Puede que a priori, la relación entre arquitectura aeroespacial, la latitud extrema, y los modelos urbanísticos actuales sea difícil de encontrar, pero tienen mucho que ver, porque en la arquitectura aeroespacial los recursos y la energía se aprovechan al máximo, al igual que sucede en las latitudes extremas, en el Ártico o en su antípoda austral, la Antártida. Un modo de habitar que todavía no hemos aplicado en nuestras ciudades, contaminantes y grandes consumidoras de energía.

Probablemente, en el siglo XX muchas personas se preguntaron si las ciudades del siglo XXI llegarían a ser tan avanzadas tecnológicamente como las mostraban en el cine de “ciencia-ficción”, o si los humanos tendríamos ciudades o asentamientos en el Espacio.

Paradójicamente, ya entrado el siglo XXI, estamos más cerca de habitar sosteniblemente el Espacio que sostenible y tecnológicamente nuestro planeta. Ya se están proyectando colonias lunares y hoteles espaciales de manera auto sostenible, mientras que en la Tierra, nuestras ciudades siguen modelos de especulación urbanística o modelos vanguardistas de épocas pasadas, contaminantes y nada sostenibles, lejos de las ciudades y de la arquitectura futurista plasmadas en la literatura y en las series de “ficción”, que mostraban hábitáculos y ciudades avanzadas, muy diferentes a las que tenemos ahora, aún no habiendo alcanzado el nivel tecnológico que auguraban.

Esto demuestra cómo nuestra imaginación avanza más rápido que nuestra sociedad y que nuestra tecnología. Una sociedad anclada en costumbres y movida por el consumismo, en las que cualquier cambio en pro de la sociedad o del medio ambiente, que implique un esfuerzo, supone un choque emocional y un sacrificio, que muchos no quieren o no pueden aceptar. Pero que es imprescindible que realicemos, porque si no podríamos acabar destruyendo el territorio, agotando recursos y envenenando la atmósfera.

Parecería lógico entonces olvidar la investigación en los posibles asentamientos en el Espacio, y concentrar esfuerzos en mejorar los modos de habitar terrestres, ya que tal y como aumenta la población y sus necesidades creadas a cómo avanza la conciencia ambiental, probablemente contaminemos y esquilmemos los recursos naturales, haciendo de la Tierra un lugar difícilmente habitable.

Pero no hay que olvidar que la alta tecnología energética se desarrolló en un inicio para fines aeroespaciales, previamente probada y aplicada en zonas polares por su condición de entorno hostil, lugares inhóspitos para los humanos que fueron campo de pruebas para la arquitectura aeroespacial, actualmente la arquitectura más eficiente energéticamente, más avanzada tecnológicamente y más sostenible.

Criterios de sostenibilidad ya se ha aplicado a nivel urbano en intervenciones desarrolladas por iniciativas como Symbiocity, o como unidad elemental las bases de investigación en climas extremos, lo que demuestra que es posible realizar y habitar arquitecturas energéticamente autosuficientes y generadoras de energía limpia, aportando a nivel¹ tecnológico, sociológico, ecológico, económico y artístico, un nuevo modo de habitar.

La arquitectura aeroespacial está pensada, como ya he comentado, para estar emplazada en un entorno de condiciones extremas y químicamente hostil, haciendo de ella por tanto una arquitectura extremadamente eficiente en aspectos como materiales estructurales, cerramientos, optimización del espacio, y reciclaje de residuos. Aspectos² que en este momento de inflexión se deberían estudiar e intentar aplicar en nuestras ciudades. No sólo por la sostenibilidad, si no por la oportunidad que nos brinda de reactivación del tejido empresarial e industrial.



La Estación Espacial Internacional vista desde el Transbordador Espacial Endeavour / NASA. 2011. ID de foto: S134-E-010137

Hábitats aplicados

Actualmente, la Estación Espacial Internacional (ISS), es el único espacio habitable permanentemente fuera de nuestro planeta. Pero muchos de sus elementos han sido previamente puestos a prueba en las estaciones de investigación o en simuladores espaciales situados en la zona más inhóspita del planeta, por arriba del círculo polar ártico y por debajo del antártico, buscando similitudes con el Espacio, encontradas en las latitudes extremas.

Los países nórdicos, por su territorio y posesiones al norte del Círculo Polar Ártico, son los pioneros en investigación polar europea. Poseen estaciones o buques de investigación y puestos de observación que, además, son apoyo de actividades de investigación de otros países, o que forman parte de programas internacionales.

¹ WONG, David Y.K. "Space Architecture-An overview and its relationship with general Architecture profession", AIAA Space Technology Conference, Long Beach, California, 23-25 Septiembre 2003.

² YANNAS, Simos. "Towards Environmentally-Responsive Architecture", The 20th Conference on Passive and Low Energy Architecture, Santiago de Chile, 9-12 Noviembre 2003.

Algunos ejemplos de simuladores y de estaciones de investigación en la latitud extrema son los siguientes:

1. Simuladores³:

- La estación de investigación *Flashline Mars Arctic*, un simulador de vida en el planeta Marte situado en el Ártico.
- La estación de investigación italo-francesa *Concordia*, situada en la Antártida.
- *Aquarius and NASA Extreme Environment Mission Operations_NEEMO* (Lugar subacuático desconocido)
- *La Biosphere-two*⁴ en el Desierto de Arizona, el primer experimento para aplicar esta tecnología a una vivienda terrestre bio-sostenible, proyectada por la NASA en 1989. Era una pequeña instalación construida con materiales plásticos, pensada para ser habitada por una persona, desarrollada con tecnología rudimentaria dónde se hicieron estudios sobre depuración de aire y agua, tratamiento de residuos humanos, y crecimiento de plantas.

2. Estaciones de investigación:

- La estación *Barneo*, situada en el Ártico.
- La estación *Summit*⁵ en Groenlandia, una de las pocas estaciones habitadas durante todo el año.
- La inglesa *Halley VI Station*⁶, situada en la Antártida.
- La *Princess Elisabeth Station*⁷ también en la Antártida. La primera estación de investigación libre de CO₂, tanto en su construcción como al generar energía limpia para su uso. Además, posee un sistema de gestión, depuración y reciclaje del aire interior, del agua y de residuos, un habitáculo autónomo a todos los niveles, ya que su diseño le permitiría ser ubicada en casi cualquier parte del planeta por ser autónoma energéticamente y estar compuesta por elementos prefabricados y sostenibles.

³ MOHANTY, S.; FAIRBURN, S.M.; IMHOF, B.; RANSOM, S.;VOGLER, A. "Human-space-mission Simulators", capítulo 25 del libro *Out of This World: The New Field of Space Architecture*. Reston-Virginia, USA, editado por A. S. Howe, B.Sherwood, 2009.

⁴ VOGLER, Andreas; VITTORI, Arturo. "Genius Loci in the Space-Age", 1st *Infra-Free Life Symposium*, Estambul, 11-15 Diciembre, 2006.

⁵ BELL, Larry (2006a). "The SICSA Space Architecture Seminar Lecture Series: A Free Reference for Education and Practice. Part I: Space Structures and support Systems". *Sasakawa International Center for Space Architecture (SICSA)*. URL: <http://www.iafaastro.net/iac/archive/browse/IAC-06/E1./P.2./4416/>

⁶ BROUGHTON, Hugh (2009) "Halley VI Antarctic Research Station", capítulo 27 del libro *Out of This World: The New Field of Space Architecture*. Reston, Virginia, USA, editado por A. S. Howe, B.Sherwood, 2009.

⁷ INTERNATIONAL POLAR FOUNDATION."The technical side of the Princess Elisabeth Station", 2008. URL: http://www.antarcticstation.org/news_press/category/infrastructure/

Un concepto, el de esta última estación, de arquitectura nómada que, si bien, no con la tecnología tan avanzada, el arquitecto finlandés Matti Suuronen ya ideó en los años 60, aplicado a la casa UFO⁸. Un modelo de casa-ovni que llamó “Futuro”, nacido del encargo de una cabaña en la montaña, concepto de unidad habitable que posteriormente aplicaría en el diseño de hospitales, colegios y otros edificios públicos, como conjunto de unidades UFO. La primera casa “Futuro” se construyó a principios de 1968 y se llegaron a construir 23 unidades hasta 1973, pero la crisis del petróleo hizo que el plástico se encareciera, de modo que la producción no resultaba rentable.



Casa “Futuro”, del arquitecto Matti Suuronen, Espoo. 1968 / COBBERS, Arnt; JAHN, Oliver. *Prefab houses*. Köln, London, Taschen, 2010, página 159.

Un concepto de espacio habitable, independiente o colectivo, que junto con criterios de sostenibilidad energética aeroespacial, podría generar en la actualidad un nuevo tipo de ciudad, un concepto nuevo modo de habitar. Aunque para ello sería necesario una inversión económica importante y un cambio de mentalidad por parte de la sociedad.

Esta arquitectura de nueva generación⁹ es considerada por los expertos uno de los pilares económicos^{10 11} de las próximas décadas a nivel global, basándose principalmente en nuevos materiales de construcción, nuevos sistemas constructivos, energéticos, de gestión de confort y de gestión de recursos. La tecnología proveniente de la Industria Aeroespacial podría dar solución a este problema mediante^{12 13} unos criterios de diseño: por un lado sistemas activos, utilizando energías renovables, y por otro lado sistemas pasivos, los formados por los materiales y el diseño de la envolvente del edificio.

⁸ COBBERS, Arnt; JAHN, Oliver. *Prefab houses*. Köln, London, Taschen, 2010, páginas 158-163.

⁹ IMHOF, Barbara (2009). “*The Field of Space Architecture*”. *Space Architecture Technical Committee (SATC) of the American Institute of Aeronautics and Astronautics (AIAA)*. URL: <http://outofthisworldblog.spacearchitect.org/>

¹⁰ UNITED NATIONS ENVIRONMENT PROGRAMME. “*The green Economy report 2009*”, *United Nations Environment Programme (UNEP)*, International Environment House, Geneva, Switzerland, 2009. URL: <http://www.unep.org/greeneconomy>.

¹¹ UNITED NATIONS ENVIRONMENT PROGRAMME. “*Annual report 2009*”. United Nations Environment Programme, UNEP Division of communication and public information, Nairobi, 2009. URL: <http://unep.org/annualreport>

¹² SMITH, Peter. *Sustainability at the Cutting Edge Emerging technologies for low energy buildings*. Butterworth-Heinemann Ediciones, 2007.

¹³ LETCHER, Trevor. *Future Energy, improved sustainable and clean options for our planet*. Oxford, UK, Elsevier, 2007.

Un amplio abanico económico que, junto con una educación social y siguiendo diseños bioclimáticos¹⁴ en la construcción, podría regenerar nuestro tejido empresarial y reactivar la economía en tres líneas:

1. Tecnología energética y gestión de la energía.
2. Nuevos prototipos arquitectónicos.
3. Diseño y materialidad del edificio¹⁵.

Conclusiones

En Europa los edificios consumen el 40% de toda la energía producida y son responsables del 36% de emisiones¹⁶ de CO₂. La población mundial aumenta, y con ella la demanda energética.

Los beneficios que supondría la aplicación de la tecnología aeroespacial¹⁷ en la arquitectura terrestre, ya probada en el Ártico y en la Antártida, nos permitiría habitar nuestras ciudades de forma más sostenible mediante edificios energéticamente autónomos y no contaminantes, que combinado con modelos de gestión energética y urbana ya aplicados en los países nórdicos, podrían dar lugar a ciudades verdaderamente sostenibles.

¹⁴ WINES, James. *Green architecture*. Alemania, Taschen, 2000.

¹⁵ YANNAS, Simos (2004). “*Adaptive Skins and Microclimates*”, *Environment & Energy Studies Programme, Architectural Association Graduate School. The 21th Conference on Passive and Low Energy Architecture*. Eindhoven, The Netherlands, 19 - 22 Septiembre 2004.

¹⁶ EUROPEAN COMMISSION. “*Energy Efficiency in Buildings*”, 2010. URL: http://ec.europa.eu/energy/efficiency/buildings/buildings_en.htm

¹⁷ HOWE, Scott (2009). “*The Field of Space Architecture*”. *Space Architecture Technical Committee (SATC) of the American Institute of Aeronautics and Astronautics (AIAA)*. URL: <http://outofthisworldblog.spacearchitect.org>

Comboi a la fresca: una experiencia valenciana de arquitectura colectiva.

Comboi A La Fresca: A Valencian Experience On Collective Architecture.

Mijo Miquel.

Traductora, productora cultural y profesora de escultura en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, trabaja implicada en procesos colaborativos en el ámbito del espacio público desde los colectivos Autoformato, Comboi a la Fresca y CIV (Coordinadora de Iniciativas Vecinales).

Resumen: A lo largo de 2010-2011, en la ciudad de Valencia, un grupo de productores culturales puso en marcha un proceso colaborativo que culminó el mes de julio de 2011 en el encuentro Comboi a la fresca, en donde 60 colectivos de toda España participaron en diferentes proyectos urbanos junto con asociaciones y colectivos de primera y segunda generación de la propia ciudad. A partir de esta experiencia, se introduce el análisis de nuevas metodologías de intervención urbana mediante procesos participativos en el marco de la red nacional Arquitecturas Colectivas.

Palabras clave: arquitecturas colectivas, procesos participativos, metrópolis, capitalismo cognitivo, autoformación.

Abstract: Through 2010-2011, a group of cultural producers from Valencia started up a collaborative process that reached up its climax in July 2011, in the meeting Comboi a la fresca. There, 60 groups from Spain, Italy, Belgium and other countries shared different urban projects with first and second generation associations and groups within the city. Based on this experience, we introduce the analysis of new methodologies of urban intervention through participative process within the framework of the national net Arquitecturas Colectivas.

Key words: Collective architecture, participative process, metrópolis, cognitive capitalism, self-formation.

Para introducir el proceso de creación de la plataforma de colectivos valencianos denominada *Comboi a la fresca* a partir de un encuentro internacional de arquitectura social, empezaremos por hacer un breve análisis del marco en el que sucede la experiencia, marco que no se limita a la ciudad de Valencia sino a la propia condición metropolitana pues, para abordar hoy en día las dinámicas que confluyen en los núcleos urbanos, no basta con atender a criterios urbanísticos o ecológicos, siendo necesaria la aplicación simultánea de un análisis político y social que pueda ir más allá de la propia disposición

espacial. Sería de rigor empezar diciendo que hay una diferencia entre los conceptos de ciudad y de metrópolis que poco tiene que ver con la dimensión de la acumulación de recursos y personas, ni tampoco con su emplazamiento en el primer o en el tercer mundo, sino con un cambio general en las relaciones de producción y de captación del trabajo vivo. Por resumir, diremos, citando a Negri¹, que hoy en día la metrópolis es a la clase metropolitana lo que el obrero era a la fábrica. ¿Qué significa esta frase tan sugerente? Ni más ni menos que en los procesos de transformación que acompañan al paso del fordismo al **postfordismo**², la metrópolis se convierte en el lugar central de producción y explotación pero también de creatividad y rebelión, características que antes servían para describir la centralidad de la fábrica.



Solar Calle Corona, sede del encuentro.

Este paso de la fábrica a la **metrópolis** no significa que se tenga en cuenta la realidad urbana como única dimensión a relatar, ni como escenario de una modernidad triunfante a la Baudelaire, ni siquiera como un decorado de decadencia post-ciencia ficción, sino más bien como imagen de un determinado *entrelazamiento de las relaciones de poder*. Cuando anteriormente se decía que la industrialización era el modo hegemónico de trabajo, no se hacía referencia a la cantidad de trabajadores que se dedicaban a ocupar un puesto dentro de las cadenas de producción sino que se hacía referencia a la imposición del modelo de trabajo industrial a todos los ámbitos de la vida. Su forma se impuso desde la agricultura a la educación pasando por los parámetros de gobierno. Sus ritmos, sus máquinas, la manera de habitar el tiempo, se convirtieron en la forma *natural* de concebir una vida en la que la jornada laboral y las horas de ocio estaban determinadas por el horario de producción. De la misma manera, en la actualidad, el modo de producción de la clase metropolitana, a la que también podría llamarse **precarizado**, es el que ocupa un lugar hegemónico, siempre en términos de modelo y no de cantidad. De hecho, algunas de las críticas que se han realizado al uso del término “capitalismo cognitivo” vienen en parte de esta confusión. Por supuesto que sigue habiendo una mayoría de trabajadores que no se ocupan, o por lo menos no mayoritariamente, de la denominada producción de bienes inmateriales por lo que no formarían parte de esta clase, designada como modelo

¹ Antonio Negri, *La metrópolis y la multitud*, http://ddooss.org/articulos/otros/Antonio_Negri.htm (consultado el 20 de septiembre de 2011).

² Nuevo paradigma flexibilizado de producción y consumo, caracterizado por la introducción de nuevas tecnologías, la fragmentación de la contratación laboral, la tendencia a la baja de los salarios, la subcontratación y deslocalización de la producción y la desindustrialización de los trabajadores.

de análisis. Pero, como hemos dicho, la exportación del modelo de producción inmaterial a otras formas de trabajo hace que las características propias de los productores culturales, por elegir un ejemplo cercano, como sector paradigmático de la neoliberalización, se estén extendiendo a todo el ámbito laboral. Indicaremos a continuación brevemente cuáles son algunas de estas características. En el caso de los productores culturales, su autonomía respecto a estructuras laborales más rígidas se ha teñido de cierto sentimiento de liberación, de superación de un sistema de salarios y de una flexibilidad móvil casi imperativa. Esta imagen positiva de las transformaciones de su status no ha hecho más que encubrir una realidad en la que la autoexplotación, bajo la coartada del arte por el arte, acaba siendo una constante. Entre otras características, la indiferenciación entre el tiempo de trabajo y el de vida, la desindustrialización y precarización generalizada, la discontinuidad laboral, la obligación de formación continua que aumenta la presión sobre la responsabilidad individual del éxito o el fracaso y un distanciamiento obvio de toda una serie de garantías sociales, hacen que el productor cultural se mantenga en un ámbito desprofesionalizado y vulnerable, siempre al borde del estrellato en su sentido literal, contra un muro de carencias. Si pensamos que este es un modelo que se extiende cada vez más a todo tipo de trabajadores, podemos diagnosticar una **fragilización** general de toda la sociedad a la que no pueden responder, por múltiples cuestiones, las instituciones que, como los sindicatos, se ocupaban de luchar por la defensa de los derechos laborales. Si estás obligado a darte de alta como autónomo, si trabajas en negro, si te ofrecen la moneda del capital simbólico como único pago, si tu contrato es intermitente y a tiempo parcial, difícilmente vas a encajar en ningún.

La imposición de este modelo concreto de trabajador inmaterial a toda la sociedad produce un efecto claro de **inclusión diferencial**³, en lugar de una segmentación dura, se genera un continuo hipersegmentado con distintas franjas de trabajadores que se benefician de diversos grados de protección social. Este modelo tan evidente hoy en día tiene un correlato inmediato en el espacio físico de la metrópolis, en donde el término *inclusión* oculta la exclusión parcial de franjas poblacionales de determinados espacios, ya sea de forma abierta, legal, como en el caso de las comunidades cerradas o los centros comerciales donde la ley y la fuerza, encarnadas en el guardia de seguridad de turno, se aseguran de que no haya filtraciones; hasta las exclusiones raciales, económicas o comportamentales propias de la dialéctica entre el centro y las periferias que se reproduce en cualquier lugar. La multiplicación asimétrica de controles interiores frente a una permanente exaltación de los flujos y las redes, la profusa creación de zonas exclusivas

³ Forma de gestión de la población que ha tomado la diferencia como un elemento de gobierno basado en formas de inclusión diferencial a partir de etiquetajes previos, acuñado por MALO, Marta y ÁVILA, Débora, en *El gobierno de la diferencia: gestión y gradaciones de derechos sociales, en Repensando la metrópolis. Prácticas experimentales en torno a la construcción de nuevos derechos urbanos*, Centro de Estudios Andaluces, Málaga, 2010.

comerciales, residenciales, etc. paralela a la de espacios de exclusión (guetos, centros de internamiento de extranjeros,) serían algunos de los síntomas paradójicos de esta inclusión diferencial. Si hacemos una breve revisión de lo que supone este proceso de transformación metropolitana asociada al modelo de producción postfordista, podemos nombrar numerosas maneras de “poner a trabajar la ciudad” del mismo modo en que se pone a trabajar a la vida. La reducción del espacio considerado como público a través de las privatizaciones fragmentarias (publicidad, terrazas, cercamientos, desaparición de elementos comunes gratuitos como fuentes o bancos), la estandarización del mismo (plazas duras, mobiliario urbano hostil) anulando la posibilidad de espacios comunes de encuentro, la multiplicación de dispositivos de control tanto tecnológico como normativo para reducir la ocupación del espacio público a actos de consumo bajo la coartada de la ciudad convertida en espectáculo, ya sea turístico, ya sea de ocio programado, la multiplicación de ordenanzas cívicas que escapan a cualquier capacidad de decisión por parte de los ciudadanos, y todo un sinfín de expropiaciones similares, hacen que lo común metropolitano sea un espacio cada vez más escaso.

Siguiendo en el marco de la metrópolis, observamos cómo se encuentra en un permanente vaivén entre ser el lugar de creación de lo común, de ese **procomún** que va más allá del espacio físico y que incluye la propiedad pública pero también los códigos, los afectos, las imágenes; y ser el espacio de captación de ese procomún por determinadas instancias privadas que “ponen a trabajar” su capacidad creativa. Pongamos de nuevo el caso de los artistas a los que se recurre ya de una forma casi canónica cuando se trata de hablar de los fenómenos de **gentrificación**⁴ en las ciudades. Si nos remitimos a la tríada marxista de la renta, el beneficio y el salario, observamos que durante toda la época de la industrialización había una centralidad de los beneficios como forma de captación de plusvalía. En la actualidad, durante el postfordismo, podemos decir que la renta se ha convertido en uno de los pilares de la producción de ganancias, de esa renta que no depende únicamente de las calidades inherentes a los bienes inmobiliarios sino de la dinámica cultural de los barrios en los que se sitúan. Nos encontramos ante el caso repetido tantas veces de barrios “en fase de desguace” que inician un ciclo de recuperación mediante la generación de un entorno cultural creativo (véase Richard Florida⁵ y sus tan cacareadas ciudades creativas) por parte de artistas que aprovechan las rentas bajas para sobrevivir a su precariedad y que, de esta manera, paradójicamente, provocan el rápido crecimiento de esas mismas rentas por el valor añadido que suponen. En este caso, se sabe que ese beneficio no revierte en los generadores sino que acaba rebotan-

⁴ Proceso de transformación urbana en el que la población original de un sector o barrio deteriorado es progresivamente desplazada por otra de un mayor nivel adquisitivo produciendo una modificación del valor general de la vivienda mediante diferentes procesos de especulación urbana.

⁵ Richard Florida, *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*, Paidós, Barcelona, 2010.

do contra ellos, obligados a trasladarse de nuevo a zonas en donde las rentas y todo lo que las rodea (comercios, espacios de ocio, etc.) sigan siendo bajas ya que su condición precaria no se ha visto modificada un ápice. La renta se convierte pues en una forma de captación del procomún a través de la expropiación de las dinámicas culturales que revalorizan la propiedad en determinados barrios. Este fenómeno no es más que uno más dentro de muchos otros destinados a esta modalidad de captación de las **externalidades positivas**⁶ tal y como las define Yann Moulier Boutang.



Tanque mediático y agrotanque para encuentros de AACCC.

Por otra parte, la misma violencia con la que se programa la expropiación de la metrópolis y sus sistemas de gobierno en donde se entrelaza la lógica de la soberanía, la disciplinaria y el nuevo modelo de gobernanza, hace que cualquier movimiento de resistencia se vea obligado a producir nuevos modelos de vida y no sólo nuevos modelos de gobierno; del mismo modo que el biopoder se infiltra en todas las capas de la existencia, la biopolítica ha de dar cuenta de un planteamiento holístico tal y como especifica Lazzarato⁷ cuando habla de la transformación del concepto de biopolítica desde Foucault hasta el uso más reciente acuñado por Hardt y Negri en el que hay implícita también una creación en positivo. Hardt y Negri desglosaron las posibilidades de los conceptos *biopoder* y *biopolítica* para conectarlos con las potencias productivas de lo que dentro de la tradición marxista se denomina “la multitud”. El biopoder no designaba entonces sólo una forma de dominación sino también una potencia productiva que podía desvirtuar las regularizaciones propias del capitalismo. Esto explicaría la proliferación de movimientos

⁶ “Si debido a la transacción entre A y B, el agente C ve aumentar su bienestar, su riqueza, sus posibilidades de acción, de mejora de su entorno, se dice entonces que hay creación de una externalidad positiva”, en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de sueños, Madrid, 2004.

⁷ LAZZARATO, Maurizio, *Del biopoder a la biopolítica*, (disponible on line en <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>).

de gran diversidad, como los de **cuidadanía**⁸, los que se oponen a la destrucción mediante la construcción metastásica en el territorio, los que afirman el derecho a la vivienda o los que demandan la libre movilidad de las personas, por no hablar de los movimientos que desean poder definir su propio movimiento, como por ejemplo, las asambleas 15M de toda España como un amplio espectro de procesos de empoderamiento insertados en el paisaje político.



Intervenciones en medianeras de Escif y Blu.

Estos movimientos, todos ellos, ponen en el centro la necesidad de preguntarse por los nuevos modos de operar en el entorno metropolitano, sobre cuáles pueden ser las estrategias eficaces en este contexto. De hecho, en las últimas huelgas generales, se hizo evidente la falta de contemporaneidad de esta herramienta de lucha ya que, volviendo al ejemplo de los/las productores/as culturales, el ámbito de precarización extendido a gran parte de la población hace totalmente testimonial la teórica presión económica provocada por su paro ya que este sólo revierte en perjuicio propio. De todas maneras, la ocupación del espacio metropolitano acaba siendo la opción más contemporánea, como se puede comprobar en las últimas revueltas a nivel mundial. En 2000, cuando los piqueteros en Argentina quería manifestarse, se dijeron: “No tenemos fábricas, han cerrado, se

han deslocalizado, tomemos pues la ciudad”. En 2005, las revueltas en la periferia de París, en donde se produjo la intersección de exclusión racial y educación, la base de acceso al trabajo, evidenciaron la destrucción del tejido social en un proceso de confluencia de precarización migrante-étnica mediante el ataque a la propia ciudad, a sus instalaciones y a su símbolo por antonomasia, el coche. Por último, el ejemplo de todas

⁸ Este término procedente del ecofeminismo y las teorías del decrecimiento permite entender los trabajos de cuidados enraizados en las prácticas que generan una vida sostenible. Es reconocer que “la vida vivible está por construir en la interacción con otros, que la vida se dirime en la vida misma y que no puede procurarse fuera de la vida (en los mercados)”. “La *Cuidadanía* implica un derecho a cuidar, a no cuidar por obligación y ser cuidada/o, sin que esto signifique subordinación para las mujeres. El Decrecimiento y la *Cuidadanía* reclaman el derecho y las posibilidades de reorganizar nuestra sociedad de forma colectiva y de crear colectivamente nuestra propia vida de forma sostenible”. En *Poner la vida en el centro: respuestas del ecofeminismo y del decrecimiento a la UE*, Julia Weingärtner y Marta Monasterio, *Menos para vivir mejor*, Número 64, primavera 2010.

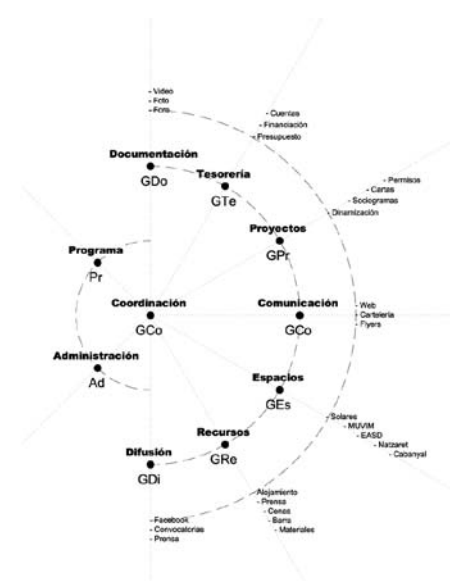
las plazas tanto en los países árabes como en Europa, va más allá de la ocupación puntual del espacio, transformándose en una apropiación vital del mismo, convertido en residencia frente a los mismos ayuntamientos. Estas prácticas de “habitar la ciudad” exponiendo el cuerpo hubieran sido impensables hace tan sólo dos años y hoy día los tenemos integrados totalmente en nuestro corpus de acciones en la ciudad pero también contra la forma de la ciudad.

Toda esta conceptualización previa permite situar el contexto de intervención de *Comboi a la fresca* en unas coordenadas específicas que no hacen más que agudizarse cuando se estudia la situación particular de la propia ciudad. En ella, los ciclos de gentrificación y la creación-transformación de barrios mediante intervenciones faraónicas de complejos espectaculares de gran impacto que buscaban la inclusión de la ciudad en las rutas turísticas de alto nivel, han producido una polarización de las posiciones de la Administración y los ciudadanos que, en algunos casos, datan de más de quince años de enfrentamiento sobre la forma de la ciudad. Con ese trasfondo reactivo de las asociaciones de vecinos de primera generación, sumado a los colectivos de segunda generación que empiezan a actuar desde otro punto más cercano al nihilismo de resistencia⁹, se planteó desde el principio la necesidad de imbricarse en estos procesos para poder realizar un encuentro en el que se tuviera en cuenta la ciudad como marco pero también como ecosistema interactivo en el que subsumirse. Este contexto de la ciudad como microcosmos en el que se juega la posibilidad de implementar una gobernanza real, basada en un empoderamiento efectivo sobre el territorio que pueda dar pie a la generación más que necesaria de instituciones del procomún, nos enfrentó a la necesidad de reelaborar una cultura del procomún, ignorada u olvidada en muchos casos e inevitablemente necesitada de reinterpretación desde la actualidad, así como una plataforma de puesta en práctica de dicha cultura a nivel de ciudad, habilitando tanto espacios físicos como mentales para llevarlo a cabo.

Los encuentros de **Arquitecturas Colectivas** se han venido realizando en diferentes ciudades de España desde 2007. Se trata de encuentros entre la ciudadanía, profesionales y agentes sociales de diversa procedencia, en los que conceptos como arte y arquitectura se utilizan como recurso para pensar y debatir sobre la construcción y gestión participativa del entorno urbano. Los colectivos participantes proceden, entre otros, de los campos del asociacionismo urbano, educación, arte, ecología, pensamiento, arquitectura, gestión cultural, cooperativismo, vivienda y nuevas tecnologías. En esta ocasión, diferentes personas y colectivos de Valencia, con mayor o menor implicación en la red Arquitecturas Colectivas, propusieron que el IV encuentro se celebrara en esta ciudad del 18 al 24 de julio de 2011 y, con el objetivo de adaptarlo a las circunstancias

⁹ Pastor, Marina, *Nihilismo de resistencia: pensamiento, interpretación y escultura como tácticas de acción*, UPV, Valencia, 2001.

anteriormente enunciadas, establecieron un *modus operandi* nuevo del que surgió la convocatoria **Comboi a la Fresca**, posteriormente consolidada en una plataforma de intervención urbana con aspiraciones de permanencia y de reincidencia. Con el objetivo de **tejer redes y hacer ciudad**, *Comboi a la fresca* es simultáneamente un proyecto que reúne a diversos colectivos multidisciplinares en un espacio de reflexión sobre los fenómenos de transformación que caracterizan hoy a las metrópolis contemporáneas par-



Organigrama del Comboi a la fresca y ejemplo de carta de la baraja de colectivos

tiendo del análisis de estos procesos de cambio, y una plataforma de construcción de un espacio de comunicación entre ciudadanos, técnicos y movimientos sociales bajo el concepto de *cidadanía*, concretado en pequeños proyectos de investigación-acción que se dan ya en la ciudad y en los movimientos sociales, pero que podrían alcanzar mayor dimensión y continuidad fruto de la colaboración entre los diferentes agentes implicados. Con fines testimoniales, enumeramos a continuación los colectivos participantes en su organización: Encajes Urbanos, Sostre, Desayuno con Viandantes, La Minúscula, Autoformato, Proyecta, Recetas Urbanas, StreamingLab, Crearqció, United Artists from the Museum, y Makea.

¿Dónde se podría decir que suceden todas estas prácticas? Resulta necesario enmarcarlas en la definición de investigaciones extradisciplinares¹⁰ ya que estas prácticas se sitúan en un territorio de nadie en el que ninguna encuentra justificación en su propia disciplina únicamente y sólo existe en el territorio que le excede, en el que queda fuera: el **Outsite**¹¹, ese lugar que se define por su permanente ajenidad, por su condición de *outsider* que acaba generando un terreno inédito y compartido de articulación. A pesar de ello, el *Outsite* es plenamente local pero no pertenece a una categoría concreta, a una disciplina determinada, a una práctica localizable y ni siquiera a una autoría única, ya que cualquiera puede ser parte inte-

¹⁰ HOLMES, Brian, *Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones, en Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Ed. Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

¹¹ MIQUEL, Mijo, *De las prácticas transversales a las investigaciones extradisciplinares: la constitución del Outsite*, en *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local*, Ed. UPV, Valencia, 2011.

grante de ese proceso y todos pueden reclamarse partícipes en términos de igualdad, manifestando una puesta en acto de la capacidad igualitaria en la creación del territorio, de la horizontalidad de la creación colectiva. Igualmente, su condición extraterritorial hace que su valoración sea problemática ya que los criterios de análisis también se encuentran “fuera de”. Este tipo de producciones culturales se ve en la necesidad de generar todos los mecanismos tanto de legitimación como de transmisión que implica su condición híbrida de autoría disuelta, en la necesidad de autoproclamarse como práctica instituyente.



Itinerarios sensibles, por Patraix, Velluters.

Para esta convocatoria, propusimos pues un formato que consistió en la colaboración a distancia entre colectivos (locales y foráneos, local-local o foráneo-foráneo) durante los meses previos a la convocatoria. Las propuestas, acciones o talleres se desarrollaron y/o presentaron durante la semana del encuentro. Para iniciar estas múltiples colaboraciones, los colectivos locales y foráneos rellenaron sus datos (Destreza/Fuerza/Debilidad/Contacto/Logo del colectivo) en la baraja de cartas de presentación (toda la información sobre los diferentes colectivos y proyectos está en la página web del encuentro: <http://comboialafresca.arquitecturascolectivas.net/>) con el objetivo de iniciar la partida. En ellas, los colectivos resumieron su trayectoria así como sus intereses prioritarios de manera que todos los participantes pudieron visualizar una serie de convergencias y posibilidades de combinación, dependiendo de las afinidades en problemáticas o rango de intereses entre ellos. El objetivo de esta baraja fue facilitar la conexión entre colectivos para iniciar propuestas colaborativas que investigaran y desarrollaran una acción, intervención o propuesta de transformación conjunta.

Finalmente, participaron unos 60 colectivos tanto nacionales como internacionales en este proceso de reflexión, acción, recuperación y gestión participativa del hábitat, implicando igualmente a instituciones y empresas locales que colaboraron cediendo sus espacios, financiando los materiales de difusión o contribuyendo con materiales de construcción necesarios. En total, veintitrés emplazamientos ubicados en distintos barrios de Valencia, tanto espacios públicos como privados del centro y la periferia (solares, medianeras, explanadas, azoteas y locales), fueron los escenarios que se utilizaron para desarrollar el programa de actividades divididas en convocatorias de acción participativa por la mañana (Comboi) y sesiones de reflexión conjunta por la tarde (A la fresca).

Los barrios implicados directamente en la convocatoria (Patraix, Velluters, El Carmen, Russafa, Natzaret y Cabanyal) respondían todos ellos a un patrón de conflicto previo con la Administración, con asociaciones reactivas o creadas específicamente para enfrentarse a dichos conflictos. Estas asociaciones se interesaron en poder colaborar con grupos ajenos a su problemática y que aportaran un punto de vista o conocimientos prácticos que les permitieran abordar los conflictos desde enfoques diversos, o bien contribuir a su visibilización en el ámbito ciudadano echando mano de otras herramientas. Su mera presencia dificultó de antemano la participación de ciertas instituciones ya que, en el caso de Valencia, la ciudad se ha venido entendiendo como territorio de lucha política en donde medir la potencia de cada una de las partes, permaneciendo en muchos casos ajena a criterios urbanísticos, por lo que mantener la neutralidad en las intervenciones resulta poco menos que imposible. Este hecho no hizo más que reforzar la argumentación previa de que la metrópolis es hoy en día el territorio de apropiación pero también el de resistencia, ya sea esta de carácter reactivo, ya sea de forma creativa, constructiva, como se ha pretendido poner en práctica en la convocatoria.

Todos los proyectos desarrollados entre colectivos de dentro y de fuera de la ciudad se organizaron en torno a tres ejes: **Participación** (taller jurídico, taller de metodologías participativas y taller de masovería urbana), **Itinerarios Sensibles** por distintos barrios de la ciudad y **Creación de Espacios** (Solar Corona, Solar Princesa, Azoteas Colectivas, etc.). La intención de los talleres era la de socializar y seguir desarrollando conocimientos que nos permitieran afrontar de forma creativa los retos a los que nos estamos teniendo que enfrentar de forma aún más acusada desde el inicio de la crisis: la falta de vivienda, la expropiación de los espacios, la negación de toda capacidad igualitaria en el diseño del territorio, la invisibilización de conflictos e intereses, la deshumanización de la polis. Por ello, tanto el taller jurídico, centrado en la gestión y protocolo de espacios en desuso, como el de masovería urbana, en torno a las estrategias alternativas de acceso a la vivienda, se centraron en vías legales de transformación del territorio, aportando los conocimientos técnicos y los instrumentos jurídicos legales que requiere ampliar las posibilidades de acción en el planeamiento urbanístico tanto en el espacio como en el tiempo. La implementación del contrato de masovería urbana, por ejemplo, fomenta la rehabilitación y cuidado de viviendas en desuso a cambio de poder usarlas, reinterpretando la noción de trueque, y la guía jurídica incluye en el panorama de espacios en los que se puede dar un posible empoderamiento elementos que rara vez se consideran, como es el caso de espacios subterráneos, aéreos o desregulados (azoteas, refugios, solares).

En cuanto al taller de metodologías participativas, la primera parte se centró en la introducción teórica y puesta en común de metodologías assemblearias vinculadas a las demandas de autoformación emanadas desde las diferentes asambleas 15M, percibidas

también como necesarias desde el interior de la plataforma *Comboi a la fresca* en la que la conjunción de colectivos supuso un esfuerzo conjunto de aprendizaje mutuo de diferentes lenguajes y mecánicas de funcionamiento. La segunda parte del taller consistió en la puesta en común de procesos de participación de diferentes colectivos que desarrollan su trabajo en ese ámbito desde diversas perspectivas como género, ecología, sociología, etc., así como un debate sobre diferentes propuestas para iniciar el proceso participativo de diseño y usos del solar, temporalmente cedido por su propietario, situado en la calle Corona. Como vemos, todos los talleres se propusieron ya con la intención de dotarse de continuidad y sostenibilidad tanto en lo que se refiere a las acciones en sí, como a la redacción y publicación de documentos que sirvan para generar una biblioteca básica del procomún urbano.

Paralelamente se realizaron dos mesas redondas, una de ellas de agroecología que invitaba a la reflexión sobre el uso de la agroecología en el espacio urbano y su potencial de cohesión social, a través de propuestas participativas de intervención; y la segunda, Periferias, en torno a la visibilización de proyectos de autogestión laboral en la periferia de la ciudad de Valencia. Como podemos ver, ambas propuestas completan procesos de autoformación muy complejos respecto a nociones como la soberanía alimentaria, la interacción generacional o la solidaridad barrial, articulados junto a dos cuestiones básicas de sustento: el trabajo y la comida. Por último, tanto los itinerarios como la creación de espacios se orientaron a la potenciación de los derechos de uso del espacio mediante construcciones colectivas en el espacio social, visibilizando procesos de gentrificación y exclusión, problemáticas de fronteras internas relacionadas con la inmigración, modelos de transporte urbano centralizados, etc.

En resumen, tras el encuentro, todas estas iniciativas colaborativas han supuesto la catalización y dinamización de corrientes subterráneas de reapropiación urbana, planteadas desde los principios de continuidad y sostenibilidad, la fructífera colaboración entre ciudadanos, técnicos y asociaciones, la superación de divergencias para implementar nuevos modelos de hacer ciudad y nuevas prácticas para conseguirlo. Igualmente, la conexión con la red nacional de Arquitecturas Colectivas así como con otras redes a nivel europeo, nos ha dado un horizonte mucho mayor de aprendizaje y expectativas de intercambio. Seguimos adelante con proyectos de cesión temporal de solares y elaboración de publicaciones posibles tanto escritas como audiovisuales, con grupos de trabajo orientados a las metodologías participativas, con encuentros a pequeña escala con colectivos similares de Francia y con teóricos especializados en asuntos como el procomún. Seguiremos pues, intentando habitar y rehabilitar este entorno metropolitano con todas las herramientas que nuestra precariedad postfordista nos permita.

Bibliografía

- DELGADO, Manuel, *Lo común y lo colectivo*, disponible on line en <http://medialab-prado.es/mmedia/0/688/688.pdf> (consultado en mayo 2011)
- FLORIDA, Richard, *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*, Paidós, Barcelona, 2010.
- FOUCAULT, Michel, *El nacimiento de la biopolítica. Curso en el College de France 1978 – 1979*, FCE, Buenos Aires, 2006.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio, *Commonwealth*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 2009.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio, *Multitud: Guerra Y Democracia En La Era Del Imperio*, Ed. Debate, Madrid, 2004.
- HARVEY, David, *Urbanismo y desigualdad social*, Siglo XXI, Madrid, 1977.
- HOLMES, Brian, *The Flexible Personality*, 2003 (disponible online: <http://caosmosis.acracia.net/?p=390>).
- HOLMES, Brian, *Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones*, en Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional, Ed. Traficantes de sueños, Madrid, 2008.
- LAZZARATO, Maurizio, *Del biopoder a la biopolítica*, disponible on line y consultado el 17 de agosto de 2011 en <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>.
- LEFEBVRE, Henri, *La revolución urbana*, Alianza editorial, Madrid, 1972.
- MALO, Marta y ÁVILA, Débora, *El gobierno de la diferencia: gestión y gradaciones de derechos sociales*, en Repensando la metrópolis. Prácticas experimentales en torno a la construcción de nuevos derechos urbanos, Centro de Estudios Andaluces, Málaga, 2010.
- MIQUEL, Mijo, *De las prácticas transversales a las investigaciones extradisciplinares: la constitución del Outsider*, en Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local, Ed. UPV, Valencia, 2011.
- NEGRI, Antonio, *La metrópolis y la multitud*, disponible on line http://ddooss.org/articulos/otros/Antonio_Negri.htm (consultado el 20 de septiembre de 2011).
- OBSERVATORIO METROPOLITANO, (Isidro López Hernández, Emmanuel Rodríguez López), *Fin de ciclo. Financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*, Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2010.
- OBSERVATORIO METROPOLITANO, (Isidro López Hernández, Emmanuel Rodríguez López), *La crisis que viene. Algunas notas para afrontar esta década*, Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2011.
- PASTOR, Marina, *Nihilismo de resistencia: pensamiento, interpretación y escultura como tácticas de acción*, UPV, Valencia, 2001.
- PÉREZ DE LAMA, Jose, *Metrópolis y sociedad de control*, (disponible online: <http://htca.us.es/blogs/perezdelama>).
- PRIETO DEL CAMPO, Carlos, *Lo público y lo común. Estado, derecho, Administración pública/poder constituyente, capitalismo, movimientos antisistémicos*, disponible on line en www.universidadnomada.net.
- RODRÍGUEZ, Emmanuel, *La Riqueza y la Ciudad*, en Producta 50, Una introducción a algunas relaciones que se dan entre la cultura y la economía, YProductions (Eds.), Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- SOJA, Edward, *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2008 (edición original de 2000).
- TORRE MEDINA, Javier, *Producción de subjetividad en tiempos de la crisis. Notas para el encuentro*

Crisis sistémica, nuevos derechos, máquinas creativas de lucha y contrapoder, disponible on line en www.dasumo.com/libros/subjetividad-rtf.html (consultado en junio de 2009).

V.V.A.A., *La gran crisis de la economía global. Mercados financieros, luchas sociales y nuevos escenarios políticos*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2009.

V.V.A.A., *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de sueños, Madrid, 2004.

WEINGÄRTNER, Julia y MONASTERIO Marta, *Poner la vida en el centro: respuestas del ecofeminismo y del decrecimiento a la UE*, en *Menos para vivir mejor*, Número 64, primavera 2010.

Área temática 2_Espacios naturales, espacios públicos

Modera: Carlos Domingo





Carlos Domingo.

Presentación espacios naturales, espacios públicos.

Carlos Domingo

Profesor Contratado Doctor del Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno.

Se recogen aquí aquellos comunicados que abordan aspectos relacionados, no sólo con la utilización pública del espacio, ya sea natural o urbano, sino con la complejidad que se desprende de la dialéctica entre los dos conceptos por separado. A saber; espacios naturales y espacios públicos.

El espacio público se sitúa como campo de pruebas para la superación de las contradicciones de la sociedad contemporánea. El entorno (urbano o natural) se constituye como un soporte más para el arte. Son muchos, y heterogéneos, los comportamientos artísticos que han utilizado el espacio público como elemento activo en el discurso artístico. El arte aporta su valor instrumental planteando una nueva función en la definición del lugar.

El sistema socioeconómico actual contempla el territorio en términos de producción y consumo. La conformación del espacio recibe de este modelo su principal impulso. La organización social de sus habitantes y la forma en que éstos conciben el territorio revela, no solo cuestiones prácticas de habitabilidad y función sino también, la expresión de una determinada cultura.

Por espacio público entendemos aquel territorio de libre acceso en el que es posible la participación social en cualquiera de sus vertientes. En palabras de Manuel Delgado¹, es el lugar de mediación entre la sociedad y el estado. Generalmente se trata de lugares abiertos (planeados inicialmente o consecuencia del azar urbanístico) donde se propicia el encuentro y la comunicación.

También reconocemos como espacio público las áreas de naturaleza (virgen o recreada) que trascienden los límites puramente urbanos y en las que los individuos, además de satisfacer necesidades de esparcimiento, encuentran una experiencia trascendente donde lo natural es sinónimo de auténtico y esencial.

Atilio Doreste, Susana Guerra y Amanda Bolaños presentan el proyecto "*Spontan Stockholm, una cartografía urbana y fotográfica en precario*". Se trata de una propuesta

¹ DELGADO, Manuel. *Lo común y lo colectivo*. Conferencia en Medialab Prado - Plaza de las Letras. 31- 01- 2008. http://medialab-prado.es/article/lo_comun_y_lo_colectivo.

lúdica de participación ciudadana. A través de la fotografía se cuestionan estereotipos sociales tradicionalmente atribuidos a los habitantes de los países nórdicos. Su rigidez de carácter o la frialdad emocional, consecuencia de una climatología extrema, adjetivan con demasiada simplicidad lugares comunes que contrastan con los resultados del trabajo llevado a cabo en la ciudad de Estocolmo.

El photocrossing es utilizado como sistema de análisis y de interpretación social. El registro documental, la pose divertida o el azar del acto fotográfico compartido, desvelan unas relaciones sociales marcadas por el civismo y la espontaneidad. Con este procedimiento se consiguieron imágenes de ciudadanos anónimos en complicidad, partícipes con sus vecinos de un entorno urbano sostenible y común.

Con cercanos planteamientos Raquel De la Cruz y Atilio Doreste plantean un estudio descriptivo del *paisaje sonoro* en la localidad Noruega de Tromsø.

La concentración del modelo productivo en las ciudades necesita de una red de comunicaciones que agiliza el tránsito de sus habitantes pero que condiciona sobremanera el entorno. El sonido de la cotidianeidad se fija como objetivo de esta comunicación. Su pretensión es demostrar que a través de la huella sonora se pueden verificar los cambios sociales y los usos del territorio. Los medios de transporte, en un enclave tan fragmentado como el de la costa Noruega, son parte fundamental del entramado social y articulan la estrecha relación de sus habitantes con los espacios naturales. El murmullo de un motor al ralentí o la sirena de un barco, además de un echo acústico, configuran también un paisaje cultural.

Sabemos que la noción de paisaje está estrechamente ligada a la mirada humana y a las relaciones que ésta establece entre las cosas. Dejando a un lado la acepción del término tradicionalmente más extendida, aquella que ve la naturaleza como generadora de imágenes idílicas y pintorescas, reconocemos en la comunicación de Diego Arribas un claro interés por el paisaje como resultado de la acción del ser humano.

Las minas de Ojos Negros en Teruel, tras el cese de su actividad industrial, se han convertido en lugar para la acción de la actividad artística. El arte es catalizador de la transformación, actúa como dinamizador social y reclama la atención sobre su cambio de función.

Las diferentes propuestas artísticas expuestas abordan varios frentes. La situación socioeconómica del lugar, la capacidad del arte para impulsar una nueva visión del territorio y, en consecuencia, las nuevas formas de ocuparlo que implica el compromiso ecológico.

Además de la protección del medio ambiente, hemos de entender el término ecológico en su sentido más amplio. Es decir, la ciencia que estudia los seres vivos y su entorno. En *Bioarte y entorno: de la artificialización de la naturaleza al artivismo biotecnológico*, Daniel López aborda cuestiones relacionadas con el impacto cultural de la biotecnología. Utiliza de ejemplo el trabajo artístico de Eduardo Kac, Brandon Ballengée, el colectivo Critical Art Ensemble o Natalie Jeremijenko.

La praxis del denominado “arte biotecnológico” se caracteriza por la utilización de los procedimientos de la biología para sus propósitos, tanto conceptuales como formales. Arte y ciencia pierden sus límites para converger en el cuestionamiento de la naturaleza humana. Ambos se constituyen como una vía de conocimiento en la percepción que el individuo tiene de su entorno.

Las propuestas artísticas indagan en las implicaciones simbólicas y culturales ligadas al uso de la biotecnología. Se sitúan en la dialéctica de lo natural frente a lo artificial.

De igual modo, ciudad y naturaleza a priori, son términos que describen realidades enfrentadas. Si el primero remite al ámbito de la artificialidad, el segundo habla de nuestro origen (natural) como especie sobre el planeta. Son numerosos los ejemplos urbanísticos en que la conciliación de estos dos conceptos se ha hecho con torpeza o simplemente, no se ha hecho².

Sin embargo, hay experiencias urbanísticas que, afortunadamente, avalan la posibilidad de otra relación. En *Arquitectura del paisaje en transición o cuando el bosque conquistó la ciudad* Juan José Tuset hace un recorrido histórico por distintas intervenciones arquitectónicas en la ciudad de Estocolmo. En todas ellas hay una clara preocupación integradora, un deseo de eludir la distancia entre dos espacios supuestamente antagónicos.

El bosque, entendido como espacio natural pero también como lugar simbólico, se constituye en eje central de las diferentes actuaciones paisajísticas. La función lúdica y la participación social refuerzan la identidad asentada en la intensa relación de sus habitantes con la naturaleza.

El espacio urbano es consecuencia de una estructura mediatizada por su uso. La evolución demográfica o la actividad económica (entre otras) son acciones que determinan formas características y diferenciadas. Los barrios, los edificios y los muros son un reflejo de quienes los habitan.

² Señalo aquí el clarificador texto a este respecto de GARCÍA, Carlos. “Naturaleza y metrópoli, conciliación y conflicto”. Actas. Desde la ciudad. Arte y naturaleza, Diputación de Huesca, Huesca 1998, p. 213-234.

Laura Pilar Delgado reflexiona, a través del trabajo de los artistas Ernest Pignon-Ernest y Jorge Rodríguez-Gerada, sobre la dimensión temporal de la ciudad. La intervención plástica en sus muros llama la atención sobre la identidad del lugar y su razón vital.

Las actuaciones artísticas se producen en las paredes que quedan visibles tras el derribo de edificios. Paredes medianeras que desvelan, en parte, la intimidad de sus habitantes. Son espacios limítrofes, con restos al descubierto de un tiempo vivido, expuestos ahora a la mirada pública. El arte reivindica así su función social conectando los lugares físicos (tangibles) con la memoria individual y la historia colectiva.

María Victoria Sánchez y Manuel Fernández presentan su comunicación bajo el título *Centros de interpretación, museos de ciencias naturales y museos de arte y naturaleza, y otras instituciones: breve aproximación a diferentes formas de enseñar el paisaje*. Un análisis tipológico de instituciones y museos surgidos para la divulgación del patrimonio cultural con especial incidencia en la relación de los términos, paisaje, individuo y naturaleza. Se constituyen como campo de estudio los museos de ciencias, museos de historia natural o las diversas modalidades de centros de arte y naturaleza.

Examinan diferentes ejemplos que van, desde enfoques puramente naturalistas y descriptivos a visiones más integrales que sobrepasan las fronteras clásicas de las disciplinas científicas.

Finalmente Filomena do Rosario nos acerca al espacio natural a través de una vía poética y emocional. Analiza la obra de Miguel Blanco “La biblioteca del bosque” donde el artista se propone un acercamiento a los procesos naturales, poniendo de manifiesto la simbiosis entre individuo, naturaleza y arte.

La recolección sistemática de ramas, hojas o semillas (entre una gran variedad de elementos naturales) permite su catalogación y configura un archivo, sin finalidad taxonómica, de vivencias en la naturaleza.

El sentido de pertenencia a un espacio y la conexión con él señala la importancia del vínculo emocional con el entorno. De esta manera se rescribe la relación de los individuos con la naturaleza y se profundiza en el compromiso de la conservación medioambiental a través de la reivindicación ecológica.

El paisaje discontinuo. Re-fragmentación y comunalidad en la costa atlántica escandinava.

The Discontinued Landscape. Fragmentation And Commuality On The Atlantic Scandinavian Coast.

Raquel De la Cruz Modino y Atilio Doreste Alonso.

Doctora en Antropología Social. Atilio Doreste Alonso es doctor en Bellas Artes. Ambos integran el Grupo de Investigación “Taller de Acciones Creativas” (www.grupotac.net/) y son miembros del Instituto Universitario de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife, España).

Resumen: El paisaje costero de Noruega discurre desde la Antártida Oriental hasta los 81° norte, pero no es la continuidad sino una sensación de constante fragmentación la que domina sus paisajes. Hoy en día, la misma costa experimenta el ir y venir de residentes, turistas y visitantes de todo tipo (estudiantes, trabajadores, turistas domésticos, excursionistas, etc.). El sonido de transportes y medios de locomoción son un síntoma de movimiento en uno de los países más silenciosos del mundo y con menores índices de habitantes por kilómetro cuadrado. El mismo paisaje se llena de diversidad cultural gracias a esta penetración. Esta exposición profundiza sobre la dimensión logística y las oportunidades que brindan los medios de transporte en un contexto como el descrito. Reflexiona sobre una porción del paisaje de Noruega, a través de la escucha y de la observación participante.

Palabras clave: Paisaje sonoro, transportes, noruega, fragmentación, continuidad.

Abstract: *Norwegian coastal-landscape runs from the East Antarctica to the 81 degrees north, without inspiring any sense of continuity but of a dominant fragmentation. Today, the coast is experiencing a continuous movement of residents, vacationers and visitors of all types (students, workers, domestic tourists, hikers, etc). The sounds of transport are symptomatic of some kind of movement in one of the quietest countries of the world, with the lowest population per square kilometer. The Norwegian soundscape is full of cultural diversity. This presentation is focused on the logistics and the opportunities that the means of transport are providing in a context like that. It reflects about a portion of the soundscape of Norway, through listening and participant observation.*

Keywords: *Soundscapes, transportation, Norway, fragmentation, continuity.*

1. Introducción

A los ojos de un visitante, imaginemos a uno procedente del sur de Europa por ejemplo, el paisaje noruego representa una inminente ruptura con la continuidad de la gran llanura europea abierta desde los montes Urales, la frontera física con Asia, hasta las costas francesas aproximadamente. El país escandinavo se eleva por encima de los 70° Norte, y sin embargo no es la continuidad sino una sensación de constatación fragmentación la que domina sus paisajes. La vista de aquel extranjero se inundaría fácilmente de contrastes lumínicos extremadamente fugaces; sus pies... probablemente se llenarían de vértigo mirando la serie de montañas que lo atraviesan entre saltos de agua; y su ánimo quizás quedaría atrapado sobre alguna de las panorámicas de ausencias y sorpresas que se entrevistan recorriendo los lugares más pintorescos a habitar, muchos de ellos localizados en medios tremendamente solitarios.

En Noruega, un extraño se reconocería también e intermitentemente perdido ante la multitud creciente de entornos de tránsito. La isla de Tromsø, donde nos pararemos, es bulliciosa y se halla descarnadamente abierta a la circulación de un número de individuos en alza, en sintonía o al ritmo global al que gira todo país escandinavo. Si bien debemos anotar que, a pesar de los movimientos desarrollistas, éste sigue siendo uno de los estados más despoblados de Europa, y no es la tierra sino el mar quebrado el que contiene su pasado y alberga la mayor parte de sus comunidades. El territorio de Noruega se eleva como una cadena de sonidos renovados que hablan de importantes cambios de entre los que sobresalen los de la línea litoral, la vía imaginaria por la que sus pobladores han construido una historia plagada de exploradores y pioneros.

El paisaje noruego y su percepción para un observador de procedencia indefinida finalmente, como la de cualquier otro paisaje, estará condicionado por los usos y las actividades presentes y expectativas que los individuos proyectan para sí mismos y para los miembros afines de su grupo sobre un territorio determinado (Santana Talavera et al. 2011:321, 322). El mismo está conformado por una selección no neutral y flexible de elementos insertos en un medio dado. Poniéndonos en la piel de nuestro viajero-invitado la selección sobre la que nosotros trabajamos en este texto está plagada de coches, barcos, aviones y otros puntos o medios de encuentro. Nos hemos inclinado por el paisaje urbano pues es donde se condensan las relaciones sociales y muchas de las actividades en las que se sumerge la población de Tromsø. Estos espacios, y otros humanizados como puertos y aeropuertos, son además relativamente accesibles para el investigador social, en contraste con el núcleo de la casa-hogar que constituye el eje de importantes relaciones sociales en Escandinavia. En el caso noruego ésta alberga también relaciones de vecindad o profesionales, con mayor profusión e intensidad que en el área sur de Europa.

En este contexto, la atención a la sonoridad representa a nuestro juicio una interesante vía de generación de materiales y etnografías para la investigación social. El paisaje sonoro, como cualquier otro paisaje, es una construcción que depende de la actitud y postura del observador - escuchante. Está plagado de interferencias y mediado por las capacidades físicas o tecnológicas para aprehender hechos acústicos. Las condiciones de escucha perfecta no existen. Pero ello no invalida el trabajo con el sonido que, además de elementos para la descripción o el recuerdo, es un importante vehículo de enculturación y representa una vía para acceder a la realidad construida del lugar. Cada contexto cultural configura su propio paisaje sonoro desde su experiencia cotidiana, más que desde el estado del entorno. “El Paisaje Sonoro capturado no es más que una construcción, que se adapta en su concreción para darle un uso u orientación determinado (científico, técnico, artístico, etc.)”¹. Consecuentemente la investigación sonora se apoyaría más en el hábito que en la actitud estética, y debe revelar o hacer consciente ese juego de contaminaciones mutuas y de interpretaciones.

Los paisajes sonoros, como los atendidos en este trabajo, son paisajes culturales. El paisaje es una construcción sociocultural, generalmente considerada en positivo y de carácter estético (Bertrand y Bertrand, 2002) que, como referente cultural, juega un papel relevante en los procesos de configuración de identidades personales y colectivas. Entre ellos, los de las urbes llegan a ser considerados como una gran obra de arte (Rico 2011). Pues las ciudades, expresión del modelo socio-económico capitalista que concentra mercados de trabajos y recursos, son inconcebibles, infinita y absolutamente ricas en lo simultáneo y diverso para el artista. En ellas no existe el contexto puro y perfecto, sino la permanente interferencia, superposición y espontaneidad. Las ciudades representan polos de actuación y decisión, llegando a constituirse en los “corazones” financieros de países enteros, si atendemos al modelo de *Manhatan* por ejemplo. El desarrollo de las comunicaciones y las vías y medios de transporte precisamente favorecen la gestión de un capital humano centralizado dentro de unas coordenadas espacio-temporales concretas, a los que poco a poco se van añadiendo capas de complejidad sonora. Sobre ellas nos centraremos en este documento, especialmente sobre las ciudades abiertas al mar.

2. El trabajo sobre la ciudad de Tromsø

Este documento se engarza con el desarrollo de diversos proyectos de investigación,

¹ Así lo afirmó José Igés durante su intervención en la pasada Convención Sonora “Fonoteca del Mar”, organizada por la Fundación Universidad de La Laguna y el Programa SEPTENIO del Gobierno de Canarias, con el apoyo del grupo TAC, los días 17 y 18 de Diciembre en Tenerife. Véase: www.fonotecadelmar.org/

gestionados desde el Instituto Universitario de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de La Laguna, y liderados o co-participados por sus autores². Nace a partir de una estancia de trabajo *in situ* de 6 meses de duración en la isla de Tromsø, localizada en el Norte de Noruega; durante los cuales se exploraron diversas líneas de continuidad o grados de permeabilidad entre los elementos geográficos (naturales o antrópicos) del paisaje costero del Municipio o *Kommune* de Tromsø.

Girando y viajando alrededor de esta municipalidad, donde se halla la isla y la ciudad-capital de mismo nombre (Romsa en lengua *sami*), hemos llevado a cabo la serie de derivas sonoras que componen el estudio que se presenta en estas páginas. Nuestro objetivo era interpretar líneas de continuidad sonora, identificadas gracias a la extensión de infraestructuras y medios de transporte, frente al espacio constantemente fragmentado que resulta el espectro visualmente perceptible de Noruega. Todo ello a fin de generar una etnografía del espacio y del territorio de Tromsøya, estrictamente la “isla de Tromsø”, donde se concentra la mayor parte de la población, encuadrada en las formas de vida y la dimensión de la ciudad; dentro de unas coordenadas espacio-temporales que poco tienen que ver ya con el nomadismo practicado por algunos de los originarios habitantes de esta zona inmersa en la región *Sáapmi*; ni con lo rural, lo disperso o lo agrícola.



Vista general de la isla de Tromsøya y Kvaløya.
Foto: Raquel de la Cruz Modino.

La selección de la isla de Tromsø obedece a que, a nuestro juicio, representa una quiebra con la continuidad rota, aunque quieta y silenciosa, en el camino hacia el norte. La isla es bulliciosa en comparación con la soledad de otros enclaves costeros de Noruega; se erige como el centro de la vida cultural del norte del país; y además es una isla radicalmente diferente bajo el concepto o el modelo de isla dominante por ejemplo en el imaginario turístico. Actualmente Tromsøya es sujeto y objeto de importantes cambios que afectan a las

² “Paisaje sonoro. Identificación y registro digital geo-localizado del patrimonio cultural inmaterial de Canarias” (SONAR::CC), liderado por D. Atilio Doreste Alonso, financiado por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información (ACIISI), y Cofinanciado con el fondo FEDER. Proyecto Posdoctoral de Dña. Raquel de la Cruz Modino “El proceso de creación de AMPs y su impacto en la gobernabilidad: análisis de escenarios de múltiple uso con pesquerías y turismo”. Convocatoria del Ministerio de Educación Subprograma estancias de movilidad posdoctoral en centros extranjeros del Programa Nacional de Movilidad de Recursos Humanos de Investigación, en el marco del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (2009). Proyecto “NODOS:ON: La Fonoteca del Mar”, financiado por el Gobierno de Canarias dentro del programa SEPTENIO y liderado por la Fundación Empresa Universidad de La Laguna.

caras Este y al Oeste de la isla. Ambas están dominadas por infraestructuras de transporte y comunicaciones que son claves para su crecimiento: el puerto y el aeropuerto respectivamente. Alrededor de éstos crecen los centros comerciales, los parkings, los gimnasios y otros puntos de encuentro o reunión social, diferentes de los tradicionales espacios familiares o de los comunes que ofrece el corazón administrativo y comercial de una ciudad al uso (Ayuntamiento, mercado, iglesia...). Tromsø es además la ciudad más importante del norte de Noruega y su desarrollo ha estado estrechamente vinculado con el avance de las expediciones polares, y de la industria pesquera y ballenera. Hoy en día cuenta con más de 100 nacionalidades representadas y se erige como una importante “ciudad de estudiantes” de cierto tipismo, gracias a la presencia de la *Universitetet i Tromsø*. Cafeterías al aire libre, terrazas y pubs componen una oferta de ocio que también es aprovechada por turistas y visitantes. Su población supera los 150.000 habitantes en el año 2011³, que se hallan concentrados principalmente en torno al núcleo urbano de la ciudad-capital y distintos barrios. Entre esos destaca Brevika, donde se ubica el principal campus universitario, Håpet y Mortensnes en cuyos alrededores se localiza el aeropuerto y los principales centros comerciales, y Elverhøy en lo alto de la isla, donde se halla el lago Prestvannet artificial y construido como fuente de agua potable. La isla se encuentra unida al continente por un túnel submarino y un puente, al igual que con la isla de Kvaløya.

Desde una perspectiva *Etic*, esto es, una perspectiva de observador, el paisaje de Tromsø es un paisaje en constante alteridad debido a la brusquedad, la rapidez y transcendencia de los cambios que acaecen a lo largo del año en términos lumínicos, de flora y fauna, acceso y medios de vida y transporte. El observador, por ejemplo, puede verse fácilmente sorprendido por la oscuridad del invierno ártico, donde el cielo no se muestra negro sino malva, azul, rosa o verde, cuando es atacado por las permanentes auroras. Pero no menos sorprendente resulta la experiencia del Midnight sun y los cambios que éste acarrea sobre el crecimiento de la flora local. Bajo la presencia constante de la luz, el proceso fotosintético no cesa en 24 horas a lo largo varios meses al año, provocando una floración acelerada en plantas y flores de todo tipo. Desde una perspectiva *Emic*, de actor o participante en una cultura determinada, es sencillo atisbar cómo las características territoriales de Noruega y de Tromsø se hallan



Centro de la ciudad de Tromsø. Foto: Raquel de la Cruz Modino.

³ Fuente: Statistics Norway <http://www.ssb.no> ultimo acceso a 02/09/2011.

presentes en la configuración de la identidad local y en los procesos de identificación o adscripción a una comunidad determinada.

En el contexto descrito nos preguntábamos en qué medida el sonido podía ser un marcador o reflejo de los cambios estructurales que están acaeciendo en la isla y sus alrededores; de entre los cuales destaca, además de la creación de nuevos espacios sociales, el ir y venir de viajeros, trabajadores temporales, estudiantes y turistas. Considerada “la puerta del Ártico”, la isla es uno de los centros receptores de turismo y visitantes más importantes del norte de Noruega. Nos interesaba además explorar expresiones de pervivencia de aspectos y modos tradicionales de vida de la población local, y su convivencia con elementos mucho más recientes aunque activos patrimoniales tales como el *Hurtigruten*; al que nos referiremos más adelante.

A lo largo del mes de Agosto de 2011, se ejecutaron aproximadamente 15 derivas sonoras, empleando como soporte los principales medios de transporte de los que dispone el Municipio. De ese conjunto se han rescatado 7 transectos representativos para este texto, tratados con una mínima edición niveles o normalización.

3. Fractura y comunalidad en escandinavia

Una comunidad es un conjunto o grupo de individuos que comparten una serie de rasgos o elementos de interés. Tradicionalmente, desde la Antropología se ha hablado de comunidad a partir de a) una serie intereses compartidos entre la gente, b) un emplazamiento o localidad de referencia, o c) por la existencia de un sistema o una estructura social común (Rapport, 1997: 114-117). No obstante, de manera habitual nos referimos a comunidad atendiendo a una variedad creciente de elementos, no sólo de carácter físico sino simbólico y “virtual”, y en base a lo que los individuos consideran propio y radicalmente distinto de otros grupos e individuos considerados “diferentes” o ajenos al grupo. Una comunidad puede ser una unidad funcional, administrativa por ejemplo; de hecho la palabra noruega *kommune* no significa más que Municipio o municipalidad. Sea cual sea el mecanismo o elemento de adscripción referido, son igualmente importantes los mecanismos de diferenciación y exclusión al respecto de los “otros”, no pertenecientes.

Aterrizar en Noruega sin ser capaz de ofrecer una referencia explícita sobre la propia comunidad de pertenencia o de referencia, implica hallarse en cierto modo “perdido” en una cultura que distingue muy cuidadosamente entre el norte y el sur de Europa; entre el norte y el sur de su propio país; entre los distintos países de la órbita y la península Escandinava... A pesar de que, paradójicamente, en Noruega resulte relativamente fácil modificar y construir los propios apellidos, que es un marcador de origen que goza de

mayor peso en el contexto español, por ejemplo, y que difícilmente se podía variar hasta años recientes. La relación histórica con la pesca y los asentamientos, y desarrollos socioeconómicos, alrededor de fiordos marcan el devenir de muchos grupos de población. De hecho, la costa atlántica norte puede ser descrita como una secuencia de fiordos e islas que albergan a grupos relativamente aislados de población.

Desde la perspectiva del actor o participante resulta sorprende además cuán dispuestos están los residentes de muchas áreas del país a explicar, presentar, o cuando no a justificar, las características en las que se desenvuelve la cotidianeidad de los noruegos mediada por la presencia o ausencia de luz, la realidad económica del país y el contacto constante con la naturaleza; frente a una variedad de prejuicios existentes y defendidos como falsos; lo que no deja de ser un indicador de cierto nivel de apertura, a pesar de las barreras a la inmigración o la resistencia de los noruegos a la inclusión del país en la Unión Europea.

Todos estos condicionantes hacen de Tromsøya un espacio tremendamente interesante a la investigación empleando medios y materiales sonoros, a fin de ver si existe un correlato en los espacios sociales capaces de reflejar los cambios indicados, las transformaciones y los prejuicios sobre el nivel de aperturismo de esta sociedad, y la discontinuidad apuntada.

4. Una propuesta exploratoria de sonoridad

A lo largo del mes de Agosto de 2011 se ha realizado una muestra sonora exploratoria alrededor de la municipalidad de Tromsø, si bien la estancia de campo se extendió desde Abril hasta Septiembre del mismo año. Se ejecutaron aproximadamente 15 derivas sonoras, empleando como soporte los principales medios de transporte de los que dispone el Municipio. De ese conjunto se han rescatado 7 transectos representativos para este texto, tratados con una mínima edición niveles o normalización. Todas las grabaciones se han realizado contando con la presencia del investigador-*field-recorder* e *in situ*, con una grabadora digital portátil, implementando un tipo de escucha técnica amplificada y microfónica binaural. La mayoría de las grabaciones se han realizado en movimiento, pero en esta selección también introducimos algunas realizadas desde punto fijo. Los



Montañas en Tromso. Foto: Raquel de la Cruz Modino.

contextos de grabación se seleccionaron de manera premeditada atendiendo a la importancia que están adquiriendo los medios e infraestructuras de transporte para el nuevo desarrollo de la ciudad y el Municipio en general. Pero también se buscaron áreas de encuentro entre los distintos colectivos: trabajadores, visitantes, turistas, estudiantes... que es posible identificar especialmente en torno a la ciudad de Tromsø, en paradas de taxis, aeropuertos, puertos, etc. Los quince recorridos que componen la muestra definitiva han sido inventariados y clasificados siguiendo la metodología propuesta por el grupo TAC a colación del proyecto de investigación "Paisaje Sonoro, Identificación y Registro Digital Geolocalizado del Patrimonio Cultural Inmaterial de Canarias" [SONAR:CC, Ref.: ProID20100074].

(1) STE_001

Descripción: Recorrido en autobús por la costa de Tromsøya.

Duración: 7,43.

Localización: Municipio de Tromsø, Noruega.

Formato: wav, mp3.

Medio técnico: Zoom H4.

Transecto: Salida desde la calle principal o Storgata de la ciudad de Tromsø, atravesando el puente de Bruvegen hasta Tromsdalen en el continente.

<http://soundcloud.com/atilio-doreste/ste-001-noruega-hurtigruten>

(2) STE_002

Descripción: Cable Car en Tromsø.

Duración: 5,15 minutos.

Localización: Municipio de Tromsø, Noruega.

Formato: wav, mp3.

Medio técnico: Zoom H4.

Transecto: Tromsdalen, recorrido del funicular Fjellheisen por la ladera del monte Storsteinen, que se eleva 421 metros sobre el nivel del mar (véase foto).

<http://soundcloud.com/atilio-doreste/ste-002-noruega-hurtigruten>

(3) STE_003

Descripción: Recorrido en el Hurtigruten.

Duración: 3,00 minutos.

Localización: Municipio de Tromsø, Noruega.

Formato: wav, mp3.

Medio técnico: Zoom H4.

Transecto: Segmento del trayecto realizado diariamente entre el puerto de Skjervøy a

Tromsø, con una duración total de aproximadamente 4 horas de viaje.

<http://soundcloud.com/atilio-doreste/ste-003-noruega-hurtigruten>

(4) STE_007

Descripción: Puente sobre una autovía junto al campus universitario de Breivika.

Duración: 2,5 minutos.

Localización: Municipio de Tromsø, Noruega.

Formato: wav, mp3.

Medio técnico: Zoom H4.

Transecto: Grabación desde punto fijo.

<http://soundcloud.com/atilio-doreste/ste-007-noruega-raquel-modino>

(5) STE_009

Descripción: Parada de taxis en la calle principal Tromsø.

Duración: 2,5 minutos.

Localización: Municipio de Tromsø, Noruega.

Formato: wav, mp3.

Medio técnico: Zoom H4.

Transecto: Grabación desde punto fijo.

<http://soundcloud.com/atilio-doreste/ste-009-noruega-raquel-modino>

(6) STE_009_011

Descripción: Viaje en ferry desde la isla de Tromsøya a Kvaløya.

Duración: 2,13 minutos.

Localización: Municipio de Tromsø, Noruega.

Formato: wav, mp3.

Medio técnico: Zoom H4.

Transecto: Trayecto realizado en barco y dentro de vehículo entre las islas mencionadas

<http://soundcloud.com/atilio-doreste/ste-009-011>

(7) STE_015

Descripción: Aeropuerto de Gardermoen.

Duración: 4,17 minutos.

Localización: Aeropuerto Gardenmoen. Municipio de Oslo.

Formato: wav, mp3.

Medio técnico: Zoom H4.

Transecto: Grabación desde punto fijo.

5. Interpretación del paisaje sonoro e infraestructural del municipio de Tromsø

El paisaje noruego visualmente perceptible es un paisaje fragmentado, tintado de cierta continuidad únicamente en “silencio” dominante a lo largo de kilómetros y recorridos despoblados. Frente a esta primera aprehensión, el paisaje sonoro de Tromsø descubre ejes de tránsito y movimiento, de individuos que avanzan dentro de una nueva banda sonora ambiental. Existe un rumor sempiterno de barcos que vibran, coches que esperan, o vehículos que se alejan, sobre el que se superponen capas lingüísticas incomprensibles para el observador extranjero. Conversaciones, llamamientos, mensajes, emergen sobre dicha banda sonora de base, descubriendo un mundo de relaciones humanas en áreas de encuentro y de paso; como un *ferry* (6), un aeropuerto (7), o un funicular (2).

Desde la perspectiva del observador, cargada de extrañamiento, a pesar de las posibles interferencias (humanas y técnicas) existe una característica muy peculiar del paisaje sonoro de Tromsø. Los registros sonoros son “redondos” en la medida en que los solapamientos son mínimos y no existen escenas de contaminación. Las burbujas sonoras identificadas son compactas y están relativamente pulidas. Los sonidos son “limpios”, es posible atisbar sus confines con una escucha detallada y mínima edición. Las capas de sonido pueden ser identificadas y son limitadas. Tromsø es conocida por su “vida” y sus calles animadas, y ciertamente los residentes locales organizan diversas actividades de manera comunitaria, en clubes o asociaciones, pero sin interferencias entre ellos. Así es posible escuchar conversaciones paralelas, por ejemplo, en el funicular pero que no llegan a mezclarse (2), o el bullicio de un autobús en hora punta donde no sobresalen las voces de sus pasajeros sobre el ruido del motor (1).

Cada registro realizado en este trabajo puede considerarse como una auténtica burbuja sonora. Existe una burbuja dominante y continua, introducida por los medios de transporte, pero a medida que nos acercamos a otras burbujas se descubren, a modo de instantánea, un espectro de relaciones sociales: turistas preguntando cuál es la parada correcta (1); los trabajadores del cable car organizando la actividad (2); la bienvenida a los nuevos pasajeros que acaban de ascender por el Hurtigruten (3); o la pareja que conversa dentro del vehículo mientras cruzan un fiordo llevando a un invitado a bordo (6).

El horizonte noruego es abrupto y accidentado, tal y como expusimos en las primeras páginas de este texto. Pero el paisaje sonoro del Municipio Tromsø resulta tremendamente plástico, alargándose por el ritmo incesante de los medios de locomoción y comprimiéndose ante pequeñas interrupciones humanas. Creemos que dicha plasticidad tiene ciertas singularidades, fruto del carácter “relativamente” abierto y multicultural de la ciudad de Tromsø; y los movimientos desarrollistas de los que la isla es objeto. La composición resultante está llena de colorido y de una musicalidad distintiva, frente al aislamiento comúnmente supuesto sobre estas latitudes del ártico.

Las aportaciones realizadas por este trabajo se constituyen en dos niveles claramente distinguidos. El primer nivel es el nivel creativo, que ha bebido de la escucha atenta, la selección de clips representativos y su registro, con los que se ha tratado de componer siete fonografías representativas del municipio objeto de estudio. Los clips expuestos en el texto se muestran como siete obras sonoras que componen una serie interpretativa del paisaje de Tromsø y la cotidianeidad de la ciudad de Tromsø. El segundo nivel de análisis, se articula y concreta sobre un registro organizado de fenómenos aurales donde acontece el hecho sonoro, y se ha materializado en el estudio, descripción y la generación de una propuesta de trabajo abierto a nuevas aportaciones de lecturas e interpretación creativa.

Las culturas son un entramado de relaciones y manifestaciones sonoras, lingüísticas y no lingüísticas, donde el *fieldrecorder* es capaz de actuar generando nuevos y ricos datos etnográficos que acerquen posiciones entre investigadores de distintas disciplinas. Los sonidos de la ciudad noruega de Tromsø nos hablan de un comportamiento ciudadano pausado. De una isla abierta a la naturaleza, aunque envuelta en importantes cambios relacionados con la extensión del sector servicios. De una población acostumbrada al viaje y abierta los intercambios humanos. De un ritmo cotidiano y unas horarios comerciales y de actividad ligeramente superiores al de otras ciudades del país; por encima de su localización (casi) en el extremo norte del continente.

Noruega es, como dijimos, un país extremo, que se extiende del Círculo Polar Ártico al Círculo Polar Antártico de manera no continuada. Pero los sonidos que componen la muestra expuesta en estas páginas hablan más de equilibrio que de acantilados o abismos. Nos sugieren con mayor intensidad una metáfora viajes indeterminados, que una imagen de saltos en un espacio-tiempo inacabado; como aquel puede resultar de la extensión del modelo de ciudad capitalista, con todo su conglomerado.

Bibliografía:

- Auge, M. (1995) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa: Barcelona.
- Bertrand y Bertrand (2002) *Une géographie traversière: L' environnement à travers territoires et temporalité*. Paris, Ed. Arguments.
- Doreste, A. (2011) “Un mapa sonoro de Canarias”. Actas del Congreso Arte y Sociedad” I Congreso Internacional Virtual Arte y Sociedad: Medialabs y Cultura Digital. Universidad de Málaga.
- Joyner, C.C. (1992) “Antarctica and the law of the sea”. Published by Martinus Nijhoff Publishers. The Netherlands. ISBN 0-7923-1823-4.
- Juncá Ubierna, J.A. (1993) *Túneles submarinos de carretera en Noruega: un desafío de la ingeniería subterránea hecho realidad*. Revista de Obras Públicas, nº 3.319. Año 140.

Levack, J. (2002) *Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music*, Organised Sound, Cambridge University Press.

Rapport, N. (1997) "Community". En Barnard & Spencer Editors (1997) *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Routledge London & New York. ISBN 0-413-09996-X. Págs.: 114-117.

Santana Talavera, A., Rodríguez Darías, A., Díaz Rodríguez, P. (2011) "La percepción del paisaje en la declaración de un parque nacional en las zonas áridas de Fuerteventura". En Simancas Cruz y Cortina Ramos Coordinadores (2011) *Retos y perspectivas de a gestión del Paisaje de Canarias. Reflexiones en relación con el 10º aniversario de la firma del Convenio Europeo del Paisaje*. Santa Cruz de Tenerife: Observatorio del paisaje. Gobierno de Canarias. Universidad Menéndez Pelayo. Págs.: 321-337.

Rico, G. (2011) "El patrimonio artístico de la ciudad en la frontera de lo audible. Ciudad sonora y memoria". *V Congreso internacional sobre turismo y desarrollo dentro del I Simposio internacional valor y sugestión del patrimonio artístico y cultural*. Málaga.

Spontan Stockholm, una cartografía urbana y fotográfica en precario. Spontan Stockholm, A Precarious Photographic And Urban Cartography

**Atilio Doreste Alonso, Susana Guerra Mejías, Amada Bolaños Gutierrez.
Profesores Titulares de las Facultades de Bellas Artes de Tenerife, y becaria del
Karolinska Institutet.**

Resumen: *Spontan Stockholm* es una propuesta lomográfica del grupo de investigación *Taller de Acciones Creativas* en la que se pretende hacer un retrato de las posibles actitudes y comportamientos de espontaneidad del ciudadano sueco en el mejor ánimo del periodo estival, poniendo en cuestión su imagen externa de frialdad de carácter, por medio de un juego creativo de lo que se ha venido en llamar fotocrossing: una distribución estratégica de sets de dispositivos desechables que invitan a la participación anónima en la toma de instantáneas.

Palabras clave: Fotografía, Lomografía, Photocrossing, Espontaneidad, Arte participativo, Arte y Ciudad.

Abstract: *Spontan Stockholm* is a lomographic proposal from the research group *Taller de Acciones Creativas (Creative Actions Workshop)*. We intend to portray the possible spontaneous behaviour and attitude of the Swedish citizen in their best summer mood, questioning thus their outward image of cold personality, by means of what has come to be called *Photocrossing*: a creative game in which a series of strategically distributed disposable devices invite to the anonymous participation in taking some snapshots.

Keywords: Photography, Lomography, Photocrossing, Spontaneity, Participatory art, Art and city.

1. Breve perfil histórico del ciudadano sueco desde la perspectiva española.

Estocolmo es una ciudad con más de setecientos años de historia. Una primera imagen de esta población se distingue por el carácter señorial de su efigie, por sus calles y aguas impecables, así como por la variedad de estilos presente en sus espacios. Tiene las singularidades de un territorio fragmentado por el conjunto de islas que comportan la capital sueca¹, donde el 95 por ciento de la población vive a menos de 300 metros de zonas verdes. Recientemente ha sido ganadora del premio capital verde europea por la calidad de su vida urbana y por tener en cuenta, sistemáticamente, el medio ambiente en sus planes de urbanismo y por su lucha contra la contaminación atmosférica, los

¹ <http://www.guiarte.com/estocolmo/>

problemas producidos por el tráfico y los niveles de congestión, en cuya candidatura ninguna capital española pudo pasar a la final. Esta impecabilidad ciudadana ha sido especialmente perfilada por el escritor colombiano Antonio Mora Vélez (2007), que ha realizado un retrato arquetípico de sus habitantes: *“Los suecos visten igual, comen casi lo mismo y se ven todos los años, el 24 de diciembre a las 3 p.m., el mismo programa del Pato Donald y lo disfrutan como si fuera la primera vez. Y tienen todos en sus ventanas el mismo adorno de Navidad: nueve luces montadas en una base piramidal, correspondientes a los nueve domingos de adviento. Un sueco -como escribió un inmigrante con humor- es alguien con los ojos azules y los cabellos rubios que cree en sus gobernantes, que es honrado, puntual, que come sill con papas y fresas el día del solsticio de verano y que se acuesta todos los días a las 10 p.m. y se levanta a las 5 y 30 a.m. para leer la prensa y ver las noticias de la TV”*.

Los escandinavos en general y los suecos en particular parecen estar formados o hechos de un altruismo continental diferente al nuestro, cuya diferencia fundamental radica en el buen funcionamiento de las leyes en estos países. Estocolmo, conocida como la Venecia del norte, con una población de más de 800.000 habitantes, ha tendido a mantener las tradiciones y costumbres provinciales debido al aislamiento del país. La sociedad y la forma de vida sueca se ha caracterizado tradicionalmente por la simplicidad e incluso por la severidad resultante de las condiciones geográficas y económicas, y por una imagen de regularidad previsible que puede parecer una caricatura chocante y fuera de la realidad, sin embargo ocurre que, observando su manera ejemplar de desenvolverse que contrasta enormemente con el comportamiento de los ciudadanos de otros países como, por ejemplo, los españoles, podemos confirmar este perfil como un verdadero modelo externo de educación y ciudadanía. Más adelante, en su artículo, continúa describiendo Mora: *“Los suecos son unos personajes insólitos que no realizan un acto sin primero pensar y valorar si con él molestan o perjudican al vecino o a otro de sus semejantes”*.

Este tipo de generalidades quizás vengan expresadas por la experiencia española en el contacto con los suecos y la imagen que, a lo largo de los años, hemos construido de los habitantes del norte de Europa, y que bien viene explicada por Cardona y Losada (2009) en su libro *“la invasión de las suecas”*, desde las evoluciones del antiguo y acartonado régimen que abrió sus puertas al turismo de masas donde la que fue llamada entonces *beautiful people*, que supuso en los 50 y principios de los 60 una pacífica invasión que acabaría transformando las costumbres de nuestro paisaje con su moral menos rígida y sus aires de libertad, contrastaba enormemente con una sociedad empobrecida y limitada por los corsés religiosos y culturales de posguerra.

En las Canarias rurales de la década de los cincuenta existía cierta costumbre de ver con diferencia al visitante foráneo. Después de una especial influencia británica relacionada con el turismo de salud y las explotaciones agrícolas que veían al campesino local como un trabajador honesto y acostumbrado a una vida de privaciones y duro trabajo (Lemus 1995), fue muy frecuente el desarrollo de comunidades locales con fuertes lazos sociales acostumbrada a dejar abiertas las casas confiadamente. El autor Kenneth Moore (2005) explica la consideración que había de algunos de estos viajeros que encontraban en las islas un remanso de paz y bienestar en la diferencia de las durezas del clima continental: *“En comparación con otros visitantes, los suecos eran relativamente más estables. Lo que destacaba de ellos era cómo se organizaban. Ellos, tal y como se ha mencionado, vivían en un recinto con reja en la entrada que casi siempre permanecía cerrada. Cuando un foráneo como yo era invitado a entrar, lo que atestiguaba era una vida de confort y avanzada tecnología muy por encima de lo que estábamos acostumbrados a ver [...]. Otra cualidad obvia era que eran con mucha diferencia los mejor educados. No sólo tenían una conversación muy superior, sino que poseían lo que para nosotros eran grandes y extensas librerías”*.²

Esta perspectiva se vio fuertemente marcada por la avalancha de turistas de “sol y playa” que con un perfil ya localizado venía buscando experiencia, aventura y salud, mostrándose sin complejos (Hernández:106) ante la admiración del español medio de aquella época en las nuevas ciudades hoteleras de costa que crecieron en la década de los sesenta y setenta, al mismo tiempo que surgía en algunas ciudades del norte de Europa, entre ellas Suecia, un movimiento conocido hoy día como “la revolución sexual” que promovía especialmente la igualdad de género y la tolerancia.

Los países que vendrían a formar la CEE desde aquel período de transición han visto como estas diferencias y contrastes se han ido igualando cultural y socialmente, acortando aquellas distancias que, por otro lado, hoy en día se vuelven cada vez más difusas. En cualquier caso, nos siguen llegando imágenes que manifiestan un perfil quizás condicionado por cuestiones de educación y de condición geográfica y climática, dominando permanentemente un estereotipo de personalidad organizada y poco dispuesta a la improvisación. Esta estabilidad de la sociedad sueca se ha visto en cierta manera trastocada con la influencia progresiva de la multiculturalidad, causando dificultades de integración en los núcleos de convivencia y promoviendo algunas iniciativas radicalizadas frente a estas supuestas “agresiones” externas que ponen en crisis costumbres y maneras propias.

Actualmente estas distancias culturales tienden a reducirse, las urbes son presionadas para ser menos homogéneas y se vuelven más accesibles, no sólo por la inmigración

² MOORE, Kenneth. *Los suecos de Arona*. Santa Cruz de Tenerife, 2005, pp. 15 y 16.

sino también por un mayor acercamiento del resto de europeos a la naturaleza y al paisaje de los países escandinavos. Esta accesibilidad ha aportado, a los europeos del sur, la experiencia privada del propio encuentro con estos lugares que contrastan notablemente con los nuestros, no solo en los cambios extremos en la climatología y los drásticos cambios en las condiciones de luz y de oscuridad que forman parte de la geopsicología de estas regiones, sino también con sus costumbres y cultura.

2. Lomografía como arte participativo de vocación callejera.

Desde que las comunicaciones se desarrollaron lo suficiente la fotografía acrecentó el interés del incipiente turismo por todo tipo de espacios, tanto los naturales como los urbanos. La mayor parte de los lugares pintorescos de las ciudades se llenaron de gentes provistas de cámaras en busca de los elementos más singulares, de imágenes fotográficas que fueran al mismo tiempo un documento informativo y una imagen placentera para el recuerdo.

De este modo se ha desarrollado la llamada fotografía “callejera” cuya definición es muy simple: se trata de fotografiar gente en lugares públicos, en calles, plazas, parques o jardines. Es un género muy popular, muy antiguo y realmente interesante, que ayuda enormemente a dominar y pulir la técnica fotográfica, y en el que se intenta capturar la realidad de forma espontánea y directa. Aunque es conocida como la fotografía “pobre” o “precaria”, en realidad no lo es tanto ya que cuenta con la aportación de una gran cantidad de visibles referencias expresivas, partiendo de las propias imperfecciones que conlleva este tipo de fotografía tras su percepción en todos sus detalles y valorando incluso lo que anteriormente era desechado, *“Ahora encontramos, con cariño, valores en los aparentes defectos y texturas de los medios analógicos como polvo, rascaduras, grano característico, deformaciones de la difracción de la luz y de las formas, etc.”*.³

Existen muchísimos fotógrafos aficionados a esta fotografía a los que admirar y verdaderos artistas con estilos diferentes pero igualmente muy originales como Daido Moriyama, Philip-Lorca diCorcia, Garry Winogrand, Peter Funch, Nick Turpin, Martín Parr, etc., que han desarrollado una obra personal llevando la fotografía callejera a los mejores museos de todo el mundo y ayudando a popularizar este género.

Dentro de la fotografía callejera es de destacar el hueco que ocupa, y que cada día se viene haciendo mayor, la Lomografía. Se trata de una afición que se ha hecho muy popular pues tiene un gran número de seguidores en todo el mundo, con ella se fotografía en

³ DORESTE, Atilio. *Clics del TAC, Fotografía y Entorno*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2009, pp.3-4.

lugares públicos, generalmente urbanos y normalmente aparece gente en las imágenes captadas. Este tipo de fotografía, con sus particulares características, aporta un toque artístico a la imagen cotidiana sin perder su carácter de registro, y se presenta a sí misma como una forma de democratizar la fotografía ordinaria al mismo tiempo que intenta romper con las reglas de lo ordinario⁴. Su origen se remonta a la década de los ochenta, cuando la fábrica de Leningrádskoje Optiko Mechanitschéskoje Objedinénie en San Petersburgo, Rusia, comenzó la fabricación de una cámara conocida como LC-A de 35 mm, compacta y automática, que era muy económica y estaba al alcance de cualquier ciudadano soviético de aquella época.

Esta cámara, que fue introducida a principios de los 80 en el resto de Europa, causó un gran revuelo especialmente entre los artistas, que buscaban crear imágenes más abstractas y menos convencionales. Actualmente alrededor de estas cámaras y de otras de similares características, existe toda una organización de alcance internacional dedicada a la fotografía instantánea de experimentación y creación, y se llevan a cabo multitud de exposiciones, proyectos interactivos, y eventos en todo el mundo con miles de instantáneas lomográficas.

Partiendo de las imágenes que miles de aficionados creaban con sus cámaras, surgió la idea del *Bookcrossing* de la mano del informático y empresario Ron Hornbaker que, conocedor de varias páginas en internet que siguen la pista de objetos olvidados por el mundo, descubrió la página Phototag.org, para el seguimiento de las cámaras desechadas olvidadas, se le ocurrió la iniciativa de hacer lo mismo pero con libros. Lo siguiente a esto fue el abandono de cámaras fotográficas en lugares públicos de diferentes ciudades, acompañadas de un cartel con instrucciones para que la gente las encuentre y disfrute realizando instantáneas con ellas, de tal forma que se pone a prueba la creatividad de los que se atreven a utilizarlas. Transcurridas horas o días después, se recogen para revelar el contenido de las mismas, observar los resultados, y colgarlos posteriormente en la red, a esta actividad se la conoce, atendiendo a su inmediato antecesor, por el nombre de *Photocrossing*, término que se debe al inglés Ian Grant, creador y promotor de la idea, que ya en el año 2008



Uno de los sets de Lomografía en precario en Estocolmo. Amada Bolaños Gutiérrez, 2011.

⁴ CAPELETTI, Mariana. *Lomografía: uma forma artística de documentação do cotidiano*. Comunicación Audiovisual presentada en el XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste - Goiânia - GO 27-29 mayo, 2010.

colgaba las fotografías obtenidas por este medio en su blog⁵, en el que además invitaba a continuar con la iniciativa.

También se han desarrollado propuestas artísticas con algunas similitudes a esta actividad fotográfica, como el proyecto llamado *Photoshooting* del artista alemán Thomas Bachler, en el que se permitía al público realizar fotografías y conocer el funcionamiento de una cámara estenopeica y además compartir una experiencia trascendental que, en palabras del propio autor, era una oportunidad que trataba de revelar la esencia elemental de la fotografía y al mismo tiempo desenmascarar la naturaleza ambigua y equívoca de la labor creativa⁶.

En el catálogo *Clics del TAC*, donde reunimos resultados y reflexiones sobre las actividades fotográficas de nuestro grupo de nuestro investigación TAC (*Taller de Acciones Creativas*), explicamos nuestra vocación de estimular las actividades colaborativas en torno a la fotografía, especialmente la que hoy en día conocemos como “precaria”, la cual está viviendo nuevas perspectivas gracias a una creciente afición que obtiene resultados óptimos y brillantes en muchas ocasiones: *“Mientras la tecnología va perfeccionando el carácter técnico del medio, también va aligerando su propio cuerpo, haciéndolo cada vez más frágil, aunque ciertamente verosímil desde la representación. Casi todo el mundo puede hacer una instantánea digital estéticamente aceptable de un paisaje, inundando nuestros dispositivos de almacenamiento de gigas y gigas de información que rara vez volvemos a revisar, y que tienden a descomponerse fácilmente con el tiempo. Sin embargo resulta muy interesante liberar la mirada de cánones establecidos y educar en la limpieza de la presencia ante lo que nos enfrentamos”*.

Nuestra experiencia previa en la fotografía con fines creativos ha venido dada también por los diferentes talleres de fotografía en los que hemos participado, como los realizados en espacios naturales protegidos, por ejemplo, el del Garraf en Barcelona y el del Parque Nacional del Garajonay en la isla de La Gomera. En esta ocasión hemos intentado hacer aún más social la participación, quitando en lo posible toda el aura, pretensión artística y genio en la propuesta, permitiendo que gane el anonimato y la estadística ocasional, en un verdadero ejercicio de realidad que refleje una posible imagen de cotidianidad in situ del ciudadano contemporáneo de la ciudad de Estocolmo.

3. Spontan Stockholm: cartografía de espontaneidad sueca.

La idea nace del propósito de hacer valer nuestra mínima intervención como autores, relegándonos a la postura de análisis y composición finales, en la que podamos distri-

⁵ <http://photocrossing-uk.blogspot.com/>

⁶ <http://www.thomasbachler.de/>

buir los resultados públicamente y confrontar impresiones ante los mismos, por ello nos propusimos realizar un mapa de comportamientos de espontaneidad en núcleos significativos de la ciudad de Estocolmo.

El planteamiento era hacer la distribución de 14 cámaras analógicas sin flash y desechables [ref. *Selectline Auchan SNC OIA 35 mm 200 ISO x24*], estableciendo unos sets de fotografía que venían acompañados de pequeños carteles indicativos que aportaban instrucciones y peticiones hechas por medio de un texto donde se animaba a la participación creativa, expresando, al mismo tiempo, el ruego de no sustraer las cámaras para recogerlas y revelar posteriormente su contenido, y obtener así un determinado grupo de imágenes digitalizadas organizadas y dispuestas al análisis estadístico, así como a la interpretación con una mayor subjetividad. Por otro lado, el objetivo final era la construcción de un collage fotográfico de perfiles de ciudadanía espontánea de Estocolmo, configurada como obra final resultante y como conclusión, donde se presentasen fotografías que relacionaran al sujeto con el medio y en las que se articulasen escenas en base a la improvisada relación entre el paseante y su entorno más inmediato.

El propósito era que por medio de la elección de unas cámaras de bajo coste y no reutilizables, los transeúntes de la ciudad de Estocolmo se prestasen a la participación durante el período estival de agosto, cuando las temperaturas aumentan por encima de los 15 grados y las gentes se animan a salir a la calle y a la congregación en grupo en los espacios públicos.

Los lugares escogidos para la distribución de los mencionados sets lo fueron en función de los siguientes núcleos:

- Zonas comerciales y de ocio.
- Zonas universitarias, de estudio y gente joven.
- Zonas verdes y plazas públicas.
- Zonas comerciales de clase alta.
- Zonas populares de clase media o baja.

A partir de los resultados obtenidos se realizó un estudio formal en función de las siguientes variables objetivas: Fotos potenciales, grado de éxito general, grado de éxito por zonas, características de la composición, configuraciones del grupo y perspectiva de las imágenes y actitud y disposición.

4. Resultados: el fortuito collage de perfiles.

En diferentes lugares escogidos de la ciudad de Estocolmo se colocaron un total de 14 cámaras, de 24 disparos cada una de ellas, por lo que había alrededor de 300

fotografías potenciales que en principio podrían obtenerse, tal y como queda reflejado en el cuadro de estadísticas que elaboramos a partir de los resultados obtenidos. De todas ellas se dispararon casi por completo 7 cámaras, consiguiendo un total de 79 fotos aprovechables para ser utilizadas.

Una de las cámaras fue colocada en la parada de metro *Slussen Stadsmuseet*, del barrio del mismo nombre, en la parte norte de la isla de *Sodermarm*, lugar de intensa actividad callejera, con músicos y puestos de flores y frutas, y en cuya plaza se ofrece una de las mejores vistas de la ciudad, en ella obtuvimos una variada muestra de retratos de



Una de las cámaras intervenidas. Atilio Dor-este, 2011.

individuos jóvenes y grupos de estudiantes principalmente, con aspecto nórdico en su mayoría, y también asiático y latino. También se recogieron las dos que fueron instaladas en la zona de ambiente universitario del centro de investigación europeo *Karoliska Institutet*, concretamente en el parque de recreo, donde se obtuvieron imágenes de universitarios disfrutando del aire libre a la hora del almuerzo.

Asimismo en una de las zonas de reunión, esparcimiento y ocio del campus Solna

Berzelius de este centro de estudios, obtuvimos fotografías de parejas jóvenes y familias en actitud relajada con aspecto de diversa procedencia, pero principalmente sueca. De igual manera, fueron disparadas y recogidas para su posterior revelado, las cámaras colocadas en la plaza principal de Hotorget, barrio comercial y financiero por excelencia situado en el centro de Estocolmo, donde se suelen encontrar reunidos adolescentes de extracto social medio-bajo, tal y como se muestra en las fotos que recogimos en las que vemos grupos de jóvenes y no tan jóvenes, vestidos de forma casual y en actitud relajada y divertida.

En la calle Segelgatam, zona comercial y de tiendas, las imágenes son de grupos de jóvenes con aspecto urbano y moderno que posan para la cámara y se autorretratan al tiempo que pasean. Se muestra una variedad de gente de diferentes etnias poniendo así de manifiesto el aspecto multicultural predominante en la ciudad.

En el barrio de Gamla Stan, el más bonito y pintoresco de Estocolmo, donde se encuentra el Palacio Real y el Parlamento, fue depositada una cámara en un banco frente al metro de Malartorget, una vez revelado su contenido, encontramos en él grupos de jóvenes que actúan de modo natural ante la cámara junto a tiendas y puestos ambulantes.

En todas estas fotografías callejeras, que fueron disparadas íntegramente por los paseantes del espacio urbano sueco, pudimos observar que la mayoría de las personas que aparecen en ellas son individuos jóvenes que se presentan en pareja o en grupo, incluyendo fotos de primeros planos o autorretratos tomados de forma totalmente espontánea e improvisada. En ellas hay personas de distintas procedencias por lo que llama la atención, como dijimos anteriormente, el grado de multiculturalidad aparente que reina en las imágenes ya que, aunque predominan las personas rubias y de ojos claros propios de este país, podemos encontrar también orientales, africanos, latinos, o árabes, entre los retratados.

Una representación de estas fotografías viene a conformar el resultado final y la principal aportación de nuestro trabajo, este es un collage de imágenes en el que se pone de manifiesto que, a pesar de tratarse de un proceso que depende de múltiples factores fundamentalmente el azar, podemos hacer una interpretación objetiva de los resultados del juego propuesto, en el que la participación anónima y desinteresada de los ciudadanos y transeúntes de Estocolmo, aún desconociendo la finalidad y la conclusión del mismo, ha sido notoria y de indudable importancia.

| CÁMARAS CON FOTOS | C2 | C3 | C4 | C7 | C8 | C10 | C12 | TOTAL |
|----------------------|----|----|----|----|----|-----|-----|-------|
| repetidas | 0 | 20 | 0 | 1 | 4 | 0 | 0 | 25 |
| personales | 9 | 1 | 4 | 21 | 16 | 4 | 4 | 59 |
| impersonales | 10 | 2 | 0 | 3 | 8 | 4 | 4 | 31 |
| primer plano | 6 | 1 | 0 | 4 | 12 | 4 | 4 | 31 |
| gente sonriendo | 4 | 0 | 3 | 14 | 12 | 3 | 3 | 39 |
| autorretratos | 4 | 1 | 0 | 3 | 5 | 2 | 4 | 19 |
| parejas | 1 | 0 | 1 | 3 | 7 | 0 | 3 | 15 |
| grupos | 3 | 0 | 1 | 18 | 2 | 2 | 0 | 26 |

Tras el análisis de los resultados concretos, hemos podido obtener una idea del carácter cívico de las gentes de la ciudad. Mediante los gráficos de la estadística que hemos elaborado podemos constatar que el porcentaje participativo ronda el 30 por ciento (en función de la respuesta que queda manifiesta en el número de disparos efectuados). La falta de consideración o el poco respeto hacia los equipos depositados por parte de aquellos que quisieron sustraer la cámara o los negativos, o bien rompieron la máquina, es de un 28,6 por ciento. Estos porcentajes contrastan con la

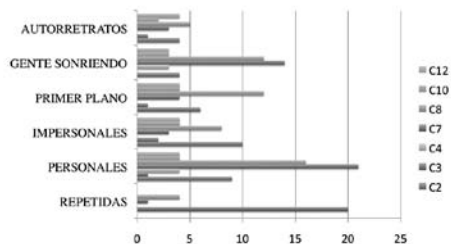


Collage final. Spontan Stckholm, 2011.

buena disposición que se refleja en las instantáneas, y que muestra una actitud animosa por parte de los que se prestaron a la prueba durante un agosto agradable y propicio para las relaciones sociales y la práctica del ocio al aire libre.

La obtención de este collage, realizado a partir de las 79 fotografías iniciales, nos da una idea relativa del grado de espontaneidad y ánimo participativo de estos ciudadanos, y nos ha permitido la confección de una cartografía urbana que, enmarcada entre los límites del arte y la visualización, nos aproxima a la ciudad de Estocolmo de manera novedosa a través de sus habitantes, configurándose el photocrossing como un sistema diferente de análisis e interpretación para entender otra manera de vivir y una nueva forma de reflejar y representar territorios o espacios en los que habitar.

Bibliografía:



Gráficos estadísticos. Spontan Stckholm, 2011.

CARDONA, Gabriel; LOSADA, Juan Carlos. *La invasión de las Suecas*. Ariel, Barcelona, 2009.
 DORESTE, Atilio. *Clics del TAC, Fotografía y Entorno*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2009. *Intersticios urbanos: reflexiones a partir de un caos, en ciudades (im) propias: la tensión entre lo global y lo local*. Centro de Arte y Entorno, Valencia 2009.
 GONZÁLEZ LEMUS, Nicolás. *Las Islas de la ilusión (Británicos en Tenerife. 1850-1900)*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1995.
 MORA VÉLEZ, Antonio. *Suecia: una realidad que asombra*, www.rodelu.net, 25 de febrero de 2007. *¿Cómo son los suecos?*. El Meridiano de Córdoba, 17 de mayo de 2007.
 MOORE, Kenneth. *Los suecos de Arona*. Santa Cruz de Tenerife, 2005.
 GALVÁN, J. A.; GONZÁLEZ LEMUS, N.; E. MOORE; HERNÁNDEZ ARMAS, R. *Sol de invierno, Homenaje de Arona al Turismo Sueco*. Llanoazur, S.C. de Tenerife, 2004.

Aquello que llamábamos paisaje. That Which We Called Landscape.

Luis Diego Arribas Navarro.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor de Escultura en el Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Campus Universitario de Teruel.

Resumen: Una serie de intervenciones artísticas desplegadas en las minas a cielo abierto de Ojos Negros (Teruel), ha desembocado en la declaración de Parque Cultural Minero, otorgada en 2011 por el Gobierno de Aragón. Como elemento diferenciador, respecto a otras iniciativas de recuperación y puesta en valor del patrimonio natural e industrial, las minas de Ojos Negros se brindan como un espectacular soporte para la práctica del arte contemporáneo. Las propuestas desarrolladas por los artistas se imbrican en el paisaje, la historia del lugar y la de sus habitantes, contribuyendo al desarrollo y la dinamización social de su entorno.

Palabras clave: Arte contemporáneo, desarrollo local, medio rural, patrimonio minero, minas de Ojos Negros, Teruel.

Abstract: Artistic interventions developed in opencast mines Ojos Negros (Teruel), has resulted in the declaration of Mining Cultural Park, granted in 2011 by the Government of Aragon. As a differentiating factor with respect to other recovery efforts and enhancement of natural and industrial heritage, Ojos Negros mines are provided as support for a spectacular contemporary art practice. The proposals developed by the artists are interwoven into the landscape, the history of the place and its inhabitants, contributing to social development and revitalization of their environment.

Key words: Contemporary art, local development, rural, mining heritage, Ojos Negros mines, Teruel.

El Convenio Europeo del Paisaje¹ viene a romper con muchos de los clichés y estereotipos que han reducido el término “paisaje” a un enclave natural idílico, reconociendo

¹ El Convenio se gestó a finales de los años 90, en el seno del Consejo de Europa, aprobándose su redacción definitiva en el año 2000, en la sesión del Consejo desarrollada en Florencia, en octubre de ese año. Su texto, más que una normativa es un conjunto de orientaciones y recomendaciones que cada uno de los diez estados de la UE que lo han ratificado, debe desarrollar e integrar en sus políticas de ordenación territorial. España lo ratificó en 2007, entrando en vigor el 1 de marzo de 2008. En nuestro país, el texto completo del Convenio ha sido publicado como *Convenio Europeo del Paisaje: textos y comentarios*, Ministerio de Medio Ambiente, y Medio Rural y Marino, Madrid, 2007.

como tal a cualquier espacio, ya sea natural o artificial, rural o urbano, antropizado o no. A su vez, contempla una serie de valores, más allá de los que la mirada nos transmite, presentes, en mayor o menor medida en los escenarios considerados, e integra, como ingrediente principal, la percepción que de cada enclave tienen quienes lo habitan o quienes lo visitan. El Ministerio de Medio Ambiente de nuestro país resume los objetivos del Convenio de esta forma:

*“El propósito general del Convenio es animar a las autoridades públicas a adoptar políticas y medidas a escala local, regional, nacional e internacional para proteger, planificar y gestionar los paisajes europeos con vistas a conservar y mejorar su calidad y llevar al público, a las instituciones y a las autoridades locales y regionales a reconocer el valor y la importancia del paisaje y a tomar parte en las decisiones públicas relativas al mismo”.*²

Además de los elementos físicos que lo caracterizan, el ‘CEP’ considera otros componentes inmateriales que complementan y enriquecen el valor del lugar. Son las vivencias de sus habitantes, sus experiencias, los acontecimientos que lo han marcado en determinados periodos, la actividad que se ha desplegado sobre él, sus transformaciones... es, en definitiva, su historia. Podríamos decir que los paisajes cuentan también con su propio *currículum*. Ese registro de acontecimientos y percepciones va sedimentándose sobre cada enclave, configurando su *genius loci*, su personalidad. El concepto de *paisaje* así concebido se amplía, y los límites de la taxonomía de sus tipologías se expanden.

Aún, cuando por una cierta inercia cultural y mediática, continuamos seleccionando como *paisaje* una disposición de elementos sujeta al orden natural, la realidad es que la acción del hombre sobre la naturaleza -por otro lado necesaria e inevitable- avanza de tal forma que esa concepción idílica se ha convertido en una excepción cada vez más reducida.

Han tenido que pasar muchos años y presenciar muchos desastres provocados por el hombre, para que el concepto y noción de paisaje se revise. La explotación de los recursos naturales, las comunicaciones y el crecimiento de la población, transforman y modelan continua e irreversiblemente la configuración natural de nuestro planeta. El concepto de *sostenibilidad*, asociado a la forma de habitar o explotar el paisaje, lejos de ser un término de moda, es una llamada de atención, la luz roja de una alarma encendida que ya no podemos desactivar.

² Ministerio de Medio Ambiente (España). *Desarrollo Territorial* [en línea]: *Convenio Europeo del Paisaje*, http://www.mma.es/portal/secciones/desarrollo_territorial/paisaje_dt/convenio_paisaje/ [Consulta: 29 jun. 2010].

Así pues debemos hacernos a la idea de que el paisaje es, y será cada vez más, el resultado de la transformación de un espacio natural por la acción antrópica. Encontrar un enclave en el que no exista alguna presencia o vestigio de la intervención del hombre, o algún proyecto que planee sobre su inminente transformación, es ya casi imposible.

¿Qué hacer entonces para que esa intervención sea sostenible y compatible con la habitabilidad de nuestro planeta? ¿Quién o quiénes tienen en sus manos la responsabilidad de un crecimiento y mantenimiento razonables? ¿Qué papel y qué cauces tienen los ciudadanos para participar en estas intervenciones?

1. Robert Smithson y los paisajes del río Passaic, New Jersey.

Cuando el artista Robert Smithson recorre en 1967 las orillas del río Passaic, en New Jersey, con su *Instamatic*, no se recrea en fotografiar los paisajes de la localidad más conocidos por su atractivo natural, como las cataratas y su entorno arbolado, propios del paisaje pintoresco.

Lo que le llama la atención, hasta el punto de considerarlos “monumentos”, son determinados elementos pertenecientes a una actividad industrial instalada en la orilla del río. Su cámara va registrándolos uno a uno: un conjunto de tuberías metálicas que serpentea por la orilla del río es para Smithson *El Monumento de las Grandes Tuberías*; una bomba instalada sobre una estructura flotante, de la que sale un conducto apoyándose en rudimentarios soportes, se convierte en *Monumento con pontones: La Plataforma de Bombeo*; seis tuberías horizontales y paralelas que vomitan al río los vertidos de una balsa cercana son *El Monumento de la Fuente*; un puente de estructura metálica y tablero de madera sobre el río Passaic es *El Monumento del Puente con pasarela de madera*.

Smithson recoge estas visiones del paisaje de Passaic en su artículo “Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey”³. Aquel caótico escenario era fruto de las obras de construcción de una nueva autovía, tal como explicaba un gran cartel con el que Smithson se topa al final de su recorrido. Para Smithson, “ese panorama cero parecía contener *ruinas* al revés, es decir, toda la construcción nueva que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la ‘ruina romántica’, porque los edificios no *caen* en ruinas después de haber sido construidos, sino que *crecen* hasta la ruina conforme son erigidos”⁴.

³ Publicado como “The Monuments of Passaic”, en la revista *Artforum*, diciembre de 1967. Como “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” en *The Writings of Robert Smithson* (ed. Nancy HOLT), New York University Press, Nueva York 1979, p. 56; así como en el catálogo de la exposición del IVAM: *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, como “Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey”, Valencia, 1993, pp. 74 – 77.

⁴ *Ibid*, p. 76.



Monuments of Passaic, New Jersey, EE.UU., Robert Smithson, 1967.

Smithson parodia el recorrido turístico por los paisajes más atractivos de Passaic, con otro por el lado sucio, desordenado y oculto de la ciudad. Ese recorrido bidireccional entre la construcción y su ruina, entre el pasado y el futuro, constituye la dialéctica de la obra de Smithson, reflejada en sus célebres *Sites* y *Nonsites* y el juego recurrente de lo positivo y lo negativo, como hiciera con muchas de sus fotografías, junto con su interés por la entropía.

La entropía, como medida del grado del orden -o del desorden- de un sistema, tenía para Smithson una importancia que residía en el cuestionamiento del conflicto entre la estructura y la experiencia. Si la entropía es el diferencial entre la energía necesaria para producir un cambio en un sistema y la que se aplica finalmente, esa ganancia o pérdida energética puede suponer una inesperada fuente de tensión que podemos aplicar a la actividad creativa.

Los cambios generan tensiones, y la tensión, energía. La entropía es fruto de las tensiones entre el caos y el orden, la decadencia y la renovación. Y todo ello se encuentra implícito en la naturaleza, en la condición humana y en el modo en el que ambas se relacionan. No existe en la naturaleza un proceso de transformación que sea reversible. Los recursos que extraemos del planeta los devolvemos a él transformados, pero nunca en su estado original. Normalmente este retorno se da de forma negativa, como la transformación de los combustibles fósiles en emisiones de CO₂ a nuestra atmósfera. Rara vez se dan en el sentido contrario, es decir, en positivo.

El concepto de entropía de Robert Smithson, descansa en la consideración de la naturaleza como un sistema en completo desorden, sometido a continuos cambios. Esos cambios conducirían, al final del proceso, al colapso total, que produciría un nuevo equilibrio, dada la irreversibilidad de la transformación experimentada. Así pues, Smithson nos invita a asumir la irreversibilidad de los procesos de transformación de la naturaleza y el principio entrópico presente en todos ellos, apuntando la posibilidad de que esa entropía diferencial, pueda captarse y aplicarse en nuevas intervenciones sobre el proceso de transformación de un sistema.

2. Arte y entropía

Si los procesos de transformación en la naturaleza son irreversibles, y el grado de desorden de los sistemas evoluciona hacia el colapso total, ¿de qué manera podemos

provocar una nueva transformación de lo ya transformado? ¿A partir de esa transformación, podemos generar una nueva lectura en positivo de los resultados obtenidos? ¿Existe alguna posibilidad de “dirigir” esos cambios hacia un desenlace mejor?

Al igual que la entropía impregna la mayor parte de la obra de Robert Smithson, ¿puede extrapolarse este concepto y sus conexiones con el desorden y el grado de organización de los sistemas, al ámbito de la práctica artística? Si consideramos al arte como un sistema y a la creación artística como un acto de transformación de energía, podríamos hacer una lectura ‘termodinámica’ de su puesta en escena y sus consecuencias. Considero que en cada acto creador se invierten grandes cantidades de energía (ya sea física, estética o ideológica) y ese flujo de energía, impelido por numerosos agentes entre los que, como en la entropía, también se encuentran el azar y lo imprevisible, contribuye a aumentar el grado de desorden del sistema, empujándolo hacia el colapso final. En cada obra, acontecimiento o propuesta de la práctica artística ‘sucede algo’ que continúa fluyendo una vez termina su acción. El artista despliega una energía que se suma al desorden preexistente en el sistema. Pero el arte no es un sistema cerrado. Cada vez en mayor medida, está conectado con el resto de los ámbitos de nuestra existencia y, por tanto, de la existencia de nuestro planeta. Así pues, muchas de las intervenciones de los artistas que transitan por los límites difusos entre arte y naturaleza, arte y sociedad o arte y política, se imbrican en la recuperación de ese diferencial de energía no consumida y en el proceso de transformación del medio en el que actúa.

La historia nos demuestra que la práctica artística evoluciona hacia un grado de desorden cada vez mayor, provocando una continua disolución de los límites del arte, junto con su correspondiente reformulación. El arte se reinventa constantemente a sí mismo, sus estructuras van perdiendo paulatinamente su consistencia, y el centro experimenta un obstinado y continuo desplazamiento hacia los márgenes.

3. Arte, industria y territorio.

Las minas de Sierra Menera, están situadas en los primeros contrafuertes del Sistema Ibérico, a caballo de las provincias de Teruel y Guadalajara. El azar me llevó a conocer este enclave pocos años después de que la compañía minera abandonara su actividad extractora. Aquel espectacular paisaje, fuertemente alterado por la actividad minera, me permitía desplegar sobre él una actividad artística, que poco a poco fue imbricándose en el territorio y dirigiendo sus pasos hacia otros derroteros.

Arte, industria y territorio surge en el año 2000, coincidiendo con el centenario de la creación de la Compañía Minera de Sierra Menera, en Teruel. Su objetivo principal es

suscitar el debate en torno a la revitalización de estas minas de hierro, que la compañía explotó entre 1900 y 1987. La propiedad de las 2.500 hectáreas del coto minero y de las instalaciones en desuso, acabaron, después del cese de la actividad minera, en manos del Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, quien se desentendió completamente de la protección y control del patrimonio industrial heredado, el cual ha sufrido un continuo proceso de destrucción.

Tras el cierre de las minas, las poblaciones de su entorno sufrieron la implacable sangría del descenso demográfico. La pérdida de significación poblacional y el declive de la actividad económica se sintieron especialmente en la localidad de Ojos Negros, en cuyo término se encuentra la mayor parte de la concesión de la explotación minera. La localidad pasó de los 3.000 habitantes, de la primera década del pasado siglo, a los 560 de la actualidad, de los cuales tan sólo 40 viven ahora en el Barrio Minero.



Minas de Ojos Negros, Teruel, Diego Arribas, 2000.

Aquel sobrecogedor espacio, fruto de una continua actividad extractora a cielo abierto, me cautivó desde el primer momento. El vacío, el silencio y el desconcierto de sus habitantes que, con el cierre de la compañía minera, habían visto interrumpida súbitamente su forma de vida, constituían un sugerente argumento para la práctica artística. Con aquel fascinante paisaje, las instalaciones abandonadas, los restos de materiales y los testimonios de los trabajadores como material, realicé

varias exposiciones desde 1998. Entre otras, *De minas... y derviches*, *Laboratorio* y *Memoria del lugar*⁵, comenzaron a establecer un vínculo entre los vestigios de la actividad minera y el arte contemporáneo.

La actividad plástica, dio paso a la reflexión sobre la situación socioeconómica de aquel enclave, y en 1999 publiqué el libro *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*⁶, en el que enunciaba algunas propuestas de actuación, para desplegar una programación cultural en las instalaciones mineras en desuso. La publicación sirvió de preámbulo a la

⁵ Las exposiciones indicadas pueden consultarse en sus catálogos respectivos: 1.- *De minas... y Derviches*, exposición itinerante entre 1998 y 1999 por: Sala de exposiciones del Ayuntamiento de Auffay, Normandía, Francia; Escuela de Artes de Teruel; Galería Cruce de Madrid y Sala Barbasán de la CAI, en Zaragoza. 2.- *Laboratorio*: Museo Joan Cabré del Gobierno de Aragón, en Calaceite, Teruel, 2000. 3.- *Memoria del lugar*: Sala de exposiciones de la CAM, Caja de Ahorros del Mediterráneo, en Torrent, Valencia, 2001.

⁶ Diego ARRIBAS, *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*, Centro de Estudios del Jiloca, Teruel, 1999.

primera convocatoria de *Arte, industria y territorio*, que ponía su énfasis en la relación del arte contemporáneo con los enclaves naturales alterados por la actividad industrial y su propuesta de utilización como soporte para la práctica artística. El programa estaba dividido en dos actividades: por un lado, un encuentro científico a cargo de especialistas pertenecientes a diversas disciplinas, como arte, arquitectura, sociología, desarrollo local y gestión cultural⁷, y por otro se convocó un certamen de artes plásticas en el que se seleccionaron cuatro propuestas artísticas a desarrollar en distintos puntos de las minas⁸. Los textos de las ponencias y las obras de los artistas quedaron recogidos en las correspondientes actas-catálogo⁹ que se editaron con posterioridad.

Los debates y propuestas vertidos en aquel encuentro sirvieron como un primer impulso para que el ayuntamiento de Ojos Negros tomara conciencia del potencial de su patrimonio minero, integrándolo en el diseño de nuevas estrategias de desarrollo local. Entre otras actuaciones, abordó, como paso previo al resto de intervenciones, la adquisición de la propiedad de las minas; la declaración de Monumento de Interés Local de algunas de las instalaciones mineras para su protección; la reparación y señalización de las pistas de acceso a las minas, así como la rehabilitación y transformación de las antiguas oficinas de la compañía minera en un acogedor albergue y centro cultural. Con posterioridad, y consciente del valor del patrimonio industrial existente en su término, adquirió otro elemento más: las Salinas Reales, y por último, acometió la restauración de un viejo molino de viento instalado cerca de las minas, un ejemplar único en la provincia de Teruel, de características similares a los molinos manchegos.



Cruce de miradas, Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros, Diego Arribas, 2005.

⁷ Los ponentes participantes en aquella primera edición fueron: Fernando Castro, crítico de arte y profesor de la Universidad Autónoma de Madrid; Ángel Azpeitia y Jesús Pedro Lorente, profesores de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza; Nacho Criado, artista plástico; Pedro Flores, director del Parque Minero de Ríotinto; Evelio Gayubo, galerista; Darío Gazapo y Concha Lapayese, profesores de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid; Tonia Raquejo, profesora de la Facultad de Bellas Artes de Madrid; Antoni Remesar, profesor de la Universidad de Barcelona; Alexia Sanz profesora de sociología de la Universidad de Zaragoza; Andoni Sarasola, ingeniero de minas que dirigió durante 20 años la Compañía Minera Sierra Menera y Diego Arribas como coordinador.

⁸ Los artistas seleccionados fueron: el escultor vasco Javier Tudela, los asturianos Nel Amaro, Ánxel Nava y el grupo madrileño NEXATENAUS.

⁹ Diego ARRIBAS, (Coordinador), *Arte, industria y territorio 1*, Artejiloca, Teruel, 2003.

En 2005 se celebró una segunda edición, siguiendo el mismo esquema de la anterior, contando con la colaboración de especialistas en arqueología industrial, gestión del patrimonio, minería, arte contemporáneo y arquitectura¹⁰.

En la parte de las intervenciones artísticas, fueron seis los artistas que desarrollaron sus propuestas en diversos espacios del complejo minero¹¹. Son artistas que, además de su actividad creadora, son promotores de iniciativas en el medio rural, desde el ámbito artístico, orientadas al impulso y la dinamización social de su entorno. Trabajan con la recuperación de la memoria colectiva, con la valoración del patrimonio natural, cultural o industrial, acercando la práctica artística contemporánea a los vecinos del medio en el que actúan, que pasan, de ser meros espectadores, al motivo principal y parte integrante de las intervenciones. Como en la anterior edición, los textos de las ponencias y las intervenciones artísticas se recogieron en una publicación conjunta¹².



Te busqué hasta en lo más profundo, Arte, industria y territorio 2, Minas de Ojos Negros, Josep Ginestar, 2005.

Encuentro científico y acción artística, tenían como objetivo en esta segunda convocatoria, llamar de nuevo la atención de la administración regional, para reclamar su ayuda a la puesta en marcha de un plan de actuación cultural sobre el patrimonio minero de la localidad. El debate giró en torno a la necesidad de continuar el proceso de transformación en el que estaba inmersa Sierra Menera, que pasó de enclave natural a espacio industrial en una primera etapa. A continuación se preten-

día dar un nuevo paso, convirtiéndolo en un lugar cultural, que integrara sus dos estadios anteriores: naturaleza e industria.

¹⁰ Las ponencias estuvieron a cargo de José Albelda, profesor de la Facultad de Bellas Artes de Valencia; Teresa Luesma, directora del Centro de Arte y Naturaleza, CDAN, de Huesca; Octavio Puche, profesor de la Escuela de Ingenieros de Minas de Madrid; Mercedes Replinger, profesora de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, Sònia Sarmiento, de la empresa Història Viva, especialista en musealización del patrimonio industrial; Julián Sobrino, profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla; Ernesto Utrillas, profesor de la Escuela de Arte de Teruel y vecino de Sierra Menera, así como Faustino Suárez y Natalia Tielve, profesores de Geografía e Historia del Arte, respectivamente, en la Universidad de Oviedo.

¹¹ En esta convocatoria intervinieron Iraidá Cano, Josep Ginestar, Rafa Tormo, Diego Arribas y los alemanes Bodo Rau e Isabeella Beumer.

¹² Diego ARRIBAS (Coordinador), *Arte, industria y territorio 2*, CDAN, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Huesca, 2006.

El tercer encuentro se desarrolló en septiembre de 2007¹³. Como artistas, se contó con las intervenciones de Llorenç Barber, Carma Casulá, Marta Fernández Calvo y Diego Arribas. Sus intervenciones se desarrollaron en distintos formatos: desde el concierto de campanas ofrecido por Llorenç Barber en el fondo de una de las minas a cielo abierto, hasta la videoinstalación de Marta Fernández o los trabajos fotográficos de Carma Casulá y Diego Arribas.

4. Arte contemporáneo y patrimonio industrial

Creo que la fórmula empleada, al vincular el arte contemporáneo a la suerte del patrimonio industrial en desuso, puede aportar nuevas perspectivas al tratamiento de la puesta en valor del complejo minero después de su cierre. Por un lado, el arte está actuando como un aglutinante que reúne distintas disciplinas científicas, creando nexos entre ellas y dándolas a conocer a un público más amplio. Las interferencias entre arte y patrimonio industrial han generado sinergias que refuerzan cada uno de estos dos ámbitos. La propuesta principal, en este sentido, es la consideración del paisaje minero y sus instalaciones como soporte de la actividad creadora, dando cabida a los nuevos comportamientos artísticos vinculados a los espacios naturales y a la historia del lugar.

La práctica artística en un escenario industrial como el que nos ocupa, puede emplear distintos formatos de actuación, como escultura, instalaciones, acciones, video, fotografía, arte sonoro, performance u otros. Todos ellos se plantean como una puesta en escena de las ideas, facilitando la visualización del discurso científico de las distintas disciplinas, reforzándolo mediante su presentación en clave estética. El escenario elegido para su desarrollo, se integra en la obra como una parte fundamental de ella, quedando desde entonces unido a la propuesta artística desplegada, en la memoria de los asistentes que la presenciaron. El *genius loci* del lugar se enriquece con esa nueva aportación, y los elementos o enclaves en los que se ha actuado, incorporan estas vivencias como un nuevo valor añadido, consecuencia de su consideración como parte de una intervención artística. Con esta experiencia de intervenciones de arte efímero, se incide más en el proceso que en los resultados, atendiendo más a la participación de los vecinos en la confección y desarrollo de las obras. Se incorpora así el componente de “acontecimien-

¹³ En esta edición contamos con las aportaciones de los profesores Augustine Berque, Director de Estudios de l'Ecole de Hautes Études en Sciences Sociales de París, Nieves Martínez Roldán, de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, Benjamín García Sanz, profesor de sociología rural en la Universidad Complutense de Madrid, Amparo Carbonell y Miguel Molina, catedráticos de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, Javier Tudela, profesor de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Rafael Fernández Rubio, profesor de la Escuela de Ingenieros de Minas de la Universidad Politécnica de Madrid que trabajó durante 12 años en Sierra Menera y Elena Barlés, directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

to”, que hace confluír en un mismo plano a artistas y espectadores. Un factor que viene a reforzar el sentido público de la práctica artística.

Un aspecto muy positivo de estos encuentros ha sido la “contaminación” que se dio entre disciplinas, tanto en el grupo de alumnos asistentes a las conferencias, como entre los ponentes y entre ambos colectivos entre sí. Por ejemplo, personas que acudieron interesadas en principio por la geología, han conocido formas de manifestación artística que desconocían. Por otro lado, artistas o estudiantes que acudieron a presenciar las intervenciones y las conferencias de arte, pudieron descubrir ese otro lado de la minería más sensible hacia la estética del paisaje, o las posibilidades de la arqueología industrial como instrumento de desarrollo.

5. Algunos objetivos cumplidos

Como parte de los objetivos alcanzados, hay que señalar el compromiso asumido por el Director General del Patrimonio del Gobierno de Aragón, Jaime Vicente Redón, expresado en su intervención en el segundo encuentro de *Arte, industria y territorio*, para iniciar los trámites de declaración de Sierra Menera como Parque Cultural, una de las principales reivindicaciones del ayuntamiento de Ojos Negros. Su aprobación comporta la posibilidad de desarrollar actuaciones de mayor envergadura sobre el territorio afectado, con la asignación económica correspondiente procedente de la administración regional. Algo fundamental para poner en marcha cualquier iniciativa, ya que las arcas de un pequeño ayuntamiento como el de Ojos Negros no pueden hacer frente a muchos de los planes diseñados para su patrimonio industrial, que esperan desde hace años sobre la mesa del consistorio, por falta de financiación.

Un proceso que culminó el 14 de febrero de 2011, con la Orden del Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, por la que se incoa expediente para la declaración del Parque Cultural de Sierra Menera (Teruel), publicado en el Boletín Oficial de Aragón del 28 de marzo de 2011¹⁴. En la declaración de Parque Cultural publicada, se alude expresamente a “las últimas creaciones artísticas”, desplegadas en las convocatorias de *Arte, industria y territorio*, como uno de los recursos culturales contenidos en el área que delimita el parque, junto a otros elementos como la geología de la zona minera y su entorno, los procesos geomorfológicos activos en las zonas de

¹⁴ En dicha Orden, la declaración del Parque Cultural de Sierra Menera se justifica “por ser una zona en la que la tradición metalúrgica del hierro está presente desde la Antigüedad hasta el siglo XX, convirtiendo este territorio en un paisaje industrial, reflejo de su pasado, a través de los elementos culturales que aún se conservan, como son los enclaves arqueológicos, las alquerías de los siglos XI-XII, las nuevas ferrerías del XVI al XIX, y todos los equipamientos que la Compañía Sierra Menera S. A. construyó en el siglo XX”.

escombreras, el paisaje minero de grandes trincheras de explotación a cielo abierto, el patrimonio industrial de las infraestructuras extractivas y de transporte, la arqueología de los centros metalúrgicos antiguos y el patrimonio arquitectónico y artístico de los barrios mineros¹⁵.

Por su parte, el componente de arte contemporáneo de este proyecto, ha recibido también el espaldarazo de otra institución aragonesa para apoyar su continuidad en Ojos Negros. La Directora del CDAN, el Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Teresa Luesma, ha propuesto una cooperación conjunta en distintas actividades artísticas. Este centro, que ha elegido como seña de identidad la relación entre arte, naturaleza y cultura contemporánea, ha visto en el planteamiento de *Arte, industria y territorio*, un enfoque que sintoniza plenamente con sus objetivos. La oferta se concretó en una primera colaboración en el ámbito editorial, en la que la Fundación Beulas asumió el coste de la publicación de las actas-catálogo de *Arte, industria y territorio*, como preámbulo de nuevas actuaciones.

6. La respuesta de los vecinos

Quiero hacer referencia también a otro elemento fundamental en el desarrollo de los encuentros de *Arte, industria y territorio*. Se trata de la implicación de los vecinos de la localidad. Si bien la gran mayoría de los mineros que fueron despedidos en 1987, abandonaron Ojos Negros, los que decidieron permanecer en el barrio minero, ya como jubilados, o como trabajadores en activo en otras ocupaciones, han manifestado abiertamente su interés hacia este cambio de función en las minas. Desde la puesta en marcha de esta iniciativa han percibido que su localidad, su trabajo, su historia y la de sus padres o abuelos, mineros todos ellos, es algo importante. Que ha sido motivo para que profesores, alumnos y artistas se desplacen desde distintos puntos de nuestra geografía para hablar de sus minas, sobre las minas de Ojos Negros y algunos enclaves similares. Muchos de ellos nos acompañan en los debates y conferencias, colaboran en el desarrollo del encuentro, y visitan las instalaciones de los artistas con los demás participantes, dando detalles a los asistentes sobre éste o aquel rincón de la mina, con el orgullo recobrado a flor de piel.

Creo que durante los días que se desarrollan los encuentros, estos hombres y mujeres de Sierra Menera se sienten importantes. Ven cómo se vuelve a hablar de su trabajo, reconociendo sus esfuerzos y sus penurias; cómo, después de veinte años del cierre de las minas, aparecen artículos en los periódicos y se emiten entrevistas en los programas

¹⁵ El Parque Cultural de Sierra Menera es el sexto que se aprueba en Aragón. Los otros cinco parques se localizan en la provincia de Teruel: Río Martín (1995), Albarracín (1997) y Maestrazgo (2001) y en la de Huesca: San Juan de la Peña y Río Vero, declarados ambos en el año 2001.

de televisión y las emisoras de radio que cubren el encuentro. Se convierten de nuevo en testigos y protagonistas del reconocimiento de una forma de vida que, mientras duró la explotación minera, sólo tuvo la consideración de un duro trabajo mal reconocido y peor pagado.

Personalmente, creo que los comentarios de satisfacción que transmiten algunas personas del Barrio Minero, acerca de la actividad que se genera esos días en torno a sus minas, podrían ser el mejor balance de esta iniciativa. La complicidad surgida entre mineros y asistentes, nos hace pensar que la hipótesis de que el arte contemporáneo puede actuar como un catalizador, que acelera los procesos de transformación del territorio, está comenzando a cumplirse en este rincón minero. Al menos como ese primer impulso, siempre difícil, que venza el escepticismo inicial de la administración, y la anime a desplegar los mecanismos necesarios para abordar la recuperación de una localidad cuyo futuro, después del cese de la actividad industrial, había quedado estancado en la encrucijada de la incertidumbre.

El binomio arte y entropía cobra pleno sentido en esta experiencia, desde el momento en el que, desde el arte, y en colaboración con los vecinos y especialistas de distintas disciplinas científicas, se continúa aplicando calor a un proceso de transformación que sigue su curso. Un enclave que comenzó siendo natural, se convirtió posteriormente en industrial, y se orienta ahora hacia la consideración de paisaje cultural en el que 'pasan cosas'. Una continua metamorfosis que nos habla de la alteridad de los paisajes, de su dinamismo y de su capacidad para adaptarse a los cambios. A su vez, la experiencia nos anima a reflexionar sobre la función social del arte y la implicación del artista en los procesos de transformación y, en concreto, sobre la necesidad de continuar insuflando energía, desde el ámbito del arte, para evitar la banalización del territorio.

Bibliografía:

- AGUILAR, Inmaculada, "El patrimonio industrial y la actividad artística". Cimal, n°. 43-44, Valencia, 1995, p. 124.
- ARRIBAS, Diego, *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*, Teruel, Centro de Estudios del Jiloca, 1999.
- ARRIBAS, Diego (coord.), *Arte, industria y territorio, 1*. Teruel, Artejiloca, 2002.
- ARRIBAS, Diego. (coord.), *Arte, industria y territorio, 2*. Huesca, Fundación Beulas. CDAN, Centro de Arte y Naturaleza, 2006.
- AA.VV. Robert Smithson. El paisaje entrópico, IVAM, Centro Julio González, 1993, (catálogo de exposición).
- ARRIBAS, Diego, "Arte actual, patrimonio minero y sociedad. La experiencia de Ojos Negros (Teruel)", FABRIKART, n°3, Bilbao, Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, 2003, pp. 138-156.

- BORSI, Franco, *Le Paysage de l'Industrie*, Bruxelles, Ed. Archives d'Architecture Moderne, 1975.
- GALOFARO, Luca, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003.
- HOLT, Nancy (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979.
- MADERUELO, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada Editores, 2005.
- MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores, 2006.
- MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y arte*, Madrid, Abada Editores, 2007.
- MARCUS, Greil, *Rastros de Carmin*, Barcelona, Ed. Anagrama, Col. Argumentos, 1993.
- NOGUÉ, Joan (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, Colección Paisaje y Teoría, 2007.
- RAQUEJO, Tonia, *Land art*, Madrid, Ed. Nerea, 1998.
- REPLINGER, Mercedes, "Pasos desiguales", *Arte, industria y territorio 2*, Huesca, Fundación Beulas. CDAN, Centro de Arte y Naturaleza, 2006, pp. 157-185.
- ROSELL, Quim, *Después de. Afterwards*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- SANZ HERNÁNDEZ, Alexia, *El consumo de la cultura rural*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.
- TANDY, Cliff, *Landscape of Industry*, London, Leonard Hill Books, 1975.
- WATSUJI, Tetsuro, *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*, Salamanca, Ediciones Sí-gueme, 2006.

Arquitectura del paisaje en transición o cuando el bosque conquistó la ciudad.

Landscape Architecture In Transition Or When The Forest Conquered The City.

Juan José Tuset Davó.

Doctor Arquitecto. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Universitat Politècnica de València.

Resumen: Los avances tecnológicos de la Modernidad no evitan que el hombre siga siendo vulnerable y dependiente de la naturaleza. Tradicionalmente, los espacios verdes le han proporcionado un vínculo con ésta, aspecto que parece cada vez menos valorado por los relatos contemporáneos de la arquitectura del paisaje. En la región escandinava, la llegada del bosque a la ciudad es la transición de la arquitectura del paisaje en su afán de no destruir el preciado lazo del hombre con la naturaleza y construir un paisaje urbano legible. En la latitud norte encontramos lecciones de cómo una tipología de parque asegura la expresión continuada de un lugar del hombre en la tierra.

Palabras clave: Paisaje construido, parque urbano, espacio de socialización, urbanismo funcionalista, proyecto paisajista.

Abstract: *Recent advances in modern technology have not avoided man remains vulnerable to and dependent on nature. Green spaces have traditionally helped provide a link with nature, and this is one aspect that is often little considered by modern art-historical accounts of landscape design. In Scandinavia region, the arriving of the forest into the city reflects the landscape architecture transition in its willing to keep the precious link between man and nature and create a readable city landscape. In the North latitude we find lessons about how a park typology can assure a continued understanding of man's place on earth.*

Keywords: *Built landscape, urban park, space of socialization, functional urbanism, landscape design.*

Introducción

La cultura mediterránea ha mostrado siempre fascinación por conocer el mundo del norte. Son muchos los testimonios sobre aquellas latitudes que alimentan la imaginación de las gentes del sur. Las cartas de Carl Gustav Carus o Mary Wollstonecraft invitan a

imaginar descripciones románticas de viajes y excursiones por paisajes y lugares desconocidos en el mundo mediterráneo¹. El viaje al encuentro del norte ha movido a intelectuales, artistas y arquitectos a conocer en primera persona los secretos ocultos de la Latitud Norte. En la arquitectura española es bien conocida la experiencia del viaje a Suecia de Miguel Fisac en 1949 que le descubrió otra arquitectura que significó un punto de inflexión en su obra, llevando su trabajo hacia corrientes más internacionales².

En la actualidad seguimos recibiendo el magnetismo del norte desde las múltiples expresiones de su cultura. Vale la pena señalar la fascinación que despierta, entre muchos de nosotros, la obra del artista islandés-danés Olafur Eliasson porque su inspiración nace de una particular comprensión y experiencia de la naturaleza primigenia de Islandia. Paisajes de glaciares, fuentes termales y fenómenos atmosféricos inspiran su trabajo, provocan en el artista un conocimiento continuo de su persona a través de la experiencia de este medio natural tan singular³.

La naturaleza bajo la forma del bosque entró, convertida en parques urbanos, en las ciudades suecas de posguerra. Entró para quedarse y las actividades y programas sociales, exclusivos de las áreas verdes urbanas, se desplegaron en fragmentos de espacio público que parecían extraídos directamente del paisaje boscoso del país. Los arquitectos del paisaje nórdicos conocen bien como obtener provecho de los claros del bosque o recrear lugares similares en la ciudad para construir parques donde puedan perpetuar su profundo vínculo con la foresta. En las regiones más meridionales europeas y, también, en Dinamarca, este tipo de espacios, generalmente, es cerrado y protegido del exterior, define y conforma una “habitación” o jardín en la que el hombre permanece al resguardo durante su estancia en una naturaleza artificial. Los arquitectos nórdicos, promotores del Nuevo Empirismo, trataron, de manera diversa, la construcción y formalización de este tipo de espacio-refugio. Lugares que asemejan claros del bosque, ya sea el parque en la ciudad o un recinto cercado próximo a la casa, satisfacen la necesidad manifiesta de habitar el bosque. Sin duda, esta es la gran lección de la latitud norte que conviene aprehender en el sur.

Bosques y lagos

Los escandinavos exteriorizan un acercamiento mayor a la naturaleza que las gentes de los países del sur de Europa. Valoran la vida al aire libre como su patrimonio. A pesar

¹ Véase: CARUS, Carl Gustav. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Madrid: Visor, 1992; WOLLSTONECRAFT, Mary. *Cartas escritas durante una corta estancia en Suecia, Noruega y Dinamarca*. Madrid, Los Libros de la Catarata, 2003.

² RODA, Paloma de. *Miguel Fisac: apuntes y viajes*. Madrid: Scriptum, 2007, p.124.

³ ELIASSON, Olafur. *Los modelos son reales*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p.10.

de habitar regiones con un clima de duros inviernos, días cortos y luz restrictiva, cuando llega el verano, el día se alarga y el clima lo permite, aprovechan cualquier posibilidad para deleitarse y usar los espacios abiertos que ofrece la naturaleza. Esta conducta común no significa que la formalización de su vínculo con la naturaleza sea análoga en todas las regiones escandinavas pues existen distintos caracteres y pequeñas diferencias en sus paisajes.

Los valles y fiordos noruegos, separados por imponentes montañas, hacen de la mayor parte de Noruega un territorio complejo de pendientes escarpadas que se levantan contra el cielo dotando al paisaje de una intensa expresividad dramática que crea escenarios naturales de extrema belleza que determina, claramente, la peculiar conexión que sus habitantes establecen con la naturaleza⁴.

La geología del territorio impone sus condiciones en Suecia. La orografía del país es de origen glaciario. Las pequeñas colinas son formaciones graníticas donde el agua ha quedado confinada en una infinidad de lagos y la tierra se ha depositado entre ellos formando un fino suelo propicio para el cultivo pero que restringe el tipo de plantas que pueden crecer en él. Aun así, bajo estas limitaciones, el territorio sueco ofrece multitud de paisajes diversos en un *continuum* boscoso y vasto de abetos, pinos y abedules.

El bosque de coníferas y abedules del norte de Finlandia es un territorio extenso, uniforme y deshabitado que se extiende entre un millar de lagos dispersos. Los bosques y lagos proporcionan una profunda sensación de soledad a quien los habita. La única obra de la mano del hombre en este paisaje agreste son los caminos que discurren entre las suaves colinas⁵. Esta condición del paisaje finés revela el peculiar carácter de las gentes del norte: allí donde la naturaleza no ofrece un amparo bien definido, el hombre se ve obligado a crear él mismo su cabaña.

En el pequeño territorio de Dinamarca el bosque no es la expresión de la naturaleza virgen. El país fue deforestado por completo durante la Edad Media y, desde entonces, la península de Jutlandia se transformó en un paisaje antrópico y cultivado. La ausencia de naturaleza agreste ha provocado que los jardines daneses difieran del modelo escandinavo concebido como estancia abierta, a menudo, dentro del propio bosque. El cerramiento del jardín no surge como confrontación con el paisaje artificial exterior sino como defensa contra los elementos y las fuerzas de la naturaleza⁶.

El bosque y el lago son las formas principales de exteriorización de la naturaleza nór-

⁴ BIRK, Hilary H. (ed.). *The Cultural landscape: past, present, and future*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp.7-10.

⁵ NIKULA, Riitta. *Construir con el Paisaje*. Helsinki, Ediciones Otava, 1998, pp.17-18.

⁶ WYMARK, Janet. *Modern Gardens Design*. Londres, Thames & Hudson, 2003, p.191.

dica. Las grandes extensiones del territorio escandinavo pobladas por continuas áreas boscosas han fomentado un profundo vínculo del habitante nórdico con su tierra. Es por ello que, en el transcurso de la primavera, cuando el manto blanco de nieve que lo cubre se desvanece y la vida natural del bosque florece, se despierta en el habitante nórdico un sentimiento de participación, recreación y vivencia intensa de la naturaleza.

Significación del paisaje nórdico: el Cementerio del bosque

En 1964, con motivo de la exposición del MoMA de Nueva York y de la publicación del libro *Modern Gardens and the Landscape* de Elisabeth B. Kassler, el paisajista sueco Sven-Ingvar Andersson (1927-2007) escribió que el Cementerio del Bosque de Estocolmo, dentro del gran Arte de los jardines y después de más de dos décadas desde su finalización, era la obra de arquitectura paisajista que todavía no había sido superada⁷. Su lección sobre la forma moderna de proyectar el paisaje como una unidad armónica hombre-naturaleza todavía perduraba.



Bosque de Pinos, Finlandia. Juan J.Tuset. 2009.

El bosque nórdico es el motivo absoluto del proyecto con el que los arquitectos suecos Erik Gunnar Asplund (1885-1940) y Sigurd Lewerentz (1885-1975) ganaron en 1915 el concurso del Cementerio del Bosque de Enskede en Estocolmo⁸. La propuesta, que tenía el nombre de *Tallum* —bosque de pinos—, se subordinaba enteramente al bosque y al terreno existente. La exposición de la belleza del lugar y la evocación de la crudeza del bosque constituyen la cualidad principal y el punto de partida radical de este proyecto de paisaje. La apertura de caminos, la construcción de capillas y la diseminación de tumbas perfeccionan el bosque preexistente para construir “un paisaje narrativo de árboles y piedra”, en el que los elementos naturales y arquitectónicos tienen un profundo sentido simbólico⁹.

La propuesta inicial de Asplund y Lewerentz tenía un trazado naturalista y romántico. En la Capilla del Bosque (1918-1922), Asplund tomó las formas vernaculares de

⁷ KASSLER, E. B. *Modern Gardens and the landscape*. Nueva York, MoMA, 1964, pp.76-79.

⁸ JOHANSSON, Bengt O.H. *Tallum Gunnar Asplund's and Sigurd Lewerentz's: Woodland Cemetery in Stockholm*. Estocolmo, Byggförlaget, 1996.

⁹ TREIB, Marc. *Settings and Stray Paths*. Londres, Routledge, 2005, p.60.



Tallum, Tumbas en el bosque. G. Asplund. 1918.

la construcción tradicional del lugar para adecuarse al paisaje existente. El propio arquitecto la describió como una construcción subordinada modestamente a lo que le rodea, insinuándose entre los árboles y pinos que le doblaban en altura¹⁰.

Entre 1935 y 1940, únicamente con la participación de Asplund y bajo la influencia del funcionalismo, el Cementerio del Bosque adquirió su forma final y, también, sus elementos claves: el paisaje abierto, la colina de la meditación, el grupo de abedules que la remata y un camino de piedra inspirado en las calzadas pompeyanas. La gran explanada continua cubierta de hierba que articula el Cementerio sirve de base a los tres puntos focales de la composición: el pórtico del crematorio, la cruz de piedra y la colina de la meditación, que junto al trazado informal de los caminos

del bosque que preservó Asplund, significan el rechazo manifiesto al empleo de la rígida geometría del neoclasicismo y de funcionalismo¹¹. Esta decisión es signo evidente de la incomodidad que le producía al arquitecto la severidad del orden arquitectónico en un emplazamiento natural que contenía importantes masas de árboles.

Lewerentz opinaba que los cementerios son jardines que conmemoran la muerte y que deben evitar cualquier obstáculo que dificulte la experiencia de la armonía del paisaje en el que "el ojo debía encontrar la paz"¹². En el Cementerio del Bosque la armonía es resultado de un paisaje construido. La naturaleza y la arquitectura intercambian sus motivos para representar la dualidad básica de que la naturaleza es arquitectura y la arquitectura forma parte de la naturaleza¹³.

¹⁰ Erik Gunnar Asplund, "La Capilla del Bosque" (1921). LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel (ed.). *Erik Gunnar Asplund: Escritos 1906/1940*. Madrid, El Croquis, 2002, pp.71.

¹¹ WREDE, Stuart. "Gunnar Asplund: Woodland Crematorium, Chapel, Library". *Global Architecture*, No.62, Tokyo, A.D.A.Edita, 1982.

¹² Sigurd Lewerentz, "Modern Cemeteries: Notes on the Landscape". FLORA, Nicola (ed.): *Sigurd Lewerentz. 1885-1975*, Milán, Electa, 2001, pp.60-61.

¹³ WREDE, Stuart. "Paisaje y Arquitectura: Clásico y Vernacular en Asplund". En: CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof. *Asplund*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988, p.46.

Construcción del paisaje: parques públicos en la ciudad

El parque de Djurgården de Estocolmo es un paraje boscoso idílico que ocupa la isla de su nombre al este del centro de la ciudad. En el verano de 1930 fue el lugar en el que la arquitectura sueca aceptó, por primera vez, la arquitectura moderna¹⁴. La Exposición Internacional de Estocolmo sirvió de escaparate para la promoción e impulso de la industria sueca para que se adscribiera a la corriente funcionalista de diseño con el fin de producir mobiliario y objetos asequibles para el uso cotidiano. El lugar elegido ofrecía un amplio repertorio de ambientes naturales. Asplund, arquitecto responsable del planeamiento general del conjunto, creó en él un escenario urbano de edificios y pabellones, sin precedentes en Suecia, que resultó ser el marco idóneo para promover las bondades de las ideas funcionalistas.

El planeamiento de Asplund captó la esencia del lugar construyendo un conjunto de edificios ligeros que surgían de la frondosidad del bosque casi como si se trataran de artefactos suspendidos entre el cielo y el agua. Los edificios interferían con las masas arbóreas. En la amplia explanada, los pabellones, el arbolado y el agua se fundían en una unidad, y por la noche, la iluminación eléctrica de las sofisticadas luminarias reforzaba esta sensación al reflejarlos en el canal. Además, el mágico resplandor del sol de medianoche, que encendía levemente la bóveda celeste, contribuía al asombro del visitante que percibía la nueva arquitectura en un ambiente prodigioso.

El denso arbolado del parque era un fondo apropiado para que los pequeños kioscos y pabellones se dispusieran bajo su gran bóveda verde sin descomponer la unidad del conjunto. Naturaleza y arquitectura eran una sola cosa. De hecho, el pabellón principal de la exposición, diseñado por Asplund, fue el restaurante *Paradiset* que, con su larga fachada de vidrio, ofrecía la sensación de estar en el paraíso. Cuando el visitante recorría la exposición se encontraba con una arquitectura que le hablaba de que era posible crear en la cercanía del bosque una ciudad nueva junto al mar, llena de puentes, pantalanos y construcciones ligeras bajo un sin fin de banderas multicolores que se recortaban contra el cielo y ondeaban con el viento.



Exposición de Estocolmo. G.Asplund. 1930.

La modernización de Suecia se inició a partir de la batalla política por alcanzar

¹⁴ El movimiento funcionalista tomó forma apoyándose en el manifiesto *Acceptera* que Asplund firmó con Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl y Uno Ahrén en 1931. LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel (ed.). *op. cit.*, pp.90-93.

el bienestar social, que se produjo cuando la socialdemocracia alcanzó el gobierno a finales de los años 20. En los años 50 pocos países habían alcanzado el compromiso de Suecia con los ideales sociales modernos y sus equivalentes arquitectónicos. No haber participado en las dos guerras mundiales, haber alcanzado una estabilidad política y un alto estándar económico, eran las condiciones necesarias para emprender el proceso de transformación urbana y la aplicación de políticas sociales. Sven Markelius (1889-1972), director del Departamento de Planeamiento Urbano de Estocolmo entre 1945 y 1954, afirmaba que la nueva arquitectura “había aceptado la nueva tecnología y la nueva mirada social, tomando las consecuencias estéticas y humanas de la nueva situación revolucionaria”¹⁵. Su visión de la nueva ciudad se divulgó en el manifiesto *Stockholm of the Future* (1945) y en él se establecían los principios para la renovación urbana del centro de la ciudad¹⁶.

En Estocolmo, las epidemias de tuberculosis fueron continuas a principios del siglo XX por lo que el centro de la ciudad tuvo que ser demolido y levantado de nuevo bajo los parámetros de la ciudad moderna. “Aquí, la mayor tarea debe de ser encontrar nuevas y mejores maneras de planificar nuestras ciudades, así como volver a planificar las ya existentes las cuales ya no funcionan como instrumentos para la buena vida”, señalaba Markelius¹⁷. En el nuevo Estocolmo se aplicaron dos soluciones: la primera, esponjar el centro para permitir un mayor soleamiento y entrada de luz; y la segunda, implementar un programa suburbano intensivo. El resultado significó que la cultura y el estilo de vida empezaron a cambiar por las influencias foráneas. Una vez se derribaron los viejos edificios y se abrieron las calles estrechas, la ciudad moderna comenzó a mostrarse en edificios de torres en altura y en espacios públicos, como las plazas y los parques. La reestructuración de la ciudad no fue sólo el resultado de una visión utópica sino la respuesta a una necesidad social.

A partir de los años 30, el Departamento de Parques de Estocolmo se organizó como un grupo multidisciplinar de profesionales compuesto de arquitectos, urbanistas y paisajistas que, después de la Segunda Guerra Mundial, acometió una de las políticas más progresistas de parques urbanos, en comparación con otras ciudades del mundo, e inició una nueva era que cambió la forma y la función de los parques de la ciudad¹⁸. Los espacios verdes funcionalistas no eran sólo una reserva de verde regulada sino que empezaron a ser una parte integrante del tejido urbano configurando, en un corto periodo de tiempo, toda una red de parques completamente imbricada en la ciudad.

¹⁵ MARKELIUS, Sven. “Architecture in a social context: the work of Sven Markelius”, *Architectural Record*, Abril 1964, p.153.

¹⁶ KIDDER SMITH, G. E. *Sweden Builds*. New York, Reinhold Publishing, 1957, pp.22-27.

¹⁷ Ibidem, p.24.

¹⁸ Véase, Giovanni CERAMI, *Il giardino e la città: il progetto del parco urbano in Europa*. Roma, Laterza, 1996.

El sistema de parques de Estocolmo desde la posguerra es un conjunto de espacios abiertos que no surgieron de la demolición y vaciado de las áreas urbanas sino que eran áreas intocadas que, por alguna razón no conocida, habían sido preservadas de su transformación urbana a lo largo del tiempo. Estas áreas vírgenes fueron conservadas como espacios no programados en el crecimiento de la ciudad. A estos espacios abiertos se les dio el nombre de “parques de vecindario”¹⁹.

Hasta mediados del siglo XX, los parques urbanos en Suecia sirvieron de áreas reservadas que satisfacían la vida social de la burguesía siguiendo como referente el modelo del parque inglés pero, en los años 50, el cambio emprendido por la sociedad sueca se reflejó en un parque democrático, abierto e informal que, además, mejoraba la salud de los ciudadanos.

El planeamiento urbano funcionalista emprendido estimó el número de metros cuadrados de área verde que necesitaba cada habitante y, con esto, fijó el tamaño de los distintos espacios. El entorno de la ciudad se delimitó científicamente y, en consecuencia, se le considera irrefutable porque se le presupone validez legal. La aplicación del urbanismo funcionalista y el trabajo de sociólogos urbanos en el diseño de la ciudad de Estocolmo produjo entornos salubres y aptos para vivir. De esta manera Suecia contribuyó al desarrollo del urbanismo moderno y a la arquitectura del paisaje.

En lugar de hacer un uso explícito de las formas del paisaje natural, como era costumbre en los jardines y parques decimonónicos paisajistas, los arquitectos del paisaje suecos ensayaron otras posibilidades. El nuevo concepto de parque regresó a la naturaleza en busca de la inspiración de su forma pero, en lo relativo a su función, enfatizó el uso recreativo que en tiempos anteriores se le había dado solo a las praderas decoradas con arbolado. El juego, el ejercicio físico y el uso social y cívico fueron las claves del nuevo trazado de los parques de Estocolmo que, especialmente, fijaron la identidad propia del país con la reproducción de las características paisajísticas regionales suecas en la ciudad.

Al finalizar el congreso de la Federación Internacional de Arquitectos del Paisaje (IFLA) de Estocolmo (1952), la paisajista inglesa Benda Colvin indicó que, en los parques suecos que había visto y visitado, sus diseñadores alcanzaron a cubrir las necesidades de los suecos de una vida al aire libre estival con los medios más simples y más prácticos, adaptados a las condiciones exactas del clima y del suelo. Este planteamiento del parque urbano, sostenía la paisajista, era la más clara adaptación a las condiciones locales y manifestación del carácter nacional²⁰.

¹⁹ CLARK, H.F. “Space Between Buildings. The Landscaping of Stockholm’s Parks”. *The Architectural Review*, no.612, Vol. 102, Diciembre 1947, p.197.

²⁰ COLVIN, Brenda. “Garden Architecture”, *Country-life*, Septiembre, 1952, p.764.

Los arquitectos del paisaje suecos han perpetuado en los parques urbanos el sentimiento que el habitante del norte forma parte del bosque y, en él, vive una relación intensa con la naturaleza. Esta idea, aplicada a los parques urbanos de Estocolmo los conformó como entornos artificiales placenteros donde los niños podían jugar próximos a un lago o a un riachuelo de aspecto natural. El parque Fredhåld (1936-1938), situado en el centro de Estocolmo, obra de los arquitectos Oswald Almquist (1884-1958), director del Departamento de Parques de Estocolmo entre 1936 y 1938, y Erik Glemme (1905-1959), que ocuparía el puesto de jefe de diseño a partir de 1951, es un estanque construido en un vaso de hormigón que ocupa su centro como si se tratara de un lago de aspecto natural. Este proyecto es ejemplo de la actitud del Departamento hacia el diseño del paisaje, consistente en eliminar toda inclinación a proyectar los parques como si se trataran de jardines geométricos y estáticos. En su lugar definen composiciones naturales en las que emergen grandes árboles, que si no fuera por la presencia de los edificios de apartamentos que las circundan, la escena bien podría semejar a cualquier rincón campestre de Suecia²¹. En los parques urbanos se recuperó la atmósfera del paisaje sueco y, en vez de ser únicamente refugios o espacios evocadores de una naturaleza salvaje, se les consideró como auténticos elementos urbanos activos y esenciales.



Parque Fredhåld. G.O. Almquist y Eric Glemme. 1938.

La dirección del Departamento de Parques durante más de tres décadas, de 1938 a 1971, estuvo ocupada por el arquitecto y urbanista Holger Blom (1906-1996). Su contribución resultó ser de vital relevancia, en cuanto a sus aportaciones a la política beligerante del Departamento y a la estrategia del plan de parques, al imponer que éstos debían infiltrarse en casi todas las áreas de la ciudad. El programa de reforma de Blom consistió en un simple manifiesto ideológico que comprendía varias ideas desarrolladas con un grado de detalle diferente. Estas fueron: el parque alivia la ciudad; el parque prevé un espacio de recreo al aire libre; el parque ofrece un espacio para los encuentros públicos; y el parque preserva la naturaleza y la cultura²².

²¹ ILING, Bengt. "A Typology for the Parks of Stockholm", *Garden History*, Vol. 32, No. 2, Invierno, 2004, pp.248-260.

²² ANDERSSON, Thorbjörson. "To Erase the Garden: Modernity in the Swedish Garden and Landscape". En: TREIB, Marc (ed.). *The Architecture of Landscape 1940-1960*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, p.22.

Los parques de Blom continúan hoy siendo un testimonio capital de lo que puede ser el parque público en la ciudad moderna. Además de recrear el paisaje, este puede proporcionar lugares de encuentro a la gente, áreas de juegos a los niños, espacios para manifestaciones culturales, teatros móviles, exhibiciones de arte y escultura en un contexto al aire libre, en el que gentes de todas las edades puedan moverse entre los árboles y tumbarse sobre la hierba. El Departamento de Parques de Estocolmo también realizó el diseño de todos los equipamientos urbanos y del mobiliario, es decir, todo aquello que se considera ornamento urbano.

El arquitecto de muchos parques de Estocolmo fue Glemme. Su trabajo se centró, esencialmente, en la creación de áreas naturales dentro del sistema en red de parques de la ciudad, de manera que fuera difícil creer que alguna de estas áreas habían sido intervenciones humanas. Entre sus parques más conocidos destacan el Tegnér Grove, el Vasa Park, el Ralambshov y, especialmente, el Norr Mälärstrand²³.

El paseo de Norr Mälärstrand (1941-43) es, sin duda, uno de los mejores ejemplos del concepto de paisaje urbano "naturalizado" combinado con equipamientos de recreo. Este parque es una estructura lineal que empieza en el parque de Ralambskov y forma una estrecha banda verde de más de tres kilómetros de longitud que se extiende a lo largo de la orilla norte del lago Mälaren y, cuyo ancho, se reduce hasta los veinte metros en muchas de sus partes. Anteriormente a la construcción del parque, los márgenes del lago eran una desolada faja pantanosa, sin interés físico ni visual. El proyecto eliminó algunos muelles y edificios comerciales situados en una parte de la orilla del lago y, para restaurar el vacío creado, Glemme realizó un atrevido reajuste del arbolado y de las praderas de hierba. Este modelo de parque se caracteriza por la quietud que transmite a lo largo de su recorrido y por la ausencia de confusión que podría resultar de un diseño solo basado en una colección sucesiva de escenarios y detalles urbanos. Los puentes, embarcaderos, pantallas de vegetación, bancos y restaurantes fueron todos concebidos con una arquitectura simple, sin ninguna alusión al refinamiento extremo que caracterizaba al diseño industrial sueco del momento, y se dispusieron por todo el parque con extremo cuidado²⁴. Tanto el visitante como el ciudadano de Estocolmo podían creer que el parque era un área preservada y protegida de naturaleza por su particular belleza, cuando de hecho, todo él era un paisaje construido.

²³ ANDERSSON, Thorbjörson. "Erik Glemme and the Stockholm park system". En: TREIB, Marc (ed.). *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1993, pp.114-133.

²⁴ SUNDSTRÖM, Emma. "The Restoration of Norr Mälärstrand: A Linear Park of the Stockholm School", *Garden History*, Vol. 32, No. 2, Invierno, 2004, pp.272-278.

Conclusión

La lección silenciosa que recibimos del bosque nórdico, *skog*: etimológicamente lo que nace de la tierra, es que representa algo externo al hombre que no requiere su intervención para producir un fenómeno estimulante. El bosque encierra simbólicamente la idea de la naturaleza como escenario ideal para desarrollar el deseo de vida al aire libre.

Las lecciones que ofrecen: el Cementerio del Bosque, el Parque de Djurgården y el importante trabajo realizado por el Departamento de parques de Estocolmo, continúan hoy vigentes en cuanto que hablan de una arquitectura que construye significantes paisajes narrativos, que permite a la pesada oscuridad y a la densa vegetación del bosque evidenciar una ligereza y claridad a lo largo de los caminos y explanadas que lo transforman. El bosque, debido a la intervención de la arquitectura, transmuta en una creación de gran interés estético, que cuando llega a la ciudad se convierte en un parque democrático, escenario para la nueva arquitectura y los ideales sociales modernos. El bosque en la ciudad es el claro manifiesto de que la arquitectura moderna desea la unidad armónica con la naturaleza que la envuelve. La arquitectura quiere construir espacios y lugares de encuentro, “creando” un nuevo paisaje en el que la naturaleza se humaniza mediante su socialización.

El bosque, en la cultura nórdica, es percibido como algo amistoso, tranquilo y generoso que produce beneficio al hombre, incluso cuando el fuego lo destruye para su cultivo. La lección que aprendemos del bosque escandinavo es la de ser una naturaleza salvaje adaptada que complementa la idea mediterránea de jardín como un producto del arte y la técnica porque, el bosque en la ciudad, también satisface los deseos estéticos y placenteros que se le exigen a todo paraíso. El bosque es un espacio donde el nórdico encuentra refugio y acomodo, es el lugar que desea habitar durante la canícula porque elimina toda la complejidad y los peligros que ampara la ciudad moderna.

Bioarte y entorno: de la artificialización de la naturaleza al activismo biotecnológico.

Bioart And Environment: From Artificial Nature To Biotech Activism.

Daniel López del Rincón.

Becario FPU en la Universidad de Barcelona y miembro del grupo “Arte, Arquitectura y Sociedad digital” (www.artyarqdigital.com).

Resumen: Esta comunicación analiza las implicaciones culturales y estéticas del contexto de relaciones arte, naturaleza y entorno, tomando como estudio de caso el llamado “bioarte” o “arte biotecnológico” y estableciendo nexos con otras manifestaciones artísticas contemporáneas. A través de las distintas articulaciones del binomio cultura-naturaleza se recuperan diferentes cosmovisiones que han condicionado la relación del ser humano con la naturaleza y que abarcan desde la relación de control y dominio hasta las concepciones ecológicas y activistas, todas ellas estudiadas a partir de tres ámbitos conceptuales: la artificialización de lo natural, la estética restauradora y el activismo biotecnológico.

Palabras clave: Bioarte, Naturaleza, Entorno, Cultura, Tecnociencia, Biotecnologías, Artificialización, Ecología, Activismo.

Abstract: *This paper examines the cultural and aesthetic implications of the existent relation between art, nature and environment, taking as a study case the so called “bio-art” or “biotech art” and establishing links with other contemporary art works. The different forms of the binomial Culture-Nature allows to review the diverse worldviews that have shaped the relationship of humans with nature, ranging from control to ecology and activism, displayed in three main areas: the Artificialisation of Nature, Restoring Aesthetics and Biotech Activism.*

Key words: *Bioart, Nature, Environment, Culture, Technoscience, Biotech, Artificiality, Ecology, Activism.*

Introducción

Los orígenes del concepto de arte se teorizaron como una actividad contrapuesta a los procesos naturales: el arte en Grecia se entendía como “Tekhné” y en Roma como “Ars”, en ambos casos como el conjunto de habilidades técnicas que permiten repro-

ducir la naturaleza por medios artificiales¹. Por su parte, el diálogo entre arte y entorno ha sido muy fructífero a lo largo de la historia del arte, y muy especialmente durante la segunda mitad del siglo XX, cuando las modificaciones operadas en el seno de la objetualidad de la obra de arte generan una apertura de la obra hacia su contexto y, muy significativamente, hacia el entorno natural. Movimientos paradigmáticos como el arte de la tierra, pero también manifestaciones como el arte de acción o las intervenciones en el espacio constituyen los fundamentos de las relaciones actuales entre arte, entorno y naturaleza. La interacción entre arte y entorno, tan propia de la contemporaneidad, altera profundamente los procesos de concepción, producción y recepción de la obra. Más allá de las reflexiones que atañen a una concepción autónoma y formalista de la obra de arte, las relaciones entre arte y entorno revelan la variedad de posiciones que se establecen entre Naturaleza y Cultura, utilizando el arte como herramienta de exploración, una vía de acceso a las distintas cosmovisiones que se encuentran en la base del modo en que el ser humano se relaciona con la Naturaleza, y que condicionan las distintas intervenciones artísticas sobre “lo natural”: desde las concepciones de dominio y control hasta las posiciones ecologistas y activistas.

El objetivo de este texto es analizar las principales formaciones que presenta el binomio Cultura y Naturaleza a través del estudio de una manifestación radicalmente actual, el “bioarte” (también llamado “arte biotecnológico”). El bioarte se presenta como un espacio privilegiado para observar las relaciones entre arte, Naturaleza y tecnología que caracterizan el mundo tecnocientífico, así como sus implicaciones en el entorno (medioambiental, pero también social, político y cultural). El “arte biotecnológico” engloba un conjunto heterogéneo de prácticas caracterizadas por la apropiación artística de los materiales, tecnologías y procedimientos de la biología (y sus problemáticas asociadas), considerando la práctica del laboratorio como un elemento fundamental para su concepción estética. En este trabajo nos centraremos en la modalidad del bioarte que utiliza la vida como materia artística (células, tejidos, microorganismos u organismos completos) y las tecnologías biocientíficas como herramienta (ingeniería genética, ingeniería de tejidos, cultivo celular y de microorganismos), dejando de lado las aproximaciones iconográficas al tema². El análisis de esta modalidad permite indagar en las implicaciones éticas del bioarte no desde una aproximación externa sino desde una puesta en práctica de las tecnologías del laboratorio, lo que Robert Mitchell denomina “táctica vitalista” (que manipula la vida literalmente) frente a la “táctica profiláctica” (que lo hace

¹ TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, 2002.

² La concepción del bioarte como manipulación literal de la vida la tomamos de HAUSER, Jens. “Bio Art—Taxonomy of an etymological Monster”, *Ars Electronica*, Linz, 2005, en: http://www.aec.at/archiv_project_en.php?id=13286. Para una aproximación iconográfica al tema, ver: ANKER, Suzanne y NELKIN, Dorothy. *The Molecular Gaze: Art in the Genetic Age*. New York, Cold Spring Harbor Press, 2003.

indirectamente)³. Generalmente se asocia una orientación crítica a estas manifestaciones que, en tal medida, podrían entenderse como la indagación sobre aquellas implicaciones simbólicas y culturales que se encuentran en la base de los usos de las biotecnologías. La privilegiada situación del bioarte (a caballo entre las ciencias y las humanidades) le permite apropiarse de elementos de la práctica y teoría científica para repensarlos en clave humanística.

La relación que establece el bioarte con la Naturaleza es significativa de la relación que las mismas biotecnologías establecen con la Naturaleza, una relación caracterizada por la posibilidad tecnológica de modificar los organismos, no exclusivamente en su morfología sino en sus propios procesos biológicos o, dicho de otro modo, no en su apariencia sino en su esencia. La variedad de manifestaciones artísticas contenidas en el bioarte, junto con la recontextualización estética a la que somete a las biotecnologías, permite analizar las relaciones arte, entorno y Naturaleza en sus múltiples facetas, que en este texto hemos sintetizado en tres: 1. La artificialización de lo natural, 2. Arte reparador, y 3. Artivismos biotecnológicos. Los artistas y obras utilizados constituyen una pequeña muestra del amplio conjunto del bioarte, que hemos considerado representativa para tratar aquellas cuestiones más relevantes (los artistas del bioarte aparecen destacados en negrita en el texto). Por otro lado, además del análisis de estas obras bioartísticas, a lo largo del texto se hace alusión a otras manifestaciones artísticas contemporáneas (fundamentalmente de la segunda mitad del siglo XX) con el doble objetivo de establecer analogías y diferencias, es decir, destacar la persistencia de constantes artísticas, por un lado, y mostrar la singularidad del bioarte, por el otro.

1. La artificialización de lo natural

Las tradicionales oposiciones entre Cultura y Naturaleza se fundamentan en una visión escindida entre la Naturaleza, entendida como conjunto de lo existente⁴, y el ser humano, considerado al margen de lo natural. De este modelo, de marcado carácter antropocentrista, se derivan las concepciones productivas de la naturaleza, lo que José Saborit ha llamado “espejismos naturalistas”, que se concretan en imágenes tales como

³ Sobre la distinción entre “táctica profiláctica” y “táctica vitalista”, ver: MITCHELL, Robert. *Bioart. The Vitality of Media*. Seattle, Washington University Press, 2010. Reseña: LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel, en *Leonardo on-line*: http://www.leonardo.info/reviews/feb2011/mitchell_rincon.php.

⁴ Sobre las distintas concepciones de “Naturaleza”, ver ALBELDA, José y SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia, Generalitat valenciana, 1997, 24-25. De este libro, tomo la distinción entre Naturaleza (con mayúscula) y “naturaleza” (con minúscula): “La primera acepción, “Naturaleza”, designa en principio y de modo descriptivo todo lo que hay, lo que existe, las cosas evidentes (...) Pero naturaleza asume también otro sentido general, no tan descriptivo, cuando se refiere no a las cosas visibles sino a otras invisibles, cuando se usa en expresiones como “naturaleza de un ser”, es decir, principio, causa, origen, esencia o lo propio de ese ser” (24).

“la Naturaleza como fábrica”, “la Naturaleza como modelo” o, incluso “la Naturaleza como amenaza”⁵. La separación entre ser humano y “Creación” (que es la separación que se establece en la cultura cristiana) ha sido la visión imperante en el mundo occidental materializada, desde la Revolución Industrial, en una relación de control y dominio de la Naturaleza, que sólo tiene sentido desde una concepción antropocéntrica. El papel desempeñado por la tecnología, en armonía con esta ideología, se ha materializado tanto en la obtención y optimización de los recursos naturales como en la provocación de un deterioro creciente del medio ambiente. Las biotecnologías, insertas en un modelo que se nutre de la escisión entre los conceptos de Cultura y Naturaleza, ponen de manifiesto un nuevo nivel de control sobre lo natural: el de la intervención sobre los procesos naturales, es decir, no la “Naturaleza” entendida como “lo creado”, sino el de la “naturaleza”, entendida como la esencia de la vida, es decir, los *procesos biológicos* (ver nota 4). En la medida en que utiliza material vivo como base de su investigación artística, y las biotecnologías como herramienta de intervención, el conjunto del bioarte puede entenderse como una acción de artificialización de lo natural⁶. La realización de productos artificiales es una característica de toda obra artística pero el arte biotecnológico, al utilizar la vida literalmente como material artístico, evidencia más claramente las implicaciones culturales y éticas de la modificación de la vida⁷.

La obra de **Eduardo Kac** su ubica en el ámbito de la ingeniería genética con el fin de realizar quimeras biotecnológicas (u organismos transgénicos), es decir, la hibridación de información genética de especies distintas. Éste es el caso de su proyecto *GFP Bunny* (2000), consistente en la realización un conejo transgénico cuyo código genético incorpora un gen de medusa (que expresa la proteína GFP: *Green Fluorescent Protein*) y que permite que el animal, ante un determinado tipo de luz, presente un color verdoso, o también de la obra *Natural History of the Enigma* (2003-2008), que consiste en la producción de una petunia, que contiene, en su genoma, información genética del propio artista. La producción de transgénicos, tan habitual en el laboratorio científico y también en la cotidianidad (los alimentos, por ejemplo), cuestiona los límites, aparentemente claros, entre lo natural y lo artificial. El artista coopera con los procesos naturales para alterarlos, pues tal es el modo de proceder de las biotecnologías: la intervención humana sobre la “naturaleza” del organismo nos conduce a la “artificialidad” mientras que la presencia orgánica de la vida, en pleno funcionamiento, nos habla de persistencia de lo “natural”.

⁵ *Ibidem*, 222-301.

⁶ Sobre la ontología del material vivo en el bioarte, ver: GONZÁLEZ, María Antonia. “Bioarte y ontología estética”. *Artemáscencia*. On-line: <http://www.artemascencia.unam.mx/documents/Bia.pdf>.

⁷ ESCOHOTADO, Antonio. *El espíritu de la comedia*. Barcelona, Anagrama, 1991, 26.

La dificultad para distinguir entre lo natural y lo artificial que se da en las biotecnologías no es nueva, y depende del sentido que se da al resbaladizo concepto de “Naturaleza”. Si aceptamos que la palabra “naturaleza” no sólo refiere a la “Naturaleza”, entendida como el conjunto de elementos que componen el mundo (en un sentido cercano al de “realidad”), sino también a la “naturaleza”, entendida como el conjunto de procesos que forman parte de los elementos del mundo (animales y vegetales, pero también minerales), es fácil reparar en el hecho de que se puede intervenir sobre un elemento natural (regar un árbol, plantar semillas, criar perros) “respetando” el proceso natural, destacando además la dificultad de encontrar un elemento natural que exista al margen de la influencia humana. La dificultad de separar la antropización del proceso natural ha hecho plantear la acción del hombre como parte de lo natural, como parte de su ecología. En este sentido, la misma técnica debería considerarse como parte de la Naturaleza, tal y como mantiene Antonio Escohotado: “Naturaleza es un individuo que se diversifica en innumerables existencias, todas ellas abiertas a nacer y morir; naturaleza es mundo físico, sustancia plural que permanece precisamente cambiando, vida. Resulta tan absurdo excluir de este campo ontológico a la técnica como ignorar que la operación recurrente de la técnica –usar medios con vista a la realización de fines–, es el fundamento de todo organismo vivo, el abc de la naturaleza”⁸. En sus textos, Eduardo Kac, interpreta la ingeniería genética en este sentido controvertido, esto es, como modo de ampliar la biodiversidad mediante la creación de transgénicos, proponiendo una “naturalización” de la tecnología, que también podemos encontrar en Vilém Flusser, investigador pionero en la teorización del arte biotecnológico⁹. Es en este contexto de normalización de las biotecnologías donde hay que ubicar al término “arte transgénico”¹⁰, que utiliza Kac como marco teórico de sus obras.

La obra *Genesis* (1999), concebida también por Kac, incide sobre otro aspecto fundamental en las relaciones Cultura y Naturaleza: la suplantación de de la divinidad por parte del ser humano, como agente creador de Naturaleza. En este proyecto, el artista produce una secuencia genética artificial a partir de una frase extraída de la Biblia, precisamente la que hace alusión al poder otorgado por Dios para dominar la Naturaleza: mediante su traducción al código morse, y después su conversión a pares de bases, el artista configura una secuencia genética y la introduce en el genoma de una colonia de bacterias *e-coli*. Al exponer la obra, que contiene esta colonia de bacterias, y someterla a

⁸ Cabe decir que ninguno de los procedimientos, técnicas o materiales utilizados por el Bioarte es nuevo, desde el punto de vista científico, sino que se trata de prácticas habituales en la investigación científica, lo que hace del bioarte una plataforma privilegiada para la comprensión de la tecnociencia desde un punto de vista humanístico.

⁹ FLUSSER, Vilém. “Curies’ children”. *Art Forum*, Vol. 26, n.º. 7, 1988, 14-15 y FLUSSER, Vilém. “Curies’ children”. *Art Forum*, Vol. 27, n.º. 2, 1988, 9.

¹⁰ KAC, Eduardo. “Transgenic Art”. En el catálogo de la exposición *ARS ELECTRONICA 99. LifeScience*, Wien-New York, Springer, 1999, 289-295.

la manipulación del público por medio de luz ultravioleta, Kac realiza el proceso inverso: la frase ha cambiado sensiblemente, como resultado de las alteraciones experimentadas en el código genético de las bacterias durante su exposición. La alteración de la frase bíblica parece cuestionar simbólicamente el dogmatismo de Dios, cuya Palabra se ve alterada por efecto de su misma Creación. Curiosamente, la suplantación de Dios como creador, no sustituye el paradigma cristiano de relación de dominio con respecto a la Naturaleza. Al contrario, puede afirmarse que la concepción de las biotecnologías en el mundo actual, sigue respondiendo al mismo modelo de control sobre lo natural, aunque con un cambio significativo: en la obra de Kac, el “artífice” de la Naturaleza ya no es Dios sino el mismo artista, actualizando el tópico del artista como *alter deus*. La consideración del “hombre como dios” o del “artista como creador” sólo elimina a Dios del enunciado, pero no su función dominadora, ni el papel de pasividad asignado a la Naturaleza.

La consecuencia artística más clara de la oposición Cultura-Naturaleza es la consideración de la Naturaleza como escultura: ejemplos de ello, previos al bioarte, son las intervenciones más invasivas del *Land Art* (donde la materia prima natural es el territorio, al que se imponen intervenciones radicales, fundamentalmente las obras más celebradas de Robert Smithson, Walter de Maria y Michael Heizer)¹¹; también algunas experiencias del llamado *Arte Povera* (especialmente Giuseppe Penone, cuando impone una forma de rostro al crecimiento de unas *Calabazas*, 1978-79, mediante el uso de moldes, o las intervenciones sobre el crecimiento de los árboles en la serie *Alpes marítimos*, 1968)¹²; así como intervenciones más sutiles del Earth Art europeo, que se traduce en modificaciones reversibles del paisaje, cuya fragilidad se ha visto como una cooperación más que como una imposición al medio natural, con ejemplos como las acumulaciones de piedras por parte de Richard Long, o las composiciones efímeras realizadas a partir de elementos del paisaje de Andy Goldsworthy¹³. El arte biotecnológico, por su parte, materializa la idea de dominio al tomar la vida (en sus procesos biológicos básicos) como materia prima y las tecnologías como herramienta de modificación.

2. Arte reparador

La relación escindida entre Cultura y Naturaleza ha conducido, a lo largo de los siglos, a la percepción de una degradación en el medio ambiente, tal y como denuncian los grupos ecologistas más mediáticos, al plantear la concepción de la Naturaleza como

¹¹ ALBELDA, José y SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. op. cit. 88 y ss.

¹² GRENIER, Catherine. Catálogo de la exposición *Giuseppe Penone*. Barcelona, Fundació “la Caixa”, 2004.

¹³ HERNANDO, Javier. “Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica”. En RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Jesús. *Tendencias del arte, arte de tendencias*. Madrid, Cátedra, 2004.

objeto pasivo que ha sido maltratado por el hombre, en el desarrollo de su ideología de “progreso” tecnológico e industrial. La (mala) conciencia del daño realizado ha generado el sentimiento de responsabilidad en el ser humano, y el surgimiento de iniciativas que tratan de conservar el “patrimonio natural” y, a su vez, restaurar aquello que se le ha arrebatado a la Naturaleza.

En el ámbito del bioarte, el artista **Brandon Ballengée** es claro ejemplo de cómo la investigación científica y los conocimientos tecnológicos actuales pueden utilizarse con fines ecológicos y, más concretamente, con un fin reparador. Es en el marco de este impulso restaurador donde hay que ubicar su proyecto *Species reclamation* (1999 hasta la actualidad). En este proyecto recurre a las técnicas de cría y selección para recuperar una especie de rana africana (*Hymenochirus*) que se considera extinguida. La colonia de ranas con las que trabaja está controlada genéticamente con el fin de sacar a la luz los rasgos fenotípicos de la especie extinguida con una mayor exactitud. El resultado es una obra que se encuentra a medio camino entre la acción artística y la investigación científica.

Desde la década de los setenta del siglo XX, diversos artistas han realizado proyectos orientados a la denuncia del deterioro de la Naturaleza, y la necesidad de su restauración, que permiten contextualizar los objetivos de Ballengée en su obra. Joseph Beuys es uno de los referentes artísticos clave en la relación arte-naturaleza-ecología contemporánea. Desde su acción *Overcome Party Dictatorship Now* (1971), que consistió en el barrido del suelo de un bosque que iba a ser talado para la construcción de un club de golf y la marcación con una cruz blanca de los árboles que iban a ser talados, Beuys realizó hasta su muerte numerosos proyectos que perseguían la concienciación y restauración ecologista. Entre el 1974 y 1985 (año de su muerte), Beuys lleva a cabo el complejo proyecto *Difesa della Natura (Defensa de la Naturaleza)*¹⁴, realizado en Italia, entre Pescara y Bolognano. La amplitud de este proyecto hace imposible un análisis detallado, aunque sí conviene recuperar la obra inacabada *Semina Montagna (Operazione Elicottero)* (1982), por su adecuación al tema que nos ocupa: el objetivo era la preparación de pequeños envoltorios de arcilla con gasa que contendrían semillas idóneas para el hábitat de las montañas de Abruzzo para, en una segunda fase, diseminarlos desde un helicóptero sobre las zonas de difícil acceso del bosque. Conviene mencionar también algunos proyectos, enmarcados en la estela del “arte de la tierra”. En 1972, Hans Haacke, realiza la obra *Purification Plant*, que consistió en el transporte de agua contaminada del Rin. Tras purificar el agua por medio de productos químicos, la instaló en una piscina de cristal, que lleno de peces y expuso en un entorno museográfico. Por su parte, Alan Sonfist realizó la instalación *Time Landscape* (1978) donde utilizó un solar de Manhattan

¹⁴ D'AVOSSA, Antonio. Catálogo de la exposición J. Beuys. *Operació: Difesa della natura*. Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica-Generalitat de Catalunya, 1993.

para plantar algunas de las especies vegetales que han desaparecido de la isla, como fruto de su urbanización.

Todos estos deseos e iniciativas de restauración de la Naturaleza por medio del arte se fundamentan en una paradoja, que nos devuelve al debate entre lo natural y lo artificial: la voluntad de recuperación de lo natural se hace mediante una intervención “antinatural” por parte del hombre, lo que culmina en una restauración que lo es en apariencia, pero no en esencia. Como dice José Albelda, estas “poéticas de la restitución” constituyen “un deseo imposible que sólo puede reconducirse hacia un artificio disfrazado de apariencia natural, pero nos habla de una cierta mala conciencia que acaba de perfilarse desde el arte con hermosas metáforas de restitución”¹⁵. El intento de reparación de la Naturaleza resulta frustrado (por la artificialidad que se desprende de su intervención) pero además se revela como frustrante, en la medida en que no interviene sobre las causas (la cosmovisión de dominio sobre la Naturaleza y las estructuras político-económicas que la concretan) sino sobre los efectos.

3. Artivismos biotecnológicos

Como se ha comentado anteriormente, la concepción escindida entre Cultura y Naturaleza, ha generado una relación de dominio sobre el entorno natural, que ha culminado en un deterioro de lo que idealmente se entiende como Naturaleza; los intentos de restaurar el daño causado se han revelado como infructuosos, al intervenir sobre los efectos, y no sobre las causas, del problema. Por ello, en la actualidad, la ecología debe comprenderse como una cuestión global, y no exclusivamente como una rama de la biología. En su libro *Las tres ecologías*¹⁶, Felix Guattari plantea el concepto de “ecosofía”, que expresa la necesidad de extrapolar la ecología a un terreno más amplio, que articule tres registros: el medio ambiente, las relaciones sociales y la subjetividad humana. De este modo el cambio que propone Guattari es el de una verdadera revolución cultural, en la que el problema medioambiental se ha de gestionar en su relación con las esferas político-económicas, sociales y subjetivas. Esta concepción ecológica integrada está en la base de muchas de las reivindicaciones activistas (como la existencia de partidos políticos “verdes”) y también en la de iniciativas artísticas activistas, conocidas también como “artivismo”.

El colectivo **Critical Art Ensemble** (CAE) ha trabajado desde 1986 en el terreno del arte, la tecnociencia y el activismo. Sus intervenciones en el ámbito de las biotecnologías

¹⁵ ALBELDA, José y SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. op. cit. 160.

¹⁶ GUATTARI, Felix. *Las tres ecologías*. Valencia, Pre-textos, 1989.

son especialmente significativas, y se concretan en diversos proyectos¹⁷ de los que nos detendremos en dos. En *Flesh Machine* (1997-1998), el colectivo se propone cuestionar la economía subyacente al mercado de donación de esperma, así como la prevalencia de ciertas concepciones eugenésicas. En una acción asociada, *Intelligent Sperm On-line* (1999), el colectivo crea una compañía falsa (*Bio-Com*) para gestionar las donaciones de esperma: haciéndose pasar por un gestor de la compañía, un miembro del colectivo contacta con un cliente interesado en adquirir esperma y, mediante un diálogo basado en premisas eugenésicas, el cliente acaba escogiendo el producto deseado. La crítica subyacente a este proyecto es clara: las biotecnologías están insertas en una lógica capitalista, que hace aflorar las concepciones más oscuras de la historia de la humanidad. Por su parte, el proyecto *Free Range Grain* (2003-2004), realizado por CAE en colaboración con **Beatriz Da Costa** y **Shyh-shiun Shyu**, consistió en la construcción de un laboratorio portátil, y la aplicación de técnicas de laboratorio (aislamiento de ADN, PCR, electroforesis de gel), que permitieran analizar los productos alimenticios que el público asistente traía, con el fin de detectar la presencia de transgénicos en los mismos. Además de la función informativa (e incluso didáctica) del proyecto, esta acción ahonda en la necesidad de extraer a la ciencia del ámbito especializado del laboratorio, así como en la propuesta de estrategias de *amateurismo* científico, es decir, de ofrecer a la sociedad las herramientas que le permitan conocer por sus propios medios la realidad biotecnológica en la que vive. En este sentido, cabe mencionar también la iniciativa de Natalie Jeremijenko y Eugene Thacker en su proyecto *Biotech Hobbyst* (1998)¹⁸, una guía práctica para promocionar el uso *amateur* de las biotecnologías en el ámbito doméstico, con el fin de otorgar el poder de obtener información que, en un mundo especializado, permanece encerrado en la comunidad científica. La voluntad de extraer las biotecnologías del ámbito especializado del laboratorio es una de las claves para entender el artivismo biotecnológico.

El primer artista en plantear la crítica ecológica como proyecto artístico con vocación social fue nuevamente Joseph Beuys, y el conjunto de prácticas realizadas en su proyecto *Difesa della Natura* -mencionado anteriormente-, es un buen ejemplo de su teoría de la “Escultura social”, entendiendo que el arte no debe ser autorreferencial ni autónomo sino que debe trenzarse con la vida, en su dimensión espiritual pero también social y política¹⁹. Esta concepción expandida del arte, junto con sus intentos de implicación en la política (se presentó a las elecciones con el partido de los verdes en 1979 y 1980, aunque

¹⁷ Puede encontrarse más información sobre estos proyectos en la web del colectivo (www.critical-art.net) y en DA COSTA, Beatriz y PHILIP, Kavita. *Tactical Biopolitics. Art, Activism, and Technoscience*. Cambridge-London, MIT Press, 2008, 374-375.

¹⁸ Para más información, ver: JEREMIJENKO, Natalie; THACKER, Eugene. *Creative Biotechnology: A User's Manual*. Locus+ Publishing Ltd., Newcastle, 2005.

¹⁹ STACHELHAUS, Heiner. Joseph Beuys. New York-London- Paris, Abbeville Press Publishers, 1991.

con poco éxito) son especialmente significativos en el desarrollo de la cooperación entre arte, activismo y ecología. Seguramente es *7000 Eschen (7000 robles)* el proyecto más célebre de la “Escultura Social” en relación a la Naturaleza y el entorno, realizado para la Documenta VII (1982). Este proyecto consistió en la plantación de un roble rodeado por un conjunto de grandes piedras de basalto apuntando hacia él. Según instrucciones del propio artista, las piedras de basalto sólo debían moverse en el momento en que se plantara un árbol (que iría acompañado de un bloque de piedra, a modo de marcador), por lo que iniciaba así un proyecto procesual y colaborativo que se ha prolongado más allá de su muerte. El objetivo final de Beuys era la plantación de 7000 robles. Esta obra se ha interpretado como una metáfora del tiempo y de la regeneración, que se enmarcaría en la estética de la restauración a la que aludíamos antes, pero es también una muestra clara de un proyecto artístico-social donde la participación y la concienciación son aspectos centrales.

El valor simbólico de esta intervención encuentra ecos en el bioarte, en la obra de **Natalie Jeremijenko**, *One trees* (2000 hasta la actualidad). La similitud formal de esta obra con la de Beuys no debe ocultar la singularidad del proyecto de Jeremijenko, que entronca con una crítica directa a cuestiones asociadas a las biotecnologías. *One trees* consiste en la producción de 1000 árboles que comparten idéntico código genético (clones) y que han sido plantados por parejas en distintos espacios públicos de San Francisco, “distintos” desde el punto de vista medioambiental, pero también social y económicamente. Al transportar los árboles del espacio descontextualizado del laboratorio al entorno, Jeremijenko demuestra, a medida que los árboles van creciendo, cómo la existencia de un idéntico genoma no es impedimento para que cada uno de los árboles se desarrolle de una forma visiblemente distinta al resto (incluso en una pareja de árboles se perciben diferencias morfológicas). Al recontextualizar los organismos en el espacio urbano, se pone en valor el ambiente como factor fundamental en su desarrollo, a la vez que se cuestiona el determinismo genético, ideología basada en la artificialidad de condiciones supuestamente “neutras” del laboratorio. Como afirman Pau Alsina y Raquel Rennó, “al seleccionar de la Naturaleza únicamente lo que queremos y la forma como lo queremos, eliminamos las conexiones que existen entre las especies y su hábitat, generando nuevas conexiones que por sí mismas ya son objeto de nuevas investigaciones, que llevan, en un movimiento circular, a nuevas clasificaciones”²⁰. Por último, la ubicación de las parejas de árboles en ambientes diferentes social y económicamente, abre la reflexión de la obra a la influencia de condicionantes que van más allá del medioambiente.

²⁰ ALSINA, Pau y RENNÓ, Raquel. *Plagas, monstruos y quimeras: arte, biología y tecnología*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2010, 33.

Conclusión

El texto de esta comunicación ha tratado de mostrar la actualización de las relaciones entre arte, Naturaleza y entorno, utilizando el bioarte como estudio de caso. La irrupción de las biotecnologías en el terreno artístico permite constatar la pervivencia de concepciones simbólicas y estrategias artísticas precedentes, que se ven actualizadas en nuevos modelos tecnológicos.

- Singularidad del llamado “bioarte” que, al proponer una reflexión sobre la biotecnología desde la utilización misma de sus medios y herramientas, plantea las implicaciones éticas de la modificación de la vida de un modo literal, frente a otras aproximaciones iconográficas.

- Presencia de estrategias de descontextualización de los elementos naturales por parte de las biotecnologías, basadas en una relación escindida entre Naturaleza y Cultura, que actualizan la relación de dominio de la Naturaleza, propia del mundo occidental, y los mitos asociados (Naturaleza como fábrica, Naturaleza como creación, artista como Creador).

- En contraste con lo anterior, intervenciones artísticas que tratan de recontextualizar los elementos naturales, cuestionando la especialización y hermetismo del conocimiento científico y sus dogmatismos asociados, reivindicando una concepción ecológica global.

- Actualización del tópico del “arte como artificio” y desdibujamiento de los límites entre lo natural y lo artificial, planteando cuestiones éticas derivadas del uso de las biotecnologías, y proponiendo usos subversivos de las mismas

- Utilización de las biotecnologías con fines reparadores, que denuncian el deterioro natural y que plantean un uso alternativo de la tecnología con fines no comerciales: conciencia de los distintos usos que puede adquirir la tecnología en función de la concepción que la guíe.

- Importancia de las estrategias “artistas”, partiendo de una reivindicación ecológica global, que no sólo incluye cuestiones biológicas, sino también las estructuras económico-políticas que están en la base de la tecnociencia, y donde el entorno juega un papel fundamental como espacio público de intervención: circulación de información, fomento del amateurismo, crítica a la especialización científica.

Arte y naturaleza en la Biblioteca del Bosque. Art And Nature In The Biblioteca Del Bosque.

Filomena do Rosario Cardoso Gracio.

Profesora de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en Morelia, México. Artista plástica. Máster Universitario en Producción Artística (Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València, 2008).

Resumen: La *Biblioteca del Bosque*, obra múltiple del artista Miguel Ángel Blanco, está conformada por más de mil cien libros-caja, que nos “cuentan” y “susurran” los más diversos fenómenos y circunstancias que se dan en la naturaleza. Con su valioso potencial comunicador generan en el espectador una curiosidad y empatía hacia ella. Y es que ante todo resaltan los valores propios de la naturaleza y, de una forma poética, nos incitan a admirarla y nos inducen a respetarla.

Palabras clave: Naturaleza. Arte. Libro-caja. Gráfica. Ecología.

Abstract: *Biblioteca del Bosque*, multiple work of artist Miguel Angel Blanco, consists of more than 1100 books-box, they “tell story” and “whisper” us the most diverse phenomena and circumstances that occur in nature. With its valuable potential communicator generates in the viewer a curiosity and empathy for her. It is that primarily emphasize the values of nature and in a poetic way, encourage us to admire it and lead us to respect it.

Key words: Nature. Art. Book-box. Graphics. Ecology.

Actualmente, más de la mitad de la población mundial habita y se concentra en zonas urbanas, y por ende, los temas en el arte registran y reflejan esta situación. Sin embargo, hay por parte de no pocos artistas la creación de una obra que tiene relación directa con la naturaleza. Como prueba se han multiplicado, en varios países, los espacios naturales que albergan propuestas artísticas de la más diversa índole y que en su mayoría se caracterizan por el respeto y diálogo con el entorno. Otros artistas, aunque su obra no se encuentre en estos espacios, utilizan en su creación elementos naturales. Tal es el caso de Miguel Ángel Blanco (Madrid, 1958). Su obra más relevante, la *Biblioteca del Bosque*, que empezó hace más de veinticinco años y que sigue desarrollando, es el tema de este comunicado. Los libros-caja que la conforman, que “cuentan” y “susurran” los más diversos fenómenos y circunstancias que se dan en la naturaleza, tienen un valioso potencial comunicador generando en el espectador una curiosidad y empatía hacia ella.

Y es que ante todo resaltan los valores propios de la naturaleza y, de una forma poética, nos incitan a admirarla y nos inducen a respetarla.

La *Biblioteca del Bosque* es una obra múltiple conformada actualmente por más de mil cien libros-caja y que protegidos en sus respectivos estuches se encuentran colocados en estanterías propias en el estudio del artista ubicado en Pinar del Rey, en la ciudad de Madrid.

Es el resultado de un gran proyecto que ha sido vital para el artista. Tuvo su origen en diciembre de 1985 y sigue desarrollándose; por decisión de su autor no está insertado en el ámbito comercial del arte. Lo que busca el artista con esta obra, lo describió en un texto del catálogo de la exposición titulada *Biblioteca del Bosque* que se llevó a cabo en 1996, en la Biblioteca Nacional: “*Tal vez, el fin de la obra sea entender el lenguaje secreto del cosmos, crear un gran misterio partiendo de una hebra de helecho o una gota de resina. Ser eco de lo efímero*”¹.



Parte de la *Biblioteca del Bosque*.
Noviembre de 2009.

Desde su comienzo la biblioteca fue creciendo en el taller de Miguel Ángel que entonces se encontraba en Cercedilla, en la Sierra del Guadarrama, espacio en donde habitaba; desde marzo de 2003 se localiza en el estudio de Pinar del Rey, resultado del cambio de residencia del autor a la ciudad de Madrid.

La *Biblioteca del Bosque* es un monumental poema que además de los sentires y pensares del artista atesora fragmentos no sólo del bosque que le dio inicio, sino de diversos sistemas de la naturaleza originarios de numerosos lugares del planeta, cual relicario de esta Tierra nuestra. Cobija sueños y experiencias resultantes del caminar del autor en el entorno natural. Es una balada que nos permite una lectura prodigiosa de la naturaleza a través de los sentidos: no sólo de lo visual, sino también de lo táctil, lo sonoro y lo olfativo.

Como es comprensible la *Biblioteca del Bosque* ha tenido una evolución a lo largo de los años de su existencia, sin embargo la unidad básica sigue siendo la misma: el libro-caja. Cada volumen es un ejemplar único. Alberga en sus páginas, de forma gráfica y pictórica, la naturaleza misma y la caja es el refugio en que se hospedan los más diversos elementos naturales, ya sea de origen vegetal –la mayoría–, animal o mineral. Aunque el

¹ Blanco, Miguel Ángel, “La Biblioteca del Bosque”, en el catálogo de la exposición *Biblioteca del Bosque*, Madrid, Museo del Libro, Biblioteca Nacional, 1996, p. 7.

artista, en muchos casos, se encarga de señalar el nombre científico de los elementos que encuadra, el libro-caja no tiene una finalidad taxonómica sino emocional y estética.

Cuenta Miguel Ángel Blanco que los libros-caja nacen a partir de un incidente: al realizar uno de sus largos paseos por la Sierra del Guadarrama escuchó el graznido de tres cuervos que al seguirlos lo “guían” hasta unas cajas de madera. Es ahí, y entonces, que descubre su forma de expresión: el libro-caja.

Hacia cuatro años que el artista venía realizando cuadernillos de bocetos, donde escribía y dibujaba. A partir de ese momento imaginó agregar una pequeña caja a las páginas de aquellos y que sirviera como contenedor de los elementos del bosque que seleccionaba en sus caminatas y que guardaba en su estudio.

El libro-caja es el elemento nuclear de la *Biblioteca del Bosque* y está constituido por hojas que al ser de fibras de diferentes materiales involucran la presencia de diversas texturas y colores que, sólo por sí, enriquecen la obra. Con las mismas medidas de largo y ancho de las hojas, hace parte de cada volumen una caja de madera, con una altura variable, dependiendo de los elementos que contiene, y que se dispone debajo de aquellas. Este conjunto de hojas y caja está unido por una cubierta, que forma la portada y contraportada –son de cartón y están forrados de telas o papeles– a modo de libro. Todos los ejemplares tienen su propio estuche en contrachapado de pino.

Cada libro-caja tiene un número particular de hojas, que pueden ser de las más diversas procedencias de origen vegetal² y en las que Blanco trabaja con diversas técnicas dependiendo de los objetivos que se propone. Encontramos en ellas distintos procedimientos de gráfica, pintura, o collage, frottage, aplicaciones de resina, fotografías estampadas, perforaciones, u otros. También podemos apreciar huellas del agua, del fuego o de los árboles que Miguel Ángel tanto admira. La pluralidad de técnicas empleadas enriquece de forma exponencial la obra.

Cada una de las cajas está realizada en madera de pino excepto por su lado superior, en donde se encuentra un vidrio que sella el espacio y que nos permite contemplar los elementos que encierra. Elementos, que Blanco previamente recolectó en la naturaleza, durante su caminar por ella, y con los cuales al ordenarlos en las cajas elabora poemas visuales.

² El autor ha utilizado tanto papeles de uso más común y que son de fácil acceso en comercios verjurado, vegetal, de estraza, para acuarela, para grabado, reciclados,...como otros que generalmente son realizados a mano y en diferentes y distantes latitudes; nos referimos a papeles elaborados con fibras de amate, de kozo, de bambú, de papiro, de arroz, gampi, caña de azúcar u otros.

La caja, aunque tridimensional, se revela como la última hoja del libro. Así, al voltear la última hoja de papel percibimos dos imágenes: una, la imagen a nuestra izquierda, la de la última página y otra, a nuestra derecha, nos llega de una caja, como de un cuadro se tratara, enmarcado por una moldura. Este espacio de composición y misterios nos permite admirar ese rincón mágico en donde Miguel Ángel propicia y genera una sinergia entre el arte y la naturaleza.

En ese diálogo participan los más variados elementos, que nos revelan historias terribles, nos incitan a imaginar cuentos fantásticos o a maravillarnos con la belleza intrínseca a la propia naturaleza.

En la *Biblioteca del Bosque* los libros-caja son de muy variadas dimensiones atendiendo ello a los objetivos particulares que el artista establece para cada obra. De igual modo, son muy dispares con respecto al peso que presenta cada uno dependiendo de los materiales que contiene. Los hay de muy pequeñas dimensiones y otros bastante mayores y más pesados. Por esta circunstancia los libros-caja aún que no llevan un riguroso orden en las estanterías en donde se encuentran acomodados, están lo más cercano posible a sus antecesores o sucesores.

Para la construcción de la *Biblioteca del Bosque*, Miguel Ángel, realiza múltiples actividades que implican trabajar en dos esferas distintas: primero, varias acciones se dan en el entorno natural y posteriormente, otras tienen lugar en su estudio.

La vivencia en el bosque, o en cualquiera de los sistemas naturales, es para Blanco de primordial importancia para la elaboración de toda su obra y muy especialmente para la *Biblioteca del Bosque*. Las largas caminatas que realiza, los primeros años circunscritas a la Sierra de Guadarrama, cerca de Cercedilla, lugar en donde se encontraba su único estudio, y posteriormente en territorios lejanos, en playas, desiertos de África y América, en la Selva Lacandona en México, sobre las rocas volcánicas en la isla de Lanzarote, en el Bosque Petrificado³ en Estados Unidos de América, o recientemente en Perú, le permiten tener un acercamiento directo con la naturaleza, observarla, vivirla. Al desplazarse en los diferentes sitios su intervención es mínima: se apropia de pequeños elementos que muchas veces ya no están vivos.

Ya en el taller, con esos fragmentos de la naturaleza y diversos materiales, como pueden ser fotografías o dibujos realizados *in situ*, elabora unos bocetos que tienen como desenlace llegar a dos destinos: tanto a las hojas de diferentes papeles, que, en algunos casos pueden ser fabricadas por el propio artista, como a las cajas de los libros.

³ The Petrified Forest National Park, en el estado de Arizona, contiene una muy importante y colorida concentración de madera petrificada.

Al visitar el estudio del artista podemos comprobar la intensa labor que supone la realización de la obra. Ahí podemos verificar grandes cantidades de los más diversos elementos vegetales, animales y minerales que están acomodados y algunos ya minuciosamente catalogados; entre tanto, otros se encuentran en espera de ser archivados mientras Miguel Ángel investiga su clasificación. Es que el artista antes de utilizar un elemento natural investiga sobre su historia, su procedencia, el nombre científico que tiene, en que es utilizado comúnmente, sus particulares leyendas, si afronta alguna problemática... o sea, en la elaboración de la *Biblioteca del Bosque* hay todo un ritual que anima el proceso creativo.

En cuanto a los temas de la obra hay que destacar que los pinos son los árboles que mayor presencia tienen en la *Biblioteca del Bosque*. Atesoran para Miguel Ángel un valor especial, pues fue en los pinares de Valsaín que Blanco tuvo durante bastante tiempo un contacto directo con la naturaleza y fue el espacio que, en un principio, le proporcionó los materiales con los que empezó a crear su obra. No sólo su madera está presente, sino sus piñas, la corteza, el polen, la resina, sus acículas con las cuales el artista elaboró varios cientos de sellos que estampó en innumerables hojas de la biblioteca y en no menos obras sueltas.

Es el caso de la serie que el artista desarrolló durante 1991⁴ con motivo de la caída, a causa de una fuerte tormenta, del llamado *Pino de las Tres Cruces*. Era un pino laricio⁵ que se encontraba en el Valle de Cuelgamuros, señalaba el límite de los municipios de Guadarrama, Peguerinos y El Escorial; había sido, durante siglos, referencia para los caminantes de la Sierra del Guadarrama. Escribió el artista años más tarde: “*Asistí a su tala, a la plantación de tres pinos laricios en su sustitución y realicé con fragmentos de su madera varios libros – actos simbólicos en defensa del paisaje...*”⁶

Los libros-caja además de actos simbólicos que resguardan una memoria sobre el valor de la naturaleza son testimonio de situaciones adversas como la corta indiscriminada de árboles que se da en muchas regiones y que perjudica de forma descomunal el equilibrio del medio ambiente. Blanco fue testigo directo de una situación de este tipo: vivía entonces en Cercedilla y se percató, al caminar por la sierra, que muchos pinos tenían

⁴ Durante 1991 el artista realizó veinticinco libros-caja en donde incluyó fragmentos del Pino de las Tres Cruces.

⁵ Laricio es el nombre vulgar de una especie arbórea de la familia de las pináceas, género *Pinus*. También se le conoce como Pino negral o Pino salgareño.

⁶ Blanco, Miguel Ángel, “Árboles de poder”, en el catálogo de la exposición *Árbol Caído*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2008, p. 24.

las características marcas de corta. Empezó diferentes acciones⁷ y consiguió salvar los pinos. Entonces, durante el año 1993, realizó una serie dedicada a esta circunstancia. Un ejemplo es el libro-caja nº 523 titulado *Sacrificio*: está conformado por seis páginas de papel vegetal y de caña de azúcar impregnadas con manchas de resina y en la caja se encuentra una porción de corteza de pino silvestre del Valle de la Fuenfría sobre la que están unidas lágrimas de resina transversales que son el testimonio de la salvación de corta de los pinos en esa zona; en el fondo de la caja se encuentra adherido polvo de resina.

Asimismo, el libro-caja nº 790 designado *La salvación del Pinar del Rey I* se refiere a la protección de que fueron objeto los pinos que conforman el Pinar del Rey; el conjunto de estos árboles es muy especial pues es uno de los pocos sitios en la ciudad de Madrid con pinos salvajes. Los habitantes de la zona, entre ellos el artista, se opusieron al derrumbe del pinar para la construcción de un apeadero de una estación del Metro. El libro participó en la exposición colectiva de arte español en el Palacio del Senado titulada “Plural. El arte español ante el siglo XXI”. El compendio muestra de una manera bastante explícita la riqueza del lugar: en sus páginas de papel verjurado y de croquis exhibe frotaciones de anillos de crecimiento y huellas de piñones en tanto su caja ostenta 293 piñones de pinos de Pinar del Rey dispuestos de forma concéntrica sobre carburo de silicio y cuyo centro es un pequeño cuenco de hierro.

Secuelas y fuerzas de fenómenos naturales violentos están registrados en numerosos libros como es el caso del vendaval que azotó la sierra del Guadarrama en el invierno de 1996. Este suceso impactó de modo particular al artista, pues muchos de los árboles sus árboles, con los que se encontraba a menudo, en sus paseos, a los que vio crecer, en su mayoría pinos, fueron derribados o tronchados. El hostigamiento que sufrieron las montañas y sus elementos por parte de la furia del viento podemos percibirlos en una serie de libros que Miguel Ángel realizó entre los cuales podemos destacar el nº 653 titulado *Rançapinos*. En sus páginas están las “auras” de fragmentos de ramas y hojas de pino realizados con la técnica de aurografía sobre papel reciclado y en la caja podemos observar ramas de pino silvestre, tronchadas por el vendaval, ahora aglutinadas por medio de cera negra y resina.

⁷ En el invierno de 1992, en la zona boscosa Los Helechos, espacio sombrío y casi inalterado en el Valle de la Fuenfría se numeraron 991 pinos para realizar la corta. El artista consideró que por su antigüedad, majestuosidad, formas y rareza, además de la importancia y necesidad de mantener un equilibrio ecológico, estos pinos deberían seguir existiendo. Para ello realizó varias acciones: primero camufló las marcas de corta, pasando los números señalados a otros pinos de menor importancia, o borrándolos y cubriendo nuevamente las marcas con corteza; estas acciones confundieron a los leñadores que tenían que ejecutar la corta lo que llevó a que se detuviera. Por otro lado, Miguel Ángel fue a la Agencia de Medio Ambiente y solicitó en un principio la salvación de veinte pinos. Finalmente consiguió evitar la corta total en esa zona.

Están también asentados en la biblioteca otros fenómenos, que a pesar de intervenir de modo silencioso no son menos dañinos a los árboles y su entorno más inmediato y, que si el hombre no interviene a tiempo, se vuelven en una verdadera catástrofe. Nos referimos a plagas. Es el caso de la grafiosis⁸, la mayor conocida hasta el momento: sólo en la Península Ibérica, desde los años 80 del pasado siglo a la fecha, ha provocado la desaparición del 80% a 90% de los olmos que a lo largo de centenas de años han formado parte del paisaje natural del territorio. Estos árboles de porte majestuoso y robusto que pueden llegar a alcanzar los 40 metros de altura han sido desde antaño parte de la campiña de la Península y han tenido un lugar destacado en la vida de sus pueblos: la capacidad de su madera de ser resistente a la putrefacción si se mantiene húmeda, le ha permitido ser la preferida para hacer conducciones de agua desde tiempos muy remotos y tener una aplicación en la construcción naval, lo que fue determinante en la fundación de momentos de la historia del territorio. Miguel Ángel, conocedor de la importancia de estos árboles en la tradición de los pueblos y de diversos olmedales ha presenciado durante años, y en directo, los efectos de tan devastadora enfermedad. Así, la registra a su modo y hace conjuros en la *Biblioteca del Bosque* para que los olmos se puedan salvar y sigan siendo parte de los horizontes de la península. En *Olmo interior* podemos apreciar en su última página una fotografía realizada por el artista que nos muestra las enormes oquedades provocadas en el tronco de un olmo muerto por la grafiosis. En la caja sobre un fondo con sílice se encuentran cortes de raíz y hongos del interior de un olmo de Rascafría así como un doble cuarzo.



Libro-caja nº 775 *Olmo interior*. Miguel Ángel Blanco. 2000.

El libro-caja nº 1049 *Las últimas hojas del haya Lazarus*, realizado en 2008, nos exhibe una condición que se produce con cierta frecuencia: el daño que padecen muchos árboles en los espacios urbanos al momento de hacer restauraciones arquitectónicas. En este caso, hubo un trágico final para la majestuosa y centenaria haya roja del Jardín Florido de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid. Hay que señalar que, en esta ciudad, sólo hay otro ejemplar de haya roja centenaria que se encuentra en el Real Jardín Botánico. El libro-caja en las páginas de papel vegetal presenta estampaciones fotográficas que nos muestran el árbol todavía erguido, pero ya sin vida, y páginas de papel de diversas fibras que contienen frotaciones de hojas y ramas del haya en tanto la caja reúne, sobre tierra y cera, cortezas, ramas y hojas caídas del árbol.

⁸ La grafiosis es una enfermedad fúngica que se da con la actuación del hongo *Ophiostoma ulmi* propagado por el escarabajo *Scolytus scolytus* conocido como barrenillo del olmo.

Otra causa de muerte masiva de árboles son los incendios. Éstos pueden forjarse de modo “natural” al calentarse pedazos de cristal por los rayos del sol o por la caída de rayos; sin embargo, la mayoría son provocados por el ser humano. En *Abantos encendido* se denuncia la desolación y la muerte que provoca un incendio: las páginas de papel verjurado, de pergamino y de Katmandú contienen fotografías que nos muestran los paisajes de soledad y vacío después que las llamas del fuego consumen la vida en el bosque; la caja subraya esta sensación de muerte que se percibe en las imágenes de las hojas, al contener cinco malaquitas y cenizas de cortezas quemadas durante el incendio del verano de 1999 del Monte Abantos.

El agua, esencial para la supervivencia de todas formas de vida y que cubre el 71% de la superficie de la corteza terrestre es también un tema importante en la *Biblioteca del Bosque*. Así, aun que no está presente de forma real es simulada, en el libro-caja *El manantial*, por resina de pino.



Libro-caja nº761 *Abantos encendido*. Miguel Ángel Blanco. 1999.

Testigos del paso del tiempo son, entre otros, los libros-caja *Astillas de un bosque petrificado en Albacete* o *The Petrified Forest*⁹ que nos enseñan como la naturaleza sabe conservar elementos que nos muestran escenarios que se desarrollaron hace miles de años.

La *Biblioteca del Bosque* guarda fenómenos naturales tan potentes y efímeros como un rayo. El libro-caja *Fulgurita desde Torre Moncorvo* contiene como elemento natural una extraordinaria fulgurita o sea, un rayo petrificado que cayó en Torre de Moncorvo, en el norte de Portugal. La espectacular creación vidriosa, tan hermosa como frágil, se forma cuando un rayo impacta con un suelo arenoso¹⁰. Se moldea entonces un tubo hueco que puede llegar a medir varios centímetros con la forma de un rayo y que es de cristal debido a la fusión de la arena por acción de las altas temperaturas que desprende el rayo. *Fulgurita desde Torre Moncorvo* contiene páginas de papel gampi de Filipinas y papel vegetal en donde están estampadas fotografías y expone en su caja un pedazo del olmo de San Vicente, de Ávila, fragmento de un rayo pétreo que cayó en Portugal, una punta de pino rodeno carbonizada de Pinar del Rey que se encuentran sobre carborundum y sílice que conforman el fondo. La punta de pino carbonizada se encuentra suelta –al contrario de los demás elementos, que están fijos– lo que le permite desplazarse en

⁹ Este libro-caja, de gran valor estético, es igualmente interesante en la esfera del campo científico.

¹⁰ Cada año se producen en la Tierra alrededor de 16 millones de tormentas eléctricas desencadenando la mayoría múltiples rayos. Sin embargo, muy pocas veces se producen fulguritas debido a las condiciones indispensables que tienen que coincidir, como lo es la composición del suelo en donde caen las descargas eléctricas.

el espacio introduciendo composiciones diversas y crear sonidos cuando manipulamos el libro. No es el sonido amenazador y fuerte del trueno cuando se produce un rayo en una distancia cercana; es como si la caja contuviera la resonancia de un trueno que se produjo en un lugar muy remoto.

También son abordados temas que se refieren a la problemática de los organismos modificados genéticamente; un ejemplo es el libro-caja *Hoja de pino transgénico*.

En la sección correspondiente a las hojas del libro-caja el artista trabaja con sellos de acículas de su prolífica colección, estampando algunos sobre el papel japonés que, debido a su consistencia, se deja traspasar por la tinta de una página a la otra. Esto permite crear formas que por un lado de la hoja se comportan como el anverso y por el otro se denotan como el reverso, contribuyendo a concebir una duplicidad inversa y en algunos casos incompleta, tal como se puede dar en los organismos modificados genéticamente. Tanto las acículas de la caja, con colores que no corresponden a la realidad, como las representadas en las hojas nos remiten a los organismos cuyo material genético fue manipulado en laboratorios donde han sido alterados deliberadamente con la intención de otorgarles alguna característica específica. El artista conoce los debates y argumentos que se dan con respecto al tema de lo transgénico y nos lo presenta a su modo en este libro.



Libro-caja n° 472 *Hoja de pino transgénico*. Miguel Ángel Blanco. 1992.

Pero muchos de los libros de la *Biblioteca del Bosque* son un canto a la vida. *Senda entre algas primigenias* es parte de una serie en la cual están presentes algas de diferentes mares de la Tierra. Las formas, creadas por las manchas o los collages con las algas adheridas, se extienden por las superficies de todas las páginas creando laberintos abstractos. Son notorios la luz y el brillo que emanan de las páginas y sobretodo de la caja; en aquellas las huellas de agua, las disoluciones aplicadas con lejía o la pintura de esmalte amplían esos efectos, mientras en la caja, la presencia de sílice como base para sostener las algas hace lo propio. Todos estos elementos proyectan en la obra un aire etéreo, de levedad y transparencia, características que se presentan en muchas otras obras.

Cigarras irradiantes, libro-caja n° 833, realizado en 2002, nos murmura sobre lo diáfano, lo volátil, lo frágil, lo grácil, lo translucido, lo luminoso y lo sonoro de la naturaleza. El papel empleado en la hoja en donde el artista escribió el título y los datos de la ficha técnica de la obra es un papel grueso, con bastante consistencia, a base de fibras muy distintas a las del papel japonés en donde se estampó la serigrafía que representan delicadas ramas de un arbusto. Los dos tipos de papel empleados en las hojas –amate y

japonés– forman un contraste en cuanto a su textura táctil pero se complementan en extravagantes dualidades: áspero-suave, grueso-delgado, opaco-transparente. La elegancia de las líneas realizadas en serigrafía conforma una armonía plena con las sutiles fibras del papel sobre las que están estampadas. Por otro lado, la delgadez del papel permite que la tinta se absorba y se traspase al otro lado de la hoja lo que crea una composición inversa a la creada en el anverso. La presencia en la caja de las alas de chicharras de la Selva Lacandona nos remite al sonido ensordecedor que estos insectos aportan al ambiente en donde viven. Recuerdo que, en una de las entrevistas realizadas, Miguel Ángel Blanco resaltaba que lo que más le había impactado en su estancia en la Selva Lacandona, en Chiapas, México, eran los sonidos que ahí permanentemente sobrevienen. Aunque al manipular el libro no escuchemos sonido algún, la presencia de esas alas nos lleva a percibir la cacofonía que alguna vez escuchamos al cruzar un campo en verano.

Este libro-caja es otro ejemplo de la incorporación de elementos naturales de territorios muy lejanos a los del inicio de la *Biblioteca del Bosque*, pero que enriquecen los contenidos de la misma.

La *Biblioteca del Bosque* conformada por elementos naturales que al ser incorporados a la obra no degradan el entorno del que son extraídos, nos presenta fenómenos que se producen en la naturaleza, nos impulsa a ser conscientes de su fortaleza y también de su fragilidad al intervenir de forma irresponsable en ella. Tan prodigiosa biblioteca nos exhorta a admirarla y respetarla y nos lleva a reafirmar que también somos parte de la naturaleza. Como escribió John K. Grande: “*Dándonos cuenta de que formamos parte de la naturaleza, incluso si vivimos vidas abstractas y descontextualizadas en grandes ciudades del mundo, lograremos dar un sentido a nuestras vidas, que de otro modo estarían relegadas a la distracción, el engaño y la destemplanza.*”¹¹

Los libros-caja de la *Biblioteca del Bosque* además de actos simbólicos que resguardan una memoria sobre el valor de la naturaleza, siendo testimonio de las más diversas situaciones y fenómenos, nos sugieren redefinir nuestro vínculo con el entorno natural y a asumir una relación distinta con ella.

¹¹ Grande, John, *Diálogos Arte-Naturaleza*, Taro de Tahiche, Fundación César Manrique, 2005, págs. 27-28.

Museos contemporáneos de arte y naturaleza y otras instituciones que abordan la enseñanza no formal del paisaje.

Contemporary Museums Of Art And Nature And Other Institutions Dealing With The Non-Formal Education Landscape.

María Victoria Sánchez Giner.

Doctora en Bellas Artes con mención europea por la Universitat Politècnica de València.

Artista visual. Profesora de Paisaje. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia España. Master en Educación y Museos, Patrimonio, Identidad y mediación cultural.

Manuel Fernández Díaz.

Doctorando Universidad de Murcia. Máster en Producción y Gestión Artística por la Universidad de Murcia. Master en Educación y Museos, Patrimonio, Identidad y mediación cultural.

Resumen: La presente aportación resume la investigación en curso para poner de manifiesto ciertas semejanzas y diferencias entre diversos tipos de centros difusores de la relación hombre-paisaje-naturaleza. Concluimos con unas reflexiones sobre la necesidad de avance conceptual en materia de enseñanza del paisaje.

Palabras clave: Paisaje, naturaleza, cultura, enseñanza, centros.

Abstract: *The present contribution summarizes the ongoing research to reveal certain similarities and differences between different centers which teach, investigate and divulgate the man-nature-landscape relationship. We conclude with some reflections on the need for a conceptual advance in the teaching of the landscape.*

Keywords: *Landscape, nature, culture, teaching, centers.*

Introducción

Comenzaremos esta aportación centrandolo desde qué perspectiva y con qué matiz hablamos del paisaje, ya que el mismo es un término amplio y complejo. Mitchel, Maderuelo, González Bernáldez, Álvarez Munárriz, Eugenio Turri o Joan Nogué, por citar a algunos pensadores “del paisaje”, han establecido diferentes visiones del paisaje todas ellas válidas y complementarias. Quizás sean visiones más específicas que la visión holística de Jan Chistian Smuts en 1926. En todo caso, el término paisaje, siempre se ha visto envuelto por cierto halo de ambigüedad, que si bien puede ser molesta para algunos, resulta útil, tal como afirma Santos Ganges (2003).

Con la firma de España en 2008 del Convenio Europeo del Paisaje (CEP) propuesto en Florencia en el 2000, parece claro que esta definición¹ e implantación beneficia a la gran mayoría de profesiones que centran en el paisaje su área de estudio. En primer lugar por ser una Normativa un Convenio para todos. Resalta a los paisajes naturales y/o humanos. Establece una definición amplia y fértil. Pero sobre todo porque habla de Formación y Educación² en el paisaje. Sensible a la formación a lo largo de la vida que propicia situaciones de educación.

La educación no formal, es aquella que no es curricular obligatoria en competencias, no está reglada, pero basa su estrategia en el aprendizaje del “vivir”. Las instituciones museales son unas idóneas trasmisoras de este tipo de aprendizaje, donde a través de un programa afectivo-voluntario no cautivo, están propiciando un cambio social en la concepción del museo, más dinámico, abierto, como un centro de encuentro intercultural.

Para comenzar a centrar el objeto de nuestra investigación, y siguiendo a Gob y Drouguet (2003) en su clasificación y denominaciones de museos en el panorama actual, sostienen un agrupamiento muy interesante para la perspectiva del presente trabajo, esta es: “parques naturales, centros de interpretación, ecomuseos, museos al aire libre, centros y parques científicos, parques arqueológicos y los arqueositos, y centros de arte contemporáneo.”(Gilabert, L.M.,2010,13).

Por una cuestión de fertilidad vamos a introducir algunos de estos museos que rozan el objeto de nuestro estudio: los Museos contemporáneos de arte y naturaleza. Intentamos esta aproximación conjunta porque entendemos que en la zona de tangencia existen límites poco definidos donde características similares son compartidas por centros de diferente tipo. En todo caso debemos volver a señalar que enfocamos nuestros estudios desde el punto de vista de la enseñanza no formal del paisaje.

Los museos de arte en la naturaleza y museos al aire libre.

Ciertamente la ubicación de los museos se ha descentralizado de las grandes capita-

¹ Definición : Por “paisaje” se entenderá cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos. CEP.

² Artículo 6. medidas específicas. Apartado B. a la formación de especialistas en la valoración de los paisajes e intervención en los mismos b programas pluridisciplinarios de formación en política, protección, gestión y ordenación de paisajes con destino a los profesionales de los sectores privado y público y a las asociaciones interesadas c cursos escolares y universitarios que, en las disciplinas correspondientes, aborden los valores relacionados con los paisajes y las cuestiones relativas a su protección, gestión y ordenación. CEP.

les, de las grandes urbes. Toda provincia o municipio en la actualidad posee un museo, un centro de interpretación patrimonial, una política de transformación del museo como centro de atracción turística, cultural, así como de revalorización patrimonial, del entorno, de los elementos identitarios, han hecho posible la proliferación de estos espacios, en algunos casos edificios imponentes carentes de una museología intelectualizada y adecuada, cuyo mantenimiento incluso tambalea los presupuestos municipales.

Pero cuando nos referimos a los museos de arte **en** la naturaleza, nos estamos refiriendo a la ubicación de los museos en espacios naturales, en la propia naturaleza. En cierta forma y sin caer en la generalización podemos afirmar que esta denominación sólo atiende al lugar, ya que no siempre el contenido museológico se centra en la naturaleza y los elementos naturales sobre los que se realiza el proyecto.

Podemos destacar una larga lista de museos de esculturas, parques de esculturas al aire libre, y casas museos de artistas que viviendo en un entorno rural, con el transcurrir del tiempo convierten su estudio y hogar en casa museo. Como el Noguchi Museum en Japón, el Robert Tatin en Mayenne, Francia³.

Los museos de arte de naturaleza.

En esta denominación incluimos a los museos cuyo objeto museológico es el arte, la producción artística que encuentra en la naturaleza su inspiración y motivo, desde una visión simbólica.

En esta tipología de museo podemos citar al *Nature in Art*, (Art Gallery & Museum dedicated to art inspired by nature) destacando a los artistas en residencia que elaboran sus trabajos en el propio museo y exponen sus obras tanto en el espacio museal como en la virtualidad de su web. Dispone este museo de un departamento de educación con actividades específicas, diferenciadas por públicos y temas relacionados con aspectos de la propia naturaleza como fuente de inspiración.

También nos gustaría destacar *Grizedale Arts*, una organización dedicada a la promoción del arte con sede en la finca Lawson Park, en el Lake District National Park, Coniston, en Inglaterra. Su proyecto artístico sobre los elementos naturales y culturales del entorno, con más de 40 años está consolidado. Aquí durante un periodo concreto (septiembre) artistas en residencia y jóvenes en formación, cumplen un programa diario

³ *El International Directory of Sculpture Park*, es una herramienta de gran utilidad para localizar estos museos en todo el mundo, ya que ofrece la posibilidad de localizarlos por continentes. <http://www.artnut.com/intl.html>

sobre diversos aspectos del Parque. Para experimentar este entorno natural excepcional, aprender de la historia del valle y la obra de John Ruskin, y aprender a ver.

Los museos de historia natural y arte. Centros de interpretación ambiental.

Los museos de ciencias naturales, trabajan principalmente desde el prisma de las taxonomías y las clasificaciones y estudio de los seres vivos. En ocasiones y con el fin de dinamizar sus contenidos y diversificar la oferta museográfica, disponen de salas de exposiciones que albergan muestras temporales de arte realizado a partir de los contenidos científicos del museo. Así se pueden visualizar trabajos artísticos de botánica y fauna más científicos e incluso interpretaciones más subjetivas y personales a partir también de la naturaleza.

Por tanto estos museos en primer lugar albergan el conocimiento científico, aunque amplíen su campo de actuación a transmitir de forma artística sus contenidos, para llegar así a un mayor segmento de la población, en cuanto a la difusión de sus fondos y elementos patrimoniales. Un buen ejemplo de estos museos es el North Carolina Museum of Natural Sciences, en Estados Unidos, y el Royal Botanic Gardens-Kew en Londres. En España los Jardines Botánicos, como el Jardí Botànic de Valencia, además del contenido específico de su museología, cuenta con salas de exposiciones muy dinámicas donde se trata de mostrar otras miradas sobre las ciencias naturales y el paisaje

Por otra parte, los Centros de interpretación de la naturaleza, o centros de visitantes, se dedican también a la difusión de la naturaleza y el paisaje, centrándose en la naturaleza cercana, la del espacio protegido al que suelen estar adscritos. Adoptan un punto de vista descriptivo basado, fundamentalmente en la transmisión de información relativa a los valores naturales del espacio protegido. Al igual que los museos de Historia Natural, también albergan, en determinadas ocasiones, exposiciones de obra artística.

El Museo Contemporáneo de Arte y naturaleza.

El museo de arte forma parte de la tipología propuesta por el ICOM y es un tipo de museo que alberga colecciones muy amplias disímiles y complementarias, del fenómeno artístico, la población en general tiene muy buen concepto de ellos, y en la actualidad están en proceso de transformación hacia un desarrollo integral, hacia la sociedad. “Se considera museos de arte aquellos museos que reúnen colecciones de obra artística es decir formadas por objetos cuyo mérito principal reside en los valores estéticos que atesoran. (Ballart i Tresserres, 2010, 68).

Borja-Villel entiende el espacio de un Museo de Arte Contemporáneo como un espacio de estudio, de debate y de conocimiento más allá de las propuestas que haga el propio Museo, debemos de entender por tanto un museo de arte contemporáneo como un espacio de pensamiento y crítica.

Los museos de arte y naturaleza por su dinamismo y fuerte vínculo con la cambiante sociedad y la concepción medio ambiental podríamos denominarlos tal como apunta Fernández (1993) en “*museos de significación especial*” debido en gran medida al carácter experimental del planteamiento museográfico diferenciado de la tradición de las exposiciones permanentes o temporales de las instituciones consolidadas “*museos de consagración histórica*”.

Otra denominación que podría definir muy bien los museos que estudiamos, es la propuesta por el ICOM, ya en el año 1972, “*museo integral*” sin duda un nuevo enfoque que tiene en cuenta el patrimonio natural y el paisaje donde se ubica y sobre el que trabaja este tipo de museos.

El Land Art fue el punto de inicio de estos nuevos planteamientos con el paisaje, que hay que decir que se hicieron desde disciplinas artísticas distintas y, como ya apuntaba Maderuelo (2008), por no pintores, como John Cage, (compositor), Isamu Noguchi (escultor), Roberto Burke (jardinero).

Así por el carácter cambiante tanto de los recorridos escénicos, como por la ubicación y carácter de las obras expuestas debemos afirmar que son un nuevo modelo de museo. Un nuevo modelo más dinámico de acercar el arte y la naturaleza al público, donde diversos factores condicionan el recorrido, concepción del proyecto y sobre todo del museo, más abierto a recorrerlo y a experimentarlo.

En la mayoría de estas nuevas instituciones se realizan proyectos site specific, donde el artista crea, desarrolla y documenta una obra a ese espacio, y sólo para este espacio con elementos naturales encontrados en la zona o introducidos de forma artificial, pero debemos afirmar que la tendencia es a dejar de forma inocua su intervención teniendo en cuenta tanto aspectos culturales, sociales como naturaleza en el corpus de su obra, condición imprescindible para poder exponer en estos nuevos espacios. Todo este proceso convierten la visita en imprescindible para visualizarla, ya que el entorno y el territorio forman parte de la obra.

Además del sentido estético, los actuales creadores visuales del paisaje aplican nuevos puntos de vista y enfoques que toman de otras disciplinas; así, muchos artistas trascienden lo meramente descriptivo para tomar partido y crear obras con un importante fondo ideológico y simbólico de activismo social y ambiental.

Basan sus estrategias en una adecuada puesta en escena de los elementos patrimoniales a los que se refieren, tanto naturales como culturales, utilizando como tendencia actual generalizada las nuevas tecnologías y el material audiovisual dinámico. Pensemos tal como apunta Andreu i Tomàs (2008, 30)

“Esta visión integral del patrimonio, desarrollada a partir de la antropología, nos ha de hacer reflexionar sobre la existencia de un patrimonio (singular) o de unos patrimonios (plural). El uso del patrimonio en plural (arquitectónico, arqueológico, artístico, histórico, etnológico, natural...) responde a unos acuerdos entre las diferentes disciplinas por medio del cual estas se atribuyen en exclusiva una determinada clase de objetos-patrimonio”.

La mercantilización de la cultura (Ballart i Juan, 2010) provoca en numerosas ocasiones, que el patrimonio forme parte de los circuitos de consumo. Los mass-media, la evolución de la escolarización, el valor educativo de los espacios museales, la creación de contenidos y recursos didácticos hacia el patrimonio, la demanda turística de atracciones culturales con un auge significativo hacia propuestas de turismo cultural, hacen posible un desarrollo del patrimonio cultural y natural. Si además a través de los Museos y centros contemporáneos de Arte y naturaleza se comienza a hablar de propuestas integrales del patrimonio, estaremos caminando hacia un gran avance cultural, intelectual y social que las sociedades más avanzadas demandan.

Por tanto, es urgente destacar, que dentro de la enseñanza, la idea de paisaje ya no debe ser únicamente sinónimo de vista panorámica, escenario natural singular o lugar de gran belleza, puesto que todas estas concepciones reflejan sólo parcialmente, e incluso de un modo muy subjetivo, el concepto de paisaje. La ampliación del concepto de paisaje va más allá de los tópicos, enriqueciendo notablemente las posibilidades didácticas que ofrece su tratamiento.

En este mundo, donde los cambios se suceden más rápido de lo que jamás había ocurrido a lo largo de la historia de la humanidad, se requieren, sin duda nuevos enfoques que tiendan hacia visiones integrales y que trasciendan parcelaciones clásicas del conocimiento. De este modo, como apunta Pedraza Serrano (2010).

“El referido mundo cambiante, la vertiginosa globalización precisa de enfoques apropiados, necesita la adecuación aplicada con parámetros de eficacia, carácter positivo, de mudanza y reciclaje, de permanente formación, de significatividad, autocrítica, superación, perseverancia, responsabilidad, honestidad, por lo que la parcelación de disciplinas clásicas debe evaporarse a favor de “puentes” que conecten, constructiva y críticamente, el ámbito académico con el paisaje en el que nos integramos, y asimismo entre todas las materias o asignaturas”.

Sin embargo, a efectos prácticos, la forma de enseñar el paisaje en ámbitos informales, suele verse lastrada por muchas premisas establecidas por la educación ambiental. El tratamiento que recibe el paisaje en estos currículos informales adopta tintes marcadamente naturalistas y descriptivos, en los centros de interpretación ambiental.

Como ejemplo de instituciones museales contemporáneas de arte que trabajan con el paisaje hemos estudiado a tres de ellas que, aun manteniendo diferencias considerables en cuanto al formato, sentido y objetivos museológicos, y museografía, sí tienen en el paisaje su centro de actuación. En el criterio de selección hemos considerado su cercanía, diferencia, conocimiento y el reconocimiento internacional que conllevan. Estas instituciones son: la Fundación Serralves en Oporto (Portugal), CDAN en Huesca (España) y Arte Sella en Borgo Valsugana (Italia).

La Fundación Serralves es un centro de referencia internacional por diferentes motivos, pero para el estudio que hemos desarrollado destacamos la unión que realiza en un mismo espacio de las cuestiones ambientales y culturales. Es decir coexisten dos servicios educativos, uno en el Parque que trabaja con cuestiones medioambientales⁴ y el servicio educativo del Museo que trabaja con la educación no formal de cuestiones relacionadas con la cultura, con un enfoque crítico y creativo a la cultura contemporánea, no solo basadas en la programación de sus exposiciones, trabaja con un tema vertebrador anual. Trabajan ambos servicios educativos en y con la ciudad, lo natural y lo cultural, pero no hay mezcla entre ambas, el potencial integral que la institución propicia no es desarrollado plenamente. Funcionando ambos servicios de forma autónoma, sin haber una apuesta clara y conjunta por el paisaje en su gran complejidad y posibilidades.

El Centro de Arte y Naturaleza, CDAN, es un centro de investigación en arte y naturaleza, donde el estudio y la potenciación de las relaciones existentes en el paisaje es utilizada dentro del marco territorial de la provincia de Huesca. Dentro de la didáctica del paisaje que es el área de estudio del presente trabajo, debemos destacar que el equipo de profesionales que los desarrolla se centran especialmente en el arte y naturaleza desde la cultura, no desarrollando acciones formativas que atiendan al componente naturalístico o ambiental de la zona donde está ubicadas las esculturas, e intervenciones, ni en el propio museo. La necesidad de visitar las obras en varias jornadas, además de tener efectos turísticos positivos, quizás sea también para el visitante y potencial comprensor del paisaje un marco perfecto para unir ambos patrimonios, el natural y cultural. De momento no apreciamos esa colaboración necesaria que los una. Apuntamos el potencial que pudiera tener incluir este tipo de formación en los servicios educativos del museo.

⁴ Han obtenido dos premios de especial significación, en 1996 la (APOM) Asociación portuguesa de Museología le otorgó el premio a la innovación en el campo de la educación ambiental. 1997 el premio Henry Ford a la preservación del Medio Ambiente.

Arte Sella en Borgo Valsugana, aunque pueda parecer que al ser en su origen una bienal de arte en la naturaleza se aleja de las instituciones reseñadas con anterioridad, no es así. Mantiene, una programación establecida de exposiciones, acciones formativas, visitas guiadas, proyectos específicos etc. es decir una estructura y servicio museales al uso del museo contemporáneo. Alberga exposiciones temporales, tanto en la montaña como en el centro de la ciudad, dentro de sus espacios expositivos destacando principalmente el entorno natural. El recorrido por el paisaje, donde los procesos naturales forman parte de la obra, es fundamental para su comprensión. La obra crece, cambia, evoluciona, porque la propia naturaleza la conforma. El artista es el primero en poner un elemento, después todo es evolución. En este sentido los servicios educativos desarrollados por la cooperativa *La Coccinella* inciden en la relación de la obra de arte con la naturaleza, natura-cultura. El compromiso medioambiental es clave para la transmisión y formación en el paisaje, de una forma más integradora.

Conclusiones

Como hemos podido observar en este brevísimo recorrido en las denominaciones que podrían acercarse a nuestro objeto de estudio, museos contemporáneos de arte y naturaleza, todas ellas contienen elementos en común, como: cierta transdisciplinariedad, implicación con el medio ambiente y el entorno físico, transgresión del espacio expositivo propiciado por el Land Art, exposiciones en la propia naturaleza, evitación de materiales artificiales, proyectos site-specific, específicos de tiempo y lugar, importante peso conceptual y crítico en la obra. Prima el pensamiento sobre la ejecución, las obras van hacia adelante desde el paisaje, viven, evolucionan y se deterioran en él, si es este el objetivo último del artista; se fusionan con la naturaleza.

Este tipo de centros, donde coexisten arte y naturaleza, nos transmite la idea inicial de una diversidad en cuanto a enfoques y tratamientos del paisaje, especialmente en cuanto a su forma de enseñar el paisaje.

Hemos detectado que la temática del paisaje y su didáctica, en la mayoría de los casos se aborda desde el punto de vista del patrimonio cultural. Los mediadores culturales proyectan su mayor formación cultural en la interpretación del paisaje basado en la obra artística. Pero las carencias en conocimientos de patrimonio natural impiden que la didáctica del paisaje alcance todo el potencial que, por la ubicación de estos centros en íntima relación con la naturaleza, podría tener. De este modo no podemos hablar de un tratamiento integral del patrimonio.

Desde una óptica diferente, la de los centros de interpretación de la naturaleza, hemos podido comprobar que abordan el paisaje desde una perspectiva netamente natu-

ralística descriptiva. Lo cual deja al margen cualquier aproximación al patrimonio integral, pues no suele abordarse aspectos culturales con profundidad.

Curiosamente, estos centros, tanto los de arte como los de interpretación de la naturaleza, emplean técnicas metodológicamente similares para divulgar sus contenidos, aunque no se detectan interconexiones en estos centros.

Centrándonos en los centros contemporáneos de arte y naturaleza, podemos decir que aportan visiones didácticas y de tratamiento del patrimonio diferentes. Los hay que muestran un mayor grado de compromiso, por la propia concepción de la institución y por su funcionamiento independiente, como por ejemplo Arte Sella, Italia.

Otros se centran más en la investigación de la relación hombre-paisaje, una investigación transdisciplinaria, no solo desde el arte, sino también desde otros ámbitos, como puede ser el caso del Centro de Arte y Naturaleza de Huesca.

También encontramos instituciones que se aproximan a la visión y tratamiento integral del patrimonio, trabajan contenidos naturales y culturales, pero no llegan a realizar una fusión o integración plena, como el caso de la Fundación Serralves, de Oporto.

Desde el punto de vista de la enseñanza del paisaje, sin duda se requiere que las instituciones de arte adopten una óptica integral del patrimonio, desarrollando programas didácticos que atiendan a la interrelación del binomio cultura-natura, y no lo traten separadamente.

A nuestro juicio, por parte de los centros analizados existen carencias en materia de didáctica del paisaje. Puesto que la educación ambiental ya lleva una larga andadura, y sus errores y carencias ya han sido puestos de manifiesto, una nueva didáctica del paisaje debería tenerlos en cuenta para no volver a incurrir en estos mismos errores. La visión y la misión de la enseñanza del paisaje debe tender a que el ciudadano perciba y valore este patrimonio de una forma plena y aprenda a utilizarlo de forma racional. En este sentido la didáctica del paisaje debe mostrarse más ambiciosa que la educación ambiental.

Se debe buscar la transdisciplinariedad real, no solo desde el arte, sino desde otras disciplinas que se impliquen en proyectos reales, de forma comunitaria, que recojan diferentes visiones disciplinares. De modo que se trascienda formas de conocimiento tradicionalmente divididas en ciencias sociales y naturales. Se debe buscar una zona de encuentro que enriquezca el pensamiento de la sociedad del siglo XXI. Lo más importante es no solo generar este conocimiento, sino transmitirlo.

Referencias:

- Andreu i Tomàs, A. (2008). De l'objecte etnogràfic al patrimoni etnològic. Antropologia, patrimoni i museus. *Revista valenciana d'etnologia*, nº3. 12-41. Ed: Museu Valencia d'Etnologia. Valencia.
- Assandri, S. (2011). Historia de los museos: del mouseion griego al museo del siglo XXI. *Museología*. Murcia:Universidad de Murcia.
- Ballart Hernández, J. y Juan i Tresserras, J. (2010) Gestión del Patrimonio Cultural. Ed. Ariel, Planeta Barcelona.
- BOE. 2007. Ley 42/2007, de 13 de diciembre de, del Patrimonio Natural y de la Biodiversidad. *BOE* nº 299, de 14 de diciembre de 2007. Boletín Oficial del Estado. Madrid.
- Convenio Europeo del paisaje. <http://www.cidce.org/pdf/Convenio%20Paisaje.pdf>
- Fagone, V. (2005). Guiliano Mauri. Fundación cesar Manrique. 2005. Lanzarote islas canarias. P 38
- Fernández Cervantes, M. (2003). Los museos: espacios de cultura, espacios de aprendizaje. *Iber, Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 36, pp. 55-61.
- Gilbert, L.M. (2010) *La clasificación de los museos*. Museología. Murcia:Universidad de Murcia.
- Maderuelo, J (2008) *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: CDAN.
- Martins, Tatiana Gonçalves (2008) O museu como vereda fértil: a Museologia no Museu de Arte Contemporânea.
- Nogué, J. (editor). (2007) *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nogué, J. El retorno al paisaje. Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/enrahonar/article/view/210161/279376>
- Pedraza Serrano, J.R. (2010) El paisaje como recurso competencial y centro de interés didáctico. El concurso fotográfico. Revista digital de Educación y Formación del Profesorado. Junta de Andalucía. Consejería de Educación. Recuperado de: http://revistaeco.cepcordoba.org/index.php?option=com_content&view=article&id=41:el-paisaje-como-recurso-competencial-y-centro-de-interes-didactico-el-concurso-fotografico&catid=1:articulos&Itemid=5
- Roger, A. (2009) Breve tratado del paisaje. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Roger, A. (2008): «Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos y valores ecológicos» en Nogué, J. (ed.): *El paisaje en la cultura contemporánea*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Santos Ganges, L. (2003) Las nociones de paisaje y sus implicaciones en la ordenación. *Ciudades* nº 7. (2002-2003) p41-68. Recuperado de: <http://www3.uva.es/iuu/ciud07.htm>
- Turri, E. (2006) Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato. Venecia: Marsilio
- Turri, Eugenio (1979). *Semiologia del paesaggio italiano*. Milano: Longanesi.
- www.ecomusee-monts-arree.fr
- www.parc-landes-de-gascogne.fr
- <http://www.noguchi.org>
- www.musee-robert-tatin.fr
- www.artnut.com/intl.html
- www.nature-in-art.org.uk
- www.nature-in-art.org.uk/education.html
- <http://www.swla.co.uk/SWLAmembers/tyson/TysonE.htm>
- www.grizedale.org/projects
- <http://naturalsciences.org>
- www.kew.org
- www.jardibotanic.org
- www.cdan.es
- www.serralves.pt
- www.artesella.it

Habitando una medianera. Inhabiting A Party Wall.

Laura Pilar Delgado Santos.

Licenciada en Bellas Artes. Desarrollando el doctorado Historia del Arte-Bellas Artes en la Universidad de Salamanca.

Resumen: Los muros de los espacios urbanos deshabitados han sido utilizados por algunos artistas para realizar sus propuestas, estableciendo un dialogo sobre aspectos estéticos, poéticos, sociales o políticos. Este comunicado se centra en la utilización de esos muros, concretamente las paredes medianeras, como un elemento más de la obra. Para ello, se analizan dos proyectos de intervención urbana: el proyecto titulado Les expulsés realizado por el artista Ernest Pignon-Ernest y la serie Identidad del artista Jorge Rodríguez-Gerada, considerando las estrategias de creación y de intervención empleadas en cada propuesta, así como las reflexiones que inician sobre la identidad de los lugares y el sentido de pertenencia a éstos.

Palabras clave: Arte Urbano, intervención específica, espacio público, medianera, gráfica, efímero, memoria.

Abstract: *The walls of uninhabited urban spaces have been used by several artists to realize their proposals, establishing a dialogue about aesthetic, poetical, social and political aspects. This statement focuses on the use of these walls, in particular on party walls, as an extra-element of the work. For this, we analyze two urban intervention projects: the project Les expulsés by the artist Ernest Pignon-Ernest and the artwork series Identity by Jorge Rodriguez-Gerada, taking into consideration the strategies of creation and intervention used in each proposal, as well as the reflexions that come from the identity of the places and the sense of self-belonging to them.*

Key words: *Street Art, site-specific intervention, public space, party wall, graphics, ephemeral, memory.*

La especulación inmobiliaria, los cambios urbanísticos o el mal estado son algunas de las razones de los derribos de inmuebles en las ciudades. Estas demoliciones producen una discontinuidad en el paisaje, unos vacíos en el tejido urbano que dejan a la vista sus muros interiores, las paredes medianeras.

Podemos definir estos muros como paredes comunes a dos casas, paredes anónimas, divisorias de propiedades, sin ningún tipo de protagonismo en el aspecto exterior del edificio, pero que almacenan décadas de uso de hogares ya desaparecidos.

La pintura, el empapelado, los azulejos, el hollín de las chimeneas, el perfil de la escalera, las instalaciones eléctricas y las cañerías desvelan los secretos de la intimidad doméstica que se entremezclan con las zonas públicas del edificio. Estas paredes son verdaderamente un palimpsesto del habitar, un espacio plástico de capas superpuestas que se van revelando con el paso del tiempo.

En este comunicado vamos a centrarnos en dos intervenciones donde se utilizan estas paredes como un elemento plástico más en la obra. En primer lugar analizaremos el proyecto titulado *Les expulsés* realizado por el artista Ernest Pignon-Ernest y, posteriormente, la serie *Identidad* del artista Jorge Rodríguez-Gerada. Asimismo, estos proyectos se han elegido por las reflexiones que inician sobre la identidad de los lugares y el sentido de pertenencia a éstos.

***Les expulsés*, Ernest Pignon-Ernest.**

El artista Ernest Pignon-Ernest (Niza, 1942) es uno de los iniciadores del Arte Urbano en Francia. En los proyectos que ha realizado a lo largo de cuarenta años ha intervenido espacios urbanos de distintas ciudades de Francia, Italia y Chile, entre otras. Para este artista, la ciudad es su auténtico material. Sus formas, sus colores, y lo que no se ve, su pasado, los recuerdos que las pueblan, la historia colectiva y la memoria individual. En sus intervenciones conjuga tanto aspectos estéticos, como históricos, sociales o políticos.

Les expulsés o *Los expulsados*, realizado en 1979, es un proyecto de intervención gráfica articulado en forma de serie sobre 250 paredes medianeras de la ciudad de París. El artista realizó 500 serigrafías de figuras humanas realistas a tamaño natural, 250 del dibujo de un hombre y 250 del de una mujer, para fijarlos en esos muros intentando trazar recorridos por los inmuebles derrumbados de la ciudad. Los dos dibujos forman una pareja que porta cada uno sus escasas pertenencias: una bolsa, una maleta, un colchón, un marco... Son imágenes dignas aunque sus rostros se aprecien tristes y cansados. Su edad o su nacionalidad son identificables, pues éstos representan unos exiliados universales.

Esta intervención se origina a partir de la experiencia personal y la situación social de París en aquella época. Por un lado, el artista en esta fecha había podido experimentar el dolor que se siente al ser expulsado de los lugares que han marcado su historia. Ya que sus padres habían sido expulsados de su vivienda, teniendo que dejar el barrio donde habían vivido siempre y donde él había crecido. Por otro lado, durante este período de 1975 a 1980, hubo muchas demoliciones en París. La causa fue un proyecto de reforma urbana implantado para restaurar el centro histórico junto con una serie de pequeños barrios próximos a él. Cientos de edificios se derrumbaron para modificar la estructura del barrio y, como consecuencia, cientos de emigrantes se realojaron en la periferia, debido a la expropiación.



Les expulsés, Ernest Pignon-Ernest, 1979.

Contemplar aquellas ruinas le produjo dolor y seducción a la vez. La exhibición de esos rastros de privacidad de la vida de las personas le parecía de una gran violencia. Pero por otro lado, esas paredes le seducían por su plasticidad determinada por la organización de colores, de materias y de líneas que forman las huellas de los suelos y paredes. La decisión de intervenir estos espacios plásticos es evidente, pues además contenían la huella de la vida de los desalojados, símbolo de la injusticia política y social.

En la estrategia de intervención en serie destacan cuatro elementos: el dibujo, la serigrafía, el papel y el muro. Las serigrafías las realizó a partir de dos dibujos suyos de gran formato realizados a carboncillo. Estos dibujos realistas pero claramente falsos funcionan como un elemento de ficción en el entorno. La reproducción serigráfica a una sola tinta permitió una estampación sencilla, rápida y económica sobre el papel de periódico sin imprimir. Un papel básico, aparentemente sin valor plástico ni estético pero que ayuda visualmente a la comunicación de la imagen. Otras razones para elegir este soporte fueron económicas y físicas, concretamente la excelente adhesión al muro por su escaso gramaje. Este papel, en la intervención, ocultaba parte del muro pero su fragilidad ayudó a integrarlo en el espacio, produciendo una imagen viva, en constante transformación por su localización a la intemperie.

El muro es un elemento primordial en este proyecto pues dota de sentido a la intervención. Ejerce de segundo soporte para las frágiles imágenes impresas que, a su vez, potencian la carga poética de éste. Tras un estudio previo del espacio, las figuras humanas se ubicaron estratégicamente, el artista no dejó nada al azar. Las colocó juntas, separadas, a nivel de suelo o a otros niveles estableciendo una narratividad, un dialogo entre la imagen y el entorno. La imagen ya no existe por sí misma, sólo importa por las reflexiones que provoca sobre ese lugar.

Identidad, Jorge Rodríguez-Gerada.

El segundo proyecto titulado Identidad ha sido realizado por Jorge Rodríguez-Gerada (Cuba, 1966). Este artista es uno de los fundadores del “Culture Jamming” en Nueva York, movimiento dedicado a manipular artística y políticamente los mensajes publicitarios. Actualmente, vive en Barcelona y sigue trabajando en la escena internacional del arte urbano pero con otro tipo de intervenciones en paredes medianeras y solares.

Identidad surge en el año 2002 cuando el artista se traslada a Barcelona. Está constituido por una serie de retratos monumentales de habitantes anónimos realizados sobre medianeras de edificios pertenecientes a distintos barrios de Barcelona, Buenos Aires, Madrid, Tudela, Sao Paulo, Vitoria, Badalona, Granada, Londres, Liubliana, Valencia y Monterrey.



Santos, Jorge Rodríguez-Gerada, 2009.

El objetivo del proyecto, tal como dice el propio autor, es iniciar una reflexión sobre la identidad basada en patrones estéticos y económicos propuestos por los medios publicitarios, sobre los controles impuestos sobre el espacio público y sobre la memoria colectiva de un barrio. También inicia una reflexión sobre la identidad del lugar y sobre el sentido de pertenencia al lugar donde se habita. Con sus retratos anónimos intenta transformar a los residentes locales en iconos sociales de su barrio por unos días, intentando revelar la importancia que tiene cada

vida, su impacto en el entorno, su contribución a la comunidad y el legado que cada persona tiene por ofrecer.

El concepto y el resultado final de cada dibujo es importante, pero no se debe olvidar todo el proceso de creación, de destrucción y de memoria de cada intervención. Ni tampoco los elementos efímeros que lo definen: el muro y el carbón.

La estrategia creativa comienza con la búsqueda de la ciudad, del edificio y de la persona a retratar. La elección del personaje y del edificio es un punto clave, realizando para ello un trabajo de campo previo en el propio entorno. El personaje anónimo debe cumplir dos requisitos: pertenecer a la ciudad que alberga la intervención y aceptar ser convertido en un icono social. La ubicación y el tamaño monumental de estos retratos se basa en las estrategias utilizadas por la publicidad, pero con otra intención, la de crear una contra poética que contraste por su belleza. El soporte de sus retratos realistas son las paredes de inmuebles derribados o a punto de serlo. Estos edificios de vida efímera, como sus dibujos, le interesa por su extraña belleza y la historia que contienen.

Cada dibujo se realiza mediante capas sucesivas de carbón a lo largo de ocho o más días. El carbón le aporta la transparencia para integrar el dibujo a la textura de la pared, hasta el punto que el rostro acaba fundiéndose con el muro, aludiendo a la identidad que se establece entre la persona y el lugar donde habita. La calidad efímera del material hace que los dibujos a merced de la meteorología se vayan deteriorando poco a poco, convirtiéndose en un símbolo que habla de los cambios que se producen en el entorno, en una metáfora de la desaparición de la vida y del recuerdo de la memoria. “Lo importante de estas obras no es su permanencia, no es que se queden, sino que se van..., que un día se convierten en memoria”. Estas intervenciones urbanas están impulsadas por la necesidad humana de recordar.

Conclusiones.

Estos dos proyectos se han realizado sobre estos muros o paredes medianeras, atraídos principalmente por su plasticidad y la memoria que contienen. Los dibujos de estos artistas apuntan a una inscripción en esos lugares, a una relación entre la imagen y el espacio-tiempo en que las introducen. La duración de estas imágenes es efímera pero como se ha visto no es lo importante. La intervención es el lugar, el momento y la relación que se establece entre la ciudad y sus habitantes; el dialogo entre la imagen, el espectador y el entorno urbano. El sujeto es participe directo de una experiencia viva posible por la ubicación de la obra en ese espacio, fuera del circuito museístico.

Las estrategias que se han utilizado en estas intervenciones son diferentes. La primera se caracteriza por la reproducción en serie y la repetición de la imagen. La segunda por el desarrollo de una serie de trabajos donde establece variaciones formales a partir

de una idea. Los dos artistas realizan estudios previos en la ubicación de las imágenes buscando otorgar presencia a esos elementos de ficción que intentan generar debates en la comunidad y un dialogo con el entorno. En el primer caso, la estrategia de ubicación de las imágenes busca una narratividad. Y en el segundo, el artista se basa en las estrategias utilizadas por la publicidad. Los materiales, los procesos y la poética empleados también han sido diferentes pero las dos intervenciones conjugan el interés común de tomar en cuenta el contexto de la intervención revelando el carácter histórico, simbólico y plástico del espacio.

Estos dos proyectos han sido un homenaje a la memoria de los espacios urbanos abandonados, a punto de desaparecer. Una mirada para volver a escuchar sus muros; para reactivar la imaginación, la memoria y la identidad de la vida de sus habitantes; para reflexionar sobre cómo estamos construyendo y habitando la ciudad.

Bibliografía.

- AA.VV.. De la nueva figuración a la figuración libre. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992.
- AA.VV. Ernest Pignon-Ernest : Sudari di Carta. Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1995.
- AMELINE, Jean-Paul. Face à l'histoire, 1933-1996 : L'artiste moderne devant l'événement historique. Paris, Editions du Centre Georges Pompidou/Flammarion, 1996.
- BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. México, Fondo de Cultura Económica, 1975 (2ª ed. En español, 9ª reimp.).
- GAVIN, Francesca. Creatividad en la calle : Nuevo arte underground. Barcelona, Blume, 2008.
- KLEIN, Naomi. No logo : El poder de las marcas. Barcelona, Paidós, 2005.
- LEMOINE, Stéphanie. In Situ : Un panorama de l'art urbaine de 1975 à nos jours. Paris, Éditions Alternatives, 2005.
- McCORMICK, Carlo. Tresspass : Una historia del arte urbano no oficial. Colonia, Taschen, 2010.
- MESQUITA, André. Insugências poéticas : Arte ativista e ação coletiva. São Paulo, Ed. Annablume/Fapesp, 2011.
- POPPER, Frank. Arte, acción y participación : El artista y la creatividad de hoy. Madrid, Akal, 1989.
- <http://www.jorgerodriguezgerada.com>
- <http://www.pignon-ernest.com>

Área temática 3_ Arte, diseño y sostenibilidad

Moderador: Juan Antonio Canales





Juan Antonio Canales

Presentación Arte, Diseño y Sostenibilidad.

Juan Antonio Canales.

Profesor Contratado Doctor del Departamento de Pintura en la Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno.

El Área Temática que a continuación presentamos formaba parte del III Congreso Internacional Arte y Entorno. Latitud Norte: ética y estética del habitar. En aquel foro de debate se reflexionó y discutió sobre algo extraña y misteriosamente geográfico, desde nuestra localidad: la latitud norte, focalizada en determinadas ciudades y proyectos con esas coordenadas. Su nexos fue el ejemplo ético que suponen en su manera de habitar el territorio, sin dejar de lado las cuestiones estéticas, íntimamente ligadas a la ética. Algunos entornos del consejo nórdico son ejemplo de compromiso frente al futuro incierto. Las capitales de Suecia, Dinamarca, Finlandia, Noruega e Islandia son lugares de profunda cultura medioambiental y decidida apuesta por la sostenibilidad. Así, en la gestación del Congreso, optamos por dar a conocer a las sociedades más comprometidas con la ecología, la generación de recursos naturales, los valores humanos, la solidaridad, y en particular, en esta área que nos ocupa, los diseños y aportaciones artísticas más relevantes para conseguir esos objetivos.

El jueves 17 de noviembre tuvo lugar la lectura de los siguientes comunicados, agrupados bajo el epígrafe: *Arte, diseño y sostenibilidad*, en la Ciudad Politécnica de la Innovación. Las presentaciones se realizaron durante dos sesiones. En la primera, desde las 12.30 hasta las 14 horas, intervinieron, con respetuosa puntualidad: Inmaculada López, con “*Simbio City Modelos urbanos suecos en el camino de la sostenibilidad*”; Nacho Zamora, “*Solar artworks*”; Bàrbara Martínez, “*Contemporary Art Archipelago CAA*”; M^a Cruz García Torralbo y Francisco José Sánchez Concha, “*Hábitat y ficción: los espacios sostenibles del arte*”; y finalmente Ana Lozano Portillo, también firmaba José María Lozano Velasco, con “*La sostenibilidad como elegancia*”.

En la segunda sesión, ya por la tarde, entre las 16 y las 17.30 horas, intervinieron: Carmen Lasarte y Karin Palmlöf, “*La nueva tendencia de participación activa de los ciudadanos en el diseño de los espacios públicos: los primeros resultados de las experiencias escandinavas*”; Joel Mestre Froissard, “*Estrategias de conciliación en la pintura*”; Francisco José de la Torre Oliver, “*Habitar la ciudad (des)conocida. El caso Ciudad Jardín de Guillermo Langle en Almería*”; Jonany Cogollos, “*La gráfica comercial: protagonista en el entorno*”; y finalmente, Nuria Rodríguez Calatayud con “*Actitudes tipográficas*”.

Inmaculada López, en su comunicado “*Simbio City, Modelos urbanos suecos en el camino de la sostenibilidad*”, presentó a la Región Nórdica como pionera en estrategias de desarrollo sostenible con proyección a largo plazo.

En el caso de Suecia y Noruega, se fomenta la tecnología aplicada al aprovechamiento de los recursos. Es constante la investigación y creación de nuevas fuentes de energías renovables. Desde ambos gobiernos se generan programas para favorecer e incentivar la construcción sostenible. El ámbito de actuación pretende ser global y no exclusivo del área geográfica inmediata. Se piensa localmente pero se actúa en la globalidad. Fue emotiva la cita de Mahatma Gandhi, poética pero descriptiva del momento actual “La Tierra proporciona lo suficiente para satisfacer las necesidades de cada hombre, pero no su codicia”. Tras exponer diversos ejemplos, Inmaculada López concluía con la necesidad del papel fundamental del urbanismo, la arquitectura y el diseño para la protección del medio ambiente.

Nacho Zamora presentó “El Proyecto *Solar Artworks*”. Su comunicado cuestionaba el sentido del arte público contemporáneo. Defendía la tesis de la hibridación entre la arquitectura y el diseño, buscando la sostenibilidad y su repercusión positiva en los ciudadanos. El paradigma es *solar artworks*: la creación de paisajes urbanos responsables, tecnológicos y respetuosos con los limitados recursos de la Tierra. Son obras híbridas, funcionales; esculturas que aportan cierta estética al lugar donde son instaladas. Todas recolectan la energía solar y la aplican de diversas maneras en su entorno, durante el día o la noche. Entre otros, explica: Solar Sail el proyecto pionero y motivador de la investigación; Solar Collector, una pieza donde el ciudadano deviene protagonista; y *Solar Ivy*, que establece una novedosa fusión entre arte, arquitectura y tecnología.

Bàrbara Martínez, expuso *Contemporary Art Archipelago*. Situó su lugar de interés en la ciudad de Turku, capital cultural europea de 2011. Antigua capital de Finlandia e importante centro comercial, da nombre al archipiélago que alberga; organiza la muestra internacional la *Contemporary Art Archipelago*, con piezas que hacen referencia a lo cotidiano, los problemas medioambientales y sociales del entorno; además se invita al espectador a realizar recorridos entre las islas, las obras permanecen expuestas al aire libre, y a participar en los talleres, instalaciones y demás actividades.

M^a Cruz García Torralbo y Francisco José Sánchez Concha, leyeron el comunicado “Hábitat y ficción: los espacios sostenibles del arte”. Los autores hicieron un particular repaso a lo que definen la historia del diseño arquitectónico. Critican las oscilaciones de los diseñadores por acercarse a la Naturaleza como fuente de inspiración y cuestionan las actuales tendencias de la arquitectura sostenible. La consideran excesivamente rígida por intereses económicos y culturales: un instrumento que es utilizado “por los

arquitectos estrella ajenos a la visión global del fenómeno urbano entendido como ecosistema”.

Ana Lozano Portillo y José María Lozano Velasco, defendieron “La sostenibilidad como elegancia”. A partir del recorrido etimológico de la palabra latina *elegantia*, los autores generan un discurso retórico que concluye con un particular silogismo: “si la elegancia es la selección consciente a partir de la lectura afinada, es lo que a la arquitectura la sostenibilidad, la optimización de los recursos”. Ana y José María muestran acertados ejemplos de proyectos ya realizados. Con ellos acotan el significado de la elegancia en la arquitectura; así, concluyen identificando sus criterios proyectuales con la arquitectura sostenible. Indefectiblemente con armonía, emoción, creatividad y rigor.

Carmen Lasarte y Karin Palmlöf, presentaron “La nueva tendencia de participación activa de los ciudadanos en el diseño de los espacios públicos: los primeros resultados de las experiencias escandinavas”. Esta pareja interdisciplinar, Ingeniera agrónoma, Máster en Jardinería y Paisajismo por la U.P.M., y Economista, Máster en Jardinería y Paisajismo por la U.P.M, respectivamente, analiza y expone un fenómeno significativo e inusitado en nuestras latitudes: el incremento de la participación ciudadana en la responsabilidad de definir las funciones de los espacios públicos en Suecia, Noruega y Dinamarca. Sensibilidad que ya han demostrado los profesionales del urbanismo en sinergia con algunos gestores políticos. Esto ha favorecido el descenso del vandalismo sobre lo público, y el aumento del respeto del espacio común; paralelamente ha favorecido la cohesión social. Sin embargo las actuaciones se encuentran en proceso, progresan adecuadamente, pero en los países nórdicos continúan ensayando diferentes maneras para alcanzar estos complejos objetivos.

Joël Mestre Froissard planteó estrategias de renovación formal para la Pintura, que supo relacionar brillantemente con las señas de identidad de la cultura nórdica: la feliz síntesis entre los valores humanistas y estéticos, con los científicos y tecnológicos. Esto ha supuesto la conciliación de las tensiones entre lo rural y lo urbano. Su *leit motiv* fue la exposición *Luz del Norte* y el espectro referencial de la pintura. Joël considera necesario un modelo el pensamiento audaz y flexible para la renovación conceptual y formal de este medio de expresión cultural. Son muy relevantes las palabras claves que subrayan el comunicado: entorno, medios de comunicación de masas, conciliación, naturaleza y tecnología.

Francisco José de la Torre Oliver, “Habitar la ciudad (des)conocida. El caso Ciudad Jardín de Guillermo Langle en Almería”. El autor realizó un pormenorizado análisis de la radical transformación que ha sufrido la Ciudad Jardín de Almería (1942-1947), respecto a la concepción original del arquitecto Guillermo Langle. Al denunciar estas agresiones,

Francisco José evidencia el paupérrimo estado del patrimonio arquitectónico racionalista español. La necesidad de adecuar estas viviendas a los modos de habitar contemporáneos ha originado intervenciones que atentan contra la integridad de la construcción. El investigador concluye alertando sobre la necesidad de preservar el patrimonio industrial y urbanístico del siglo XX con premura, en este y otros casos del Estado español.

Jonany Cogollos, “La gráfica comercial: protagonista en el entorno”. En el viaje que realiza el autor por la gráfica comercial de diferentes ciudades europeas: Valencia, Lisboa, Roma, Ámsterdam y Londres, resalta los valores estéticos y comunicacionales de cada una, así como sus condicionantes, distintos modelos de gestión y ordenanza municipal sobre la rotulación comercial. La excesiva función apelativa y fática de la publicidad exterior en las ciudades meridionales, produce la más absoluta saturación visual, no cumplen su cometido original. Otras, sin embargo, se integran en el soporte arquitectónico y comunican más efectivamente. La gráfica comercial imprime carácter a nuestras ciudades, genera otro tipo de paisaje urbano que refleja nuestra cultura.

Nuria Rodríguez Calatayud, con su artículo “Actitudes tipográficas y sus relaciones con el handmade” revisa diversos usos de la tipografía como imagen que presentan un sistema de lectura diferente. Cuestiones como ¿qué ocurre cuando los expertos en comunicación gráfica subvierten el orden de los factores y predomina lo visual frente a lo textual?, o ¿qué buscan los diseñadores o ilustradores con la letra dibujada, cuando exhiben su fase proyectual como definitiva? las desarrolla a lo largo del texto.

SimbioCity. Modelos urbanos suecos en el camino de la sostenibilidad. Simbiocity. Swedish Urban Models In The Way Of The Sustainability.

Inmaculada López Liñán.

Licenciada en Bellas Artes. Diplomada en Estudios Avanzados en Arte Público por la Universitat Politècnica de València.

Resumen: La Región Nórdica es una de las primeras del mundo que ha establecido una estrategia de desarrollo sostenible a largo plazo. Suecia es un ejemplo de sostenibilidad al fomentar la tecnología aplicada al aprovechamiento de los recursos y la creación de nuevas fuentes de energías renovables. Aunque para muchos países sigue pareciendo una utopía, a nivel institucional hay varios programas que incentivan la construcción sostenible en todo el mundo. El urbanismo, la arquitectura y el diseño juegan un papel fundamental en la protección del medio ambiente.

Palabras clave: SimbioCity, Växjö, fuentes renovables, ecotecnologías, sostenibilidad, biomimética, permacultura, urbanización holística, diseño sostenible, arquitectura verde.

Abstract: *The Nordic Region is one of first in the world that has established a strategy of sustainable development in the long term. Sweden is an example of sustainability when fomenting the technology applied to the optimal use of the resources and the creation of new renewable energy sources. Although for many countries it continues seeming a utopia, at institutional level there are several programs that stimulate the sustainable construction anywhere in the world. Urbanism, the architecture and the design play a fundamental role in the protection of the environment.*

Key words: *SimbioCity, Växjö, renewable sources, ecotechnologies, sustainability, biomimetics, permaculture, holistic urbanization, sustainable design, green architecture.*

“La Tierra proporciona lo suficiente para satisfacer las necesidades de cada hombre, pero no su codicia”.

Mahatma Gandhi

En los países nórdicos (Dinamarca, Finlandia, Islandia, Noruega y Suecia) el papel de las ciudades es vital en la promoción del crecimiento. Las políticas regionales tienden a favorecer a los distritos rurales distantes como medida de descentralización. Las funciones se dividen entre los municipios y los condados, los primeros se ocupan de

la atención a la infancia (guarderías, escuelas) y la tercera edad, la asistencia social, la cultura y los servicios públicos y técnicos. Mientras que los segundos de los hospitales y de algunas funciones especializadas, aunque su importancia está disminuyendo de manera constante.

La población nórdica se encuentra sumamente envejecida como consecuencia del bajo índice de natalidad. Una característica común de países que tienen un alto nivel de industrialización, en los que la población prioriza su estado de bienestar y se reduce el número de hijos. Pero quizás, la particularidad más destacada de la Región Nórdica que la ha situado en el punto de mira mundial, es la defensa de la ecología como forma de vida sostenible.

Noruega es un ejemplo de lo anteriormente expuesto, un país sin graves problemas ecológicos, pero que puede verse afectado por otros países cercanos (precipitaciones ácidas, accidentes nucleares). Entre sus objetivos está preservar su entorno y contribuir en la solución de problemas ecológicos de otros países, especialmente de la Unión Europea. Esta contribución (al no ser un miembro de la Unión) le otorga cierta influencia. También los países nórdicos que pertenecen a la comunidad (Dinamarca, Suecia, Finlandia) pueden obtener ventajas, al aportar sus puntos de vistas.

La Región Nórdica es una de las primeras del mundo que ha establecido una estrategia de desarrollo sostenible para los próximos veinte años, en relación con el cambio climático, los niveles de producción química y alimentaria, la explotación de los océanos, la diversidad biológica y la responsabilidad sectorial relativa a la protección del medio ambiente.

Una de las medidas tomadas por el Consejo de Ministros Nórdico ha sido establecer un fondo de desarrollo del medio ambiente para la financiación de proyectos en las regiones del Mar de Barents¹, que ha tenido una importancia decisiva en creación de proyectos medioambientales. Igualmente, el Banco de Inversión Nórdico ha creado un sistema de préstamos al medio ambiente que contribuye en la mejora del entorno.

Podemos afirmar que en la actualidad, el cambio climático y la búsqueda de soluciones sostenibles son una prioridad a nivel global. Uno de los pioneros en predicar sobre

¹El Mar de Barents está amenazado por la sobreexplotación pesquera y el transporte de crudo y gas, que puede incrementarse hasta seis veces en el 2020. Otra cuestión alarmante es la incorporación de nuevas especies (como el cangrejo rey, introducido por los soviéticos). Aunque menos contaminado que otros mares mediterráneos, la expansión de la industria de hidrocarburos y la cercanía al puerto ruso de Murmansk, que aloja uno de los mayores depósitos de residuos radiactivos del mundo han contribuido a que las Naciones Unidas establezca la necesidad de crear una legislación y estrategias de sostenibilidad a largo plazo. "Mar de Barents amenazado", *BBCMundo.com*, (25.08.2004). <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/science/newsid_3597000/3597472.stm> [Consulta: julio-2011].

la sostenibilidad fue Carl Linnaeus, científico y naturalista sueco de reconocido prestigio del S. XVIII considerado uno de los padres de la ecología.

Suecia es un país que a pesar de su adelanto industrial (madera, automóviles, equipos de oficinas, telecomunicaciones, industria química) y un desarrollo de energía nuclear muy avanzado, es un paradigma a nivel internacional por su planificación medioambiental. Los suecos están acostumbrados a vivir en estrecho contacto con la naturaleza y forma parte de su idiosincrasia el interés por proteger su hábitat.

De hecho, en este país podemos encontrar varios ejemplos de ciudades que son modelos de sostenibilidad. Una de ellas es Växjö, que obtuvo el Premio Europeo a la Energía Sostenible de la Comisión Europea, a principios del 2007. Un lugar visitado por un gran número de empresas y políticos de diferentes países del mundo, con el propósito de conocer y aprender de esta experiencia.

Växjö

Situada al sur de Suecia, está enclavada entre bosques y lagos que a comienzos de la década de los 70 sufría un alto grado de deterioro ambiental, como consecuencia de la industria y la agricultura, por lo que se plantearon la necesidad de su recuperación. En 1996, el objetivo va aún más lejos al plantearse funcionar sin combustibles fósiles. En estos momentos más del 50 % de la energía total de la ciudad proviene de fuentes renovables (biogás procedentes de aguas residuales, combustible de bolas de residuos vegetales o paneles solares), lo que ha reducido las emisiones de dióxido de carbono en un 40% en el 2010 y se pretende alcanzar un 70 % hasta el 2025.

Existe una vinculación entre el gobierno, las empresas y las universidades, ya que este proyecto ecológico no habría sido posible sin el empleo de los avances tecnológicos, el apoyo de las instituciones locales y la involucración de los ciudadanos.

Las medidas que se desarrollan son múltiples² y en diferentes direcciones, desde el aumento de



Construcciones domiciliarias en la ciudad sueca de Växjö. Los Tiempos Foto, Los Tiempos, 2009.

² Un ejemplo es la empresa Växjö Taxi que ha abordado el ahorro energético desde diferentes frentes: determinando que automóvil está más cerca del pasajero mediante un sistema por satélite, haciendo que sus conductores realicen un curso de "ecoconducción" enfocado al consumo y mediante taxis híbridos accionados por etanol y biogás. WILES, David. "La ciudad modelo verde de Suecia", Instituto Sueco, www.sweden.se, Estocolmo, (24.05.2007). <<http://www.sweden.se/sp/Inicio/Trabajar-vivir/Lectura/La-ciudad-modelo-verde-de-Suecia/>> [Consulta: julio-2011].

la red de carriles para bicicletas, a la creación de subvenciones para comprar vehículos medioambientales o “verdes”³ que utilizan un combustible más económico, menos contaminante. Para fomentar su adquisición estos no tienen que pagar peaje ni aparcamientos.

Entre los objetivos medioambientales de Växjö hasta el 2015 podemos destacar el desarrollo de cultivos orgánicos en un 30 % de las tierras agrícolas, la reducción del consumo de papel y la electricidad, así como el aumento del tráfico urbano en bicicleta y el uso de los transportes públicos en un 20 %.

Hammarby Sjostad

Una prueba de que el desarrollo sostenible es además de posible, económico es Hammarby Sjostad⁴ (ciudad de los alrededores del lago Hammarby). Esta zona al sur de Estocolmo es el primer ejemplo de urbanización holística, en la que todos los recursos son aprovechados desde el agua de lluvia a la basura, que una vez reciclada se convierte en energía para la calefacción de la casa. Un grupo de empresas suecas pioneras en la aplicación de ecotecnologías lo han denominado SymbioCity y lo exportan a otras ciudades del mundo.



Hammarby Sjöstad, Barbara Cueto, 2010.

Esta pequeña ciudad de 11.000 viviendas construida sobre una zona portuaria contaminada, es capaz de mantenerse por sí misma y se ha convertido en un modelo sostenible real, gracias al apoyo del gobierno sueco⁵ y la colaboración empresarial. El proyecto urbanístico precisa que los residentes colaboren, para poder producir el 50% de la energía que necesitan, reciclando las aguas residuales y las basuras domésticas. En la actualidad, toda la electricidad es de producción ecológica y se están probando nuevos tipos de células energéticas y paneles solares.

³ Actualmente, el 1% de los automóviles son propulsados por combustibles alternativos, una muestra de que un país puede funcionar sin petróleo gracias a las medidas del gobierno y el apoyo de la población. *Ibidem*. [Consulta: agosto-2011].

⁴ En Hammarby Sjöstad un apartamento con un dormitorio cuesta a partir de unos 700 euros al mes. SANDELIN, Anna. “Hammarby Sjöstad, vida ecológica en el centro de Estocolmo”, Instituto Sueco, www.sweden.se, Estocolmo, (01.08.2008), sp. <<http://www.sweden.se/sp/Inicio/Trabajar-vivir/Lectura/Hammarby-Sjostad--vida-ecologica-en-el-centro-de-Estocolmo/>> [Consulta: agosto-2011].

⁵ El proyecto surgió a principios de la década de los 90, con el objetivo de que los Juegos Olímpicos se realizaran en la capital sueca, todos los partidos políticos del concejo municipal de Estocolmo decidieron transformar la zona en un modelo urbano sostenible. *Ibidem*.

Además, se ha reducido el consumo de agua a la mitad mediante filtros instalados en los grifos, que mezclan aire en el agua para reducir los volúmenes utilizados.

El uso de alta tecnología ha permitido la creación de esta ciudad sostenible, una muestra de ello, es la empresa Envac que se ha especializado en la gestión de residuos desarrollando un sistema de tuberías subterráneas, que utiliza la succión al vacío para el transporte de basuras. O la planta local que utiliza nueva tecnología de depuración para el tratamiento de aguas residuales.

Las opiniones de los residentes⁶ sobre cómo les afecta vivir en Hammarby Sjöstad son diversas, algunos vecinos piensan que el compromiso medioambiental personal parece haber decaído, hay personas que lo viven como un lugar convencional, mientras que otras piensan que vivir en este lugar incentiva el respeto hacia el entorno.

Una zona espaciosa y verde, sin tráfico y bien comunicada con el centro, que es resultado de una planificación integral. Un prototipo de ciudad que está siendo exportado (Rusia, Reino Unido, China, etc), ya que la valoración del proyecto ha demostrado que aunque queda mucho por avanzar, Hammarby Sjöstad⁷ es entre un 30 y un 40 % más respetuosas con el medio ambiente que otras zonas con viviendas normales. Pero la sostenibilidad no depende sólo de los edificios y las infraestructuras, una gran parte del éxito del proyecto depende de la participación de los residentes.

La reducción del impacto medioambiental ha sido posible aprovechando distintas fuentes de energías naturales, la solar con paneles integrados en las viviendas; la eólica mediante un parque de molinos de viento y la hidráulica gracias a canales que recogen y trasladan el agua de lluvia por toda la ciudad. La basura orgánica de cada hogar se recicla en biosólidos que se utilizan de abono para las plantas y de las plantaciones se extrae el biofuel, que se transforma en energía calorífica y electricidad en algunos meses.

Este éxito no es gratuito, sino la consecuencia de un proceso. En un principio empezaron a tratar los problemas medioambientales de forma aislada, pero al comprobar que las diferentes soluciones estaban conectadas desarrollaron un plan de acción común. El cambio ha sido evidente, como prueba el hecho de que la pesca de sus costas se ha regenerado.

Se ha diseñado la ciudad de manera que todos los servicios estén cercanos y que no fuera necesario realizar grandes trayectos, esto ha favorecido que el 80% de los despla-

⁶ *Ibidem*.

⁷ La construcción de SymbioCity supuso una inversión inicial de cuatro mil millones y medio de euros. Hoy el precio de una vivienda de 80 metros se sitúa alrededor de los 400.000 euros, ligeramente por encima de la media de toda la ciudad. El alquiler mensual ronda entre los 850 y los 1.100 euros, sin embargo, se rentabiliza con el ahorro energético. SAUCE, Sergio. “Estocolmo La nueva ciudad sostenible”, *elpais.com*, (23.03.2009). <<http://www.elpais.com>> [Consulta: agosto-2011].

zamientos de sus 26.000 habitantes se hagan a pie, en bicicleta y en transporte público, reduciéndose en un 40% el uso del coche privado. Otra iniciativa interesante es Carpool, una empresa de alquiler de vehículos no contaminantes por horas, que cuenta con un gran número de socios entre los vecinos.

Estocolmo

La capital de Suecia es la ciudad más poblada (1,5 millones de habitantes) de toda la región nórdica. Fue elegida en el año 2010 “capital verde”⁸ por la Unión Europea por las iniciativas que ha desarrollado para minimizar las emisiones de CO2. Pero no siempre fue así, en 1972, cuando la ciudad acogió la primera Cumbre de la Tierra de la ONU, su lago principal era un lugar tóxico contaminado por la actividad portuaria. En la actualidad, abastece de agua potable a la ciudad gracias al gran esfuerzo que se ha realizado.

El jurado⁹ que selecciona a los ganadores está compuesto por representantes de la Comisión Europea, la Agencia Europea de Medio Ambiente, el Consejo Internacional para las Iniciativas Ambientales Locales (ICLEI), la Federación Europea para el Transporte y el Medio Ambiente (T&E), la Unión de Capitales de la Unión Europea y el Comité de las Regiones.

Las razones de su elección son obvias, la mayoría de la energía eléctrica que se utiliza es renovable, un 45% hidroeléctrica, un 10% de energías alternativas y el 45% de centrales nucleares. Aunque la energía atómica es bastante controvertida por los residuos radiactivos, emite menos gases de efecto invernadero que las plantas de hidrocarburos. Estocolmo es una ciudad que dispone de un aire limpio por la escasez de tráfico y la inexistencia de calderas de carbón.

⁸ “La Unión Europea ha creado el premio “Capital Verde” con el objetivo de fomentar medidas medioambientales. Este galardón recompensará anualmente una ciudad por su calidad de vida, valorando diferentes aspectos: la reducción de la contaminación ambiental, la gestión de los residuos, el desarrollo de energías renovables. Un total de 35 ciudades presentaron su candidatura para los premios correspondientes a 2010 y 2011, entre ellas Valencia. Ninguna localidad española pasó a la segunda ronda”. EUROPA PRESS, “Estocolmo y Hamburgo ganan los primeros premios Capital Verde Europea”, El mundo.es, Unidad Editorial Internet, S.L. (25.02.2009). <<http://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/24/ciencia/1235501719.html>> [Consulta: agosto-2011].

⁹ “El comisario europeo de medioambiente Stavros Dimas anunció el 23 de febrero las ciudades ganadoras del premio europeo de la capital verde (European Green Capital Award) para 2010 y 2011. Las ganadoras han sido Estocolmo y Hamburgo. Competían miles de ciudades que demostraban luchar contra el cambio climático o la polución del aire, y a favor de los transportes públicos y el reciclaje de residuos urbanos. Los finalistas: Ámsterdam, Bristol, Copenhague, Friburgo, Hamburgo, Münster, Oslo y Estocolmo”. NAVARRO, Fernando. “Premio a la ciudad verde: Estocolmo y Hamburgo, ganadores”, *Cafébabel.com. La revista europea*, Babel International, París, (23.02.09). <<http://www.cafebabel.es/article/28870/zonas-verdes-transporte-reciclaje-urbano.html>> [Consulta: agosto-2011].

Se han desarrollado iniciativas novedosas para lograr una mayor eficiencia energética, como un sistema que genera frío en viviendas y oficinas a partir del agua del mar que sustituye al aire acondicionado. Y el 70% de los habitantes utilizan una calefacción centralizada que funciona con energía que procede de la basura¹⁰. El problema de los desechos se ha solucionado separando los residuos y los vertederos han desaparecido, ya que todo se recicla o se quema en centrales eléctricas. Estocolmo se gestiona como si fuera un organismo vivo que consume recursos y genera desechos.

Una de las medidas promovida por el ayuntamiento de la capital sueca más exitosa ha sido la sustitución de todos los autobuses urbanos por otros alimentados con bioetanol, reduciendo el 80% de consumo del petróleo. Y ha supuesto una reducción de un 60% en las emisiones de CO2, que se ha acompañado del desarrollo de la energía nuclear.

La ciudad cuenta con 760 kilómetros de carril bici. El aeropuerto se ha rediseñado para disminuir el consumo de energía y se ha creado un tren-bala eléctrico que recorre en 20 minutos los 45 kilómetros hasta el centro de Estocolmo. Además el 95% de la población aproximadamente vive a menos de 300 metros de zonas verdes con actividades de recreo. Y son tenidas en cuenta otras cuestiones como la purificación del agua, la reducción del ruido, la mejora de la biodiversidad y de la ecología.

Se ha fomentado el uso del transporte público hasta el punto de que una gran parte de la población urbana no tiene coche. A este hecho ha contribuido la implantación en el 2007 de una tasa, el “impuesto de congestión”¹¹, que se aplica a los automóviles que usan las autovías de entrada a la ciudad. Una decisión que fue aprobada en referéndum tras un periodo de prueba y ha reducido el tráfico en un 20 %. El dinero que se recauda se invierte en la mejora de las carreteras interurbanas. Por otra parte, se potencia la

¹⁰ La basura orgánica en vez de ir a un vertedero, se separa en origen. El 25% se recicla y el resto se incinera en plantas para producir calefacción y electricidad. El resto se compacta para hacer materiales para la construcción. “Estocolmo, la ciudad más sostenible de Europa”, *Ecodez. Periódico para el desarrollo sostenible*, Editado por Dez Comunicación, La Coruña, (11.03.2010), <<http://www.ecodez.es/2010/03/11/estocolmo-la-ciudad-mas-sostenible-de-europa/>> [Consulta: agosto-2011].

¹¹ El “impuesto de congestión” es un peaje que deben abonar los vehículos privados que quieran circular por el centro de la urbe entre las seis de la mañana y las seis y media de la tarde. El objetivo es reducir el tráfico entre un 10 y un 15% dentro y fuera de la ciudad. La capital sueca imita otras ciudades como Londres y Roma. “Estocolmo: Desde el martes, los automovilistas deberán pagar entre 10 y 20 coronas”, *Estocolmo.se, ADFLA-DIG, Estocolmo*, 2007. <<http://www.estocolmo.se/07/peajehtm>> [Consulta: septiembre-2011].



Paisaje de Estocolmo, Richard Ryan, 2009.

compra de coches “limpios”¹² y no se puede consumir combustibles compuestos sólo de petróleo, sino que deben llevar al menos un 5% de etanol. Todo esto ha contribuido a reducir en un 25% las emisiones de CO₂ a la atmósfera.

Si la ciudad es como un ser vivo, las células que la componen son igualmente importantes al comportarse de la misma forma aunque a otro escala, cada una de las

casas consume energía y genera desechos. El papel de la arquitectura, el urbanismo y el diseño son prioritarios en el desarrollo de una sociedad más sostenible.

La sostenibilidad en la arquitectura contemporánea comenzó de forma aislada en los 70, por arquitectos como Ian McHarg en Estados Unidos, o Brenda y Robert Vale en el Reino Unido y Nueva Zelanda. Pero la arquitectura desde su origen ha ido de la mano de la ciencia y de la tecnología para cubrir las necesidades humanas, este conocimiento unido a la creatividad permite materializar nuevas posibilidades constructivas cada vez más complejas.

En épocas anteriores el diseño de las viviendas variaba de un lugar geográfico a otro adaptándose a la idiosincrasia, los materiales y las condiciones atmosféricas. En el S. XX estos conocimientos pasaron a un segundo plano homogeneizándose el tipo de construcciones a nivel mundial. En la actualidad, vivimos un momento de deterioro planetario y de agotamiento de los recursos energéticos, por lo que estamos abocados al camino de lo sostenible y especialmente en los países más desarrollados.

En los últimos años la terminología en esta línea se ha multiplicado: construcción verde, construcción natural, diseño sostenible, arquitectura verde, desarrollo sostenible, sostenibilidad, arquitectura solar y alternativa. Algunos de estos términos comparten objetivos comunes como el uso de materiales locales, la relación con el contexto y la recuperación de conocimientos de la cultura y las técnicas tradicionales. Por ello, la construcción sostenible aúna los avances tecnológicos, con formas de construcción tradicionales y materiales de la zona. Arquitectos y constructores de todo el mundo han

¹² El 35% de los automóviles que se venden en Estocolmo son coches verdes y el 10% de la flota de los vehículos que hay en la ciudad son híbridos o funcionan con etanol o biogás. Todos los trenes y autobuses urbanos funcionan con combustibles renovables y el 40% de los taxis. “Estocolmo, la ciudad más sostenible de Europa”, *op. cit.*

incorporado criterios de la biomimética¹³, la permacultura¹⁴, o el concepto “de la cuna a la cuna”¹⁵ (cradle to cradle), una aplicación del diseño biomimético a cualquier producto teniendo en cuenta su ciclo de vida y su propia alimentación. También ha influido en el diseño industrial y la arquitectura sostenible el movimiento Slow Food (diseño lento) que prioriza la investigación de un diseño para valorar el impacto del producto, la utilización de materiales regionales y su realización en industrias, talleres y artesanos locales. Todas estas tendencias están orientadas al diseño de hábitats humanos saludables y respetuosos con el entorno, que se inspiran en la naturaleza.

En España, el resto de Europa y los Estados Unidos la construcción ecológica aumenta en todo tipo de edificios, como consecuencia del encarecimiento de la energía y el cambio climático. Las casas bioclimáticas están diseñadas teniendo en cuenta las condiciones climatológicas y aprovechan los recursos disponibles (sol, vegetación, lluvia, viento) para disminuir los impactos ambientales y el consumo de energía. Recuperando conocimientos ya aplicados en las antiguas villas romanas como la orientación, el aislamiento térmico con muros gruesos, la ventilación cruzada, etc.

Aunque el coste de construcción de una casa sostenible puede ser mayor, este tipo de viviendas suponen un gran ahorro de energía, e incluso producir alimentos con la implantación de huertas urbanas en azoteas, balcones y paredes.

A nivel institucional hay varios programas que incentivan la construcción sostenible en todo el mundo. En Europa existe el programa voluntario de construcción verde Green Building Programme (GBP) impulsado en el 2004 por la Comisión Europea, que ofrece ayuda técnica y económica a los propietarios de edificios no residenciales (oficinas, edificios públicos, naves industriales) para mejorar la sostenibilidad de sus instalaciones con fuentes de energía renovable.

Otras iniciativas son la Alianza para la Construcción Sostenible (Sustainable Building Alliance, o SB Alliance), la Directiva Europea sobre el Rendimiento Energético de los

¹³ La biomimética es un concepto que estudia la naturaleza, sus modelos, sistemas, procesos y elementos para inspirarse de ellos, con el objetivo de resolver problemas humanos de manera sostenible. La literatura científica la define como el proceso de entender y aplicar principios biológicos a diseños humanos. Es un concepto antiguo que está actualmente regresando al pensamiento científico a través de personas como Janine Benyus y Paul Hawken.

¹⁴ Bill Mollison es co-autor de “Permaculture One” un libro que contribuyó a popularizar prácticas ancestrales que habían contribuido a la sostenibilidad de las antiguas culturas agrícolas y de cazadores-recolectores. Mollison comprobó que su idea podía aplicarse a distintos aspectos interrelacionados de la vida humana, como la construcción, la educación, la economía y la organización social.

¹⁵ El concepto “cradle to cradle” de Michael Braungart y William McDonough como la permacultura modelan la industria humana a partir de procesos naturales en los que los materiales son vistos como nutrientes que circulan a través de metabolismos sanos y seguros.

Edificios, el Código Británico para Casas Sostenibles o los Estándares de Construcción Verde de California. En España los edificios de nueva creación o que se reformen deben cumplir la normativa del Código Técnico de la Edificación, sobre la seguridad, la salubridad y la instalación de paneles térmicos para calentar el agua, entre otras medidas.

Se han creado también la certificación de edificios sostenibles con diferentes grados de exigencia, que aportan prestigio a las empresas e individuos que trabajan en esta línea. El más difícil de obtener es el estándar alemán Passivhaus¹⁶ (Pasivas) aplicado a edificios que reducen sus requerimientos energéticos en un 90%. En el 2007, el Green Building Council de Estados Unidos lanzó el certificado de mayor prestigio, conocido como LEED (Directivas en Energía y Diseño Ambiental, Leadership in Energy and Environmental Design). Sus objetivos son promover el diseño de edificios integrados en su entorno, estimular la competición verde, concienciar sobre los beneficios de la sostenibilidad y transformar el mercado de la construcción.

Entre los criterios de evaluación que emplean están la eficacia energética de consumo, la utilización de materiales locales y la reutilización de sus excedentes. Existen distintos niveles de certificación LEED¹⁷ en relación a 6 categorías: lugares sostenibles, eficiencia en el consumo de agua, energía y atmósfera, materiales y recursos, calidad ambiental interior, innovación y proceso de diseño. Este sistema ha sido diseñado para su empleo en Estados Unidos, pero existen otros equivalentes en otros países¹⁸.

Podemos afirmar que Suecia es un ejemplo de ciudad sostenible, donde la creatividad, el diseño y la tecnología van de la mano, y el deseo de superación es constante. A pesar de la importancia de la contribución a nivel personal, para que el proceso hacia la sostenibilidad sea más eficaz, es imprescindible la determinación de los gobiernos, para crear estrategias a largo plazo y leyes que propicien los distintos aspectos que se desean impulsar.

El diseño sostenible debe estar presente en todos los aspectos, desde la creación

¹⁶ El estándar Passivhaus tiene su origen en el trabajo de investigación de los profesores Bo Adamson, de la Universidad de Lund, Suecia, y Wolfgang Feist del Institut für Umwelt und Wohnen (Instituto para la Vivienda y Medio Ambiente, Alemania). El concepto nació a través de su trabajo en una serie de proyectos de investigación, con las primeras residencias construidas en Passivhaus Darmstadt, Alemania, en 1990. Para más información véase: <http://habitables.wordpress.com/2010/11/17/passivhaus-an-introduction/> [Consulta: agosto - 2011].

¹⁷ A partir de la puntuación obtenida, los proyectos optan a: Certified (26-32 puntos), Silver (33-38 puntos), Gold (39-51 puntos), Platinum (52-69 puntos).

¹⁸ España: VERDE / Ecoterra (sello de construcción ecológica), Alemania: DGNB, Australia: Nabers / Green Star, Brasil: AQUA / LEED Brasil, Canadá: LEED Canada / Green Globes, China: GBAS, Finlandia: PromisE, Francia: HQE, Holanda: BREEAM Netherlands, Hong Kong: HKBEAM, India: LEED India / TerriGriha, Italia: Protocollo Itaca, México: LEED México, Nueva Zelanda: Green Star NZ, Reino Unido: BREEAM, Portugal: Lider A, Singapur: Green Mark, Sudáfrica: Green Star SA.

de la infraestructura, a la planificación coherente de las calles, los edificios, las vías de comunicación y de todos los elementos que componen el conjunto de la ciudad. Con respecto al diseño de electrodomésticos, automóviles, o cualquier otro producto ha de tenerse en cuenta su futuro, reparación y reciclaje. Siendo fundamental tanto el ahorro energético como la búsqueda de nuevas formas de energías y materiales más respetuosos con el planeta.

A nivel personal hay pequeños cambios cotidianos que pueden influir en un modo de vida más sostenible, prueba de ello es que los progresos ambientales que se están consiguiendo en los países nórdicos dependen en gran medida de la participación ciudadana. España está a la cola de Europa en relación a la creación de estrategias de desarrollo sostenible. Nuestro entorno se ha deteriorado en los últimos 50 años al darse prioridad al turismo y otros intereses económicos. Es mucho lo que nos queda por aprender y por ello, es necesario aunar esfuerzos en esa línea.

Solar Artworks. Solar Artworks.

Nacho Zamora.

Manager of Solar Artworks. Public Art & Urban Furniture by Integrating Solar Power.

Resumen: Los solar artworks son un nuevo tipo de arte público que hace uso de la energía solar. Combinan arte, arquitectura, diseño, ciencia, y un objetivo común: cómo hacer que nuestras ciudades sean más sostenibles. Podemos encontrar solar artworks alrededor del mundo, y sus creadores, en general, son grupos multidisciplinares de especialistas. Voy a presentar algunas de los solar artworks más interesantes que he estudiado hasta la fecha dentro del Proyecto Solar Artworks. Veremos lo diferentes que los proyectos pueden ser, y por qué han sido creados. Los solar artworks nos invitan a aprender, a sentir curiosidad, y a concienciarnos con nuestro planeta. Estas obras son el resultado de un interés de ilustrar la necesidad de cambiar el mundo.

Abstract: *Solar artworks are a new type of public artwork which make use of solar power. They combine art, architecture, design, science, and a common objective: how to make our cities more sustainable. We can find solar artworks around the world, and their creators generally are multidisciplinary groups of specialists. I am going to present some of the most interesting solar artworks that I have studied to date within the Solar Artworks Project. We are going to see how different the projects can be, and why they have been created. Solar artworks invite us to learn, to feel curiosity, and to be concerned with our planet.*

Introducción

El Proyecto Solar Artworks surge como respuesta a la siguiente pregunta: ¿Qué puede aportar el arte público a la vida del ciudadano, en el contexto de los nuevos espacios urbanos del siglo XXI? A través de la hibridación de los conceptos *arte, arquitectura, diseño, sostenibilidad y ciudadano*, los solar artworks apuestan por la creación de paisajes urbanos que ilustran un cambio de modelo de sociedad hacia otro mucho más responsable con los recursos del planeta. En esta comunicación veremos una serie de ejemplos ilustrativos de lo que pueden dar de sí estas obras. El hecho de manejar un material tan multidisciplinar, implica analizar el porqué de la aparición de proyectos semejantes a los solar artworks. Podemos enmarcar estas obras en el campo del arte público, pero también en el de la arquitectura.

El concepto arte público es algo que estamos constantemente debatiendo, casi como si necesitase de una definición compleja y exacta para que tenga sentido. Cuando creemos que llegamos a ciertos acuerdos en torno a determinados aspectos, el concepto arte público cambia adquiriendo nuevos matices y, en muchas ocasiones, reinventándose.

Pero si enfocamos esta cuestión desde un punto de vista contextual, no solo podremos obtener un medio a través del cual poder analizar el arte público contemporáneo, sino que dispondremos de cierto margen para anticipar el arte público de los próximos años.

El arte público es puramente contextual. Dejando al margen al monumento, el arte público moderno, el *Picasso* en Chicago de 1967 y otras obras de este tipo, surgen a partir de la necesidad de humanizar las calles con arte de museo sobredimensionado. En los años 60 existió este determinado contexto. La pregunta surge en la actualidad, en los nuevos espacios de la arquitectura contemporánea: ¿Hasta qué punto sigue vigente el creer que insertar obras de arte pintorescas en las plazas, calles o rotondas, las humaniza? Evidentemente, el contexto ha cambiado.

Encontramos en la arquitectura contemporánea una evolución hacia nuevas formas y conceptos, motivada en gran parte por el desarrollo de materiales capaces de dar forma a proyectos imposibles hace unos años. Este hecho ha permitido un acercamiento muy importante entre arte público y arquitectura, dando lugar a proyectos híbridos que, en ocasiones, cuesta saber si hablamos de una u otra disciplina. En estos casos se suelen denominar como proyectos *urban landscape* o proyectos de paisaje urbano.

En cuanto al contexto social, hoy vivimos en un mundo totalmente globalizado, interconectado, y que se enfrenta a uno de los mayores desafíos de nuestra historia como civilización: crear un periodo de transición hacia un modelo de sociedad mucho más eficiente en cuanto a la gestión de los recursos del planeta.

Este tema, aunque aparentemente sea demasiado “contundente” como para afirmar que arte y arquitectura puedan tener una responsabilidad directa en él, sí que podríamos considerar al paisaje urbano como una declaración de intenciones por parte de quien lo financia, o sea, de los gobiernos y de los inversores privados importantes.

Y es en este punto, teniendo todos estos factores en cuenta, donde se crea un caldo de cultivo muy interesante para la creación de proyectos de arte urbano contemporáneos. Cada vez con más frecuencia, vemos como los ejes conceptuales de estas propuestas nos remiten a los conceptos *sostenibilidad, integración, impacto, recuperación, reutilización, identificación, o participación*.

Pero, ¿Y el ciudadano?, ¿Qué espera de sus espacios urbanos?. Este es otro “clásico” de los debates en el mundo del arte público.

La postura del artista, hoy, tiende a ser cada vez más abierta, participando en proyectos en los que el todo tiene más interés que un foco individualizado. El arte público entendido como “la pieza” cede protagonismo a un conjunto de elementos creados para explotar las condiciones del lugar. El objetivo final de esta heterogeneidad es provocar sensaciones subjetivas en el espectador.

Solar artworks

Los solar artworks son un ejemplo ilustrativo de hasta dónde puede llegar la relación entre el arte público y la arquitectura, con el objetivo común de convertir nuestras ciudades en espacios de inspiración en favor de una postura responsable con el medio ambiente.

Estas obras proporcionan un atractivo estético al lugar donde son instaladas y, al mismo tiempo, hacen uso de su capacidad para emplear la energía solar obtenida y aplicarla en múltiples formas posibles.

Podemos encontrar creadores de solar artworks procedentes de diferentes partes del mundo, y en su mayoría hablamos de grupos o estudios multidisciplinares compuestos por arquitectos, artistas, diseñadores o ingenieros.



Solar Sail: obra motivante de la investigación.

Solar Sail, creada por la empresa suiza *Solarsail Society* en 1998 (Müdingen, Suiza), fue el primer solar artwork estudiado dentro de este proyecto de investigación.

Esta obra dota de un componente artístico al espacio donde se encuentra localizada, aportando además energía limpia a un edificio cercano.

Stephan Kormann, miembro de *Solarsail Society*, explica las ventajas de su creación: “Gracias a su auto-financiación al cien por cien no hemos tenido ningún gasto de importancia.

La electricidad solar es virtualmente gratuita, aunque la seguridad, mantenimiento y conservación aun deben ser financiados”¹.

La búsqueda de obras con características similares a *Solar Sail* ha ido dando forma al Proyecto Solar Artworks desde 2009. A continuación, se exponen algunos ejemplos de solar artworks más representativos estudiados hasta la fecha en el proceso de investigación.

The Verdant Walk: nuevas formas de arte público.

Podemos observar particularidades formales que hacen de los solar artworks una propuesta diferente al arte público “tradicional”.

La obra *The Verdant Walk* fue creada por el estudio canadiense con sede en Toronto *North Design Office*, como una propuesta para el prestigioso evento de arte público de Cleveland (Ohio, Estados Unidos).

Este proyecto temporal, expuesto entre los años 2008 y 2010, ofreció otro punto de vista de un espacio céntrico de Cleveland llamado *Mall B*. Su objetivo conceptual fue el de recordar a los ciudadanos los orígenes industriales de esta ciudad, y la fuerte promoción por parte del gobierno local a favor del uso de las energías renovables. Además de las esculturas, la instalación se completó incorporando césped nativo de diferentes partes de los paisajes locales.



Alissa North, miembro del equipo de *North Design Office*, describe la reacción de las personas que visitaron la obra de esta manera: “Los visitantes, niños y adultos, fueron atraídos por sus formas, esperando para acercarse y tocarlas. La gente estaba intrigada por el componente solar de la escultura, y estuvieron interesados en saber acerca de este aspecto del proyecto”².

¹ Stephan Kormann. “Energy Extra 3.04 Report”. Junio, 2004. Original: <http://solarsail.ch/publikationen/>

² Alissa North. Entrevista con el Proyecto Solar Artworks. Abril, 2011. Original: http://www.solarartworks.com/index.php?option=com_content&view=article&id=83&Itemid=120&lang=en

Solar Collector: El ciudadano es el protagonista.

Tal vez el factor interactivo es el siguiente paso a desarrollar en profundidad dentro del arte público. Los solar artworks ofrecen una gran oportunidad para la investigación y el desarrollo de ideas participativas, implicando al ciudadano en el proceso creativo.



Solar Collector, creada en 2008 por *Gorbet Design* en Cambridge (Ontario, Canadá), es una obra completamente interactiva e innovadora por el medio de explotar este concepto.

Situada en una isleta de tráfico, esta localización impide el acercamiento por parte de los visitantes a la escultura. Para solucionarlo, *Gorbet Design* creó la posibilidad de interactuar con la obra a través de internet. Mediante el uso de unos simples controles informáticos en el sitio web de la escultura, cualquier usuario puede programar una coreografía lumínica personalizada que la escultura interpretará durante la noche.

Matt Gorbet, fundador de *Gorbet Design* dice acerca de su obra: *“Recogiendo la creatividad de los ciudadanos junto a la energía solar a lo largo del día, (Solar Collector) las combina en un elegante espectáculo nocturno. La obra conecta a la gente con el poder y la belleza de la naturaleza”*³.

Solar Ivy: Fusión entre arte y arquitectura.

La producción de solar artworks abarca un amplio campo de investigación donde sus diseñadores pretenden innovar a través de nuevos materiales y sus aplicaciones. Arte y arquitectura encuentran nuevas formas de colaboración gracias a proyectos híbridos que combinan lo mejor de cada disciplina.

El estudio de Nueva York S.M.I.T. lleva años desarrollando un proyecto sorprendente llamado *Grow*, cuyo primer producto es *Solar Ivy*.

Con una estructura formal inspirada en la hoja de la planta de la hiedra, este trabajo se adapta a casi cualquier tipo de superficie vertical. Cada hoja-dispositivo es un sensor independiente de energía solar. La energía total producida depende pues de la cantidad de sensores de los que consta la instalación. Esta obra ofrece numerosas posibilidades de configuración en cuanto a diseño, funcionalidad y adaptabilidad.

³ Matt Gorbet. Entrevista con el Proyecto Solar Artworks. Noviembre, 2009. Original: http://www.solarartworks.com/index.php?option=com_content&view=article&id=84&Itemid=131&lang=en

Samuel Cochran, principal responsable de este proyecto, lo define como un ejemplo de hibridación entre arte y arquitectura: *“Solar Ivy tiene un propósito funcional y artístico en su manera de cambiar la connotación sobre qué debe ser un panel solar. Como un producto arquitectónico, Solar Ivy vive junto a la arquitectura, que es otra forma de arte público”*⁴.



Conclusiones.

Con estos ejemplos de solar artworks hemos visto que, aunque estas obras se encuentran en una fase primaria de su existencia, sí que podemos llegar a anticipar la creación de proyectos espectaculares en los próximos años. La evolución de los solar artworks (y otras obras de esta naturaleza) estará determinada por la visión artística de sus creadores, así como por los avances que caben esperar en el sector tecnológico de la energía solar.

Además, podemos puntualizar algunas conclusiones relacionadas con el potencial de estas obras:

- Los solar artworks son un producto artístico completamente nuevo, diferente a otro tipo de propuestas de arte público que hemos podido ver antes.
- Existe un movimiento artístico internacional de artistas, arquitectos y diseñadores, cuyas obras han sido o están siendo proyectadas para algunos de los espacios más emblemáticos de la arquitectura moderna.
- Los solar artworks son un medio excelente para aumentar la conciencia pública sobre el valor de las energías renovables por parte de las administraciones y gobiernos.
- Estas obras son modelos tecnológicamente avanzados de autosuficiencia energética, con la posibilidad de ejercer una función pública dentro del paisaje urbano.

Los solar artworks ofrecen una amplia gama de posibilidades y atractivos que deberían ser tenidos muy en cuenta por los diferentes promotores a la hora de invertir en el arte público del siglo XXI.

Toda la información relacionada con este proyecto de investigación está disponible en la página web del proyecto: www.solarartworks.com.

⁴ Samuel Cochran. Entrevista con el Proyecto Solar Artworks. Febrero, 2011. Original: http://www.solarartworks.com/index.php?option=com_content&view=article&id=76&Itemid=119&lang=en

Contemporary Art Archipelago (CAA). Contemporary Art Archipelago (CAA).

Bàrbara Martínez Biot.

Llicenciada en Belles Arts, UPV. Fase d'investigació al Departament de Pintura sobre pràctiques artístiques col·laboratives.

Resumen: Durant el 2011 la capitalitat europea de la cultura ha recaigut en la ciutat finlandesa de Turku, antiga capital del país, important centre econòmic i cultural. Aquesta ciutat dona nom a un arxipèlag que albergarà una mostra d'art contemporani, baix el nom de Contemporary Art Archipelago es presenta una mostra d'obres d'artistes estrangers i locals, d'obres relacionades expressament amb la realitat quotidiana. Mitjançant la fotografia, el vídeo, la instal·lació i els tallers es tracten els problemes mediambientals i socials de l'entorn. L'exposició es pot visitar en un recorregut amb vaixells turístics ja que les obres es troben a l'exterior.

Paraules clau: Finlàndia, Turku, Bàltic, site-specific, art col·laboratiu, medi ambient.

Abstract: *During the 2011 European Capital of Culture went to the Finnish city of Turku, the former capital, an important economic and cultural center. This city is named after an archipelago that will house a contemporary art exhibition, under the name Archipelago Contemporary Art presents an exhibition of works by local and foreign artists, works specifically related to everyday reality. Using photography, video, installation and workshops will address environmental problems and social environment. The exhibition can be visited on a tour boat tour since the works are outside.*

Key words: *Finland, Turku, Baltic, site-specific, collaborative art, environment.*

Al sud-oest de Finlàndia trobem la ciutat de Turku, la més antiga del país amb una població de 175.000 habitants i un total de 285.000 a la seua àrea metropolitana. Des de l'Edat Mitjana ha sigut un important punt de trobament i d'intercanvi comercial entre els habitants de l'interior del continent amb els navegants, el nom en finés, Turku significa mercat. Fins a principis del segle XIX fou capital de Finlàndia quan baix el domini rus Hèlsinki es va convertir en la nova capital i posteriorment un gran incendi devastà la major part de la ciutat. Actualment Turku continua sent un centre important de cultura, té tres universitats, i de gran importància econòmica fent de nexa entre Estocolm i Sant Petersburg.

Al sud-oest de Turku es troba l'arxipèlag de Turku, es tracta d'una cadena de més vint mil illes i illots rocosos que s'endinsen en el mar Bàltic al llarg de 250 quilòmetres. Hi ha constància del pas dels vikings en els seus viatges cap a l'est, amb les restes arqueològiques de naufragis que s'han trobat al fons del mar. Els primers poblaments de l'arxipèlag arribaren fa aproximadament un mil·lenni atrets per la caça i la pesca, aquests primers pobladors iniciarien posteriorment el conreu de la terra i el comerç. La seua importància geogràfica de creuament entre Estocolm, Tallin i Sant Petersburg ha determinat la importància de la navegació com a una ocupació fonamental dels illencs.

Transitar per aquest arxipèlag només és possible als mesos d'estiu quan ha desaparegut el gel i s'obre el trànsit marítim. L'accés és possible gràcies a dotze ponts i nou transbordadors els quals connecten les illes de l'arxipèlag en els seus cent noranta quilòmetres de carreteres i cinquanta de rutes marítimes, aquestes vies de comunicació fan accessibles les zones verdes, els xicotets pobles mariners i les platges salvatges. El fet que l'arxipèlag siga parc nacional ha impulsat l'estudi i la conservació de l'entorn natural i animal, fet que complementa la preocupació dels seus habitants per la conservació de les condicions ambientals de l'arxipèlag.

En aquest context trobem *Contemporary Art Archipelago (CAA)* una exposició internacional d'art contemporani que se celebra a l'arxipèlag de Turku a l'estiu de 2011 dins de les activitats programades per la Capitalitat Cultural Europea de Turku¹. L'experiència de CAA és també l'experiència de recórrer en xicotets creuers les illes que componen aquest arxipèlag. El recorregut només pot fer-se en els mesos d'estiu, l'exposició tindrà lloc entre els mesos de juny i setembre, després del desglaçament del mar Bàltic. Per a recórrer les vint localitzacions de les obres s'han organitzat eixides diàries des de Turku en creuers públics. El públic rep un mapa de localització de les intervencions artístiques escampades per les illes o indrets corresponents i un breu resum de cadascuna de les obres junt amb una fotografia representativa².

El tema de l'exposició és l'arxipèlag, sense deixar de banda el context del mar Bàltic, CAA reflecteix les especificitats de Turku front a d'altres entorns similars i els canvis globals que pateix. Els artistes que formen part de *Contemporary Art Archipelago* examinaran entre d'altres temes els estils de vida alternatius, les transformacions en la diversitat ecològica i cultural així com els desitjos projectats en la geografia de les illes. La llista d'artistes seleccionats per la comissària Lotta Petronella reuneix artistes internacionals

¹ El web: <http://www.turku2011.fi/en> informa dels actes que celebren la Capitalitat Cultural Europea de Turku.

² Al web: http://www.turku2011.fi/en/contemporary-art-archipelago-caa_en es troba tota la informació a la qual fa referència aquest text, des del recorregut, informació sobre les obres i els seus autors i funciona també com una plataforma cultural a llarg termini per als habitants de l'arxipèlag.

com Alfred Jaar, però també hi ha una gran representació d'artistes locals habitants de l'arxipèlag. Aquesta diferència d'origens no ho és tal perquè els interessos de tots els artistes que hi participen són els problemes actuals dels ecosistemes, problemes socials derivats de la globalització i recerca de memòries personals. Les obres de CAA prendran forma baix les històries personals, el canvi climàtic, el cinema de ciència-ficció o la jardineria subaquàtica. Més que una exposició ortodoxa, aquesta iniciativa artística interdisciplinària es basa en la investigació artística, la col·laboració amb els habitants i institucions locals la qual cosa es materialitzarà en xerrades, tallers locals d'alguns artistes i treballs que perduraran en el futur de l'arxipèlag.

En aquest text es fa un breu resum de les accions artístiques més destacades, una mostra de les obres més atractives per a parlar d'art col·laboratiu, ja que les necessitats d'espai fa impossible poden parlar de totes, s'han seleccionat les obres més objectuals i per aquest comentari s'han rebutjat els treballs de vídeo i d'animació; la major part de les obres comentades són instal·lacions *site-specific* que tracten els problemes més punyents de l'arxipèlag. No podem deixar de comentar la originalitat del recorregut de l'exposició, l'exterior, la natura, pensat per a gaudir alhora de les obres com del paisatge natural, les obres no es poden entendre sense conèixer el context en el qual es troben. Molts d'aquests treballs obren una porta tant a la reflexió com a la participació posterior en tallers i xerrades, dels veïns i dels turistes.

Alfredo Jaar: Dear Markus

Alfredo Jaar és reconegut internacionalment per les seues instal·lacions i les seues intervencions públiques arreu del món. El tema fonamental del seu treball és la relació problemàtica entre l'ètica i l'estètica, examina les estratègies de representació, a partir de les imatges de medis de comunicació; del racisme, la guerra i la crisi humanitària.

En la primavera de 2010 Alfredo Jaar realitzà un viatge d'investigació a Finlàndia buscant inspiració per a la seua obra en CAA. Un matí a l'arxipèlag de Turku mentre esperava un vaixell que el traslladés cap una de les illes, es va sorprendre de que un vaixell sense passatgers eixira a les 5:45 del matí. Li preguntà al capità i el motiu d'aquest horari era l'existència d'un xiquet que viu a una de les illes d'aquella ruta i ha d'anar a l'escola a una de les illes principals de l'arxipèlag. Aquesta història es va convertir en el punt d'inici del treball de Jaar. El resultat és una sèrie de tanques publicitàries convencionals amb textos escrits per una sèrie de pensadors finlandesos, dirigits al xiquet, Markus. Aquestes tanques es troben situades al llarg de la ruta esmentada que arriba a l'illa d'Utö, també es pot llegir un recull dels textos en format de llibre al vaixell. La col·locació de les tanques

amb els textos, dirigits a Markus, a l'espai natural fa possible la reflexió col·lectiva dels visitants i la recerca constant com una manera de gaudir l'art contemporani.

Elin Wikström: *Save the seagrass? Who decides? You? Scientists? Politicians?* *The market?*

Aquesta artista finlandesa treballa la relació entre la sostenibilitat, els intercanvis quotidians i l'economia global mitjançant accions de participació col·lectiva. Wikström és una figura important als països nòrdics com a impulsora de la crítica social a l'espai públic, també es preocupa de qüestions relacionades amb el medi ambient.



Dear Markus, Alfredo Jaar, 2011.

El treball d'Elin Wikström per a CAA tracta de cridar la nostra atenció sobre la superfície marina, el significat de la natura dins tant de l'àmbit individual com col·lectiu, el títol fa referència a la responsabilitat dels éssers humans sobre la natura. Per un costat ens diu que les algues marines de l'arxipèlag de Turku estan en perill d'extinció i que aquestes tenen un paper important en l'equilibri de l'ecosistema local. D'altra banda Wikström es connecta amb les llars de l'arxipèlag de Turku a través d'un projecte de recol·lecció de plantes, convida els participants a enviar esqueixos al centre d'exposicions a l'illa de Korpo. D'aquesta manera, entrelaçant l'esfera domèstica i la col·lectiva, i també allò global i allò local; per cadascuna de les plantes d'interior que hi arriben, es col·locarà un tros d'herba marina amb la col·laboració de biòlegs marins de la Universitat de Turku. Posteriorment es realitzarà un seguiment dels progressos de les plantes en els pròxims anys.

PALLETTI: *Trapped in freedom*

Palletti és un artista conceptual d'origen italià, actualment viu i treballa en un bosc de l'Escòcia rural. Després de la mort del seu pare i l'empresonament de la seua mare i es va trobar al carrer als 16 anys, durant uns anys va viure als suburbis londinencs i a institucions mentals. La seua activitat artística es centra en l'eterna recerca de la llibertat, Palletti es mostra com observador i deixa al públic que considere el seu lloc dins d'una societat claustrofòbica.

La comissió organitzadora de CAA ha seleccionat la seua obra *Trapped in freedom* del 2007 per a ésser instal·lada a l'illa de Purha. Es tracta d'una escultura en forma de text, el del títol de l'obra, que pretén comunicar segons l'autor la relativitat dels tòpics de separació i ruptura de les illes com espai de llibertat i fugida de la nostra quotidianitat. L'escultura es troba a la vora del mar com totes les obres de CAA visibles des dels vaixells i a una escala gràcies a la qual també es pot gaudir des de terra.

RAQS MEDIA COLLECTIVE: *More Salt In Your Tears*

Raqs Media Collectiva fundat en 1992 és un grup d'artistes i investigadors que es situen en la intersecció de l'art contemporani, la investigació històrica i l'especulació filosòfica. Els seus treballs, instal·lacions i trobaments, tracten qüestions d'identitat, el poder i la propietat.

En una visita al 2010 l'atenció d'aquest grup se centrà en el nivell de salinitat del mar Bàltic, aquest no és en realitat un mar d'aigua salada sinó un gran riu, un ecosistema de fràgil equilibri. Si l'escalfament global no es controla el nivell de salinitat pujarà i l'ecosistema únic de l'arxipèlag es trobarà en perill. Aquesta preocupació s'ha materialitzat en *More Salt In Your Tears*, una escultura-text, en el que cadascuna de les paraules que formen aquesta frase estan construïdes a base d'espills, la qual cosa crea un efecte d'unió amb la superfície del mar. L'obra es pot trobar flotant, com un missatge de la mar, al llarg de la ruta establerta.

TEA MÄLKIPÄÄ: *Northbound*

Aquesta artista es centra específicament en les emergències ecològiques actuals, a través d'instal·lacions escultòriques, vídeos i fotografies tracta de comunicar la seua preocupació per la convivència de l'ésser humà amb altres espècies. El consum globalitzat, l'abisme entre els rics i els pobres i la ràpida disminució de la biodiversitat es troben en una barreja poètica on el dolor, l'humor i l'empatia posen al descobert els valors contradictoris de l'actual societat, avançada però destructiva. Sense caure en el pessimisme Mäkipää també ens dona esperança o almenys una oportunitat per al diàleg amb el món natural que habitem.

Tea Mäkipää ha produït per a CAA una obra d'art mòbil, es tracta d'una versió actualitzada de l'arca de Noè, *Northbound* que podem descriure com un museu d'història natural en miniatura. Aquest treball s'inspira en la preocupació per l'erosió, el canvi climàtic i la migració a causa del creixement de la població local, cosa que té un nivell molt alt

d'impacte en els animals i els éssers humans. El vaixell-museu farà un recorregut per tot l'arxipèlag durant l'exposició.

ANNA NYREEN: *Hold me-let me go*

La també finlandesa Anna Nyreen és una artista conceptual i socialment compromesa, el seu punt de partida és l'interès per la natura que expressa a través d'objectes ceràmics. Originària de l'illa de Nagu, al centre de l'arxipèlag de Turku, després d'una dècada a Copenhague ha establert una xicoteta galeria d'art i un taller de ceràmica a través dels quals ensenya als habitants de l'arxipèlag.

Hold me-let me go és el títol de la seua obra per a CAA, Nyreen ha optat per crear trobaments inesperats a les parades d'autobús arreu de les illes de Nagu i Korpo, dos de les més grans del l'arxipèlag, llocs de pausa momentània i d'espera. Allò inesperat que troba el tant el visitant com l'habitant pot ser una confortable cadira junt a un aïllat pal de senyalització d'una parada d'autobús.

ARMI NURMINEN: *Fishnest*

El treball escultòric de Nurminen, *Fishnest*, una xarxa que funciona alhora com obra d'art contemporani i com escull artificial al fons de la mar. L'obra es troba submergida a l'est de l'arxipèlag, en el fons marí de l'illa de Dalskär. Poc a poc l'escultura anirà trobant el seu espai en aquest ecosistema i es convertirà en part del paisatge submarí. La proposta fou seleccionada entre totes les presentades en un taller per a estudiants de l'Acadèmia d'arts de Turku amb la finalitat de participar en CAA.

Es documentarà l'evolució de l'obra com a escull per part dels òrgans de gestió del Parc Nacional marí de Turku. L'escultura pot contemplar-se per tots aquells que realitzen activitats de natació, busseig o similars per l'arxipèlag i també fotogràficament mitjançant el web de CAA.

KARI CAVÉN: *Godsend*

Kari Cavén és un dels més respectats escultors contemporanis de Finlàndia, als seus treballs fa servir materials trobats i de reciclatge, amb aquests materials les seues escultures tenen una característica especial d'humor i calidesa sobre l'absurd de la vida quotidiana de la qual ens intenta parlar Cavén. El joc mitjançant el canvi de significats entre les paraules i les imatges és una constant en el seu treball artístic.

L'artista resideix a Hèlsinki però passa els estius a l'illa de Korpo, la qual forma part de l'arxipèlag. Per a CAA ha contribuït amb un nou treball, el que anteriorment era una roca de gran volum ha sigut transformada en un far natural al qual li ha donat el títol Godsend. L'assenyalada roca es troba a la vora d'una carretera principal a l'illa de Nagu, el revestiment de cristalls que l'artista li ha conferit permet el reflex del flux de persones i tots els canvis estacionals al seu voltant.

PIA ROUSKU: *Glass Meadow*

Pia Rousku és una artista visual que treballa el vidre, en les seues obres fa servir des de la pintura acrílica fins a la ceràmica. Freqüentment troba inspiració en els efectes lumínics que els canvis estacionals produeixen sobre la mar i la natura, a través dels quals intenta transmetre la sensació de fragilitat dels fenòmens de la natura local. La

trajectòria d'aquesta artista finlandesa l'ha tornada a l'arxipèlag de Turku, després d'estudiar i treballar durant anys a Estocolm, es va traslladar a l'illa de Korpo on ha tingut un paper destacat en el desenvolupament d'activitats culturals arreu de l'arxipèlag, podem destacar la creació d'una xicoteta galeria, una residència d'artistes i tallers d'art a Korpo, una de les illes principals de l'arxipèlag.



Glass Meadow, Pia Rousku, 2011.

Per a CAA ha creat l'escultura *Glass Meadow*, una obra d'art ambiental de vidre reciclat situada en un indret pròxim a la seua casa en Korpo. L'obra de vidre intenta captar la precarietat de l'equilibri entre els éssers humans i la terra, a més passat el temps el camp de conreu on es troba la instal·lació farà que els canvis estacionals modifiquen l'aspecte original de l'obra.

SUSSI HENRIKSON: *Blowing in the Wind*

Artista i ceramista també finlandesa, reconeguda pel seu treball artístic a Turku entre d'altres pel desenvolupament d'activitats d'arts visuals i per ser membre del col·lectiu Salong 3, d'arrels feministes i conceptuals ha pres part a moltes exposicions a Finlàndia i la resta de països nòrdics a finals dels anys vuitanta i principis dels noranta. A partir de les seues arrels a l'arxipèlag ha creat una galeria d'art a l'illa de Nagu, al centre de Turku, la qual ha afavorit un ambient cultural i turístic molt popular al país nòrdic.

Per a CAA Sussi Henrikson introdueix amb *Blowing in the wind* la qüestió de l'estètica de l'energia eòlica a l'arxipèlag, el debat local ve donat per la sensibilitat sobre el valor del paisatge natural. Així l'artista ha creat un tipus de molí basat en els tradicionals molins de fusta repartits per totes les illes, front als parcs eòlics moderns. També ofereix als illencs la possibilitat l'oportunitat de crear els seus propis models a la galeria de Nagu.

SANDRA NYBERG: *ECOntainer*

Nyberg barreja pintura, fotografia i projectes col·lectius d'art ambiental, es va formar acadèmicament als Països Baixos i Austràlia, posteriorment ha regressat a l'arxipèlag de Turku del qual es originària. En la seua obra observa la quotidianitat a través dels xicotets gestos que expressen la forma en què habitem els nostres cossos i els espais circumdants. Aquesta preocupació es cristal·litza en intervencions site-specific i temporals que intenta que la natura siga visible en el paisatge urbà i alhora pretén involucrar al públic.

Un dels majors problemes de la comunitat de l'arxipèlag es trobar un treball de tot l'any a les illes. Sandra Nyberg aborda el tema de la distància entre el lloc de treball i la llar, el projecte *ECOntainer* per a CAA és una galeria mòbil com espai de treball situat en un indret remot de l'illa de Korpo. Al llarg de tot un mes l'artista es traslladarà a la galeria per a treballar vuit hores en aquest entorn natural i tornarà tots els dies a sa casa en una altra illa de l'arxipèlag.

Conclusions

CAA ha servit per a tindre un coneixement a nivell internacional de la realitat local de l'arxipèlag de Turku, un espai que malgrat la seua amplitud s'ha revelat com un ecosistema fràgil però amb una gran decisió per part dels seus habitants. La visibilitat dels problemes socials i ambientals, la interdependència d'habitants, natura i futur ha demostrat una vegada més l'eficàcia i la vàlua de l'art contemporani actual. Una de les principals característiques d'aquesta mostra d'art ha sigut la selecció d'artistes, la barreja d'artistes locals i d'artistes estrangers no ha obert una escletxa entre les obres exposades sinó que s'ha generat una complementaritat beneficiosa per a l'entorn de l'arxipèlag.

CAA es troba en un punt delicat entre les preocupacions i problemes dels habitants, l'atenció al medi ambient i la difusió cultural de les activitats artístiques. D'altra banda l'organització de la mostra té un recorregut en el temps més llarg que les visites d'aquest

estiu, algunes de les obres abans esmentades i d'altres absents en aquest text han servit i serviran per a continuar el treball de tallers col·lectius, així que podem dir que CAA és un excel·lent exemple d'art col·laboratiu.

Hábitat y ficción: los espacios sostenibles del arte. Habitat And Fiction: The Art Of Sustainable Spaces.

M^aCruz García Torralbo.

Investigadora-Doctora del Grupo de Investigación Materiales y Técnicas Artísticas (PAI-CICA HUM-467) de la Universidad de Sevilla.

Francisco José Sánchez Concha.

Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Pintura de la US e Investigador-Doctor del Grupo de Investigación Materiales y Técnicas Artísticas (PAI-CICA HUM-467) de la Universidad de Sevilla.

Resumen: Tras un sucinto muestreo por la historia del diseño arquitectónico, los autores sostienen en este trabajo las tentativas pendulares de los diseñadores por acercarse a la Naturaleza en sus creaciones y cuestionan las actuales tendencias de la arquitectura sostenible siempre inmersa en los condicionantes económicos y culturales, utilizada por los arquitectos estrella ajenos a la visión global del fenómeno urbano entendido como ecosistema, posible solución a los problemas de implantación que suscita ante la actual tendencia a los espacios humanos sostenibles.

Palabras clave: Arquitectura sostenible-arquitectura estelar, ciudad-ecosistema, espacios urbanos sostenibles, ficción y realidad.

Abstract: After a brief sampling of the history of architectural design, the authors argue in this paper attempts pendulum Designers to get closer to nature in his creations and Challenger the current trends in sustainable architecture always immersed in the economic and cultural conditions, used by star architects from outside the global vision of the urban phenomenon understood as an ecosystem, possible solutions to implementation problems raised by the current trend against sustainable human spaces.

Keys words: Star architecture-sustainable architecture, city-ecosystem, sustainable urban spaces, fiction and reality.

El hombre guarda sus mejores recuerdos en su habitación. Ya desde las cavernas, cuando se fraguaba la memoria colectiva, cuando la supervivencia se dirimía en términos de fortaleza o debilidad, el ser humano eternizaba sus pensamientos superiores plasmándolos en las paredes de sus grutas. Arte y eternidad caminan de la mano. Será por eso por lo que intentamos agarrarnos a la vida recreando los espacios que se nos escapan físicamente. Los espacios de ficción, los espacios recreados por la imaginación

humana le trascienden y pueden eternizarse, por eso el hombre se agarra a la creación para definir sus términos, para acotar lo que le pertenece y “sostener” lo que es suyo.

La fragilidad del ser humano queda enmascarada con sus obras que pretenden ser eternas. No lo consigue, pero casi siempre le sobreviven. La Arquitectura se convierte en apéndice del soporte físico, natural, y guarda las ansias de eternidad. La Arquitectura es la que con mayor fuerza nos aferra a lo nuestro, al espacio que nos pertenece. Muchos movimientos arquitectónicos están estrechamente unidos a las artes visuales, como por ejemplo el Modernismo, pero la Arquitectura es en sí misma fuente de conocimiento de la cultura de una época, del grado de sensibilidad de una cultura hacia su entorno. De ahí que las arquitecturas terminen siendo soportes, vasos sagrados que contienen su hábitat de ficción. Si hace más de 30.000 años, el hombre utilizaba los materiales que le ofrecía la Naturaleza para concretar sus espacios vitales, si los aplicaba, además, con sus propias manos para decorarlos, si usaba instrumentos naturales, si suavizaba sus superficies, si con todo ello otorgaba a sus obras mayores posibilidades de eternizarse ¿por qué se perdió por el camino de la creación el “uso” de la Naturaleza?

Hábitat real y hábitat ficticio caminan de la mano por el devenir de la Historia desde que el hombre marcó sus espacios al margen de la tierra. Grutas o cavernas, palafitos o cabañas, chozas o casas de adobe, el hombre recreó en sus espacios lo que se dejaba fuera, en un intento de amortiguar su lejanía. Ya fuera el ciervo, el río, el árbol o la flor. Así, civilización tras civilización, cultura tras cultura, hasta hoy mismo los artistas recrean sus espacios, reinventan lo reutilizable, lo sostenible, ajeno a la voracidad del tiempo y esquivo a su capacidad de destrucción. Las pinturas murales de todo el Mediterráneo desde varios siglos antes de Cristo formaban parte de las habitaciones y recreaban ilusiones ópticas que hacían parecer espacios diferentes al decorado. Animales, composiciones florales, paisajes naturalistas, jardines, evocaban ficción sobre ficción, a la par que denunciaban la dependencia sostenible del Arte, y regalaban al Arte el don maravilloso de la sostenibilidad, el de la simbiosis entre Arte y Naturaleza.

Así desde Vitruvio (siglo I a. C.) principal fuente de documentación de las técnicas de la pintura clásica, pasando por los manuscritos de los siglos VIII, IX y X, sabemos que eran los murales de las viviendas los encargados de recoger el arte sostenible. Pero el clima del norte de Europa, frío y húmedo, no era propicio para la pintura mural, por lo que el Arte saltó a los manuscritos y las tablas, iniciando así su independencia física del hábitat humano. No obstante, el hombre no podía tan fácilmente olvidar su pasado, no podía sustraerse a la dependencia de la Naturaleza como inspiradora y donante de los medios necesarios para crear, por lo que siguió pintando sus paredes como prolongación y recuerdo de sus hábitats anteriores. Por eso, como nos cuentan Teófilo en su *De Diversis Artibus* y Peter de Sant Audemar en su manuscrito de la Biblioteca Nacional de París,

ambos del siglo XII, la lechada de cal, el temple de huevo, el aceite de linaza, el albayalde o verdete, azurita, ultramarino y minio, continuaron fijos en la recreación artística de espacios ficticios sobre espacios reales durante siglos. Cennino Cennini, Giotto, Massacio, Rafael, Annibale Carracci, Andrea Pozzo, Pacheco, Palomino, nos hablan de frescos que se integran y armonizan a la estructura del edificio, de óleos sobre piedra que compiten con el fresco, de aplicaciones recargadas de color por la superposición de varias capas sobre el muro o sobre telas que se adherían al muro para simular paisajes y exteriores¹. Así hasta el XIX, siglo en que la pintura mural se rinde ante el papel y la tela, para no recobrar nunca más su importancia en el Arte² ¿Es en este momento, el XIX, cuando el hombre se despegaba de su dependencia a lo físico, a lo natural? ¿La desaparición de la sostenibilidad va emparejada con la industrialización? Creación y diseño convergen en sus raíces, en lo más profundo del ser humano que se siente deudor de la Naturaleza, a la par que la propia Arquitectura se desmarca para esta época de la sostenibilidad. Los mismos hábitats humanos se alejan más y más del sustrato natural, del hábitat del “hombre salvaje” de Rousseau, del continuo contacto con lo que es natural. Pero, a medida que las ciudades engullen espacios naturales, en la forma en que se devoran bosques y selvas, con la misma voracidad con que se destruyen espacios inviolados, el hombre, paralelamente, recurre a sus orígenes y cuestiona cuanto realiza. Es la paradoja del Arte, es la paradoja del mismo ser humano. Cuanto más se aleja de la sostenibilidad, mayores ansias de Naturaleza le invaden. Pero como la sociedad, monstruo insaciable de técnica y sofisticación, elude la necesidad vital de lo natural, aparecen los artistas, individuos excepcionales que reivindican lo intrínsecamente real que tiene el hombre, la Naturaleza, el sustrato que lo contiene y soporta.

Los artistas se nos muestran como la única sensibilidad capaz de sustraernos a los demás seres humanos a nuestras raíces ancestrales, para denunciar y avisar de que nos vamos alejando de la tierra. Ahora está de moda el Arte Sostenible. Parece que fuera vital demostrar con el Arte la precariedad a la que estamos conduciendo la existencia. La denuncia de la absorbente técnica, la deshumanización del Arte que vaticinara Ortega, quedan expuestas con flagrante crudeza en los innumerables *performances* que desde los años cincuenta expresan el aspecto escénico del arte poniéndolo al servicio de la denuncia de los más amplios aspectos de la vida actual. La intención contundente de llamar la atención del espectador sobre temas candentes como la guerra, el hambre o la destrucción de la Naturaleza, hacen del arte de la instalación la mejor vindicación de

¹ Existe infinidad de bibliografía al respecto, pero es muy interesante el Manuscrito francés del siglo XVII de Theodore Turquet de Mayerne, en la British Library, Londres, ms. 2052. Edición facsímil de Faidutti y Versini, Lyon, 1970.

² En su *Teoría renacentista del arte y aparición del Paisaje* E.H. Gombrich describe la aparición del paisaje como una invención y novedad pictórica propia de los pintores del norte de Europa a los que considera especialistas por su dominio de la luz y la descripción detallada de los mismos.

las heridas “insostenibles”. La Arquitectura, también, lo intenta, pero sus diseños no dejan de ser meras denuncias irrealizables a gran escala. La necesidad de viviendas en cantidad desbordante para la población hace, hoy por hoy, irrealizable el sueño de la arquitectura sostenible³. La Historia del Arte así nos lo demuestra. Muchos han sido los intentos de los arquitectos por crear un hábitat sostenible, por unas u otras razones más o menos cuestionables. Muchos han teorizado sobre el asunto, incluso han conseguido mover la gran maquinaria para obtener resultados exclusivos que pronto se han visto abandonados por la imposibilidad de realizarlos en cantidad. Los creadores del movimiento *Arts and Crafts*, en la segunda mitad del siglo XIX, fueron pioneros en el sentimiento de reafirmación de lo natural frente a la industrialización que sacrificaba la calidad en aras de la cantidad. Reafirmandose en la importancia del diseño y de la artesanía, William Morris y sus seguidores intentaron el “arte completo” que seguirían otros muchos movimientos, como el *Art Nouveau* y el *Art Déco*. Prescindiendo de lo presuntuoso, abordaron interesantes estructuras demostrando gran sensibilidad hacia los materiales autóctonos que les sirvieron además para el diseño de los elementos decorativos y mobiliario⁴. Pero aquellas buenas intenciones de socializar el arte y servirse y apoyar a la Naturaleza en sus creaciones quedó en una mera expresión de intenciones porque la misma raíz artesanal de sus creaciones las hizo insostenibles económicamente y solo aptas para un tipo de mercado, el de los ricos que podían pagar los altos precios de viviendas exclusivas. Además, por la simple ley del péndulo, el arte desvió su atención hacia el extremo opuesto de la creación. Como escribía Joris-Karl Huysmans, en *A rebours*, en 1884, “*La época de la naturaleza ha pasado; finalmente, la repugnante monotonía de sus paisajes y cielos ha agotado la paciencia de todas las mentes sensibles*”. No parecieron entenderlo así los artistas Mir Iskusstva, *mundo del arte*, cuando en el San Petersburgo de 1890 intentaron sintetizar todas las artes. Siguiendo al movimiento *Arts and Crafts* en el convencimiento de que la industrialización había traído la destrucción de lo natural, reivindicaron la importancia de las artes menores, de los oficios propios de las zonas rurales, cerámica, madera, y de sus tradiciones, derivando prontamente hacia la renovación de la coreografía. Sin embargo, una vez más, por su falta de radicalismo y de un manifiesto propio, sus diseños se quedaron en meras intenciones de vuelta a la Naturaleza, en espacios de ficción.

Movimientos artísticos posteriores fluctuaron entre la innovación y el diseño mecánico, pero desgarrada Europa por las guerras difícilmente se podía rendir culto a la máquina. El debate entre los seguidores del “arte por el arte” y del “arte por la vida” continuó en el seno mismo de movimientos opuestos. Así, los expresionistas de la Escuela de Ámsterdam crearon edificios de ladrillo rojo con la clara intención de mejorar la calidad

³ V Conferencia Internacional sobre Arquitectura Sostenible y Desarrollo Urbano. Trípoli (Libia) 2009.

⁴ SPARKE, Philips: *El diseño en el siglo XX*. Ed. Diario Clarín, Buenos Aires, 1998.

de vida de los ciudadanos, frente a los arquitectos de *De Stijl* seguidores rotundos del acero y el vidrio, propios del movimiento moderno, o los del *Arbeitsrat für Kunst*, que preconizaban una arquitectura utópica para la sociedad que emergería de la destrucción de la guerra. Pero los arquitectos diseñaban viviendas sociales empleando eficazmente el suelo y respetando unos estándares mínimos de calidad de vida. Evidentemente la cantidad de viviendas que se necesitaban alejaron a los diseñadores de sus bienintencionados principios desviándose hacia un diseño más distinguido, refinado y geométrico que, no obstante, pretendía un nuevo orden social.

El arte abstracto orgánico, que más que un movimiento fue la característica de muchos artistas diferentes, utilizó formas abstractas redondeadas de las existentes en la naturaleza. Bárbara Hepworth afirmaba que “*en la contemplación de la naturaleza nos renovamos constantemente*” con lo que los diseñadores de mobiliario no tuvieron pegas en copiar formas redondeadas para dotar a sus diseños orgánicos de aspecto moderno y acogedor. Eso sí, sirviéndose para ello de los adelantos que las nuevas tecnologías les procuraban, Italia, que se desperezaba de su afinidad al fascismo, y los países escandinavos, con figuras relevantes como Alvar Aalto, sentaron las bases dialécticas del debate actual entre diseño y tecnología, entre arte y naturaleza, que Henri Moore definiera con total convicción “*existen formas universales hacia las cuales todo el mundo tiende de modo inconsciente*”. No lo entendieron así los diseñadores del nuevo *brutalismo*, como Le Corbusier, que rechazó el diseño cándido de la postguerra y se dedicó a la creación de arquitecturas con hormigón armado que dejaban al descubierto las estructuras y agudizaban las señas del diseño industrial moderno. Sus arquitecturas, aunque reales, acotaban espacios de ficción por la propia escasez de respuestas que resolvieran los interrogantes de viviendas a nivel popular

Cansados ya del *pop art*, del rechazo a la tradición y el ansia de cultura urbana que preconizaba, los artistas del *earth art*, o *land art*, se lanzaron con inusitada fuerza a utilizar el medio natural como material de creación. Es un interés rotundo por la ecología, por los problemas que el desenfrenado tecnicismo y el devorador urbanismo ocasionan⁵. Se pretende así preservar no sólo el Planeta sino el espíritu humano haciendo que el espectador reconstruya en su imaginación espacios inviolados, llenos de paz y religiosidad, que el tiempo y la civilización urbana han destruido. El *minimalismo* pareció defender las premisas de no atacar directamente los espacios y de fusionar pintura, escultura y arquitectura diseñando espacios de gran pureza, rigor y sobriedad intelectual. “*Menos es más*” diría Mies van der Rohe, al que podríamos calificar de minimalista, concentrando los objetivos y técnicas minimalistas en la afirmación.

⁵ NAREDO, José Manuel: «El crecimiento de la ciudad y el medio ambiente», en *Las grandes ciudades: debates y propuestas*, Economistas Libros, Madrid, 1991.

Con el *antidiseño* una vez más el péndulo retoma el punto en que la tecnología domina el espacio, el diseño del espacio; es la tecnología de la supervivencia, que paradójicamente hizo que sus seguidores se disolvieran por el desencanto que les provocaba el mal uso de las nuevas tecnologías, aunque legaron al diseño actual el instinto creador nacido de la experimentación. Este es el verdadero encuentro con la creación, el reto de los diseñadores arquitectos que deben moldear los espacios urbanos a las necesidades de hoy, no solo construir edificios para ser habitados. Edificios que, según Aldo Rossi, deben adaptarse a las antiguas formas, en vez de diseñar otras nuevas, inyectándole a la ciudad la “*vitalidad desordenada*” que defiende Robert Venturi, entrar en el gran pastel de la postmodernidad en el que los ingredientes son la diversidad de materiales, estilos, estructuras y ambientes, no definiendo un estilo único sino la participación en la nueva aventura del diseño, en el pluralismo creativo. Un pluralismo que abarca la arquitectura de alta tecnología, el *high-tech*, que utiliza materiales de la tecnología industrial moderna, alejándose, una vez más, de los materiales de construcción tradicionales, pero que en sus últimos diseños multidisciplinares intervienen arquitectos, ingenieros, industriales y científicos del medio ambiente con el fin de adaptarse mejor al entorno. Pero, no nos engañemos, llegados a este punto convendría analizar la cuestión desembarazados de las fuertes presiones que ejerce sobre la opinión generalizada el respeto a la Naturaleza.

Todos abogamos por una arquitectura sostenible, todos defendemos la idea de la sostenibilidad de los diseños arquitectónicos, sobre todo para la vivienda que es el sector, el de la construcción, que más energía consume, hasta más de un 40% de la energía total que consumimos. Es tal la importancia que tanto los poderes públicos como los diseñadores otorgan a la obtención de edificios con consumo energético nulo, nZEB, que en España, la Ley de economía sostenible de marzo del presente año ha dado cobertura al futuro Real Decreto que probablemente se apruebe en septiembre de Certificación de Eficiencia Energética de Edificios Existentes. Y a nivel mundial, incluso existen concursos de estudiantes de arquitectura e ingeniería, como el Solar Decathlon Europe 2010, en los que los diseñadores deslumbran con sus apuestas por la sostenibilidad, por la arquitectura sostenible, siempre resumidas en lo que llaman en inglés low energy, low impact, low cost. Pero este dato no es más que una parte del problema de la sostenibilidad. Es verdad que el gasto de energía es de capital importancia pero la agresión a la naturaleza, al entorno en que se implantan las construcciones es aun más incisiva a medio y largo plazo.

El impacto medioambiental de la acción antrópica en la elección de los espacios naturales en los que construir, es decir, las ciudades, causa mayor deterioro de la Naturaleza y a corto plazo, inmediato, que el gasto energético por el que tanto se preocupan todos los agentes implicados en la construcción. Urge, pues, cambiar el concepto, cambiar la perspectiva de aplicación del concepto. Los diseñadores, los arquitectos,

deberían pensar, y diseñar, en términos de ecología urbana más que en términos de arquitectura sostenible, o sustentable. Tener en cuenta la idea de ecosistema de la ciudad que defendiera Eugene Odum⁶ facilitaría el encuentro entre los sectores profesionales implicados en la sostenibilidad, ese fenómeno social imprescindible para hacer posible el desarrollo sin poner en peligro los recursos de generaciones futuras. Contemplar la ciudad como un ecosistema posibilitaría la solución a los problemas derivados del abastecimiento de agua para consumo humano; de la contaminación de las aguas superficiales y subterráneas y los usos productivos de las mismas; de las acciones incontroladas de la naturaleza como inundaciones, tormentas etc.; de la gestión de los residuos domésticos, industriales, peligrosos, etc. su reciclado y reutilización; de la dinámica de los espacios periurbanos, embellecimiento, viabilidad y habitabilidad de los mismos, su uso y disfrute; de los sistemas de transportes, tanto urbanos como interurbanos y de la creación de nuevas vías; de la contaminación del aire, tanto por sustancias tóxicas y nocivas como la contaminación acústica; de la degradación del suelo, los asentamientos, el acceso a áreas verdes, etc. y no sólo del consumo energético, que parece ser la única o al menos la más importante para los diseñadores de arquitectura. Mientras no se contemple la ciudad en este sentido, mientras los arquitectos y diseñadores de las nuevas construcciones, ya sean viviendas ya edificios singulares con alguna utilidad pública, no aparezcan inmersos en equipos interdisciplinares en los que se aborden todos estos problemas en conjunto y se les busquen soluciones conjuntas, la Arquitectura no dejará de ser un nuevo intento en la Historia del Arte, como los que hemos visto más arriba, una manifestación artística más, ficticia, irreal, *arquitectura estelar*, sin más aplicaciones prácticas que las mínimamente posibles en el actual mercado inmobiliario, ya de por sí, excesivamente caro y saturado.

En este sentido de contemplar la ciudad como un ecosistema, de construir ciudades ecológicas o *verdes*, caminan los actuales esfuerzos de instituciones, organismos y estados. La Arquitectura se suma y/o debe sumarse a estos esfuerzos en la consecución de ciudades sostenibles y vivas en el sentido que dice Robert Plank⁷. Una arquitectura sostenible que no pierda los márgenes de obra de arte⁸ pero cuyo diseño sea reflejo de los hechos colectivos y cuyos resultados destaquen la función de las ciudades en la solución de los problemas del medio ambiente mundial, como el cambio climático, la diversidad

⁶ Odum, E. Ecology and our endangered life-support systems. Sinauer Associated Inc., Massachusetts. 1993.

⁷ “No es un mecanismo físico ni una construcción artificial solamente... es un producto de la naturaleza y particularmente de la naturaleza humana” The city. Chicago 1995.

⁸ “La ciudad es, junto al lenguaje, la mayor obra de arte del hombre” MUMFORD, Lewis. *La cultura de las ciudades*, Nueva York, 1938, Buenos Aires, 1968.

biológica o la contaminación de las costas, por poner ejemplos⁹. La Arquitectura inmersa en la búsqueda de estas soluciones afronta los retos del futuro con inusitada fuerza como obra de arte, obra en que la estética y el valor artístico de sus diseños ponen a prueba el buen hacer de los arquitectos y diseñadores, del mismo modo que aleccionan el gusto de la generación que las ha de habitar. En este sentido es discutible la belleza de los diseños arquitectónicos que, no obstante, acogen las últimas vanguardias tecnológicas en cuanto al respeto del medio ambiente se refiere¹⁰. Es muy normal confundir ecología con tecnología. Parece como si la tecnología fuera la depositaria de los mecanismos de salvación de la Naturaleza. No obstante, han surgido últimamente voces contrarias a esta hipótesis comúnmente aceptada¹¹. ¿No sería mejor adaptar las ciudades y arquitecturas actuales a las nuevas necesidades de conservación del medio ambiente que diseñar nuevas ciudades discutiblemente sostenibles por el alto precio que comporta su construcción? Se está vendiendo la idea de que sólo las nuevas ciudades de diseño, en las que las energías renovables y la emisión de CO2 nula son las protagonistas, son las que solucionarán el problema ecológico que plantea la urbanización del planeta. Sin embargo, voces muy críticas al respecto cuestionan este pensamiento al considerar a la nueva arquitectura como el nuevo campo de desarrollo capitalista¹². Posiblemente, el saldo final de estas arquitecturas sea sosteniblemente más caro por el alto precio que supone su construcción puesto que al ser células urbanas de un tipo de ciudades que se crean aisladas del resto del mundo, construidas por una fuerza laboral importada y formada por inmigrantes de diversas procedencias¹³, no tienen en cuenta el metabolismo urbano que se genera entre la ciudad y su entorno, entre las arquitecturas y los habitan-

⁹ Con la creación de la Dependencia de Medio Ambiente Urbano y el establecimiento de un marco para mejorar la colaboración y la organización de actividades conjuntas entre el PNUMA y la ONU-HÁBITAT, los dos organismos lanzaron una campaña para destacar la función de las ciudades en la solución de estos problemas.

¹⁰ Dongtan es un proyecto de ciudad ecológicamente sostenible a todos los niveles y se espera hacerla viable para el 2040; sin embargo es el ejemplo de que los proyectos pocas veces se plasman en realidades, sólo avanza en el papel.

¹¹ En los procesos creativos de los arquitectos se advierten diversas escalas en su implicación medioambiental y en el resultado estético alcanzado. No obstante, la tendencia a utilizar las condiciones medioambientales del espacio determinado, a aprovechar las energías no contaminantes y a minimizar el consumo en el proceso de construcción, está tomando fuerza entre los arquitectos, con Renzo Piano como la figura más emblemática de ella.

¹² En este sentido es valiosa la crítica, a la actual arquitectura y al urbanismo en que se implementa, del filósofo y sociólogo Slavoj Žižek quien en su texto *Violence, or Ecology as a New Opium for the Masses* se refiere a la “naturalización del capitalismo” y denuncia que la ecología se ha convertido en el nuevo campo de desarrollo capitalista. Actualmente ser ecológico se vende bien. Ed. Paidós, 2009

¹³ César Reyes cuestiona este tipo de arquitecturas construidas con los mismos modelos de producción surgidos con la revolución industrial y se pregunta si es ético hablar de *Arquitectura sostenible* cuando se realiza a costa de la sostenibilidad de los demás. Editorial Pencil, Valencia 2009.

tes de las ciudades¹⁴. Ante este complejo sistema de fuerzas vitales que escapan a las consideraciones a tener en cuenta en los proyectos arquitectónicos, cabe realizarse la pregunta ¿son sostenibles las arquitecturas que dicen serlo? ¿No será que acallamos nuestra conciencia ecológica colocándole la etiqueta verde a cualquier construcción con placas solares? ¿No es arquitectura de ficción la que se hace introduciéndole cuantos avances tecnológicos nos brinda la ciencia? ¿No saldría más ecológico arreglar bajo los principios de la sostenibilidad las arquitecturas que tenemos en vez de crearlas nuevas por el alto precio que deben pagar?¹⁵ Las arquitecturas estelares, casi esculturas, quizás cumplan todos los requisitos básicos para ser denominadas ecológicas o sostenibles- véase la casa mariposa realizada con paneles prefabricados- pero se enfrenta al principal escollo para que esto ocurra, su excepcionalidad, cual obra de arte. Toda vez que la construcción en masa ha de ser asumida en primer lugar por los propios usuarios, reacios a estimar en su justa medida el valor estético de los elementos prefabricados, cabe preguntarse si los arquitectos toman en consideración ajustar sus diseños a los gustos del usuario y si éste, una vez más y con la arquitectura, va a ser capaz de obedecer al mimetismo que en otras parcelas de la vida obedece. La construcción tecnológica ha experimentado un gran crecimiento en la actualidad para el diseño de prefabricados, pero aún se sigue siendo reacio a utilizarla en la propia vivienda. Por todo ello, lo prioritario sería potenciar el conocimiento de la benevolencia ecológica de estos materiales y de la belleza de las arquitecturas con ellos realizadas. La utilidad de éstas a gran escala en la creación de ciudades nuevas sostenibles quizás se vea condicionada en este sentido, la oposición de la gente a los espacios de ficción, sólo admitidos en el Arte.

¹⁴ Jane Jacobs acusó ya en 1961 la ignorancia de los arquitectos respecto a la relación de los seres vivos con su entorno, relación de la que no es ajena la especie humana que se relaciona con su espacio físico sin atender a estructuras premeditadas en el diseño estático del suelo. *The Death And Life of Great American Cities*. New York Random House, 1961.

¹⁵ Como dice Andrés Jaque, “ecologizar no es verdear”. Una arquitectura sostenible, aislada, sale más cara si sus pobladores tienen que desplazarse kilómetros en coche, con el consiguiente gasto energético y la consecuente emisión de gases del combustible empleado, por ejemplo. *Ciudad PH05*. Ed. La Fábrica, Madrid, 2005

Hábitat y ficción: los espacios sostenibles del arte. Habitat and fiction: the art of sustainable spaces.

Ana Lozano Portillo.

Arquitecto. Profesor Asociado del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior, Universitat Politècnica de València.

José María Lozano Velasco.

Arquitecto. Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior, Universitat Politècnica de València.

Resumen: Elegante, del latín *elegans*, deriva a su vez de *eligere* -elegir o escoger- formado a partir de *ex- legere*. Este itinerario etimológico nos interesa para establecer la identificación siguiente: si la elegancia es la selección consciente a partir de la lectura afinada, es lo que a la arquitectura la sostenibilidad, la optimización de los recursos.

Interviene así mismo la capacidad del sujeto de reconocer en el espacio arquitectónico virtudes compositivas que confieren armonía y felicidad al conjunto.

Analizar la existencia y significado de la elegancia en el campo disciplinar de la arquitectura, para acabar identificando los criterios proyectuales de la arquitectura sostenible.

Palabras clave: Elegancia, sostenibilidad, optimización, diversidad, sensorial, armonía, emoción, creatividad, rigor.

Abstract: *Elegant, from Latin elegans, derived in turn from eligere -choose or pick-formed from ex-legere. This etymological path will drive us to establish this identification: If elegance is the conscious selection from the finest reading, is what sustainability to architecture, optimization of resources.*

Likewise involved a subject's ability to recognize compositional virtues in the architectonic space that give harmony and happiness to the result.

Analyzing the existence and meaning of elegance in the disciplinary field of architecture, to finish identifying the projective criteria of sustainable architecture.

Key words: *Elegance, sustainability, optimisation, diversity, sensitivity, harmony, emotion, creativity, rigour.*

Elegante, del latín *elegans*, que deriva a su vez de *eligere* – elegir o escoger- formado a partir de *ex- legere*¹. Este itinerario etimológico, más allá de la propia definición de elegancia, que abordaremos posteriormente, nos interesa para establecer la identificación que el título adelanta: si la elegancia es la selección consciente a partir de la lectura afinada, es lo que a la arquitectura la sostenibilidad, la optimización de los recursos.

Se establecería una relación equiparable a la que en el campo de la ciencia, y especialmente de la matemática y de la física, se entiende por formulación elegante. Son muchos los científicos que ahondaron en los caminos de la estética para llegar a enunciados en los que la belleza de la fórmula era garante de la calidad del teorema. Por elegancia matemática se entiende simplicidad y eficacia, pero también economía intelectual² e inevitabilidad. Llegar a un resultado por la vía de la concisión, eliminando lo superfluo y ratificándose en lo indispensable. Recordemos ahora la cita, atribuida a Mies Van Der Rohe, que en su traducción del alemán nos invita a confundir Forma y Espacio, y en ambos casos los considera “no como el fin último de la arquitectura, sino como su resultado inevitable”. La obra arquitectónica, en su enunciado final, construida y habita-

¹ José Ortega y Gasset. Apéndice al tomo Idea de principio en Leibniz, redactado probablemente en 1947. Texto no incluido en las Obras Completas, publicado en la colección El Arquero, páginas. 375-378.

“En el latín más antiguo, el acto de elegir se decía elegancia como de instar se dice instancia. Recuérdese que el latino no pronunciaría elegir sino eleguir. Por lo demás, la forma más antigua no fue eligo sino elego, que dejó el participio presente elegans. Entiéndase el vocablo en todo su activo vigor verbal; el elegante es el «eligente», una de cuyas especies se nos manifiesta en el «inteligente». Conviene retrotraer aquella palabra a su sentido prócer que es el originario. Entonces tendremos que no siendo la famosa Ética sino el arte de elegir bien nuestras acciones eso, precisamente eso, es la Elegancia. Ética y Elegancia son sinónimos. Esto nos permite intentar un remozamiento de la Ética que a fuerza de querer hacerse mistagógica y grandilocuente para hinchar su prestigio ha conseguido sólo perderlo del todo. Como esto se veía venir, combato hace un cuarto de siglo bien corrido para que no se trate la Ética en tono patético. La patética ha asfixiado la Ética entregándola a los demagogos, que han sido los destructores de todas las civilizaciones y los grandes fabricantes de barbarie. Por eso he creído siempre que en vez de tomar a la Ética por el lado solemne, con Platón, con el estoicismo, con Kant, convenía entrarle por su lado frívolo que es el más profundo, con Aristóteles, con Shaftesbury, con Herbart. Dejemos, pues, un rato reposar la Ética y, en su lugar, evitando desde el umbral la solemnidad, elaboremos una nueva disciplina con el título: Elegancia de la conducta, o arte de preferir lo preferible.”

² Meditación de nuestro tiempo, Curso de Buenos Aires 1928, páginas 228-238. No incluido en las Obras Completas. Editorial F.C.E.

“¿A qué llama el matemático solución elegante de un problema, demostración elegante de un teorema? Nótese que a la matemática le interesa estrictamente resolver y demostrar. Como las soluciones y demostraciones inelegantes a la postre lo logran lo mismo que las elegantes, quiere decirse que la elegancia matemática rebasa de las virtudes estrictas de la matemática, que es algo superior o por lo menos ajeno a esta ciencia, y que viene súbitamente a resplandecer y penetrar dentro de ella. Se dice que una demostración es elegante cuando se consigue probar un teorema con el menor número de ideas intermediarias [...]

Pues bien, yo diría que la elegancia matemática consiste en hallar la línea intelectual más corta entre un teorema y su demostración. Donde se elimina lo sobrante hay elegancia.

Entonces, se me hará observar, la elegancia matemática es simplemente economía intelectual. Se trata con ella de ahorrar esfuerzo, de suprimir elementos innecesarios.”

da, evidencia cada una de las idas y venidas de su demostración. Quedan patentes las relaciones jerárquicas y emocionales de su proceso de concreción. Y del mismo modo que la elegancia matemática evoca a partir de sus fórmulas más concisas una reconstrucción intelectual rica y compleja, la arquitectura más esencial desata un mundo de relaciones y sensaciones infinito.

Introducimos aquí un importante matiz que amplía las consideraciones emanadas de la elegancia matemática. Si esta disciplina se caracteriza por la unicidad de una solución veraz, cuya búsqueda está motivada por una constatación experimental que requiere teorización, la arquitectura se nutre de la diversidad. No puede considerarse el proyecto arquitectónico como un mero ejercicio de resolución de problemas, ya que el propio enunciado discrimina y orienta las vías de resolución. El arquitecto establece una relación tan emotiva como visceral con las condiciones de partida del proyecto, el lugar, el habitante, la memoria, el tiempo, el programa, la técnica, que amalgamadas siguiendo los patrones del argumento creativo producirán su resultado inevitable. De ahí que cobre especial sentido el término óptimo, como el extraordinariamente bueno e inmejorable, grado en el que pueden coexistir distintas soluciones, diferentes pero igualmente válidas, sin que ninguna de ellas goce de la exclusividad del desenlace e inhabilite a las demás. Pero, ¿qué entendemos por obra extraordinariamente buena e inmejorable? Será aquella que aporte mayores beneficios con el menor esfuerzo. Una obra óptima será una obra elegante.

Por otro lado esta asimilación, en su acepción contemporánea, incorpora y requiere de una cualidad que no pertenece a la obra arquitectónica, sino que debe ser patrimonio moral e intelectual del sujeto, y que se manifiesta en su relación sensorial con el objeto, en este caso espacial o arquitectónico. La capacidad de reconocer en su materialización espacial virtudes compositivas que confieren armonía y felicidad al conjunto. El reconocimiento de la elegancia necesita de una participación activa e inteligente del sujeto. La mera contemplación de sus manifestaciones hacen pasar inadvertidas las cualidades que, aderezadas con un conocimiento crítico por parte del observador, lo convierten en parte activa del proceso, revelándose entonces en toda profundidad. Esto es así porque el observador es el vehículo de recreación de todo el universo proyectual que alumbró la obra. El resultado remite a las relaciones entre los campos de decisión. Existen pues dos estadios de experimentación de la arquitectura. El primero y más primitivo, el exclusivamente sensorial, en el que el habitante accidental recibe los estímulos ambientales recreados en los espacios, y los convierte inmediatamente en estados emocionales. Hay espacios que invitan inevitablemente al recogimiento, a una felicidad callada, a una explosiva manifestación de alegría, a una opresiva congoja, etc...

El segundo y más elaborado es aquél que implica al intelecto y al bagaje. Aquél en el que el incisivo habitante busca la fuente de luz y estudia su tamaño y disposición geométrica, y si la aprueba la aprehende y da rienda suelta a su instantánea emoción.

Volviendo a la definición de elegancia, de la que el *Diccionario del uso del español* *Maria Moliner*³ nos propone diversas acepciones, según se empleen como cualidad del ser, o como situación (estar), a personas o a distintas cosas, materiales o inmateriales: *implicando alta valoración en la escala de valores morales o estéticos; con participación de todas o algunas de estas cualidades: distinción, sencillez, mesura o sobriedad, corrección, gracia, armonía y serenidad, y ausencia de vulgaridad, mezquindad, exceso o exageración, pasión o brusquedad.*

Aplicado al lenguaje o al estilo literario: escogido sin afectación, especialmente acertado en la expresión y armonioso.

Aplicado a una línea o a las cosas por sus líneas o formas: de belleza en que interviene la suavidad, sin inflexiones o contrastes violentos.

Aplicado a acciones o actitudes o aspectos del espíritu, significa lo contrario de vulgar o mezquino: implica serenidad y superioridad y excluye el apasionamiento.

Interesante ejercicio analizar la existencia y significado de cada una de estas cualidades en el campo disciplinar de la arquitectura.

Distinción. La validez de soluciones diversas, pero especialmente adecuadas a un tipo y un lugar, produce necesariamente obras que se distinguen y se afirman en su resolución. No pueden confundirse con otras ya que hasta la más perfecta de las soluciones, se concibió en y para un contexto concreto, y sólo en él resulta óptima. Muchos han sido los intentos en la historia de la arquitectura de alcanzar prototipos perfectos, que pudieran producirse en serie, logrando al tiempo una economía de materiales y tiempos y eliminando los vicios de fabricación. “Como un coche” exigen algunos. Sin embargo no existe el estándar. Y tampoco es estándar su habitante, que debe encontrar en su espacio el espejo de su vida y sus anhelos. Lo local como reafirmación del pensamiento

³ Otras definiciones recogidas en diversos diccionarios, como el *Diccionario del español actual*, Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, Aguilar Lexicografía, o el *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia Española de la Lengua nos han interesado menos por cuanto contienen acepciones menos ricas y más orientadas al concepto de moda.



Museo Antonia Mir. Arquitectura Mediterránea Contemporánea. Marzo 2008.

global⁴. En la íntima relación de la arquitectura con el lugar intervienen aspectos medioambientales básicos: la climatología, tanto en su espectro de temperaturas como en su pluviometría, humedad, abundancia de nieve y humedad ambiente, asoleo, orografía, condiciones del entorno, urbano de alta o baja densidad, rural o periurbano, valores paisajísticos, presencia de masas vegetales o láminas de agua, vientos dominantes, preexistencias, etc. Pero también aspectos económicos y sociales, profundamente enraizados con la memoria y la cultura.



Casa del alumno. Universidad Politécnica de Valencia. José María Lozano Velasco y Jorge Bosch Abarca. 2007.

Sencillez. Que no simplicidad. Que expresa naturalmente los conceptos, sin artificios. Un gesto claro, una intención precisa, dejan obras de cómoda lectura. El edificio permite penetrar sus argumentos y comprender sus relaciones. Se convierten en ejemplos didácticos que dan cuenta del elenco de decisiones, del criterio de discriminación de aquellas más adecuadas. Se entienden bien y no despiertan recelos. Se apropian del lugar y se ofrecen a él.

Mesura. Moderación y comedimiento. La cantidad justa de cada ingrediente. La gestión adecuada de la economía del proyecto. La arquitectura que no renuncia a la técnica, que experimenta para avanzar, que no teme al fracaso y no se refugia en lo conocido, que no cae en la nostalgia de lo primigenio, pero que lo hace consciente del legado que deja. Ha pasado ya el tiempo de arquitecturas exhuberantes, desmedidas en presupuesto y grandilocuencia. Son momentos de compostura, en la actitud y en el semblante. La arquitectura recupera la cortesía y la reverencia. Adquiere un compromiso con la humildad. Se esfuerza en frenar el gasto, en controlar el consumo, en adecuar

⁴ "Think global, act local". Esta cita se atribuye a diversos autores, siendo el que más nos interesa Richard Buckminster Fuller (12/07/1895-01/07/1983) arquitecto, diseñador, ingeniero, escritor, inventor y visionario estadounidense, arrastrado por un profundo optimismo realista, no cesó en el empeño de considerar al ser humano como el mayor responsable de su pervivencia, con el conocimiento y la técnica como mejores aliados y un reivindicado respeto sinérgico por nuestro planeta Tierra.

sus necesidades. La eficiencia, no sólo energética, es el nuevo baluarte de una sociedad consciente y culta, sensible y comprometida.



Concurso de Centro de Educación Infantil y Primaria. Córdoba. Arquitectura Mediterránea Contemporánea. 2010.

Sobriedad. Templanza. La seguridad de la obra bien hecha. Del porte más adecuado. El equilibrio perfecto entre recursos creados y recursos consumidos. La responsabilidad que huye de las manifestaciones propias de una sociedad ebria de ambición. Y más tranquila. Menos exigente. Más lenta. La vida tiende a acompañarse con la naturaleza. Se despoja de su complejo de crecimiento inagotable. Experimenta con el decrecimiento. Y con ello la ciudad se torna más humana.

Corrección. La arquitectura correcta, libre de errores o defectos. Irreprochable en su configuración, colofón de ese proceso de aproximación elíptica a los distintos elementos que conforman el proyecto. En este caso ajena a consideraciones de gusto, pero infalible en su rango de decisiones, y en la coherencia relativa de cada una de ellas. No cabe el albedrío. La libertad creativa se ejerce con todo el peso de la responsabilidad de sus consecuencias. La elaboración intelectual de los conceptos más poéticos se convierte en la garantía de validez de la idea original. Las decisiones se supeditan al rigor técnico.

Gracia. Ese conjunto de cualidades que hacen agradable al que las ostenta. Ese atractivo que irradia empatía, independiente de la hermosura de sus facciones. Esa atmósfera que nos envuelve suavemente y nos prepara para el deleite. Esas envolturas en las que anida el confort, tanto en su manifestación física como espiritual. Tal es la gracia de las arquitecturas para la gente.



Vivienda unifamiliar. Paterna. Ana Lozano Portillo. 2011.

Armonía. Unión acorde de las partes. Composición concertada de proporciones adecuadas. El resultado favorece un placer estético natural, no fingido ni forzado. Es el terreno en que la matemática, la filosofía y la música comparten partitura. Las secuencias se ordenan en series felices y bellas.

Serenidad. Arquitectura llena de sosiego, apacible, cálida y tranquila, segura como los brazos de una madre. Aquella que es refugio y esperanza. Que nos protege y nos cobija.

Ausencia de vulgaridad, mezquindad, exceso o exageración, pasión o brusquedad. La renuncia activa al artificio. La inexistencia de ornamento sobrepuesto. Son los materiales y su puesta en escena los únicos recursos plásticos. La luz rasante revela el grano de la piedra, la piel desnuda acaricia la superficie vetada de la madera, los reflejos y las transparencias refuerzan el juego de los vidrios. El espacio llena los vacíos. No sobra nada, ni falta nada. El resto es misterio, magia, ensoñación.

Si la definición de desarrollo sostenible quedara perfectamente acuñada en el Informe Brundtland⁵, no existe a fecha de hoy una definición única que sintetice y recoja cuantos criterios definen a la arquitectura en un contexto de sostenibilidad. Recordando que ésta se apoya en tres patas fundamentales, la medioambiental, la económica y la social, las bases conceptuales de su arquitectura gravitarían así mismo sobre estos conceptos, cuyo equilibrio es condición indispensable. Cada una de las cualidades que hemos analizado remite de forma conjunta a estos elementos, y el compendio de todas constituye una base disciplinar del proyecto arquitectónico en un contexto de sostenibilidad, equiparándose literalmente a sus criterios proyectuales.

Bibliografía.

Idea de principio en Leibniz. José Ortega y Gasset. Apéndice al tomo, redactado probablemente en 1947.

Meditación de nuestro tiempo. José Ortega y Gasset. Curso de Buenos Aires 1928, páginas 228-238. No incluido en las Obras Completas. Editorial F.C.E.

<http://worldinbalance.net/pdf/1987-brundtland.pdf>.

⁵ Informe Brundtland. Informe socio-económico elaborado por distintas naciones en 1987 para la ONU, por una comisión encabezada por la doctora Gro Harlem Brundtland. Originalmente, se llamó Nuestro Futuro Común (Our Common Future, en inglés). En este informe, se utilizó por primera vez el término desarrollo sostenible (o desarrollo sustentable), definido como aquel que satisface las necesidades del presente sin comprometer las necesidades de las futuras generaciones.

La nueva tendencia de participación activa de los ciudadanos en el diseño de los espacios públicos: los primeros resultados de las experiencias escandinavas.

The New Trend Of Actively Involving The Citizens In The Design Of Public Spaces: First Results Of The Scandinavian Experiences.

Karin Palmlöf Pavía.

Ingeniero agrónomo, Máster en Jardinería y Paisajismo por la UPM.

Carmen Lasarte Polo.

Economista, Máster en Jardinería y Paisajismo por la UPM.

Resumen: En Suecia, Noruega y Dinamarca el incremento de la participación ciudadana en la responsabilidad de definir las funciones de los espacios públicos junto a la aportación para la recuperación medioambiental de los mismos, está consiguiendo notables resultados. Uno de ellos es la mayor integración e interacción social y por otra parte un aumento de la sensibilidad y el respeto hacia el espacio público común. Los espacios públicos pueden y deben formar parte de nuestras preocupaciones personales, como es: vivir en una armonía ecológica.

Se revisan en este estudio, 4 proyectos significativos. Augustenborg en Malmö y la Plaza Taxingeplan, en Tensta (Suecia), el parque Nørrebro en Copenhague (Dinamarca) y Björvika A11 en Oslo (Noruega). De los 3 primeros proyectos podemos decir que han cubierto ampliamente sus objetivos de incorporación de soluciones participativas a los espacios públicos comunes y regeneración medioambiental, lo que no significa ausencia de problemas de mantenimiento y desarrollo. En el caso del proyecto Noruego, deberemos esperar para ver resultados.

El intentar complacer los intereses de los ciudadanos es una buena base para proteger los espacios públicos del vandalismo y el uso no deseado, además de favorecer la integración social.

Palabras claves: espacio público; parques; tendencias; participación ciudadana; paisajismo; proyectos del siglo 21; Escandinavia.

Abstract: *In Sweden, Norway and Denmark the tendencies that the citizens take an active part and responsibility in the design process of the urban spaces, and in the consideration of ecological adaptations in the residential surroundings, are giving interesting results. There are observations of a mayor social interaction and integrations as well as a higher respect and sensibility towards the common space. The public space could and should be a part of our personals concerns for example; How could we contribute in our daily life*

to a better ecological harmony? Four evaluated projects of special interest were resumed in this study: Augustenborg in Malmö and la Plaza Taxingeplan, in Tensta (Sweden), The park Nørrebro in Copenhagen (Denmark) and Björvika A11 in Oslo (Norway). In first three projects the compromise of a big social participation and useful methodologies to make it work, have been fulfilled, and in some cases even over expectances. Still, the maintenance and future development problems can't be neglected. The Norwegian project is still under evaluation.

Trying to please the resident's interests should be a good base to protect the public spaces from vandalism and undesired use, in addition to promoting social integration

Keywords: public space: parks: tendency: residents participation; landscape architecture: 21 century projects: Scandinavia

La nueva tendencia de participación activa de los ciudadanos en el diseño de los espacios públicos: los primeros resultados de las experiencias escandinavas.

Introducción

“La ciudad está formada por diferentes habitaciones /espacios. Ninguna habitación será tu casa hasta que no integres algo tuyo en ella. Cuando un espacio forma parte de tu casa es porque has desarrollado una relación con él: forma parte de tu propia identidad”¹.

Los profesionales del urbanismo, igual que las personas que viven en las ciudades, desean que los ciudadanos participen en la planificación del espacio público. Es decir, tener el derecho a poder proponer, como deben usarse y para que, los espacios comunes. Encontrar una fórmula para llegar a una cooperación enriquecedora y de buen resultado no parece nada fácil. En los países nórdicos hay una cierta tendencia de probar diferentes maneras de conseguirlo.

Algunas características generales de los espacios públicos donde grupos diversos intervienen en su diseño, se caracterizan por:

- Establecer un espacio público para llevar a cabo actividades y relaciones sociales.
- Actuaciones temporales y de iniciativa popular (manifestaciones artísticas, huertos ecológicos, etc.)
- Espacios dinámicos y flexibles, que posibilitan variedad de usos.

Conocemos la colaboración entre lo público y privado (fundamentalmente residentes) en la planificación de nuevos espacios públicos en Escandinavia. Analizaremos varios

¹ Olsson, Titti. Movium. *Gatukonst ger staden identitet*. [online] (2009-09-15) :<http://www.movium.slu.se/Ledaren/lasmer.cfm?71> [2010-03-04]

casos donde se ha considerado la opinión de los ciudadanos-residentes y otros grupos interesados, como protagonista principal en el proceso de planificación y realización del espacio público y cómo ha funcionado.

Desarrollo:

En todos los países del mundo, las personas establecen una relación con el espacio público: calles, parques, metro...etc. Los fenómenos conocidos: botellón, graffiteros, “guerrilla gardening”, dejan sus huellas en los espacios comunes. El vandalismo urbano se conjuga difícilmente con la “actividad normal” de los niños, ancianos y adultos, cuando comparten lugares públicos.

¿Es posible crear espacios con una variedad de actividades para las personas en el mismo barrio? ¿Y si el barrio cambia de residentes o nivel social? Un primer paso sería la consulta a los habitantes por parte de los responsables públicos, ó una invitación formal de participación. Un ejemplo de consulta lo tenemos actualmente en Rosengård, Malmö. En este barrio conflictivo, prolongación de Augustenborg, las autoridades municipales organizan festivales artísticos en la calle, para atraer a los vecinos y conocer sus opiniones.

Según Ole Reiter², la comunicación con los ciudadanos que se está usando es muy antigua y poco eficaz, es realmente difícil conocer sus exigencias, especialmente con algunos grupos: jóvenes, niños e inmigrantes. En el proyecto Danés “BEDRE BYRUM” (mejora de espacios públicos), al que hace referencia Reiter, se hace evidente que los espacios comunes constituyen el centro de la vida social de un pueblo. En la mayoría de las propuestas de proyectos están las actividades deportivas para jóvenes, lo que confirma la participación de este grupo. El grupo de evaluación del estudio dice en su resumen; “que la mayor parte de las propuestas de los ciudadanos se puede ejecutar sin conflictos de otros intereses o poner en peligro la seguridad y disponibilidad.”

En este comunicado revisamos cuatro proyectos: dos Suecos, uno Noruego y otro Danés. Antes, repasamos lo escrito sobre los diferentes objetivos de planificación del espacio público en Estocolmo, Oslo y Copenhague como reflejo del conjunto de las distintas políticas nacionales³.

² Reiter, Ole. Movium. *Utveckla dialogen med medborgarna*. [online] (2007-05-16) Tillgänglig: <http://www.movium.slu.se/Ledaren/lasmer.cfm?47> [2010-03-08]

³ Olsson Lieberg, Titti. Movium. *Utveckla stadsrummet!* [online] (2007-10-09) : <http://www.movium.slu.se/nyheter/lasmer.cfm?153> [2010-03-05]

En Oslo, la palabra clave es "IDENTIDAD". El desarrollo urbano es muy fuerte, realizando un gran esfuerzo en conectar la edificación residencial con el paisaje y el entorno. Noruega es un país con abundantes recursos pero de poco dialogo entre los gobernantes y la sociedad, a la hora de tomar decisiones. El ejemplo que veremos es especial: se produce en el centro de la capital, abriendo la ciudad hacia el mar, en un sitio estratégico para el futuro de la ciudad. Existe una intención de dialogo por parte de los políticos, con resultados tímidos, en general.

En Estocolmo es "LA ECONOMÍA" la base en la planificación de parques y plazas. El centro principal está concebido para turismo y representación. Sin embargo, en las zonas residenciales hay una tendencia clara de incremento del diálogo entre los vecinos y el ayuntamiento. Taxingeplan es un buen ejemplo aunque empezó siendo un festival internacional y la incitativa no surgió directamente de la administración pública.

Copenhague se diferencia por sus intentos de "DIALOGAR" con los residentes. Tiene una tradición urbanística centrada en el individuo, basada en la investigación y evaluación. Existe un programa extenso sobre los espacios públicos que intenta siempre contemplar la ciudad entera. La accesibilidad es fundamental y los peatones y tienen prioridad sobre los vehículos: aceras anchas y calzadas estrechas.

Proyectos:

Plaza Taxingeplan, Tensta, SUECIA

La plaza Taxingeplan, nació de la conversión de un aparcamiento en una plaza pública. Se ha elegido este proyecto por el protagonismo del dialogo y la participación social y la importancia como proyecto urbano dentro de Suecia. Es uno de los "proyectos estrella" de arquitectura y paisajismo de la última década, según el Museo de Arquitectura de Estocolmo.

Taxingeplan, está situada en Tensta, una zona donde el 85 % de la población son inmigrantes de diferentes países (18 % Somalíes). Es un lugar muy céntrico entre el metro, el centro comercial y el Pabellón de Arte. El protagonismo lo tenían: el tráfico, el parking, y la carga y descarga de los comercios.

La iniciativa de cambiar el centro de Tensta empezó cuando el artista, Tor Lindstrand⁴ y el arquitecto Marten Spangberg, trabajaron medio año en el pabellón de arte en Tensta, con una beca del ayuntamiento para la promoción de arte. Su propuesta fue que el arte debería salir desde el pabellón...al espacio público. Al fin y al cabo: ¿quién tiene el derecho a decidir sobre el espacio público?

⁴ Lindstrand. Tor; Entrevista personal. Estocolmo, Suecia.

Así nacen las ideas de cambiar el centro de Tensta, mediante un diseño simple, conceptual con materiales estandarizados y elementos de uso público existentes, en lo posible. Se trataba de hacer "grandes cambios con pocos recursos", al no existir presupuesto planificado para este fin. El objetivo fue no estandarizar y crear algo contrario a lo existente: flexible, temporal y que puede desarrollarse con el lugar.

Durante 9 meses los dos jóvenes presentaron la propuesta a los residentes e interesados del barrio: políticos, colegios, ayuntamiento, asociaciones de mujeres, propietarios de tiendas en el centro comercial y asociaciones de vecinos.

La propuesta fue muy bien recibida por todos. Un cambio era para los vecinos suficiente para promover la propuesta. La municipalidad de Estocolmo, facilitó un espacio de 1200m². A esta decisión, ayudó un evento/feria (Bo06) de la vivienda del año 2006 en Tensta.

El diseño final dividió el espacio en dos zonas separadas: una para el tráfico y otra para los peatones. Una ancha escalera conecta dos diferentes niveles existentes en el centro de Tensta, creando así una nueva corriente de movimientos. Las escaleras doblan en el desnivel, formando asientos para los espectadores del teatro, cine y otros eventos que se dan en la plaza. El pabellón de arte mejoró su entrada difuminando los límites entre el pabellón y la plaza. La plantación se estableció en tiestos para su mayor movilidad.

La plaza de Tensta es un espacio integrado y muy apreciado por sus habitantes. El proceso de diálogo abierto durante la propuesta y creación ha sido una parte importante de la aceptación, así como el que fuera presentado y desarrollado por dos personas sin intereses políticos, ni comerciales.

Uno de los problemas de ese espacio,...como en todos los espacios públicos, es el mantenimiento. Para que funcione un diseño basado en la utilización de los residentes y sus cambios de actividad, estos deben seguir involucrados de forma continua. Para ello se ha creado una red con las asociaciones locales y las autoridades, que se responsabiliza de cuidar la plantación, organizar los mercados, los eventos culturales y gestionar las cafeterías exteriores⁵.

Augustenborg, Malmö, Suecia

Augustenborg es un ejemplo de cómo los arquitectos paisajistas en colaboración con otros profesionales y los residentes, pueden contribuir a la planificación de las ciudades de una forma eficaz: asignando los recursos disponibles, respetando el medio ambiente

⁵ *Manmade Environment*. New Nordic Scopes. Oslo, Norway. Norsk Form. 2010, pág. 22-23.

y el hábitat en las ciudades. Este proyecto piloto constituye un buen ejemplo para su implementación en otras ciudades por sus notables resultados sociales, y medioambientales.

El catalizador en este proceso fue la recuperación de Augustenborg en Malmö, que desde los años 80 sufría un progresivo proceso de degradación ambiental: inundaciones estacionales con serios daños a la salud, los vehículos y la propiedad privada.

A ser un espacio multicultural, con un 65% de población emigrante, y altas tasas de desempleo, la participación activa de los vecinos desde el inicio, era indispensable para apoyar la integración y los desafíos sociales.

En la década del noventa, el Ayuntamiento de Malmö inició un extenso programa de renovación urbana con el nombre de Eko-staden (eco-ciudad). El objetivo era la transformación de esta área social, para conseguir que fuera económica y ecológicamente más sostenible...

El año del despegue fue 1998, solicitando las autoridades la colaboración de 3000 residentes a los que se permitió asumir el liderazgo en las ideas y la planificación e implementación del proyecto. El resultado fue en el año 2005, la eco-ciudad en Augustenborg, con un enfoque integral, de resultados visibles y grandes ideas. Hoy, estas mejoras ambientales han transformado la ciudad convirtiéndola en uno de los lugares más atractivos para vivir y trabajar de Suecia.

Participaron con los residentes locales el gobierno local y nacional, la UE y la empresa privada

Se estima que una quinta parte de los residentes participó activamente en las diversas actividades de planificación y además una parte desarrollo trabajo voluntario y/o trabajo relacionado con el desarrollo del distrito.

El problema de las inundaciones se abordó mediante:

- La colocación de techos verdes en los tejados
- Doble sistema integrado de aprovechamiento y reciclaje de agua de lluvia, diseñado por los residentes locales

Además se establecieron 13 estaciones de recolección y reciclaje de desechos, se renovaron el 90% de las instalaciones eléctricas, junto a acciones para promover la energía solar y eólica

Augustenborg es una de las pocas áreas que ha logrado el establecimiento de un sistema integral ecológico: manejando y reutilizando el agua de lluvia, incrementando

el reciclaje de los residuos urbanos (alrededor del 50%), incorporando espacios verdes (50% desde el comienzo del proyecto) y atrayendo a pequeños animales silvestres que han incrementado la biodiversidad de la zona.

Actualmente existen programas comunitarios para compartir vehículos, programas de reciclaje y compostaje de residuos, viviendas para personas mayores con amplios jardines, mediciones en el consumo de energía. Educación medioambiental a los escolares, que participan activamente en labores comunitarias.

El proyecto comenzó en 1998 y continúa en la actualidad. Fue difícil en sus comienzos comprometer a los distintos grupos, pero se consiguió en gran medida, garantizando un muy importante conjunto de opiniones.

Entre los desafíos pendientes todavía está el tratar de hacer que los diversos actores interesados se pongan de acuerdo con respecto a lo que sería beneficioso para la transformación y el desarrollo de la Ekostaden de Augustenborg.

En la actualidad, Augustenborg es considerada un modelo de regeneración urbana sustentable. Es un referente internacional en la gestión e incorporación de soluciones participativas y espacios verdes dentro de la Ciudad.

Noruega, BJÖRVIKA

Björvika A11 es un proyecto urbano pequeño y temporal, un experimento que termina en 2013, para adoptar su diseño definitivo. Forma parte de un gran proyecto en Oslo, Björvika. No se hablará del proyecto extenso pero, por el interés de la aportación ciudadana, en este comunicado vamos a mencionar algunos datos que han surgido en la larga planificación de este nuevo barrio de Oslo. El barrio va a abrir la ciudad hacia al fiordo con una nueva zona representativa, cultural (la ópera, el museo Munch) y residencial.

En un principio la estrategia de urbanización de los administradores públicos en Oslo fue muy positiva. Los espacios públicos comunes deberían ser prioritarios frente a los edificios, determinando el desarrollo de la zona. A partir de este momento mediante concursos, empiezan a participar en la planificación, algunos estudios de arquitectura y empresas con intereses de propietarios de la zona. En 2006, Björvika ya planificada y con la financiación solucionada se presenta a los ciudadanos de Oslo para que emitan su opinión. "The Interdisciplinary Fórum for Urban Development" (TAB) invita a profesionales y al público a una valoración, antes de que los políticos tomen la última decisión sobre el futuro de Oslo. Todos los artículos y opiniones de abogados, científicos, estudiantes, profesores, empresarios etc. están recogidos en el libro "Voices about the Fjord

City”⁶. Algunos comunicados expresan intranquilidad y miedo. ¿A quién va a pertenecer esta zona de la sociedad Noruega?, ¿Las playas son para los propietarios de los grandes barcos ó para todos? ¿Debe el horizonte hacia el mar tener grandes edificios? Especialmente criticada por su exceso, fue la edificación a lo largo de las playas. Hubo 32 000 protestas enviadas y un gran debate en la prensa⁷.

La responsabilidad hoy por hoy del desarrollo de Björvika está en manos de varias empresas privadas, propietarias de grandes extensiones en este área. El debate sigue abierto, y aunque alguna de las reclamaciones se ha atendido y han modificado partes del proyecto, la opinión pública percibe que sus representantes no han considerado suficientemente sus propuestas y no han cumplido de forma satisfactoria con sus responsabilidades. Lo que era un intento de participación pública, entendemos que ha funcionado tímidamente.

Sin embargo, en la zona llamada A11, no lejos de la ópera, los responsables de desarrollo han invitado a dos estudios de paisajistas (Loft 33 y Lalaland) a un concurso de ideas para la creación de una casa cultural y un parque público. Era un deseo de los políticos y de las empresas privadas encargadas del desarrollo de Björvika (Björvika Utvikling AS y HAV Eiendom), que esta zona de 6500 m2, localizada estratégicamente en el centro de la zona nueva, perteneciera emocionalmente a los residentes de Oslo.

Los jóvenes paisajistas propusieron entonces hacer de la zona un experimento vivo con artistas y residentes de Oslo durante un periodo de tiempo. Se decidió que la zona debería ser la última de Björvika en acabar de planificarse y esto daría al experimento un tiempo de cinco años. En este tiempo los arquitectos-paisajistas invitarían a los ciudadanos a participar en diferentes actividades para estudiar qué necesidades manifiestan las personas y cómo se va usando el espacio en función de las actividades desarrolladas

El primer verano 2010 los 6500 m2 fueron invadidos por la población de Oslo. Se organizaron conciertos y festivales. Según la directora de HAV Eiendom, (una de las empresas responsables del desarrollo),”Este espacio va a ser el cuarto de estar para los residentes de Oslo, con vida propia.” En 2011, el protagonismo ha sido para las actividades artísticas, aunque durante las horas de comida y salida del trabajo, las personas que trabajan en la zona lo han convertido en un área social y de encuentro.

⁶ *Voices about the Fjord City*. Oslo, Norway. TAB - Tverrfaglig Arena for Byutvikling - er et samarbeid mellom Oslo Kommune ved Plan- og bygningsetaten, Institutt for landskapsplanlegging ved Universitet for miljø- og biovitenskap, Norske Arkitekters Landsforbund, Arkitekturog designshøgskolen i Oslo og Norsk Form. 2007.

⁷ “Horingsrekord” .Noticia en *Aftenposten* Oslo, Norway 06.11.2006.

El diseño se cerrará a los 5 años, con la experiencia acumulada y la participación de los ciudadanos, que necesitan recuperar la confianza en sus responsables políticos. Las conclusiones serán de gran valor para nosotros⁸.

Nørrebro, Dinamarca

El proyecto KVARTERLOEFT, de regeneración urbana en Dinamarca, consistió en una iniciativa a gran escala de recuperación de zonas urbanas degradadas, a través de un sistema integral de colaboración entre el sector público y asociaciones público-privadas. Nørrebro fue una de las 12 áreas en municipios de Copenhague, incluidas en el proyecto, que se puso en marcha en 1997 y duró 10 años.

Los objetivos de partida eran conseguir: Conexión física entre el parque y la ciudad. (integración física), interacción y comunicación entre los usuarios (integración social) y funcionalidad.

Los principales efectos sociales de la iniciativa, han sido:

- Disminución del vandalismo
- Fortalecimiento de las relaciones sociales y vecinales a través de las redes de participación
- Mejora de la imagen de los residentes y de la zona : entre ellos mismos y desde el exterior
- Incremento de las inversiones en la zona
- Éxito en la finalización de las iniciativas compartidas

El proyecto se basó en una fuerte alianza entre los intereses públicos y privados, la participación de los residentes y los asistentes a las conferencias donde se expusieron las ideas y se incorporan en la planificación. Además, se estableció una extensa red compuesta por las asociaciones locales, escuelas, instituciones y grupos...Sin embargo el diseño actual del parque, no se inició hasta que un concurso fue convocado en 2004.

Las asociaciones de ciclistas se incluyeron en el proceso de evaluación inicial. Las aportaciones según los arquitectos paisajistas eran más importantes que las previas formas estéticas, porque de la comunicación e interrelación con los usuarios aparecían nuevos planteamientos que contribuían a dar al lugar su identidad, por encima de una determinada y particular estética.

El parque de Nørrebro, es un referente de parque urbano.

⁸ Westengen. Kyrre. Lalaland Arquitectos. Entrevista personal. Oslo, Norway.

Conclusiones

1. Respetar la opinión de los ciudadanos durante la planificación y diseño de un espacio público parece ser una tendencia creciente en las grandes ciudades de Europa (Paris, Berlín, Copenhague, Estocolmo).

2. Según los proyectos revisados de los países Escandinavos las consecuencias más importantes son:

- Los ciudadanos aumentan el respeto por el espacio público al sentirlo de su propiedad y para su uso
- La integración de conocimientos e ideas entre los grupos de profesionales (equipos multidisciplinares) que participan, consigue espacios sostenibles y de desarrollo más flexible
- Trabajar con investigación, encuestas y presentaciones para conseguir un resultado que integra la opinión pública en el proyecto es largo y costoso. Sin embargo, hemos visto que los diseños pueden resultar “menos costosos” por la aportación ciudadana en soluciones y trabajo voluntario.
- Un proyecto puede hacerse en varios pasos. Si es posible “activar” a los residentes y otros interesados en las zonas comunes, puede ser parte de la solución para los trabajos de mantenimiento.
- Y por último, es imprescindible que los políticos fomenten un ambiente favorable para que se produzca el diálogo. Se pueden conceder subvenciones económicas si la economía lo permite, pero además favorecer concursos de proyectos que incluyan este tipo de procesos.

Fuentes:

Augustenborg, Suecia.

1. Manmade Environment. New Nordic Scopes. Oslo, Norway. Norsk Form. 2010, page. 48-51.
2. Building and Social Housing Foundation.
3. www.malmo.se/.../ Augustenborg-Eco-City.html.
4. Graham. Trevor : Malmö City Environment Department. Norrebro, Dinamarca.
1. Ministerio de los refugiados, inmigración e integración inm@inm.dk-Dinamarca.
2. Steen Høyer + GHB Landskapsarkitekter, (Arquitectos paisajistas).

Estrategias de conciliación en la pintura. Conciliation Strategies In The Paint.

Joël Mestre Froissard.

Profesor Contratado Doctor del Departamento de Pintura en la Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno.

Resumen: Una de las señas de identidad de la cultura nórdica ha sido su capacidad para encontrar un equilibrio entre valores humanistas, estéticos, científicos y tecnológicos. El espectro referencial de la Pintura es hoy tan complejo e imprevisible; que nadie puede concebirla ya como un medio aislado dentro de nuestra cultura. Las estrategias conceptuales y formales de las que se sirve la Pintura actual para alcanzar un equilibrio entre elementos de distinta naturaleza y diferente procedencia, requieren de un modelo de pensamiento cada vez más audaz y flexible. Como podemos comprobar, esta conciliación entre contrarios, puede ser determinante para su renovación formal.

Palabras clave: Estrategia, pintura, entorno, massmedia, conciliación, naturaleza, tecnología.

Abstract: *One of the hallmarks of Nordic culture has been its ability to strike a balance between humanistic values, aesthetic, scientific and technological developments. The reference spectrum of Painting is now so complex and unpredictable that no one can conceive of either as an isolated environment within our culture. Conceptual and formal strategies that uses the actual painting to achieve a balance between elements of different nature and different backgrounds, require a model of thinking more and more bold and flexible. As we can see the reconciliation of opposites, may be decisive for their formal renewal.*

Key words: *Strategy, painting, environment, massmedia, conciliation, nature, technology*

Con motivo de la exposición *Luz del Norte*, el historiador y periodista noruego Hans Fredrik Dahl argumentaba como seña de identidad de la cultura nórdica, un peculiar estado de equilibrio como resultado de conciliar tensiones de distinta naturaleza: la ciudad y el campo, el paisaje social entre el mundo obrero y el campesinado, la diversidad política de los países escandinavos, lo extranjero y lo nacional, la naturaleza y lo tecnológico... asuntos que han vertebrado gran parte de su desarrollo cultural durante el último siglo.

Parece cierto que a las capitales nórdicas nunca se les dejó convertirse en metrópolis, los valores rurales han dominado históricamente sobre los urbanos y su apego, casi místico a la naturaleza, sigue imperturbable en el tiempo. Todo ello no le ha impedido ser una cultura especialmente sensible a los entornos emergentes, obteniendo un razonable equilibrio entre valores humanistas, estéticos y científicos o tecnológicos.

La cultura nórdica supo ponderar los avatares de la modernidad sin renunciar a su propia idiosincrasia. El contexto de todos estos argumentos, en la exposición *Luz del Norte*, tenían como referencia precisamente la Pintura de finales del XIX y comienzos del siglo XX, realizada en los países escandinavos: Islandia, Noruega, Finlandia, Suecia y Dinamarca. La mayoría de sus autores trataban el paisaje y la naturaleza como modelo, eran de tendencia naturalista, de influencia romántica, simbolista e incluso expresionista; obras de autores autóctonos que en algún momento de su formación viajaron por Europa y estudiaron bajo la influencia de autores y movimientos vinculados a las grandes urbes de la época: París, Londres, Berlín, Munich,...¹.

El contenido de este comunicado pretende subrayar como la Pintura contemporánea lejos de extinguir o de anular modelos referenciales, lo que hace es seguir sumando hasta abarcar un escenario cada vez más rico y complejo. Sus estrategias para conciliar entornos y conceptos de distinta naturaleza son cada vez más audaces e imprevisibles. Es su versatilidad la que hace de ella un medio idóneo para la experimentación y para traducir con pocos recursos, cualquier tipo de especulación en realidad². La Pintura se mantiene así como herramienta de conocimiento y como un instrumento moderado de progreso y comunicación.

La Pintura puede permitirse hoy no despreciar ningún ecosistema y aspirar a un equilibrio ponderado entre todos ellos, sin renunciar a los procedimientos tradicionales. Se trata de un planteamiento acorde con esa visión integradora de la ecología, más allá del campo natural y que reconoce la diversidad como parte fundamental del contexto de relaciones en el que todo se desenvuelve. La aparición y transversalidad de distintas disciplinas y esa expansión de territorios, que ha sido interpretada a menudo como metafórica, ha hecho del medio ambiente un escenario inabarcable. Pero en todo sistema

¹ FREDRIK DAHL, Hans. "El equilibrio nórdico", en el catálogo de la exposición *Luz del Norte*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 17-22.

² En referencia a este tema, citar también ciertos proyectos de arquitectura efímera: como en los casos de emergencia humanitaria. Exposición que tuvo lugar en Madrid [16.02.2011 al 29.05.2011] bajo el título: EFÍMERAS ALTERNATIVAS HABITABLES. Organizada por la Secretaría de Estado de Vivienda y Actuaciones Urbanas del Ministerio de Fomento, junto con el equipo del Postgrado de Especialización en Instalaciones Efímeras en la Sala de la Arquería de los Nuevos Ministerios (Madrid). www.efimeras.com.

ecológico existen sin embargo jerarquías, aceptar este escenario como convención o regla supone dejar de pensar en un modelo estático para pasar a un estado más fluido y activo. Las señales para la renovación formal de la Pintura, y de cualquier acción creativa, nos exigen la permanente exploración y revisión de este escenario. Alcanzar el equilibrio entre tantas tensiones ha convertido esta ecología impura en un nuevo paradigma.

Si la naturaleza como modelo, ha servido de escenario y como tema en su propio éxtasis contemplativo; para la ciudad, como ya conocemos, este proceso no fue muy distinto. Ambos referentes siguen conviviendo y cediéndose el protagonismo periódicamente. Sería la propia urbe y la industrialización la que acabaría banalizando el mundo moderno, sus ideologías, sus productos y todos sus derivados. Prácticamente todo el siglo XX hasta la fecha, ha hecho del progreso y la tecnología un campo en continua obsolescencia. En una precipitación sin precedentes, la fascinación mecánica como pretexto pictórico, por ejemplo, acabaría conviviendo en el tiempo con un absoluto desinterés por ella, como ocurriera durante las vanguardias artísticas, por ejemplo, entre el Futurismo y la poética metafísica italiana.

La urbe fue generando sus propias extensiones: sociales, económicas, políticas... hasta dar la alternativa a un nuevo entorno tecnológico y digital. El ecosistema urbano impulsaría a los medios de comunicación de masas y a la información a desempeñar un papel cada vez más intenso, eficaz y necesario, hasta lograr el desarrollo de un entorno propio a través de internet y las redes sociales.

Los *massmedia* se han convertido en un fenómeno absolutamente mutante, en un modelo que evoluciona y cambia a gran velocidad. El ecosistema mediático que comenzó a estudiar y divulgar Marshall McLuhan durante la segunda mitad del siglo XX, tiene hoy una dimensión inesperada hace cincuenta años; es un claro ejemplo de entorno emergente extremadamente dinámico y conflictivo, que ha influido en la percepción y comprensión de nuestro entorno. Con este nuevo escenario, los niveles de interacción se ampliaron tanto y de un modo tan complejo, que también la Pintura acabó incorporándolo al espectro de entornos fundamentales. Si desde hace décadas reconocemos esta transversalidad con una cierta extrañeza, actualmente la Pintura y nuestra área de investigación se mueve entre estos diversos contextos con absoluta naturalidad, hasta el punto que casi nadie puede concebirla ya como un medio aislado dentro de la cultura visual.

Resulta paradójico, que si bien el género del paisaje desarrollo en diferentes periodos históricos, y en el caso nórdico en particular, una sensibilidad más aguda por las manifestaciones de la naturaleza³, la desactivación del género, como mera observación

³ HENRIK BRUMMER, Hans. "El paisaje nórdico", en el catálogo de la exposición *Luz del Norte*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 50-58.

de la naturaleza, haya afinado todavía más nuestros sentidos hacia una percepción del entorno en toda su expansión; como argumentaba De Kerckhove en *La piel de la cultura*, quizá debamos aspirar a “sentir más” como el modo de comenzar a prepararse para una comprensión adecuada del mundo en el que nos adentramos⁴.

Una de las preocupaciones que se despeja de la última edición de la Bienal de Venecia es la pérdida de equilibrio ecológico en nuestro planeta. Podemos encontrar aquí algunos ejemplos recientes, de estas estrategias de conciliación que acabamos de plantear. Por un lado la obra de *Andreas Eriksson*, representando a Suecia en el pabellón nórdico, y por otro la obra de *Ángel Vergara*, en el pabellón de Bélgica. Son dos casos muy extremos y delicados en donde se perciben entornos distantes.

En los jardines donde tradicionalmente se ubica la Bienal, se encuentra la construcción singular del pabellón nórdico, proyectada en 1962 por el arquitecto noruego Sverre Fehn. Absolutamente respetuosa con el entorno y la vegetación de los jardines, fue construido con hormigón visto acentuando todavía más el contraste con la vieja naturaleza. El pabellón mantiene un diálogo con el exterior: bien a través de la luz tamizada por la separación y el tamaño calculado de las vigas, bien con la respetada presencia de las tres acacias que cruzan el techo del edificio, o a través de los acristalamientos que cierran del exterior medio pabellón; una suma que con todo el arquitecto, supo mantener un modelo de armonía y relación inequívoca.

En este escenario, presenta la obra reciente el autor sueco *Andreas Eriksson* (1975–), una pintura que se adecua a la perfección a las connotaciones del edificio. Fiel a la tradición nórdica⁵, este autor se sirve de un paisaje natural muy próximo a su estudio, a orillas del lago Vänern, cerca de Medelplana (Suecia), para explorar su relación con el entorno, desde sus emociones y percepciones hasta su conocimiento del mundo desde este enclave.

Tras sus estudios de formación realiza una estancia en Berlín donde mantiene contacto con autores de generación como: Michel Majerus o Tobias Rehberger. Allí conoce y queda fascinado por la obra de Albert Oehlen y Martin Kippenberger, autores que identifica con la materialidad pictórica y la producción de ideas, respectivamente. Poco tiempo después a Eriksson le fue diagnosticada una de esas nuevas enfermedades surgidas en el seno de las sociedades desarrolladas. Su declarada electrosensibilidad, no toleraba

⁴ DE KERCKHOVE, Derrick. *La piel de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp.112-114.

⁵ HAHN MØLLER, Inger Marie, texto de la exposición “High, Low & Between” en la Galería Susanne Ottesen en Copenhage. www.medelplana.com [Consultado 15.09.2011].



permanecer expuesto durante largo tiempo a campos electromagnéticos, una situación que recondujo su vida y acabo trasladándole definitivamente al campo⁶.

El paisaje con el que especula en sus cuadros y fotografías, recoge las proyecciones más íntimas y emocionales de su territorio. Se trata de un paisaje vivido pero a la vez contaminado conceptualmente de influencias e interferencias de naturaleza tecnológica y urbana que persisten en su imaginario a pesar de no tolerarlas físicamente⁷.

Una de las pinturas de gran formato expuestas en el pabellón de la Bienal es de naturaleza muy expresiva y gestual. La referencia nos lleva inmediatamente al paisaje y a uno de esos troncos que tantas veces ha fotografiado hasta llegar a contagiar su pintura. Su exploración es en este caso muy temperamental y matérica, una estrategia que insiste

⁶ ULRICH OBRIST, Hans & BIRNBAUM, Daniel, Entrevista con Andreas Eriksson para el catalogo de Bienal de Venecia (11.02.2011) www.medelplana.com [Consultado 15.09.2011].

⁷ Actualmente escribe sobre autores con obras tan dispares como Martin Thelander (Estocolmo, 1971) o Evert Lundquist (Estocolmo 1904-1994).

en tachar y acabar con cualquier residuo de artificialidad. La impresión de esta pintura, respecto a las características arquitectónicas del edificio: dimensión, color y concepto son de un extremado equilibrio. Sin embargo no sería correcto valorar la obra de Eriksson sin tener en cuenta la instalación completa de su trabajo. Sus actuales pinturas se apoyan mucho en la captura fotográfica, que en este caso son algo más que documentos, más bien pequeñas historias, algunas de ellas muy vinculadas a la luz del espacio exterior que invade su estudio a través de sus ventanas: desde las que proyecta el curso del día, hasta las que provoca un camión al pasar por la carretera. Su fascinación por las cosas efímeras, le ha llevado a observar con atención las sombras, que generan todas esas luces en su territorio más íntimo del estudio. Asunto que ha resuelto pictóricamente tomando como soporte el material de aluminio que utiliza de base fotográfica y donde el color de su pintura patina, y apenas puede adherirse en sus diferentes capas, dando como resultado una impresión todavía más inestable y efímera del suceso.

En otros trabajos es la fotografía documental que ha tomado de intrascendentes acontecimientos naturales: como la colocación casual de unos troncos o la de unos cúmulos de nieve, los pretextos para ahondar en el color y la materia, que acompañará la imagen a modo de díptico.

Toda la instalación puede leerse en definitiva como una narración contemporánea en estado germinal, un cuento de tradición nórdica que nos lleva desde la emoción y la ficción a través de la luz con referencias muy sutiles de un mundo urbano y tecnológico a los documentos fotográficos de una realidad incuestionable del paisaje y la naturaleza.

El pabellón de Bélgica, está representado por la obra reciente del español Ángel Vergara (Mieres, 1958-) una selección comisariada por el pintor belga Luc Tuymans. Un tándem que en principio resultaba imprevisible y que sin embargo tiene una particular afinidad. Una de las grandes aportaciones de Tuymans a la pintura actual ha sido mostrar su enorme respeto por el azar en el acto pictórico. A pesar de tomar como referencia, en muchas ocasiones, un modelo de naturaleza mediática o técnica, sabe destilar y detener la pintura en ese momento mágico y emocionante en el que sucede algo que es inexplicable, únicamente pictórico, y mostrarlo.

Bajo el título: *FEUILLETON. Los siete pecados capitales*, Ángel Vergara lanza un mensaje crítico acerca de la banalidad de las imágenes que se transmiten a través de los medios de comunicación de masas y del poder que estos tienen en la población. La instalación se compone de un encuentro entre la pintura y el medio audiovisual; en una relación experimental, casi imposible, y que su autor a modo de acción o performance acaba legitimando.

El proyecto de Vergara pretende reproducir literalmente en pintura, un acontecimiento que está teniendo lugar a través de un medio de comunicación o grabación audiovisual en movimiento. La acción pictórica está grabada sobre la propia noticia, usando como soporte un vidrio superpuesto a la pantalla. Vergara sigue con el pincel y una paleta de color (que nunca vemos) mediante sucesivas tentativas, las siluetas e impresiones cromáticas que proyecta el documento audiovisual: escenas de campo, erotismo, animales, agresión a Berlusconi,... La estresante acción, que depende de la velocidad del acontecimiento, tiene como resultado una pintura muy expresiva, diríamos casi residual de lo que en el video ha tenido lugar. Los vidrios pintados, aislados y presentados como obra autónoma, tienen un fin extremadamente frágil, frío y vulnerable, tanto que llegamos a cuestionarnos si la pintura llegada a este punto es necesaria. Mediante la acción teatral, que ha sido básicamente para Vergara su medio natural desde los años ochenta, documenta como la pintura es el medio idóneo para escrutar con detenimiento un suceso que en otras circunstancias no pasaría de convertirse en un nuevo signo de los tiempos, al mismo tiempo que determina con este resultado cual es verdaderamente el contenido de lo emitido.

Desde la primera sala del pabellón hay constancia de dos grandes pinturas murales a ambos lados. Se trata en apariencia de dos mapas conceptuales a modo de paisaje panorámico, en gamas frías y neutras; todo cuanto hay representado en ellos parece que vaya a desvanecerse en breve; desde los textos tipográficos: envidia, gula, ira,... distorsionados como logotipos de un modo publicitario, a la propia pintura fluida y transparente, o los grafismos con carbón. El hilo conductor consigue finalmente transformar las imágenes de la cultura popular en algo sorprendentemente verdadero: la Pintura.

Finalmente y fuera del anterior contexto, podríamos citar el caso del grupo canadiense *The Royal Art Lodge* (1998-2008). En su obra podemos distinguir un buen número de elementos y convivencias paradójicas. La conciliación entre referencias de distinta naturaleza que este colectivo nos propuso a través de su Pintura, tuvo la suerte de ser irreverente y transgresora, sus métodos técnicos y formales no fueron los más ortodoxos y a pesar de que su actividad casi fue de carácter clandestino, consiguió hacerse ver y con éxito en medio mundo⁸.

El grupo constituido por más de media docena de autores en tránsito, tuvo una plantilla estable durante sus diez años de actividad, con los artistas: Michael Dumontier, Marcel Dzama y Neil Farber. Formados en la Universidad de Manitoba (Winnipeg) –la misma que en los años treinta estudiara Marshall McLuhan– comenzaron a trabajar en equipo

⁸ MESTRE, Joël, "The Royal Art Lodge: Una larga y bendita infancia", *Arte y Parte*, n° 76, Santander, 2008, pp.40-49.

cuando todavía eran estudiantes. Se trataban de producciones pictóricas de pequeño formato que elaboraban en cadena y cuyo contenido discutían durante el proceso.

Los pequeños módulos a pesar de ser autónomos son fieles a una teoría o principio de construcción, todos ellos van creando un políptico lineal o mural y pertenecen finalmente a un bloque mayor. La narratividad en la obra de este colectivo se manifiesta a través de señales icónicas o recursos compositivos. Los cuadros de RAL son un interminable encadenamiento de sucesos inesperados y hasta absurdos, donde no siempre hay una causa y un efecto lo que genera una lectura bastante inquietante. De algún modo sus despieces narrativos, aunque mucho más sofisticados, nos sugieren líneas argumentales del cine a la manera de David Lynch –*Mulholland drive* (2002), *Carretera perdida* (1997)– o como en la escultura, en algunos de esos emocionantes artefactos de Fischli&Weiss, donde podemos acabar interpretando la vida como una broma y un puro accidente.

Los cuadros de *Royal Art Lodge* (RAL) es frecuente que utilicen la palabra, el recurso de los textos manuscritos en cada una de las tablillas o bien en el conjunto mural para culminar las escenas. Este elemento también traza un recorrido visual, desde anuncios íntimos, interminables listados, grandes dilemas, hasta la exhibición del título como la gran imagen a la que de algún modo nos debemos en primer lugar. Es como si nos propusieran una jerarquía para que comprendiéramos o disfrutáramos del suceso como en una especie de exvoto, pero laico.

A pesar de trabajar con recursos de escasa sofisticación, su pintura denota una preparación y un conocimiento multidisciplinar que no excluye la tecnología, sobre todo en lo que ha tenido de fácil acceso y manipulación durante esta última década. Mientras los que trabajan con medios audiovisuales demuestran una mayor capacidad para generar combinaciones, *Royal Art Lodge* da la impresión que ha preferido sustituir la capacidad combinatoria del software por la primitiva costumbre de las relaciones interpersonales. Si en un primer momento la monotonía de taller les sumía en un estado de flujo extraordinariamente creativo, luego fue el correo electrónico y el postal el que muchas veces les puso en contacto a la hora de manipular y culminar un trabajo.

Las estrategias del colectivo *RAL* no difieren mucho de los modelos de producción que exploran autores de perfil más tecnológico como Lev Manovich a través del minado de datos; pero mientras que el profesor Manovich quiere que veamos a vista de pájaro, del mejor modo posible, las reglas y patrones de comportamiento global a través de nuevas aplicaciones software y sofisticados gráficos; la estadística y el análisis multivariable del que hace gala *Royal Art Lodge* es un compendio de listas, imágenes e iconos sin ninguna traza matemática, un conocimiento frágil y sin embargo, aparentemente, tan certero como los datos extraídos de plataformas como *Slashdot* o *Blogpulse*. Es

evidente que también *RAL* hace uso de datos culturales, gestionan la información y la transfiguran, visualizándola de forma interactiva pero eso si siguiendo uno de los procesos más ancestrales.

La propuesta transgresora de *RAL*, donde convergen ideas y talentos, parece actuar bajo una libertad absoluta. Sus cuadros y dibujos cuestionan normas y tradiciones culturales pero no proclaman un antiarte, si en cambio un arte total donde cabe la fabulación y la fantasía como parte de la vida real. Sus creaciones podrían interpretarse como una actividad absolutamente satisfactoria en sí misma. Estos modos aparentemente ligeros y fluidos de creación, son los que llamamos “en estado de gracia”. Son aquellas que nos proporcionan el flujo y la satisfacción por el mero hecho de practicarlas, estas actividades han sido exploradas durante décadas y desde otro estadio, por el psicólogo Mihail Csikszentmihalyi, él las describe como un estado de concordancia perfecta entre las capacidades de la persona y el desafío de una tarea. Los estados de experiencia óptima son esos momentos en los que uno se siente poseído por un profundo sentimiento de gozo creativo, que culmina cuando el público además percibe y comparte. El desaparecido colectivo *The Royal Art Lodge* tuvo las ideas claras, consiguió finalmente engañar el desorden y la ingenuidad con algo de perversidad; sobrepasando incluso el humor, una estrategia que por sí sola podría llegar a ser aburrida.

Como conclusión, y aunque pudiera dar la impresión que las estrategias de renovación formal en la Pintura hoy en día solo puedan tener un origen tecnológico, siguen surgiendo sin embargo autores que provocan nuevas combinaciones e interacciones fértiles en el procesado de datos. La diversificación de lenguajes y de medios enriquece el proceso⁹, ya lo advirtió Marshall McLuhan, del mismo modo que nos alentó a crear y buscar entornos que de algún modo nos permitieran percibir el que realmente nos domina¹⁰.

⁹ MCLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996. p.71.

¹⁰ MCLUHAN, Marshall, *Contraexplosión*, Buenos Aires, Paidós, 1969, pp.4-5.

Habitar la ciudad (des)conocida. El caso Ciudad Jardín de Guillermo Langle en Almería.

Inhabiting The City (Un)Known. The Case Of Guillermo Langle Garden City In Almería.

Paco de la Torre.

Pintor y diseñador. Profesor del Departamento de Pintura de la Universitat Politècnica de València. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno.

Resumen: A través del análisis de la radical transformación que ha sufrido la Ciudad Jardín de Almería (1942-1947) respecto a la concepción original de su autor Guillermo Langle se presenta una reflexión sobre el estado del patrimonio arquitectónico racionalista español. La necesidad de adecuar estas viviendas a los actuales modos de habitar ha originado intervenciones arquitectónicas que atentan contra la integridad de la obra. El autor se une a la reivindicación emprendida por instituciones como Docomomo destinadas a la conservación de este patrimonio como parte de la historia del siglo XX.

Palabras clave: Ciudad Jardín, Almería, Langle, arquitectura racionalista, Docomomo, customización, conservación, arquitecto invisible.

Abstract: *Through analysis of the radical transformation that has been the Garden City of Almería (1942-1947) compared to the original conception of the author Guillermo Langle presents a reflection on the state's architectural heritage Spanish rationalist. The need to adjust these properties to the current ways of living has led architectural interventions that threaten the integrity of the work. The author joins the claim Docomomo undertaken by institutions such as for the conservation of this heritage as part of twentieth century history.*

Keywords: *Garden City, Almería, Langle, rationalist architecture, Docomomo, customization, maintenance, architect invisible.*

Si Le Corbusier a principios del siglo XX transformó, influido por la aparición de la industria automovilística y aeronáutica, la vivienda en una *maquina de habitar* incorporando así los principios de funcionalidad y seriación al movimiento moderno, ahora la arquitectura es un objetivos más de la actual tendencia a personalizarlo todo, desde teléfonos móviles o coches hasta el propio cuerpo humano. En el caso que nos ocupa, los propietarios de la Ciudad Jardín de Almería han reaccionado contra la idea de uniformidad y estandarización impuestos por la arquitectura racionalista y han customizado

sus casas buscando reflejar su propia identidad. A pesar de tratarse de una promoción municipal, ninguna institución ha impedido estas actuaciones que han respetando tan sólo, aparentemente, el carácter unifamiliar de las viviendas, el trazado urbano y las tres alturas iniciales.

¿Cómo negar la posibilidad de transformar su casa a un individuo que es libre para tunear su coche o reinventar libremente su cuerpo a través de la cirugía estética? La cosa cambia si nos referimos a una obra de arte, en ese caso los derechos del autor impedirían alterar su integridad. En el caso de la arquitectura estos derechos se vulneran debido, en gran medida, al desconocimiento generalizado que existe sobre la autoría de estas construcciones. La cuestión que se plantea es si se considera una obra arquitectónica como una obra de arte, y por lo tanto cuenta con los mismos derechos, o si por el contrario solamente una obra singular puede ser protegida bajo la calificación de BIC. En el conjunto arquitectónico que constituye la Ciudad Jardín de Almería es curioso comprobar como la Iglesia Parroquial es la única construcción que presenta el estado original. No podemos ignorar que históricamente la Iglesia ha cuidado su patrimonio celosamente, pero también debemos recordar que el uso de estas infraestructuras no ha variado en siglos.

No entraremos en este estudio a valorar los problemas que se derivan de estas cuestiones legales, tan solo presentamos un caso cuyo ejemplo puede contribuir a reflexionar sobre el conflicto entre integridad estética y función. Es un hecho que las reformas, derribos y reconstrucciones a las que se ha sometido la Ciudad Jardín en estos años imposibilitan la recuperación integral de la obra. No es un fenómeno aislado, pero veremos como en otras ocasiones la situación ha sido reversible gracias a la sensibilidad de los propietarios que ha contribuido a la recuperación de su estado original. Los procesos de restauración de objetos que han sido *customizados* al gusto de la época o siguiendo los caprichos de su propietario cuando sobreviven a su época y se enfrenta a un nuevo contexto, sufren procesos similares. Actualmente, en el caso de las arquitecturas protegidas la fórmula habitual que podemos observar en cualquier ciudad es la intervención que respeta la piel y reconstruye el interior. Este proceso ofrece una reveladora imagen metafórica al dejar la fachada exenta sujeta por refuerzos, al modo de los decorados teatrales y cinematográficas.

El estado de la herencia racionalista

Si el arte ha encontrado refugio en el museo, la arquitectura carece de esta posibilidad. Si la arquitectura construida con anterioridad al siglo XX cuenta con el respeto que le otorga la historia, en el caso de la arquitectura moderna su conservación es un asunto pendiente. La arquitectura del movimiento moderno sufre el rechazo de una sociedad

que no la ha comprendido provocando una situación de peligro de extinción. Víctor Pérez Escolano define el movimiento moderno español como “el conjunto de experiencias arquitectónicas de todo tipo y magnitud producidas voluntariamente, con mayor o menor tensión conceptual y figurativa, dentro del marco de renovación antihistoricista producida a partir de las vanguardias del siglo XX”¹. Este estilo se desarrolló en España fundamentalmente en la década de los años 1930, fomentada por el gobierno de la II República, hasta que se produjo un cambio institucional en la política arquitectónica después de la Guerra Civil que rechazó las tendencias modernas y apostó por la imposición de una línea neoclásica, en sintonía con las tendencias fascistas coetáneas.

La recepción de estas obras ha variado sensiblemente a partir de la década de los años 1960, como reconoce Ascensión Hernández, ya que desde que surge la postmodernidad la arquitectura del movimiento moderno “adquiere un nuevo valor patrimonial como bien cultural en su condición de elemento clave para la sociedad y la cultura del siglo XX”². Desde esta perspectiva la arquitectura racionalista adquiere el tratamiento de *histórica* y experimenta un proceso de mitificación que fomenta el proceso de recuperación que se lleva a cabo a través de la reconstrucción de obras fundamentales desaparecidas. Un ejemplo de este proceso es el Pabellón alemán de Mies van der Rohe en Barcelona, donde se ha buscado conscientemente la vuelta al original. La reconstrucción del Pabellón Alemán³ llevada a cabo en los años 1981-1986, es la culminación de un proceso iniciado en el año 1959 por Oriol Bohigas con la aprobación del propio Mies.

Otro caso significativo, y que guarda relación directa con nuestro estudio, es el proceso de recuperación de la Ciudad Frugès de los arquitectos Le Corbusier y Jeanneret en Pessac. Esta ciudad jardín diseñada como residencia de los empleados del industrial Enrique Frugès (1924-1926), significó una revolución arquitectónica en la concepción de la vivienda. El proyecto, inspirado en la concepción de las ciudades jardín inglesas, incluía la construcción de 135 viviendas, una zona de comercios y un centro escolar bajo los principios de funcionalidad y las construcciones básicas e idénticas en cada unidad, de formas geométricas puras y desnudas. A pesar de las concesiones de sus creadores, como fue la integración del color exterior frente a su intención de respetar la pureza de los muros de concreto, la obra no fue bien recibida por sus propietarios que la modificaron radicalmente reduciendo el tamaño de las ventanas hasta convertirlas en aperturas cuadradas o cerrando con cubiertas inclinadas los techos-terraza. Le Corbusier al ver

estas customizaciones comentó fatalista: “la vida siempre tiene razón, el arquitecto es quien se equivoca”⁴. Pero en 1973 se inició un movimiento inverso, los propietarios de la casa nº 3 de la calle de las Arcades, grandes admiradores de Le Corbusier, restauraron su residencia y la casa nº 4 de la calle Le Corbusier fue adquirida por la alcaldía de Pessac que actualmente funciona como Casa Le Corbusier acogiendo el museo del proyecto. En 1980 fue clasificada Monumento Histórico pasando a formar parte importante del patrimonio de Pessac.

En España, la Fundación Docomomo Ibérico ha contribuido al reconocimiento de esta arquitectura y ha fomentado la protección del patrimonio racionalista, luchando por su conservación a través del Registro Docomomo (Documentación y Conservación de la Arquitectura y el Urbanismo del Movimiento Moderno) que documenta los resultados de las investigaciones orientadas a su localización y documentación de sus proyectos, así como a valorar su estado actual. Este proceso se ha llevado a cabo en diversas fases, hasta completar un catálogo que engloba las diferentes temáticas de la arquitectura moderna: equipamientos, industria y vivienda, con más de 1.200 obras construidas entre 1925 y 1965. Gracias a estas acciones, algunas de estas construcciones han pasado a formar parte del patrimonio histórico español, protegido a través de la figura jurídica de BIC (Bien de Interés Cultural), aunque lamentablemente la mayor parte de este patrimonio ha desaparecido o se encuentra en pésimas condiciones. La publicación *Arquitecturas perdidas* centraba su atención sobre la arquitectura racionalista madrileña, un patrimonio cuya vulnerabilidad se manifiesta “al dar un repaso a los edificios señeros del citado movimiento o de su prólogo, muchos de ellos calificados como perdidos”⁵, debido en gran medida a las características de estas construcciones que, por su volumen o función, se han considerado menores en otro momento. Este trabajo pretendía llamar la atención “sobre esta característica adversa del patrimonio moderno, más allá de los problemas jurídicos y prácticos de las leyes de conservación de monumentos plantea, desgraciadamente basada en edad o geografías y no de calidad”⁶. En el caso que nos ocupa la calificación como Bien de Interés Cultural de la Ciudad Jardín de Almería fue objeto de estudio, pero debido a la crítica situación que atravesaba la Estación de Autobuses, otra de las obras emblemáticas de Langle, se optó por salvar este edificio que fue inscrito en el registro el año 1997, frente a las dificultades que planteaba el reto de actuar en el complejo residencial. No obstante, la Ciudad Jardín ha sido incluida en el Catálogo Andaluz del Patrimonio Histórico del Docomomo Ibérico.

¹ VV.AA.: “Arquitectura y movimiento moderno en Andalucía”, *Boletín del IAPH*, 15 de junio de 1996, pp. 115-116.

² Hernández Martínez, Ascensión. “La arquitectura del Movimiento Moderno: entre la desaparición y la reconstrucción. Un impacto cultural de larga proyección”, *Apuntes*, nº 2, 2008.

³ De Salà-Morales, Ignasi; Cirici, Cristian, Ramos, Fernando, *Mies Van der Rohe Pabellón Barcelona*, Barcelona, Gili, 1993.

⁴ Boesiger, Willy, *Le Corbusier*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1992, p. 29.

⁵ Arean Fernández, Antonio; Vaquero Gómez, José Ángel, Casariego Córdoba, Juan, Madrid, *Arquitecturas perdidas*, Madrid, Pronaos, 1993. P. 26

⁶ Arean Fernández, Antonio; Vaquero Gómez, José Ángel, Casariego Córdoba, Juan, Madrid. op cit., p. 26.

El caso Ciudad Jardín

La ciudad Jardín de Almería, como hemos señalado anteriormente, es obra del arquitecto Guillermo Langle. Estudió en Madrid con la promoción de Fernando García Mercadal, José Arnal, Enrique Colás, Luis de Salas o Luis de la Casa y los profesores Anasagasti, Modesto López Otero o Antonio Palacios, formando parte de la de la generación del 25. Al licenciarse regresó a Almería accediendo al puesto de Arquitecto Municipal desde donde defendiendo el ideal moderno de la ciudad horizontal hasta el estallido del desarrollismo inmobiliario, que se produce tras su jubilación en 1965⁷. En los años 1930 adoptó los principios vanguardistas en su obra proponiendo una transición conciliadora en su búsqueda de una arquitectura simple y bella, incorporando a los arquetipos arquitectónicos almerienses las novedades propuestas por el movimiento moderno destiladas de sus estudios de autores como Pieter Oud.

La idea de Ciudad Jardín cuenta en España con otros ejemplos representativos como los de Málaga y Madrid, impulsadas por la *Ley de Casas Baratas* de 1921. La madrileña Colonia El Viso quedó inconclusa debido al estallido de la Guerra Civil. La obra de Rafael Bergamín y Luis Felipe Vivanco Bergamín es una promoción sin ánimo de lucro o lucimiento, con carácter social y destinadas a la clase media. Bergamín incide sobre estos objetivos al afirmar que no buscaban un nuevo estilo arquitectónico sino “una solución arquitectónica para los nuevos tiempos”⁸. El Viso es una de las obras más representativas del racionalismo madrileño y plantea una radical ruptura con los formalismos anteriores a través de una estética de volúmenes nítidos y limpios de colores claros y con la mejor orientación, ejecución económica y elementos normalizados. Aunque, lamentablemente, debemos señalar que en la actualidad la mayoría de viviendas han sufrido modificaciones tanto en la forma como en el uso.

La obra de Langle también recoge las referencias al nuevo modelo urbanístico difundido por Ebenezer Howard⁹ en su tratado *Ciudades Jardín del mañana* (1902). Este modelo surgió como solución a la necesidad de una vivienda obrera, unido a la propuesta de un nuevo concepto de ciudad constituido por una comunidad asentada en un entorno natural alejados de la urbe, con un núcleo central ocupado por un espacio público en torno al que se agrupan las viviendas y zonas verdes. Este conjunto está rodeado por una avenida circular donde se sitúan las escuelas, comercios y edificios representativos, y en el exterior se encuentra el espacio reservado a las industrias. La idea de Ciudad Jardín conectaba con las teorías de una autarquía económica defendidas por la dictadura fran-

⁷ De la Torre, Paco, “La Almería vanguardista de Guillermo Lange”, *Lars*, N° 8, 2007, p. 68.

⁸ Arean Fernández, Antonio; Vaquero Gómez, José Ángel, Casariego Córdoba, Juan, *op cit.*, p. 92.

⁹ Ruiz, Alfonso, Ciudad Jardín, Almería, 1940-1947, Almería, Colegio de Arquitectos de Almería, 1998, pp. 52-63.

quista que inspiraron la construcción de nuevos pueblos agrícolas y la reconstrucción de las zonas devastadas por la guerra.

También podemos observar en la obra de Langle la influencia de las reflexiones sobre la arquitectura popular que se producían en los años 1930, relacionando los valores de la arquitectura blanca con la plástica cubista¹⁰. En este sentido es significativo el estudio de su compañero Mercadal, publicado en la revista *Arquitectura*, que describe la casa mediterránea como una síntesis de la sabiduría popular, dominadora de las condiciones geográficas, climáticas y funcionales del lugar elegido para el desarrollo de la vida, y el Mediterráneo como el lugar con las condiciones propicias para el acto de habitar: “... la casa aquí es tan del paisaje como los árboles o los montes, la casa es como una vegetación natural...”¹¹.

Almería experimentó en los años 1940 un gran desarrollo provocado por la necesidad de viviendas para alojar a la población que vivía en el cinturón de pobreza que rodeaba el casco urbano en condiciones inhumanas. Una situación que se había agravado por los desastres producidos por la Guerra Civil y el aumento demográfico. En este contexto surge en el año 1942, por iniciativa del Ayuntamiento y dentro del programa de la Sociedad de Casas Baratas y Económicas, el proyecto de Ciudad Jardín. Langle apostó por este nuevo modelo de vivienda unifamiliar adosada rodeada por un jardín particular, tan popularizado en las urbanizaciones actuales. Con esta iniciativa se contribuyó a la implantación de los nuevos principios de habitabilidad y salubridad propuestos por la arquitectura moderna en Almería.

Langle se enfrentó al conflicto entre sus intereses estéticos y las directrices vigentes en el momento histórico. Como producción arquitectónica de postguerra debía desvincularse de la arquitectura racionalista defendida por la República, pero no acatará las directrices estéticas oficiales impulsadas por Muguruza y Giménez Caballero desde el Ministerio. Este compromiso lo resolverá a través de una concepción ecléctica en el diseño del conjunto, proponiendo una hibridación entre la influencia racionalista, presente en ciertos elementos estéticos y compositivos; la arquitectura tradicional, clave en las soluciones plásticas; el compromiso con la arquitectura historicista, a través de elementos como huecos y cornisas; y la influencia de la arquitectura popular desarrollada a raíz de la celebración de la Exposición Iberoamericana de 1929 en España. Las 245 viviendas que constituyen el conjunto cuentan con jardín propio. El jardín familiar es un elemento definitorio del proyecto ya que para Langle “es más útil en la localidad que el jardín

¹⁰ Arean Fernández, Antonio; Vaquero Gómez, José Ángel, Casariego Córdoba, Juan, *op cit.*, p. 18.

¹¹ Mercadal, Fernando, “Arquitectura mediterránea (1)”, *Arquitectura*, n° 85, mayo de 1926, pp. 192-197. Citado en Laborda Yneva, José, *La vida pública de Fernando García Mercadal*, Fernando García Mercadal, *Artículos en la revista arquitectura*, Zaragoza, Entasis, 2008, p. 29.

colectivo”¹². Las casas se distribuyen en 27 manzanas y responden a cuatro modelos seriados y adosados, entre el cortijo almeriense y la *máquina para habitar* de Le Corbusier. La vivienda del tipo A, se dividen en dos plantas, con un porche con apertura al salón-comedor en la planta baja junto al dormitorio del servicio, la cocina y la despensa. En el piso superior se sitúan los tres dormitorios, el baño y la terraza. El modelo B, en cambio, se divide en una vivienda por planta con acceso independiente a través de escalinata.

Los planteamientos de un núcleo urbano autárquico implicaban la construcción de edificios públicos destinados al comercio, la gestión, la sanidad, la educación y el culto. El Mercado de Abastos, de reminiscencias árabes, presenta una planta rectangular con un gran patio central descubierto franqueado por galerías de arcos de medio punto que dan acceso a los puestos de venta. La Iglesia, de estilo historicista, combina la inspiración medieval con elementos de la arquitectura popular otorgándole a la construcción un carácter cristiano-tradicional. Las grandes superficies blancas, propias de la arquitectura mediterránea, se rematan con tejado de teja árabe y un pórtico de arcos de medio punto que recorre toda la fachada. Su interior acoge una nave central cubierta con bóveda de medio cañón y arcos fajones, y en el exterior remata el conjunto un cúpula hexagonal y campanario. En el edificio dedicado a los servicios sociales combina de nuevo elementos populares y racionalista, como los huecos verticales, el balcón corrido a lo largo de varios huecos que se conjuga con un pórtico de arcos de medio punto en la planta baja, las ventanas continuas y el ladrillo visto. Destaca sobre el resto de construcciones el Colegio¹³ de fuerte carácter racionalista. Un edificio de dos plantas en forma de “T” con el eje largo rematado en rotonda abierta al patio de recreo. La entrada principal en la parte posterior, está coronada por un balcón curvo en voladizo sobre embocaduras curvas laterales retranqueadas horadadas por dos enormes ojos de buey.

El carácter ecléctico del conjunto se refleja igualmente en las viviendas alternando los elementos de la tradición y la vanguardia. Se pueden reconocer características de la arquitectura popular almeriense como el acceso a la terraza, las cubiertas planas rellenas de tierra arcillosa, el uso del ladrillo en la fachada exterior, el típico parral de la región y el jardín como elemento aislante cercado con cañizo entre la casa y la calle. También se integran elementos de la arquitectura rural de los cortijos como son los arcos de medio punto, presentes en los porches del conjunto. Es significativo el uso de elementos que remiten a su formación historicista como los huecos enmarcados de sentido vertical, pero son los elementos racionalistas los que tienen un mayor peso e imprimen el carácter moderno al conjunto. En este sentido, destacamos la horizontalidad creada por las ventanas continuas mediante bandas decorativas de ladrillo visto, los ojos de buey, la diferenciación del volumen exterior del edificio mediante los huecos de ventanas a distintas alturas

¹² Langle, Guillermo, *Proyecto de Ciudad Jardín*, Almería, AMA, 1942.

¹³ De la Torre, Paco, *op cit.*, pp. 72-73.

en el hueco de escalera o el movimiento que le imprime a la planta el desplazamiento del porche de acceso a la vivienda.

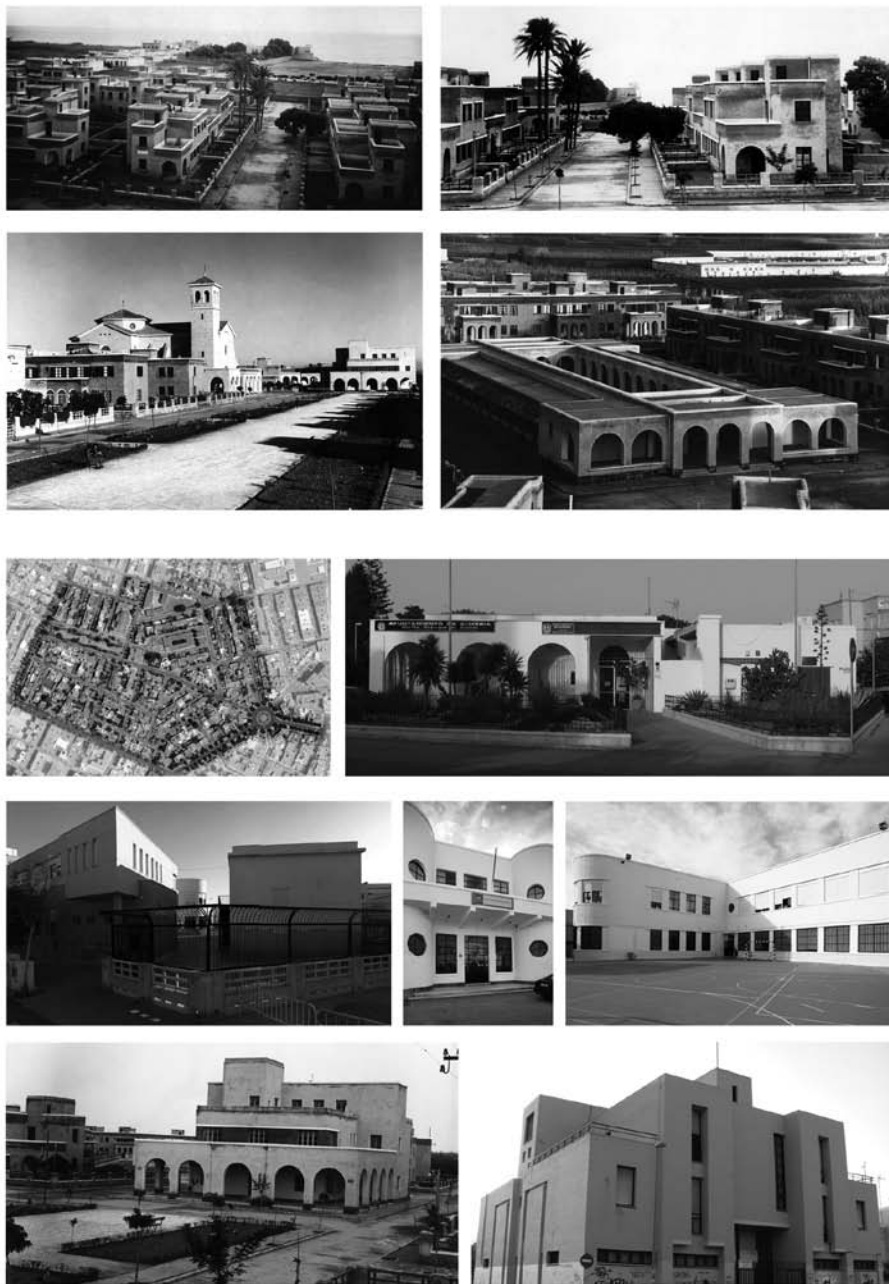
Después de tan sólo siete décadas de historia, la Ciudad Jardín de Langle presenta en 2011 un aspecto irreconocible. Como alguna de las obras de la exposición *Arquitecturas ausentes del siglo XX* (2004), donde se presentaron diversos proyectos arquitectónicos emblemáticos que compartían “el hecho de ser hoy inexistentes en un sentido estricto, ya que por no haber sido construidas nunca, por haber sido ya demolidas o incluso por haberse alterado significativamente en el tiempo su razón de ser intencional y constructiva”¹⁴. El estado en el que se encontraba la herencia langliana al inicio del siglo XX motivó que la Asociación Cultural Tradición y Vanguardia propusiera al Ayuntamiento de Almería la organización de un homenaje al arquitecto que incluiría un ciclo de conferencias, exposiciones, visitas guiadas, elaboración de maquetas y la publicación de su biografía, memorias y catálogo razonado de su obra. Esta iniciativa se desarrolló a lo largo del año 2005 y su objetivo fue sensibilizar a la ciudadanía y lograr el reconocimiento de su obra como parte de la nueva iconografía de la ciudad, más allá del tradicional repertorio formado por La Chanca-Alcazaba-Catedral.

Curiosamente, Guillermo Langle era un perfecto desconocido en su ciudad, incluso para el autor de estas líneas a pesar de su interés por el racionalismo y su origen almeriense, no descubrirá al arquitecto hasta finales de la década de 1990 a través del *Diccionario de la Vanguardia del siglo XX* de Juan Manuel Bonet. A partir de esta revelación reconstruye su biografía almeriense y sus vivencias en estas arquitecturas, sintiendo la necesidad de reflexionar sobre este autor y la influencia que ha ejercido en su obra a través de los escenarios de su infancia. Dentro del citado homenaje se incluyeron las exposiciones *Una Almería para el siglo XX* (2005), donde se mostró una espectacular maqueta de Ciudad Jardín que ofrecía una imagen conceptual de la obra en su estado original. También se expuso el homenaje pictórico de Paco de la Torre titulado *El arquitecto invisible* (2005). Esta serie de cuadros recreaba la memoria langliana, y reivindicaba el papel de mito moderno de su ciudad¹⁵.

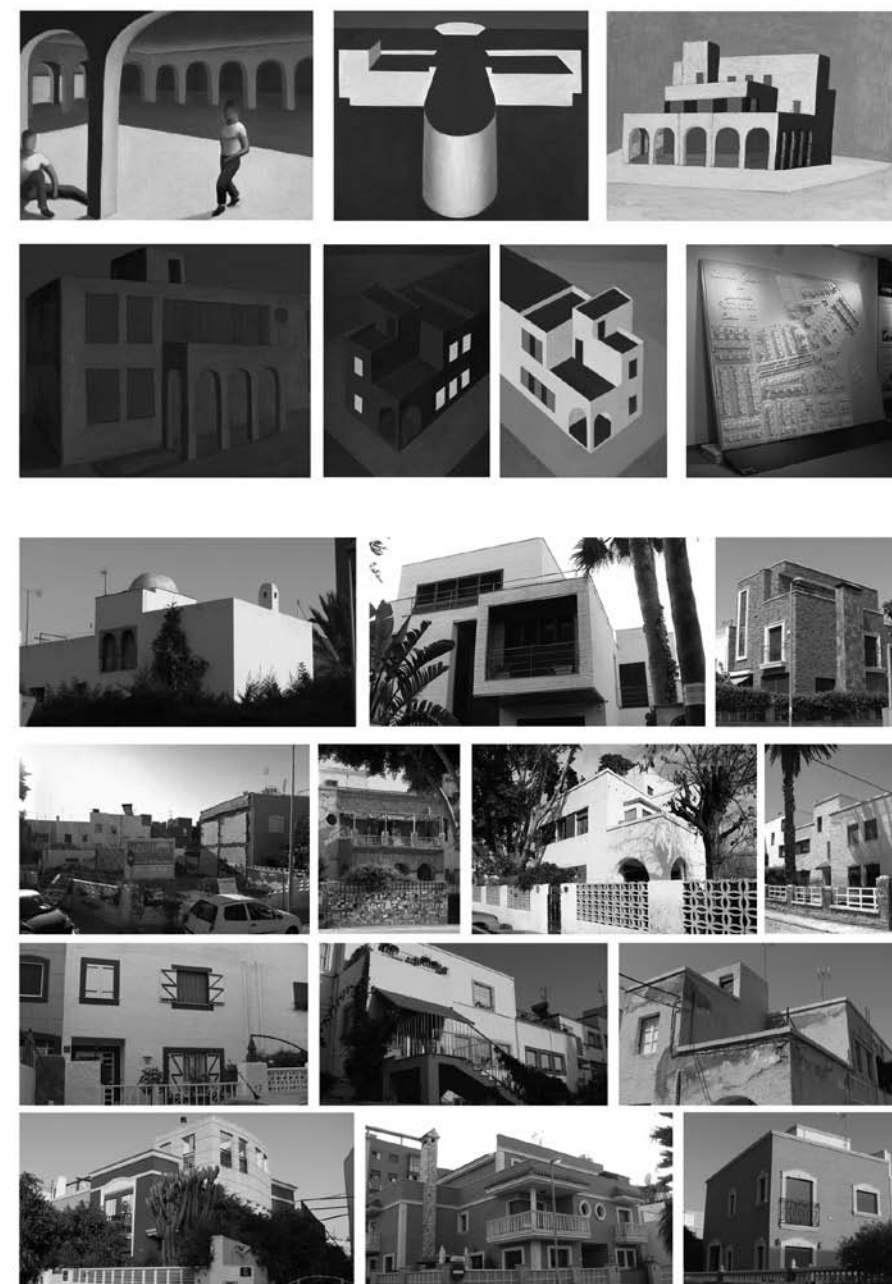
A continuación analizaremos, y documentaremos fotográficamente, las alteraciones que se han producido en las construcciones de la Ciudad Jardín. Si comenzamos por los edificios públicos, la Iglesia es la edificación que menos alteraciones ha sufrido. El conservadurismo propio de la institución ha contribuido positivamente en esta línea, aunque se detecta un abandono en el conjunto. La intervención más visible es el cerramiento con

¹⁴ VV.AA., Villa Savoye, “Les heures claires” 1928-1963, Madrid, Rueda, 2004, Cuaderno de investigación ligado a la exposición *Arquitecturas ausentes del siglo XX* (2004), Ministerio de la Vivienda, p. 19.

¹⁵ de la Torre, Paco, “El refugio racionalista”, *El arquitecto invisible*, Ayuntamiento de Almería, Almería, 2005, pp. 2-18.



De derecha a izquierda y de arriba abajo: 1-4: Imágenes de Ciudad Jardín (Almería) al término de su construcción c. 1940. 5: Visión aérea del conjunto en la actualidad (Google Map). 6: Nuevo mercado. 7-9: Estado actual del colegio. 10: Edificio de servicios original. 11: Nuevo edificio de servicios (Ambulatorio).



De derecha a izquierda y de arriba abajo: 1-6: Óleos de Paco de la Torre: Subastao (2005), El hombre nuevo (2005), S.T. (2005), Casa roja B (2005), Casa A día-Casa A noche (2005). 7. Maqueta de Ciudad Jardín (DMD). 8-20: Ejemplos representativos del estado actual de las viviendas de Ciudad Jardín.

enrejado de la zona porticada que ha alterado el espacio arquitectónico drásticamente a favor del uso privado del espacio público. En el Colegio podemos observar ampliaciones con el fin de ofrecer más plazas para responder al aumento de la demanda escolar. Estas intervenciones han conservado cierta coherencia estilística con el conjunto, pero han desfigurado la planta original que ofrecía una gran pureza, y han ocultado la visibilidad original del edificio al construir en los huecos del solar donde se sitúa el espacio de recreo. Los casos más dramáticos han sido acometidos en el Mercado y el edificio multiusos que han sido derribados y sustituidos por dos edificios que ni responden a la estética del conjunto ni mantienen la calidad arquitectónica original. El nuevo Mercado, a pesar de respetar la planta y recuperar los arcos de medio punto pierde la simetría y el ritmo langliano en una solución irregular. El nuevo edificio destinado a Centro de Salud aumenta el volumen construido en origen, circunstancia que altera el equilibrio del conjunto arquitectónico circundante a la plaza central. Esta construcción es un claro ejemplo la estereotipada arquitectura institucional actual que salvo en contados edificios emblemáticos, que cuentan grandes presupuestos y con la colaboración de estudios de arquitectura externos, responde a una estética *standar* de orden funcional. En este sentido convendría revisar el ejemplo de Guillermo Langle como arquitecto municipal.

En el caso de las viviendas particulares podemos apreciar los efectos de las reformas y la aparición de construcciones de nueva planta. Si encontramos algunos ejemplos que conservan su aspecto original se debe al abandono y al estado ruinoso que presentan. La mayoría de las viviendas han sido reformadas con intervenciones que no responden a ningún programa rector, lo que ha ocasionado un panorama caótico y devastador desde el punto de vista arquitectónico y estético. Podemos encontrar pocos ejemplos fieles a la idea original frente a una generalización del capricho personal. Estas reformas responden principalmente a la necesidad de una actualización de las instalaciones y a la generación de mayor espacio habitable, hecho que ha obligado a cerrar terrazas y construir en los terrenos propios. Señalaremos algunos ejemplos de este extenso catálogo de intervenciones: alicatado de las fachadas, columnas y prótesis historicistas, alerones de tejas, rejillas ornamentales, balaustradas coloniales, adornos regionalistas, persianas enrollables, toldos afrancesados, mallorquinas multicolores, emparrados rurales, vidrieras eclesiásticas,... En otros casos se ha optado por la *customización* temática, y son especialmente llamativa las transformaciones arabescas con cúpula y ventanas de herradura, también abundan las almenas recuerdo de palacios renacentistas y castillos medievales, las casas norteña de montaña, los ranchos del oeste, los cortijos vernáculos, las haciendas y casas de campo o las casas típicas almerienses. Estas intervenciones apenas permiten identificar rasgos originales de la arquitectura, ya que no se han respetado los elementos identificativos, ni cromáticos ni formales, como obliga cualquier plan urbanístico para un centro histórico protegido. Los derribos han sido numerosos y a pesar de que las nuevas

viviendas respetan la altura y las proporciones entre el volumen construido y el terreno, no responden al programa arquitectónico de Langle. Las construcciones de nueva planta proponen una estética contemporánea *standar* de corte minimalista como seña de identidad de la nueva ciudad jardín. Pero lejos de ser la tendencia de una renovación generalizada encontramos un variado repertorio en el que se incluyen también viviendas historicistas, regionalista o incluso las definitivamente *kitch*.

A partir del análisis realizado hemos comprobado como la Ciudad Jardín de Langle ha sido objeto de una *customización* irrespetuosa. La presentación de este caso nos permite aproximarnos a la situación en la que se encuentra el legado de la arquitectura racionalista en España. Para concluir, deseáramos apuntar tres factores que han propiciado, a nuestro juicio, esta situación y sobre los que se debería actuar urgentemente: el desconocimiento de los propietarios de la autoría de sus inmuebles, los problemas de identidad de la sociedad contemporánea y el vacío legal que favorece estas intervenciones.

Bibliografía

- Arean Fernández, Antonio; Vaquero Gómez, José Ángel, Casariego Córdoba, Juan, Madrid. Arquitecturas perdidas, Madrid, Pronaos, 1993.
- Baldellou, M. A.; Capitel, Antonio, Arquitectura Española del siglo XX, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- Boesiger, Willy, Le Corbusier, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1992.
- De la Torre, Paco, "La Almería vanguardista de Guillermo Lange", Lars, Nº 8, 2007.
- De la Torre, Paco, El arquitecto invisible, Ayuntamiento de Almería, Almería, 2005.
- De Salà-Morales, Ignasi; Cirici, Cristian, Ramos, Fernando, Mies Van der Rohe Pabellón Barcelona, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- Ferrand Marylène, Feugas Jean-Pierre, Le Roy Bernard, Veyret Jean-Luc, Le Corbusier: Les Quartiers Modernes Frugès, Basel, Birkhäuser, 1998.
- Hernández Martínez, Ascensión. "La arquitectura del Movimiento Moderno: entre la desaparición y la reconstrucción. Un impacto cultural de larga proyección", Apuntes, nº 2, 2008.
- Laborda Yneva, José, Fernando García Mercadal, Artículos en la revista arquitectura, Zaragoza, Entasis, 2008.
- Mercadal, Fernando, "Arquitectura mediterránea (1)", Arquitectura, nº 85, mayo de 1926.
- Ruiz, Alfonso, Ciudad Jardín, Almería, 1940-1947, Almería, Colegio de Arquitectos de Almería, 1998.
- VV.AA., "Arquitectura y movimiento moderno en Andalucía", Boletín del IAPH, 15 de junio de 1996.
- VV.AA.: Guillermo Langle Rubio. Arquitecto de Almería (1895-1981). Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Urbanismo, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 2006.
- <http://www.docomomoiberico.com/> <Consultado 20.018.2011>



Abecedario urbano. Jonay Cogollos van der Linden, 2011.

La gráfica comercial: protagonista en el entorno.
Commercial Graphics — The Star Of Urban Landscapes.

Jonay Cogollos van der Linden.

Artista y profesor del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València. Doctor Europeo en Bellas Artes.

Resumen: La rotulación comercial es el medio de transmisión de la publicidad comercial en nuestro entorno urbano más inmediato. Su función consiste en ofrecer información que nos permite comprender nuestro complejo entorno edificado. La gráfica comercial imprime carácter a nuestro entorno y por eso, mediante esta investigación, conseguimos entender un poco mejor nuestra realidad, nuestra cultura y, en consecuencia, el mundo que nos rodea.

Palabras clave: Rótulo, tipografía, cultura visual, regulaciones, Europa.

Abstract: Street signs are the media for advertising in our closest urban environment. They are intended to indicate information that is not outwardly observable in complex built-up landscapes. Commercial graphics puts its stamp on the urban environment. This study therefore enables us to better understand reality, culture and, ultimately, the world around us.

Keywords: Sign, typography, visual culture, regulations, Europe.

La gráfica comercial: protagonista en el entorno.

Cuando visitamos o transitamos por las ciudades en las que habitamos podemos percibir claras diferencias entre cada una de ellas. Como ciudadanos tenemos un profundo vínculo con las diferentes partes y elementos de nuestras ciudades, y observamos nuestro entorno influidos por recuerdos y realidades muy concretas.

Como nos describe el autor Kevin Lynch, en su concepción sobre la observación y captación de nuestro entorno urbano: “Muy a menudo, nuestra percepción de la ciudad no es continua sino, más bien, parcial, fragmentaria, mezclada con otras preocupaciones. Casi todos los sentidos están en acción y la imagen es la combinación de todos ellos”¹.

¹ LYNCH, K.: 1984, p. 10.

Tal como ocurre con la arquitectura de la ciudad, sus calles, su planificación, su diseño, la publicidad que la viste y la rotulación comercial que la define, son captadas por diferentes personas en diferentes ocasiones, con diferentes luces y en diferentes épocas y situaciones. En cada instante del proceso de captación y visualización existe mucho más de lo que la vista puede ver; nuestra propia realidad condiciona y hace variar la percepción de la ciudad y de los diferentes espacios que la conforman.

En este breve artículo vamos a centrarnos pues en la percepción de nuestras ciudades y en concreto, en la publicidad que la decora. El objetivo principal de la publicidad comercial es dar a conocer lo que el mercado ofrece a una determinada comunidad e intenta persuadir a la misma de su conveniencia para su adquisición. Su plasmación en nuestro entorno urbano queda evidenciada, en mayor o menor medida, en la rotulación comercial.

Dicha rotulación, que diariamente percibimos en el espacio público, tiene la funcionalidad de informarnos sobre la actividad de los diferentes establecimientos comerciales que se encuentran en nuestro entorno y constituye un campo de estudio no tan efímero como los carteles publicitarios, los “periódicos” gratuitos, los folletos que pueblan los limpiaparabrisas de nuestros coches o las banderolas que varían en función de las actividades temporales que se desarrollan en la ciudad.

Los rótulos forman parte del tejido ambiental de la ciudad y su importancia estriba en que nos vienen impuestos, en ocasiones, incluso mucho tiempo después de haber cumplido su función primordial. Es frecuente que pervivan tras el cierre del negocio (el anuncio sobrevive al anunciante) y, pese a haber perdido su sentido de mensajes comerciales, su presencia gráfica sigue formando parte de la trama visual de la ciudad. Algunos viejos rótulos crean hermosos efectos a través del tiempo: permanecen durante años degradados por los efectos del medio ambiente como testigos de otros tiempos; se caen a trozos, se difuminan y deterioran; son elementos de nuestro tejido urbano tanto como los edificios que lo conforman.

La variedad y libertad formal y estética es lo que mejor define a la rotulación. Por un lado, podemos situar la escritura gestual, espontánea y personal, realizada de manera intuitiva con herramientas o técnicas poco convencionales y sobre soportes atípicos. Sin embargo, también encontramos escrituras sobrias y elegantes con una métrica justa y precisa, realizadas por manos diestras con técnicas refinadas sobre soportes adecuados y materiales nobles que, en muchos casos, se ajustan a normativas urbanas de los ayuntamientos para ordenar un territorio, preservar los centros históricos, conservar un estilo determinado o crear una identidad urbana.

Los rótulos comerciales de nuestro entorno cotidiano nos afectan porque contienen información sobre el mundo que nos rodea y, en multitud de ocasiones, independientemente de su significado, se convierten en puntos de referencia que se sitúan dentro de nuestro campo de visión. Qué duda cabe que los establecimientos comerciales engloban gran parte del campo visual del peatón y son la línea más visible del horizonte.

Parece obvio que el papel del rótulo dentro de nuestro hábitat no está lo suficientemente valorado ni controlado y su función se sitúa entre dos mundos: la arquitectura y el diseño.

Es muy interesante observar nuestras ciudades e intentar analizarlas centrándonos en otros parámetros o puntos de vista menos convencionales. Resulta fascinante observar como, a veces, son las letras y las palabras las que envuelven, caracterizan y dan significado a un determinado lugar, en ocasiones, incluso más que la propia arquitectura. La relación existente entre la letra y el entorno demuestra así su enorme potencial.

La gráfica comercial como elemento de persuasión y de orientación en el espacio urbano tiene por tanto una gran importancia. No podemos ni debemos obviar que no son sólo las palabras las que aportan significado a los rótulos comerciales; también cobra importancia la forma de modular dichas letras y palabras, su tamaño, composición, su posición y los diferentes materiales que las conforman, su historia y su disposición en el entorno.

Precisamente por la importancia que tiene el rótulo en nuestro entorno, existe un amplio y continuado debate respecto a su relación con los edificios. Desde nuestro punto de vista, lo ideal es que los rótulos se integren y armonicen con la arquitectura, pero es evidente que los rótulos comerciales no suelen tener en consideración esa relación. El interés comercial por destacar y llamar la atención, unido a la falta de previsión de gobiernos y dirigentes, ha permitido que en la actualidad podamos apreciar una cierta despreocupación o dificultad para mitigar la contaminación visual de nuestras ciudades.

Por su ubicación en el espacio, los rótulos, sobre todo los luminosos, constituyen con frecuencia elementos asociados generalmente a los edificios y están ubicados en función de su visibilidad óptima. Nace así la arquitectura electrográfica, que es de hecho la arquitectura de la comunicación social; el rótulo en ocasiones acaba siendo más importante que el edificio.

La idea de la arquitectura de la comunicación para definir el estilo la mantienen ciertos espacios urbanos en la actualidad. Se pasa de una arquitectura del espacio a una situación en la que la comunicación se convierte en el elemento arquitectónico principal que domina y da forma a ese paisaje: la señal gráfica en el espacio ha pasado a ser la

arquitectura de ese paisaje. El símbolo domina el espacio; las relaciones espaciales se establecen más con los símbolos que con las formas y la arquitectura. El paisaje adquiere la cualidad de símbolo perdiendo una importante parte de su esencia como forma, como elemento definitorio del espacio. En múltiples ocasiones la rotulación comercial, las vallas, los carteles y los anuncios luminosos de cornisas, tejados y azoteas han superado, en muchos casos, al medio arquitectónico como referente visual de ubicación y orientación.

En general las ciudades controlan y regulan los elementos que conforman los espacios públicos, pero a menudo el patrimonio cultural de las mismas está desapareciendo detrás de la gráfica publicitaria y comercial. Si bien la señalización y rotulación vial recae en manos de las diferentes Administraciones Públicas y están subordinadas a convenciones internacionales que garantizan un cierto control y orientación, la mayoría de los lugares invadidos por la tipografía fuera del ámbito de periódicos, revistas o libros escapan completamente del control de diseñadores gráficos o tipógrafos.

Podemos apreciar fácilmente que aunque en las vallas publicitarias, los carteles y los anuncios de las revistas aún existe un cierto control por parte de los profesionales de la publicidad, en la rotulación comercial impera la anarquía. Contra los criterios de proporción establecidos por los tipógrafos o por las sugerencias científicas procedentes de la experimentación óptica, la prudencia y moderación en el uso racional de la tipografía brilla por su ausencia en los rótulos comerciales.

Aproximación a la realidad europea.

Si hiciéramos una valoración simplificada sobre los diferentes modelos de rotulación comercial que pueblan en entorno comercial europeo, podríamos hablar de que en un extremo se encuentran ciudades que mantienen un respeto al entorno tan marcado que puede llegar incluso a la ausencia total de su papel como reclamo y se limite a la mera información casi uniformada, mientras en el otro polo nos encontramos con tal exceso de reclamación que puede llegar a convertir los rótulos en invisibles a causa de tal saturación de información.

Sin embargo, consideramos que es imposible plantear una clasificación del paisaje comercial en estos términos ya que cada entorno urbano tiene una idio-sincrasia propia que la distingue del resto. Al igual que encontramos variaciones evidentes entre la gráfica de la rotulación de diferentes países, ese carácter diferencial también se puede apreciar entre espacios urbanos de un mismo país, de una misma ciudad o en una misma calle.

En esta breve investigación, al visitar y deambular por las ciudades de un modo casi azaroso, hemos seleccionando los rótulos comerciales que a nuestro entender mejor se ajustan al carácter de cada ciudad. Los rótulos que hemos documentado son, en cierto modo, lo que ha definido nuestra visión particular sobre el tema tratado y han supuesto, sin duda, un punto de partida para afianzar nuestras impresiones. No obstante, además de impresiones, hemos indagado sobre la hipótesis de si la gráfica comercial, aparte de ser una plasmación directa del carácter cultural e histórico de los ciudadanos o habitantes de la ciudad, era, además, un fiel reflejo de las normativas y ordenanzas municipales que rigen el ámbito de la publicidad en los espacios urbanos.

Haciendo un breve recorrido por las diferentes ciudades europeas sobre las que centramos nuestro estudio en este artículo (Valencia, Lisboa, Roma, Ámsterdam y Londres), constatamos la existencia de distintos modelos de gestión para desarrollar las ordenanzas y regulaciones municipales sobre la rotulación comercial.

Desde nuestro punto de vista, el enorme desarrollo de las técnicas de producción, el interés del comerciante que da prioridad a los aspectos publicitarios en contraposición a su consideración respecto al entorno público, y la falta de medidas para aplicar las normas que rigen la coherencia estética y patrimonial por parte de las autoridades competentes, finalmente ha desembocado en el estado actual de la señalética comercial que apreciamos en las ciudades del sur de Europa. Aparte de la polución y el deterioro medioambiental que sufren en general los centros urbanos, las mencionadas ciudades, Roma, Lisboa y Valencia, mantienen un grado de contaminación visual en cuanto a la rotulación bastante similar que podemos considerar como muestra de la situación que viven las demás ciudades del sur de Europa en general. Sus habitantes experimentan una lectura poco clara del espacio urbano, que dificulta la identificación de los rasgos distintivos de su ciudad.

Tanto en Roma, como en Valencia o Lisboa, la variedad tipográfica es demasiado extensa para poder clasificarla. Un modo bastante lógico para denominar a estas rotulaciones sin rasgos distintivos establecidos de acuerdo a un grupo de familias tipográficas, podría ser su introducción en la agrupación de letras identificadas como Decorativas. La característica principal de los tipos de dicha familia es que no fueron concebidos como tipos de texto, sino para un uso esporádico y aislado. Intentar clasificar o sistematizar la gran cantidad de caracteres decorativos resultaría francamente imposible².

Otra característica evidente en estas ciudades es la poca relación entre los rótulos y la tendencia arquitectónica de los edificios. Las fachadas no marcan las limitaciones en el carácter visual de los comercios. Si los rótulos no suelen guardar proporción con la fa-

² Véase MARCH, M.: 1989, p. 10-40.



Izquierda: Jonay Cogollos v. d. Linden. Rótulos comerciales de la ciudad de Valencia. 2003-2007. Derecha: Jonay Cogollos v. d. Linden. Rótulos comerciales de la ciudad de Roma. 2006.



Jonay Cogollos v. d. Linden. Rótulos comerciales de la ciudad de Lisboa. 2010.

chada comercial, no cabe esperar que la misma guarde relación con el estilo de arquitectónico del entorno.

Las autoridades locales en muchas ocasiones son responsables de los abusos que se cometen y las deficiencias se podrían subsanar mediante un ejercicio de control eficiente y continuado.

No hay sólo una despreocupación y deficiente regulación del medio comercial. Si dirigimos una simple mirada al medio arquitectónico y a su conservación basándonos en factores esenciales como pueden ser el valor patrimonial de los edificios o la coherencia de estilos que hay entre ellos, podríamos establecer paralelismos bastante evidentes.

Se puede hablar del carácter despreocupado y poco comprometido de las sociedades del sur de Europa, pero desde nuestro punto de vista eso sería entrar en los mismos estereotipos y convencionalismos de siempre. El problema principal está en la forma que tienen las autoridades de aplicar las regulaciones, a ellas les corresponde educar al ciudadano basándose en criterios objetivos y racionales que permitan su desarrollo como tales.

Centrando nuevamente nuestra investigación en el estudio de otras urbes, observamos que tanto la ciudad de Londres como la de Ámsterdam, al igual que ocurre en Valencia y Roma, están divididas por distritos municipales y los mismos también tienen transferidas las competencias necesarias para velar por la aplicación de las normativas que establece la ley en el ámbito de la rotulación.

Londres tiene un total de 33 distritos y la ciudad de Ámsterdam tiene 15. En ambas ciudades, la obtención de los permisos necesarios para instalar rótulos comerciales o cualquier otra actuación en el ámbito de la fachada comercial, es bastante compleja.

Al contrario de las mencionadas ciudades mediterráneas, éstas últimas tienen una aplicación de las normas reguladoras muy estricta y las autoridades son muy rigurosas respecto a la calidad del diseño, la elección de materiales apropiados y el cuidado de que mantengan una relación coherente y acorde con los rótulos comerciales más cercanos.

Ambas ciudades se caracterizan por un cuidado en la rotulación y su integración en el medio, que nos lleva a la convicción de que tienen una calidad como entorno muy superior a las ciudades sur europeas. El tamaño de los rótulos, la tipografía fácilmente legible, la armonía cromática y un largo etc, nos han llevado a establecer como un hecho contrastado la mayor habitabilidad y armonía visual en estas últimas dos ciudades analizadas que las que se experimentan en Valencia, Roma o Lisboa.

El rasgo principal que determina el carácter del rótulo comercial en estas ciudades norteafricanas es su natural adaptación al medio. Evidentemente, aparte de las regulaciones existentes y las ordenanzas municipales mayoritariamente respetadas, la elección de los materiales adecuados en la realización de los rótulos permite una integración casi total con el entorno.



Izquierda: Jonay Cogollos v. d. Linden. Rótulos comerciales de la ciudad de Londres. 2007-2009. Derecha: Jonay Cogollos v. d. Linden. Rótulos comerciales de la ciudad de Ámsterdam. 2007.

Otra de las diferencias reconocibles a simple vista es la poca variedad de tipografías utilizadas en las urbes nórdicas. La utilización de tipos en su mayoría de la familia de las Romanas, crea un carácter homogéneo que permite un alto grado de legibilidad, armonía y ritmo en la composición³.

Dejando a un lado las singularidades culturales e históricas, y las características propias de cada espacio urbano que hemos estudiado, podemos decir que las normativas vigentes y la cultura cívica tienen su fiel reflejo en la aplicación de la tipografía en el medio público de las ciudades del norte de Europa. Sin embargo ¿cuál de las situaciones es más humana? ¿Realmente es mejor un extremo del eje que el otro? Al fin y al cabo todas las situaciones documentadas reflejan el comportamiento social de las personas que viven en las respectivas ciudades y de la actuación de sus dirigentes.

Mediante este breve artículo deseamos evidenciar el hecho de que los rótulos comerciales funcionan como elementos gráficos del entorno que, indudablemente, influyen en nuestra vida cotidiana por su significado, al igual que por su forma, composición y fuerza expresiva. El espíritu de la letra y las variaciones en su carácter generan multitud de sensaciones y connotaciones muy variadas.

Consideramos que la elección de la tipografía es el factor que más refuerza el contenido intelectual de un mensaje, transmitiendo o anulando su credibilidad. La tipografía produce estados de ánimo por su enorme habilidad de transmitir sensaciones mediante una imagen estética que supera, en ocasiones, al propio texto y a su significado; he ahí dónde estriba su importancia.

³ BLANCHARD, G.: Opus cit., p. 20-60.

La gráfica comercial imprime carácter a nuestro entorno. Por eso, gracias a esta investigación, entendemos un poco mejor nuestra realidad, nuestra cultura y, en definitiva, el mundo que nos rodea.

Bibliografía:

- BLANCHARD, G.: *La letra*. Ed. Ceac, S. A., Barcelona, 1988. ISBN: 8432956147.
- BERGER, J.: *Modos de ver* (ed. original *Ways of seeing*, Ed. Penguin Books, London, 1972). Ed. Gustavo Gili, S A, Barcelona, 2000. ISBN: 8425218071.
- COGOLLOS VAN DER LINDEN, J. N.: *El Rótulo. El Paiseje Comercial Europeo*. Ed. Euroeditions, Madrid, 2009. ISBN: 9788493691523.
- CONRADS, U.: *Arquitectura. Escenario para la Vida*. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1977. ISBN: 8472141012.
- CULLEN, G.: *The concise townscape*. Ed. Architectural Press, London, 1961. ISBN: 0851395686.
- GUBERN, R.: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1987. ISBN: 842521338X.
- MARCH, M.: *Tipografía creativa*. Ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1989. ISBN: 8425214076.
- LYNCH, K.: *La imagen de la ciudad*. (ed. original *The Image of the City*, Ed. MIT Press, Massachusetts, 1960) Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984. ISBN: 9788425217487.
- PALACIOS VARGAS, F. M^a.: "Entra por nuestros ojos, deteriora el ambiente y altera nuestra vida cotidiana. El peligro de la contaminación visual. Afección urbanística en el olvido". En la web *Ilustre Colegio de Abogados de Madrid*. Disponible en: <<http://www.icam.es/verFichaOtro.js?id=200704250003&seccion=&xml=/docs/20070418/0014.xml>>. Consulta 15 mayo 2007.
- PORTER, T.; MIKELLIDES, B.: *Colour for architecture*. Ed. Studio Vista, London, 1976. ISBN: 0289706114.
- SÁNCHEZ, A.: *Barcelona Gráfica*. Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 2001. ISBN: 9788425220265.
- SÁNCHEZ GUZMÁN, J. R.: *Breve historia de la publicidad*. Ed. Forja, Madrid, 1982. ISBN: 8436800168.
- SATUÉ, E.: *El paisaje comercial de la ciudad: Letras, formas y colores en la rotulación de comercios de Barcelona*. Ed. Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 2001. ISBN:8449310334.
- VENTURI, R.; IZENOUR, S.; SCOTT BROWN, D.: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. (ed. original *Learning from Las Vegas*, Ed. MIT Press, s.l.,1972) Ed. Gustavo Gili S. A., Barcelona, 1978. ISBN: 8425208785.

Normativas:

- AYUNTAMIENTO DE VALENCIA: *Ordenanza Municipal sobre Publicidad*. Disponible en: <[http://www.valencia.es/twav/ordenanzas.nsf/vCategoriasv/035E87CD037B1404C1256F950029F6CB/\\$file/Ordenan%20Municipal%20sobre%20Publicitat%20Valenci%E0.pdf?openElement&lang=2&nivel=4](http://www.valencia.es/twav/ordenanzas.nsf/vCategoriasv/035E87CD037B1404C1256F950029F6CB/$file/Ordenan%20Municipal%20sobre%20Publicitat%20Valenci%E0.pdf?openElement&lang=2&nivel=4)>. Consulta 20 junio 2007.
- MAIRIE DE PARIS: *Règlement de la Publicité et des Enseignes a Paris. Paris 1994*. Disponible en: <http://www.paris.fr/portail/pratique/Portal.lut?page_id=6786&document_type_id=5&document_id=21379&portlet_id=15475>. Consulta: 5 Mayo 2010.
- MUNICIPIO DE LISBOA: *Regulamento de Publicidade, Lisboa, 1992*. Disponible en: <<http://www.cm-lisboa.pt/?idc=283&idi=37305>>. Consulta: 11 abril 2010.

Actitudes tipográficas y sus relaciones con el handmade. **Attitudes Typographical And Its Relations With The Handmade.**

Nuria Rodríguez Calatayud

Artista y Profesora Titular del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, Universitat Politècnica de València. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno.

Resumen: A lo largo de este artículo, titulado *Actitudes tipográficas y sus relaciones con el handmade*, vamos a revisar algunos usos de la tipografía como imagen. Este cambio de paradigma en el que prevalece su contenido visual frente a su contenido textual, funciona como una propuesta que presenta un sistema de lectura bien distinto, menos secuencial y, por tanto, podría recibir algunos calificativos relacionados con la percepción de la imagen como la simultaneidad, la síntesis y la globalidad. Como decía Alberto Manguel tenemos que aprender a “leer” lo que se ve, pero este esfuerzo sucesivo de aprendizaje y asimilación, lo vamos realizando a diario, casi sin darnos cuenta. Si nos adentramos en el ámbito de la percepción, podemos advertir como miles de pantallas configuran nuestra manera de acceder a la información, que a su vez, seleccionan formatos más visuales porque son más directos y transitorios.

Anteriormente, lo textual contaba con el consenso generalizado y la escritura se perfilaba como una herramienta eficaz que favorecía la trasmisión de ideas, cumpliendo a su vez, una función mnemotécnica. Hoy en día, la celeridad con la que se construye la información y se difunde, precisa de instrumentos más permeables. Desde esta perspectiva, la imagen digital responde con solvencia a las necesidades que plantean estas demandas. ¿Qué ocurre cuando los expertos en comunicación gráfica subvierten el orden de los factores y predomina lo visual frente a lo textual?, y por otro lado, ¿qué buscan los diseñadores o ilustradores con la letra dibujada, cuando exhiben su fase proyectual como definitiva?. Algunas de estas cuestiones son las que abordaremos a lo largo de este texto.

Palabras claves: tipografía, imagen, cultura visual, handmade. Abstract

*Abstract: Through out this article, titled *Typographic attitudes and their relations with the handmade*, we are going to review some uses of typography as image. This change of paradigm, by which visual content prevails over textual content, operates as a reading system that is very different, less sequential and, therefore, could be described in terms of image perception, such as simultaneity, synthesis and globality. As Alberto Manguel said, we have to learn to “read” what is seen. However, this successive effort of learning and assimilating, is carried out daily, without us even noticing it. From the perspective of*

perception, we can observe how thousands of screens determine our way of accessing information, which, also, select the most visual formats since they are the most direct and transitory.

In the past, the textual counted with the general consensus and it was writing that shaped itself as an efficient tool that allowed the transmission of ideas, while having a mnemotechnic function. Nowadays, the speed at which information is constructed and disseminated requires more permeable tools. From this point of view, digital image efficiently addresses the needs that these demands pose. What happens when graphic communication experts subvert the order of the factors and the visual predominates over the textual? On the other hand, what do designers and illustrators look for, with their handmade lettering, when they exhibit the layout phase as the definitive one? Some of these questions will be addressed in this text.

Key words: typography, image, visual culture, handmade

Índice:

1. La letra dibujada, la imagen de la letra.
2. El handmade, nuevas pautas creativas en el ámbito del diseño y la ilustración.
3. Conclusiones.

Introducción: la letra dibujada, la imagen de la letra

La tipografía actúa como una potente herramienta cuando queremos comunicar nuestras ideas, expresar nuestros sentimientos y perpetuar nuestra memoria a través de la escritura. Desde el gesto del copista traducido en un sistema modular combinable, hasta la eclosión democrática de la tecnología digital, hemos realizado una intensa evolución formal que progresa de manera independiente de los trazos caligráficos que fueron la esencia de la construcción formal de la letra.

Los avances técnicos están favoreciendo ese trasvase formal entre lo manual y lo tecnológico, pero no nos vamos a adentrar en argumentos historicistas que podrían alejarnos de nuestro propósito inicial. Por tanto, debemos observar como hoy en día, la tipografía sigue esta trayectoria expansiva hacia todo tipo de pantallas y superficies impresas a través de la tecnología digital. Todo ello facilita que convivan de manera simultánea, nuevas estructuras formales con sistemas más arcaicos, que nos interrogan sobre los valores diferenciales entre imagen y texto asentados por la tradición.

¿Podemos leer imágenes de la misma manera que leemos un texto?, ¿por qué la tipografía está realizando una deriva formal hacia otros programas constructivos como

la exhibición de lo manual, la tipografía ornamentada o la tipografía objetual?, ¿cómo afecta a nuestra percepción que las letras hayan abandonado la legibilidad y la precisión semántica como tareas predominantes?. La formulación de estas preguntas pretende situar desde el primer momento, las intenciones argumentales que han generado esta reflexión, a propósito de las nuevas derivas formales que los diseñadores actuales utilizan como discurso gráfico y por qué no decirlo, de estilo. Como describe Raquel Pelta en su artículo sobre Brosmind Studio para la revista Etapes; “El estilo se ha convertido en un elemento clave para dar visibilidad a los diseñadores en un mercado global”.

De algún modo, estas nuevas estrategias sobre el estilo y su relación con lo digital, afectan nuestra manera de proponer y recibir información sobre la realidad, que se ha democratizado hasta tal punto, que cualquier persona ajena a la profesión del diseño, puede realizar tareas de composición tipográfica e incluso compartir cierta sensibilidad creativa, cuando también son conscientes de los matices que pueden adquirir los textos al seleccionar una letra y no otra. En cierta medida, se está eligiendo *la voz del texto* a través de estas variaciones formales como dice Andreu Balius. Cuando decidimos utilizar Helvética, Times o Comic Sans, estamos buscando una determinada *entonación del texto*, su carácter visual, por lo que prevalece, en un primer nivel, su representación formal frente al contenido semántico del mismo. Por tanto, ¿podemos hablar de una *actitud tipográfica*, es decir, una disposición de ánimo manifestada a través de las letras?. *A priori*, puede parecernos un contrasentido exponer esta cuestión cuando hacemos referencia a la disciplina del diseño.

De hecho, hasta fechas bastantes recientes, los padres del diseño abogaban por una cierta invisibilidad del autor en sus proyectos. Lo que realmente importaba era el proceso de comunicación en sí mismo y las posibles formas que podían adoptar. Conocer quién había realizado una campaña, un diseño editorial o una identidad corporativa, solía ser información reservada para los miembros de la profesión. Sin embargo, la prensa y los medios de comunicación revelan los nombres de los diseñadores e ilustradores como etiquetas que pueden incrementar la repercusión del trabajo gráfico, como un valor añadido que multiplica la calidad del producto final. Pensamos que los medios se hacen eco de este tipo de información porque el usuario también está buscando, en cierta medida, otros valores más emocionales que son imperceptibles cuando adquieres un diseño determinado.

Si tenemos que hablar de *actitud tipográfica*, sin duda alguna, podemos referirnos a Stefan Sagmeister como uno de los diseñadores que mejor representan este concepto dialéctico. Este diseñador neoyorquino, vincula aspectos de su vida personal con los encargos que le realizan sus clientes y la rutina diaria de su estudio. De hecho, en su página web (www.sagmeister.com) ha instalado una webcam que nos permite observar desde

cualquier lugar, lo que ocurre en su espacio de trabajo en Nueva York. Casi en tiempo real, podemos mirar desde el más absoluto anonimato, el lugar sagrado e inaccesible de un creativo, su estudio, donde desarrolla los proyectos con su equipo de trabajo. Comentaba en una entrevista para el *blog* de diseño: *graffica* (<http://graffica.info>).

“Una de las fuentes más frecuentes de inspiración es una habitación de hotel recién ocupada. Me resulta fácil trabajar en un lugar alejado del estudio, donde los pensamientos sobre la implementación de una idea no me vienen a la cabeza de forma inmediata, pero allí puedo soñar un poco más libremente.”

Sagmeister es un diseñador carismático que conecta muy bien con las generaciones más jóvenes que entienden el diseño de otro modo. Para ellos, ya no es tanto una disciplina funcional, encargada de la resolución de problemas sino que debe responder a cuestiones más subjetivas, relacionando diseño o ilustración con un estilo de vida. En el reciente Congreso AGI de Barcelona, Sagmeister comentaba algunas pautas que utiliza para abordar los encargos. En algunas ocasiones, comienza desde una perspectiva personal que más tarde, le ayuda a encontrar la solución gráfica para el proyecto. Como dice Maximo Vignelli, es muy difícil saber cuanto de diseñador hay en él, porque sus trabajos tienen planteamientos muy artísticos. Comenta de nuevo a *graffica* al respecto de su proceso creativo:

“El proceso que sigo más a menudo ha sido descrito por el filósofo maltés Edward DeBono, que sugiere empezar a pensar en una idea para un proyecto en particular eligiendo un objeto al azar como punto de partida. Por ejemplo, tengo que diseñar un bolígrafo, en lugar de mirar otros bolígrafos y pensar en cómo se usan los bolígrafos y cuál es mi público objetivo, etc. empiezo a pensar sobre usos del bolígrafo (aquí estoy yo mirando a mi alrededor en una habitación de hotel buscando un objeto al azar)... y veo, por ejemplo, la colcha de la cama. De acuerdo, las colchas de las camas de los hoteles son pegajosas, tienen bacterias... Ah, sería posible diseñar un bolígrafo que sea sensible a la temperatura, así que cambiaría de color con el tacto, sí, eso podría ser simpático: Un bolígrafo que sea entero negro y que se convierte en amarillo en los puntos en los que los hemos tocado con los dedos o las manos... No está mal, teniendo en cuenta que me ha llevado 30 segundos. Por supuesto, la razón por la que esto funciona es porque el método de DeBono obliga a nuestro cerebro a empezar de nuevo con un punto de vista totalmente diferente, evitando repetir las mismas ideas que ya existen.”

Recientemente ha publicado un libro de tipografía titulado *Things I Have Learned In My Life So Far*, donde muestra 20 frases de su diario en 15 cuadernillos, como un listado de aforismos que le recuerda como debe vivir, y que en ocasiones, consigue trasladar

como parte del encargo para algunos clientes. Sus frases como *el dinero no da la felicidad*, que a su vez fue el eslogan para la fachada de un casino, están construidas con objetos muy diversos como ropa, semillas, plantas, azúcar u objetos encontrados. Es interesante comprobar el juego que establece con el espectador, ya que le incita a mirar y observar varias veces la imagen para asimilar su significado. A través de la sorpresa que causan estos elementos, propone lecturas que interactúan constantemente con el público.

¿Cómo entender estas propuestas que establecen múltiples niveles de comprensión? Hemos comprobado que no funcionan como eslóganes textuales que de manera objetiva proporcionan información, más bien actúan como potentes *imágenes-reclamo* que seducen a través de su novedoso tratamiento formal. Si en un primer lugar, visualizamos la imagen y *a posteriori* entendemos su significado, quizás podríamos realizar un análisis de la misma desde los parámetros planteados por la Teoría General de la Imagen propuestos por los especialistas en este tipo de análisis, es decir, valorar su grado de iconicidad, analizar la estructura de la representación y explorar su sintaxis visual.

Son muchas las voces que se alzan desde ámbitos bien diferenciados como la crítica o la historia del arte, así como la sociología y la filosofía, para describir el potencial de conocimiento que se transfiere a través de la lectura de las imágenes. Algunos historiadores alejados de la línea formalista como Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich o Rudolf Arnheim han realizado estudios que describen las cualidades de conocimiento adquirido tras el visionado de las imágenes que precisan de un procedimiento de interpretación bien distinto a la lectura de un texto. Mientras que un escrito requiere de un procesamiento secuencial, avanzando linealmente a través de las palabras, frases y párrafos para comprender su significado, la imagen solicita un proceso bien distinto, una percepción global y simultánea de todas las partes.

Las imágenes, en todas sus acepciones como copia, representación, similitud o símbolo, se han presentado en la escena discursiva como elementos anómalos, examinados con suspicacia y sorpresa desde que Platón nos alertara de las cualidades engañosas de la misma, artefactos que nos alejan de la realidad efectiva, provocando un mundo de apariencias. Este carácter embaucador adjudicado a la imagen y que dificulta su valoración cuantitativa del conocimiento transferido, ha relegado su papel formativo hasta nuestros días, en los que la celeridad del mundo actual, recupera un protagonismo indiscutible para informar con más eficacia.

El filósofo y diseñador Vilem Flusser ya nos advierte de este cambio de paradigma de lo textual a lo visual en su artículo *La sociedad alfanumérica* cuando nos describe el universo de fotos, ilustraciones, películas, vídeos, pantallas y televisiones que pueblan

nuestra cotidianidad. Nos relata a través de este texto como las imágenes van adquiriendo las funciones asumidas por los textos escritos. Para Flusser, estamos asistiendo a un momento crucial, en el que las imágenes recogen, lo que él llama, *la memoria ortopédica del hombre*.

Llegados a este punto, no vamos a evaluar la calidad del conocimiento transferido porque nos alejaría de la cuestión que queremos tratar. Hemos querido desarrollar brevemente, algunas ideas sobre el protagonismo que adquiere la imagen en la época actual y los cambios que se están produciendo en el ámbito del diseño y la ilustración en referencia a los usos de la tipografía como imagen. En el próximo capítulo, vamos a estudiar lo que ocurre cuando la tipografía exhibe sus cualidades más manuales y se relaciona con la corriente de estilo que en diseño o ilustración se denomina *handmade*.

2. El *handmade*, nuevas pautas creativas en el ámbito del diseño y la ilustración.

Entre las actuales tendencias creativas del diseño y la ilustración encontramos el término (*handmade*) para englobar ese interés por la recuperación de una lingüística gráfica más subjetiva que pretende mostrar los recursos estilísticos de lo *hecho a mano*, el aprovechamiento del error visible e imperfecto, donde lo analógico adquiere un valor que tiempo atrás ya tenía y que desde lo tecnológico puede reproducirse con emulaciones digitales. Este nuevo territorio de experimentación cuenta con muchos seguidores que lo mantienen con identidad y solvencia.

Nos parece oportuno preguntarnos sobre las consecuencias de esta preferencia plástica y a modo de breve enumeración, describir las más evidentes: permite desarrollar proyectos más personales a los creativos y, por otro lado, las empresas y clientes tienen una percepción muy positiva sobre la exhibición de esta huella de lo humano en sus marcas y, por extensión, en las propuestas gráficas que los definen como entidad.

Si la manifestación de lo tecnológico había sido en la década de los setenta y principios de los ochenta un distintivo de eficacia, calidad y progreso, en los años sucesivos se traza un nuevo panorama que muestra, sin tapujos ni complejos, estos errores imprevisibles que nos definen como naturaleza cíclica y que contrastan con lo previsible de lo digital. Esta nueva vía proporciona al ilustrador y diseñador una paleta expresiva más autónoma y personal, frente a las opciones cerradas que ofrecen los programas informáticos. Las ventajas de lo digital para acelerar resultados y variaciones gráficas también imponen algunos modelos combinatorios que uniformizan formalmente los contenidos comunicativos generando una tabla rasa poco sugerente en el saturado horizonte visual.

Lo tecnológico había borrado todo registro humano que fuera visible en el proceso

creativo, sin embargo, esta tendencia del *handmade*, aborda como novedad la emergente interdisciplinaridad entre arte y diseño, con un movimiento zigzagueante que se traslada desde lo analógico a lo digital y viceversa, en una mecánica constante y cotidiana. Los procesos se alternan con naturalidad: dibujamos con lápices, rotuladores, acuarelas, se pinta a partir de fotografías digitales manipuladas, componemos en la pantalla, se realizan planchas de serigrafía, continuamos con las técnicas tradicionales del grabado o la litografía, modelamos objetos tridimensionales, también realizamos propuestas a partir de transferencias o pintamos sobre las fotografías, algunos realizan collages y otros alternan diferentes procedimientos en sus propuestas y podríamos continuar enumerando infinitas posibilidades que los artistas, diseñadores e ilustradores han ido investigando para crear imágenes. Todas estas técnicas tienen su emulación en el mundo virtual y los resultados de estos trabajos pasan por el filtro digital para ser reproducidos en la red, la televisión, el cine o en otros formatos impresos como carteles, catálogos y libros.



Trabajo de Kate Sutton.



Trabajo de Zaks.

Algunos diseñadores de los noventa como Kyle Cooper, David Carson o Paula Scher crearon tendencias gráficas enfrentadas a este alarde de lo tecnológico en las que se recupera la noción del azar y lo imperfecto, generando una dinámica visual muy potente. Otros diseñadores más contemporáneos se suman a esta tendencia como Catherina Zaks, Jon Contino, Kate Sutton, James Victore, Nate Williams o Marion Deuchars que

cultivan estos registros de lo erróneo como un código visual propio, acercándose a las premisas de estilo que intentamos identificar en un artista. Quizás esta tendencia del *handmade* favorezca esta idea sobre el diseño de "autor" que les permite, por un lado, responder con eficacia al encargo a través de la búsqueda del elemento que marca las diferencias o los puntos de vista diversos, y que también se combina con otras formulaciones más personales de experimentación e investigación como hemos visto en el proceso creativo de Stefan Sagmeister. El procedimiento manual como valor nos propone otras características que consideramos determinantes como evidenciar una toma de consciencia con el medio, asociar una idea de placer al trabajo, relacionar azar y juego y, por último, señalar que la utilización de unos medios más humanos, nos aleja de los clichés digitales y los recursos estables.

En otra dirección, la diseñadora e ilustradora gráfica Laura Varsky en colaboración con Ale Paul de Subtipos, ha realizado un proyecto muy interesante: diseñar una fuente digital de aspecto manual. Con la tipografía *Lady Rene* ha realizado lo que ella llama *una traducción del universo manual al tipográfico digital*. Su trabajo se encuentra en un espacio poco definido, ya que a través de esta familia tipográfica, ofrece una multiplicidad de variables para que la composición final fuese más creativa, espontánea y tuviera un ritmo más orgánico, como ella dice: humano e imperfecto. Con esta serie quiere potenciar el valor de la palabra dibujada que busca lo mismo que una imagen: la aproximación simultánea.

Otra de las preguntas que nos realizamos al inicio del texto, describía algunas consideraciones sobre las derivas que la tipografía estaba realizando hacia la manifestación de otros parámetros constructivos como la letra dibujada o la tipografía objetual. Por último, vamos a numerar otra variable constructiva: la tipografía ornamentada.

Como ya hemos comentado con anterioridad, son muchos los diseñadores o ilustradores que revelan otros principios que funcionan como potentes catalizadores creativos. La máxima establecida por el Estilo Suizo Internacional es sustituida por otra regla: *more is more*. Este leit motiv, es la premisa de trabajo para ilustrado-



Trabajo de Lady Rene.

res o diseñadores como Alex Trochut o Marian Bantjes, que recuperan los juegos ornamentales de los libros iluminados de la Edad Media, para crear composiciones tipográficas ilegibles y barrocas. En esta tipología, la vinculación entre texto e imagen es mayor, porque el resultado gráfico es una mezcla de tres elementos como son la ornamentación, el texto y la imagen que interaccionan entre sí, desde la singularidad de la propuesta. Lo decorativo no se considera como algo peyorativo sino que funciona como una estrategia diferenciada que otorga estilo y parece que funciona como un acto creativo en si mismo.

Conclusiones

Parece ser que la tipografía está asumiendo nuevos procedimientos para el lenguaje escrito, en el que prevalece su identidad visual (tipografía) frente a su configuración funcional (códigos verbales). Dicho de otro modo, estamos asistiendo a un relevante cambio de paradigma, donde lo visual adquiere un mayor protagonismo frente a la lectura secuencial y más pausada de lo escrito. De este modo, la dualidad entre signo verbal y signo visual, ya no mantiene el equilibrio semántico-formal al que nos tenía acostumbrado y el avance de lo digital en todas las disciplinas, favorece estos interesantes juegos tipográficos que permite a los diseñadores explorar y experimentar con propuestas mucho más personales y atrevidas. Ya no es la eficacia del mensaje la cuestión primordial del *contrabriefing* sino que otros valores estéticos relacionados con la imagen son las herramientas principales con las que hoy cuenta el diseñador o ilustrador.

Las posibilidades de estilo que proporciona los desvíos de las normas, en este caso de las normas tipográficas, son algunas de las cuestiones sobre las que reflexiona Alberto Carrere en la revista *EME, illustration & desing* con su artículo “Un enfoque dialéctico en los usos tipográficos”. Expone el autor, a propósito de esta disyuntiva que hemos expresado anteriormente:

“Seguir la norma del correcto uso del lenguaje, su léxico, su gramática, su sintaxis, los sistemas de representación, los modos de maquetación conocidos, los estilos imperantes, etc.... o por el contrario, rebelarse, cambiar los instrumentos con los que se cuenta, transformar el lenguaje, provocar el desvío de las expectativas que hace de la transgresión un nuevo paradigma”.

Estos usos dialécticos que establecen los diseñadores o los ilustradores cuando seleccionan los recursos formales que constituyen la base y el talante de un proyecto gráfico, son los posibles dispositivos expresivos que utilizan para establecer una comunicación desde un discurso más personal con el espectador. Como hemos visto, la letra combinada con otros recursos, nos propone un nuevo e interesante territorio en el que se

funden las imágenes y los textos para lograr una iconología más original e independiente en la saturada escena de la cultura visual.

Bibliografía

- A.A.V.V. *Ponencias, 4º Congreso Internacional de Tipografía*, Valencia: ADCV, 2010.
- A.A.V.V. *Stefan Sagmeister: «Mi único héroe del diseño es Tibor Kalman»*, en *graffica.info* [en línea, consultado 26/05/2012]. <http://graffica.info/2012/04/14/stefan-sagmeister-«mi-unico-heroe-del-diseno-es-tibor-kalman»/>
- Aicher, Otl, *Analógico y digital*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Carrere, Alberto. *Un enfoque dialéctico en los usos tipográficos en EME, illustration & desing*, Valencia: Editorial UPV, 2011, p. 56-69.
- Crow, David. *No te creas una palabra*, Barcelona: Promopress, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen*, Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- Flusser, Vilem, *La sociedad alfanumérica*, en *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n° 9, Chile: Universidad de Chile, 2005, p. 95-109. [en línea, consultado 26/05/2012]. <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ForazarDescargaArchivo.jsp?cvRev=459&cvArt=45900909&nombre=La%20sociedad%20alfanum%E9rica>
- Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- Jardí, Enric. *Pensar con imágenes*, Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- Lipovetsky, Gilles, Serroy, James, *Pantalla total, cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama, 2009.
- Manguel, Alberto. *Leer imágenes*, Madrid: Alianza, 2002.
- Mínguez, Noberto, Villafañe, Justo. *Principios de Teoría General de la Imagen*, Madrid: Pirámide, 2000.
- Sagmeister, Stefan. *Things I Have Learned In My Life So Far*, New York: Abrams, 2004.

Knut Eirik Dahl and Kjerstin Uhre
Appearing and Disappearing
Landscapes 2.0

Our lecture in Valencia was presented as a journey through seven projects done over 20 years in Scandinavia and Greenland. The notion of appearing and disappearing landscapes has accompanied our projects since it first appeared as a text and lecture in 1988 at the symposium “Architecture and Territory”¹

It has served as a subtext for us in a series of competitions throughout Scandinavia, discussing all kinds of speed, from high speed trains and infrastructure to the speed of the smallest biotope. The lecture was performed as a conversation between two lecturers; and the dialogue continues here into further initiatives and explorations

UHRE: We ended our Valencia lecture by introducing the city of Kiruna in Northern Sweden and its turbulent future. The mining company LKAB is literally undermining the city, and large parts of the city is going to be demolished and a new concept for the city is to be tested out by means of an international competition comprising ten invited teams². A very direct reading of disappearance, indeed.

DAHL: For us the presentation in Valencia constituted the introduction

¹ Lecture by KE Dahl at The North Calotte Symposium, 1988

² “The new city centre for Kiruna”. Ten international teams has been selected, the competition starts in august 2012. K. E: Dahl is member of the jury appointed by the Association of Swedish Architects

to a three-month studio with master students of Landscape Architectural Studies, researching mineral resources globally and with a special searchlight on the Northern territories. In our research concept The Helsinki-Tampere Visions (1993) we opened up this kind of thinking:

“The landscape must be charged with new energy, an aesthetics, which will render possible the discovery and delimiting of its urban potential. In planning contexts attention is rarely focused on the landscape until a project has been established, thus conceived it is never being properly prepared for what is to follow. Our purpose is to formulate the transition of a landscape from one state to another by way of empowering it, as a transformation on a massive geographical scale will both prevent and trigger a future-constructed reality”³.

UHRE: Our discovery of the new initiatives, the urge for minerals globally, and the new national strategies related to mineral resources in Northern Finland, Sweden and Norway unfold a territory which is charged for dramatic change. Whole territories and their landscapes are now explored for what lies beneath the ground to be exploited.

Fields of Exploration, Limits of Exploitation.

DAHL: I think the notions Appearing and Disappearing landscapes and the notion To charge the landscape with new energy in all our projects have

³ Blå Strek/Blue Line, The Helsinki Tampere Visions, competition/research 1993

been related to different conceptions of landscape. In a sense a kind of explorative position of landscapes under pressure, searching for a terminology on its behalf so to speak. You have introduced the discussion on how futures are shaped, when they are shaped and who shapes them which in a way is a continuous discussion of disappearance. Is there aspects in our studio fields of exploration, limits of exploitation that touch on this, positions this research on such a debate on futures?⁴

UHRE: There are several types of futures. Architects are usually acting in specific parts of the future through their projects and practices. This is the kind of futures where the present is already embedded because contracts have been written and agreements made. Then there is the time of the ideas contests, the vision building and the impact assessments, where architects, most often participating in interdisciplinary teams, think far ahead and in bold strokes; negotiated futures. But prior to the formulated assignments, the outcome is open, and values are discussed. Architectural practices have with their tools the opportunity to step into the policy-making present where the future is in play.

The Helsinki Tampere vision took of from the question formulated in the call: "How can we avoid irreversible damage to land and landscape by the creation of the planned TGV track between Helsinki and Tampere? " This is an even more acute question today in Northern latitudes. Prospects of a new industrial adventure based on resource exploitation are being

⁴ Master Studio Landscape, spring 2012, AHO, Teachers: Knut Eirik Dahl, Kjerstin Uhre, Øystein Rø, Espen Røyseland

launched. In this room of expectation, interests and values, cultures and people are played out against one another. The 9-week studio started out from the global appetite and dependency on metals and minerals, and related it to national initiatives and strategies for mineral extraction as they now are in the making in Northern Norway. During 2012 the Norwegian government will present its own mineral strategy. The studio aimed to unfold the social, legal and environmental implications of an increased extraction seen through the lenses of the landscape architect. Through the themes *The Big Picture*, *the Perforated Landscape*, *the Multi-layered Landscape*, and a collection of individual Reflections the studio discovered how a new version of the territory are being mapped, described and conceived. Mining not only denotes big profits; the industry also entails big costs in term of large-scale impact on landscape, nature and society. The notion of actuality, participating in the debate and acting in the world while things are in the process of happening, discusses the landscape architects' agency in taking part in the shaping of futures. We need to prepare for what is to come, as you stated already in 1993:

"The landscape is not focused until it becomes "necessary" to do so, and in this respect is not prepared for the future. The present map proposes to develop a new legend that seeks to enlighten the shadow. The landscape must be prepared for and resist the next leap by remaining the superior space in an unforeseeable future. This will force an aesthetics which will have to operate on a large scale, and which must deal with more temporal matters than the constructed world."

The Image and the Text

We have in collaboration with a variety of interdisciplinary teams played out a number of projects where getting a relevant role in policy-making, and to give voice to the landscape and the city itself has been our ambition. In our projects we have been exploring the drawing as a statement, the diagram as an argument, the map as a narrative, but also the image in the text. What unfolds in the field between the image and the text?

DAHL: Both the Helsinki Tampere Visions and the Competition for Örestaden in Copenhagen experimented with the medium of drawing as water colour collages. That means layer upon layer of ideas, information and a wide range of subjective inputs that charge each drawing or image.

Both the tasks of narrating and drawing, in which large-scale geographical transformation of cities and landscapes in a time to come are suggested, signify speculating or excavating future possibilities. This is a form of experimental mapping of futures based on the belief that every picture tells a story. The images are then narratives open for interpretations for the reader, or in these two cases, for the Jury to elaborate on. The images introduce a dialogue with the reader. The texts related to these images tell another story, partly using the drawing as a point of departure, partly and mostly introducing another story. In this sense the text produces new images, and adds to the drawn images by continuously debating programme, scale and change. All fixed viewpoints and ideal version of futures to come are tentatively challenged throughout the text, leaves the drawn image and returns back

to it, like an author has the freedom and capacity to do. One of our texts from the Copenhagen competition which has the title *The spirit of the Place is bound to be found elsewhere* contains and produces its own images related to the drawn ones, it opens up a broader field of play.

UHRE: Roy Eriksen, professor interdisciplinary studies, University of Agder, has often been inside our projects and contributed inspiring translations and challenges. You tell everyone that his expertise and his book *The Building in the text* (2001) was a gift that informed both our texts and drawings, our concepts.

DAHL: This is one of his intertextual translations:

"The ideals of the programme and the requirements laid down in the act for the development of the area do in many ways represent a weight in relation to the landscape it enters. The weight in terms of mass and actual reality will alter the entire geographical scale which is highlighted in this location plan. In this context weight signifies the world of influences which will confront the surrounding areas with a set-up of continual change. It is therefore impossible to define Örestad without looking about in space and time. One will not find the new urban landscape which the Örestad initiative de facto will solicit, by studying the confined site alone. Nor will a study of its inner landscape suffice. The rules for the game of Örestad expand the field of play"⁵.

The notion to expand the field of play

⁵ Örestaden, Copenhagen. International idea competition, 2. Prize, 1994 KE Dahl, K. Uhre, Kyrre Pedersen, Nils Mjaaland, Jostein Lyngghjem, Roy Eriksen

puts the architect in the position as a discoverer of influences that represents hidden dimensions, not so obvious to see and understand. It's a continuous encircling of broader and broader fields where you explores forces that can inform your project in completely surprising ways, this is the power of the text, the narrative: a continuous production of images in the text. The text addresses many readers, the images charge and produce various viewpoints.

Speed and the Serpent

UHRE: We were elsewhere. I remember very well the beautiful island of creation, the precise cuts of the paperknife, the texture of the water coloured paper, the hunt for the right gradients, the conversations finding place in the room, the unfolding of ideas into maps and texts. I felt it as a privilege to be invited into and contribute in the making of the Magic Carpet of Örestaden. From then to now, it has been a voyage through a world of new tools, technological requirements, possibilities and shifting geopolitical panoramas. Back then it took some effort to gather geographical information, the first time I ever saw a satellite image was actually one over Amager in Copenhagen, and we had to go to the library to find aerial photos. Now the whole world is just a keystroke away. The flow of information renders totally different conditions. But the architectural practice is somehow at a deeper level still having the same way of acting in and interacting with the world. Architecture unfolds in the geographic overlapping between layers of aggregated knowledge, where values meet. Architectural practices negotiate between

and have the ability to edit multiple fields of research. A key-question is then; what informs our project? The Game of Tromsø (1995-97) had as its subtext; City of Dialogue⁶. How can the dialogue, the conflict, the confrontation inform a meaningful programme of expectations for the future?

DAHL: The expanded field of play has no limits and this has led us into conducting extensive public dialogues. From our northern position The Game of Tromsø was introduced by us in 1995. It was supported, after much turbulence, by the City Council as the city's main method of urban exploration with the following utterance by a member of the Council: "If anybody can show me the future, then I really want to see it".

The main rule of the game entailed selecting large urban fields and endowing them with new meaning. Accepted views about a number of urban spaces were turned upside-down in an extensive dialogue between the various forces at work in the urban field. The explorations served to challenge existing views on landscapes, forms of development, complexity, the planning programme of the city and the actual emerging urban geography.

UHRE: Through the Game of Tromsø we and other architects managed to get acceptance for the role of the story teller. I think the continuous interpretations of the dialogue through radical new ideas and drawing, texts and diagrams that dramatized our discoveries was received

⁶ The Game of Tromsø, the municipality of Tromsø, 1995-97, Initiated and led by D&U architects in cooperation with the planning department and included guest architects in different urban fields.

with very open minds by the people involved. The eagerness in detecting the vulnerability of the existing situation, and the excitement raised by the possible futures that we uncovered in this way opened for some stunning new types of cooperation.

DAHL: As authors we stated and got wide acceptance for going ten years into the future and returning back with visualization, images, statistics and text of what we discovered. The Game gave access to and visualized daring excavations in the city of the future by means of exhibitions and texts produced during two highly intensive years. Inward growth became the city's main strategy; a new model of understanding was established.

This was in a way a method of continuously roaming the streets and urban fields of this small city, debating with the forces at hand. It was characterized as a very slow walk over months (even in the form of the contract with the municipality), trying to detect all aspects of change. The dialogue, for hours and hours, with property owners, industrialists, fishermen, developers, researchers, institutions and people of all kinds, unfolded a city in complete transformation from an industrial city mostly based on the main resource of the northern seas, the fisheries. A new type of city was appearing, an academic centre in the making. The nearness and devotion in the conversations opened up a kind of mapping of futures as a common understanding, in close cooperation with the planning authorities, of a possible direction of the appearing city. It led directly to new planning strategies.

Tristesse Arctique

UHRE: The notion of the lifespan of the landscape introduced a discussion where not to build; which landscapes the city should keep for the generations to come.

DAHL: I think the whole process of what was later phrased as the City of Dialogues is compressed into this notion: The landscape you see is not the real landscape. Something new, new ways of production, new life forms, new ideas located the realities and concepts in large parts of the city into oblivion, something new was appearing. This discoveries of a city in rapid transition was depending on the extended dialogue, the method cherished the conflicts and got wide acceptance for this, unfolding possible rooms of expectation

UHRE: Cities exist in conjunction with a future landscape where tensions between the forces, strong and weak voices are in an ongoing negotiation to shift the boundaries of exploitation and resource extraction. It is in the cities that materiality is put into play and converted into economies. Arctic cities and communities are to the extreme stretched between an internal discussion about what they want to be and global and national rapidly changing interpretations of the territory they are a part of.

The search light was directed to the Arctic in the early 2000s, due to the climate change and predicted tipping points. The environmental concerns and the aftermath of the Kyoto conference were the dominating ones. Now we see global floodlighting on Arctic resources that represent potentially enormous economic values. The Norwegian

government, Russia, EU and our Scandinavian neighbours' ongoing efforts to forge new Arctic resource and mineral strategies have added a new layer to the reading of the northern landscapes.

DAHL: We were giving our lecture *Tristesse Arctique* at a conference on northern futures in 2003. There the former director of the Norwegian Polar Institute, too, in a stunning lecture, stated that he never had thought that the ice cap would melt, but now for the first time he was convinced by research results globally that it would. The meltdown is now a reality in all politicians' heads and in their mind there is no ice on the North Pole. Challenges and opportunities related to this make new politics, and continuous remapping of the northern arena.

To exhibit is to open up

UHRE: This appearing knowledge was the backdrop for *The City Development Year 2005 /CDY*⁷. Parallel to *The City's* dialogues about its development, global change and national strategies had been put forward that located Tromsø in a new geopolitical and economical picture. In one of its largest research initiatives ever the Research Council of Norway focuses on the arctic areas and the Barents Region.

DAHL: When the Minister of Foreign Affairs declares that the role of the Norwegian Government is to contribute

⁷ *The City Development Year/CDY, Time Out* from seven Years of planning, Municipality of Tromsø 2005/6, Headed by a working committee; Kjersti Kollbotn, Knut Eirik Dahl, Espen F Johannessen, Toril Nyseth, Ivar Austad, Ole Harald Dahl, Eirik Junge Eliassen, Elin Haugdal with Trine Holm and Kjerstin Uhre as associates.

to the large dialogue and that Norway's objective in the arctic areas is to be in the forefront in climatologic research, this posits a challenge to the knowledge communities of Tromsø. A new geopolitical panorama has been outlined. Tromsø of the future is only to be traced and discovered within perspectives that are vastly larger than the city itself.

UHRE: How to communicate this tension; the pressure from outside? The CDY and the City itself was presented in the Nordic pavilion at *The Venice Biennale* in 2006 where Kiruna, Oulu and Tromsø cooperated on the exhibition "*Arctic Cities*". The international searchlight became for Tromsø a mirror. A city in quest of a challenge of its own and its particular responsibilities was exhibited and debated under the label desperately seeking Tromsø. By adopting a global cartography the CDY aimed to encircle the role of Tromsø of the future. Nine globes described how the city engages with bigger mental networks. The research on climate change, the melting ice in the Arctic and transportation of pollution towards the poles, the optimism and concerns in relation to oil and gas extraction, the fisheries, the dimension of the indigenous peoples, energy use and the opening of the Russian/Norwegian border.

An exercise in openness

DAHL: The small city centre is a major arena for interpreting the pressures on the city from the outside as architecture while also affording a program for studying this type of internationally oriented public sphere. The city core is a veritable battlefield for future interpretation. In a

dramatic break with on-going planning, proposed by us in a tense public meeting, the Tromsø politicians decided on a *Time-out* and proclaimed the *City Development Year* in search of alternative sources of knowledge. The Tromsø X-files exhibition of October 2005 presented in a model all the projects planned and proposed for the city centre to full public view, the main theme being to exhibit is to open up⁸. The city discovered that it was being bombarded by projects which only marginally reflected and were concerned with its future role.

UHRE: So ten years after the *Game of Tromsø* the city involved itself once more in large public dialogues where transparency and openness were the objective. But this time the whole concept was lead by a group of capacities, including you, authors, journalists, researchers and others outside the political and administrative strata. This is actually a daring move from the politicians, implying that the storyboard for the future city could only be found by developing a new type of imaginative research and leadership – an invitational and unfolding dialogue, in other words.

DAHL: Yes, this political U-turn has been the theme for series of articles and even a phd-dissertation, discussing exactly this. It created a room of high expectations, fostering a new type of openness and activities as the name of this new game.

UHRE: But it put sharp demands for innovation and challenged the group's ability to establish new arenas

⁸ The exhibition *Tromsø X Files*: concept: The CDY working committee, curated by Hege Pålstrud, exhibition design 70°N/Magdalena Haggårde.

for discourse and debate. One of these new arenas was largest newspaper in the north. It is quite fascinating how this paper opened its third page for your project every Saturday. One feature of Tromsø was mentioned and praised in almost all the chronicles, and that was the city's capacity to be multicultural and open towards the world, to be a small melting pot of urban energy in the middle of the vast landscape.

DAHL: For the whole of 40 weeks an entire universe of supporting actors published their reactions in chronicles and feature articles in this newspaper, launching theses on the future city, edited by us. Large organized marches with masses of participants "invaded" the sites of development, proposing new rooms of interpretation, new shared models of understanding. Indeed, the city centre must now be conceived as a place in the making. For the city we see and experience now does not constitute the real city – that exists in the future space that is now being challenged by national and international strategies in politics, research and culture.

The pressures from the outside and the newly obtained openness foster an expanded room of possibilities, a field of tension. A number of the knowledge communities in this town, which harbours Norway's youngest population and that of highest education frequency, now challenged conventional planning concepts by making entirely new statements about the future in full public view. They looked with expectation towards what the city's response to the challenges will be and how it will reshape itself by means of a new built reality – in this consists the pressures from within.

The Dynamics of small cultures

UHRE: In 2008 Dahl &Uhre architects and 70°N arkitektur as authors in cooperation, won the 1. prize in the competition Øresund Visions 2040 with the concept Mosaic::Region⁹. Later the same year this joint team also won the first prize in the international competition for the large extension of Copenhagen out into the seascape of the Øresund, Nordhavnen, titled Excentral Park – Edge Dynamics¹⁰. It was hours and hours reading and exchanging learning, statements, quotations and building up a library of knowledge partly inspired by this notion from a chronicle in *El Pais* by Inaki Abalos:

“A credible map of sustainability has yet to be drawn, but there can be no doubt that other aspects already trailed and trialled have run out of whatever credibility they had¹¹”.

This description opens up for a completely new type of survey of the landscapes at hand and the forces that are played out. It demands a gathering on all levels of another type of knowledge and wisdom. You must put your ear to the ground and listen.

⁹ Mosaic::Region, 1st prize in Øresund Visions 2040, competition organized by Realdania 2008, Authors in cooperation: D&U architects and 70°N arkitektur, the team was extended with 32 guest experts from a variety of scientific fields. <http://mosaic-region.com/>

¹⁰ Excentral Park – Edge Dynamics, 1st price in open international ideas competition, Nordhavnen, Copenhagen 2008, Authors in cooperation: D&U architects and 70°N arkitektur, with guest architects and experts.

¹¹ Ábalos, Iñaki “I would prefer not to”, *Natural Metaphor: Architectural Papers III*, Actar, Barcelona 2007 originally published in *El Pais*, 2007.

DAHL: In this field of southern Scandinavia there were forerunners that had done some stunning discoveries: In a remarkable landscape study from 1986 by Peder Agger and Jesper Brandt titled “The dynamics of small biotopes in Danish agricultural landscapes”¹². They say:

“Hedges, roadside verges, drainage ditches, small brooks, bogs, marl pits, natural ponds, thickets, prehistoric barrows and other small uncultivated areas laying within and between the fields in the Danish terminology are named ‘small biotopes’ – the smallest unit to be studied in the landscape.”

Inspired by the discovery of these often tiny biotopes we introduced the notion The Dynamics of Small Cultures as a guideline for our grand tour towards a credible map and strategy. This included observations of new voices, voices not formerly listened to in planning, and opened up for notion of the guest entering into the project, including experts in fields that formerly was completely unknown to us.

Our concepts then can be seen as a complex matrix, where the guest’s contributions are edited and inserted by us, charging the credible map to come. In the CDY and the City of Chronicles we introduced the notion a Universe of supporting actors. The 32 guest invited

¹² Danish biologist Peder Agger and the geographer Jesper Brandt, published in 1986 the result of 10 years of research, analysis and wanderings through the text *The Dynamics of Small Biotopes in Danish agricultural landscapes*. It describes a landscape under pressure, it raises the question about the vulnerability of the landscape, about relationships, and describes this as voices that speak to us about survival.

into the Mosaic of the Øresund Visions extended this to a Universe of Ideas.

“We discovered our guests in a field of knowledge, an energy grid, and we are the receiving station. For us earlier ‘weak voices’ becomes meaningful and visible. The anthropological term ‘the gift’ gets meaning in our dialogue between adaptive rooms of action and fields of thought. We have experienced that only an ongoing, loving openness in this mosaic must be the norm. Even if not “anyone” is involved in the open network, it creates (op)positions that in the mosaic research is unfolding in a moving conversation between existing structures and undercurrents¹³”.

UHRE: It’s a communicative narrative and visual method, that expects and awaits a continuous process of experimentation – and in this respect poses a challenge to political and administrative institutions. The graphical presentation of The Mosaic::Region as far as edited, its many readings and fields of exploration is a rewriting of the different landscapes in the Region. The vision and forces in the mosaic, and its methods, demands and ask for an offensive engagement from the structures and networks that is situated in the field, also in the field of planning.

“When we are ‘charging a landscape with new energy’ and debating ‘the producing landscape’, we are in a discourse in the larger space of time, in a larger common scale between two countries in the region. We open for discourse in an era in history where imbalance is the fact that planning institutions of all types are challenged to take on board.

¹³ Mosaic::Region

The tableau of images of change provoked by our visits into the future sharpens the necessity of new types of collaboration between hegemonic institutions both in the region and in the wider European field. While we are in the internal life of the mosaic and discuss examples, strengthens our views, continuously changing the mosaic¹⁴”

Edge Dynamics

DAHL: One main discovery in the Mosaic::Region was that the whole Baltic Sea and the Øresund Strait is a dying biotope. Toxic farmland is overflowing the seabed; few over national initiatives have been taken to heal this seascape. The jury member Peder Agger criticized the participants in the Øresund Visions to be over the top optimistic. As a biologist and the head of the Danish Council of Ethics he was very pessimistic on behalf of the seascape and the state of farming along this coast. He actually proposed for us the Øresund Strait as a national park. The ideas competition of Nordhavnen was launched prior to the United Nation’s Climate Change Conference COP15. Simultaneously there was an ongoing global discourse on the consequences of climatic change, escalating urbanism and the destruction of natural- and production landscapes. An increased global awareness demands a new discourse about the relationship between man, landscape and seascape.

The program was made before the financial crisis in 2008, the project was given 1. Prize just before the financial crisis, part 2 of the competition with the

¹⁴ Mosaic::Region

three winners occurred during the financial crisis. And the eventual realisation is taking place in the EU trouble zone of today and with urgent warnings on rising global temperature – the continuous state of November, climate-wise. On the other hand, the Danish borders are now after 10 years more open to asylum seekers and people on the run – maybe more empathic. The jury summoned our concept up in this way:

The Jury believes that the entry presents, through its strategies, a genuinely new perception of a structure plan and consequently sets new horizons for urban development¹⁵.

This new horizons included a structural terminology related to the littoral zone, mainly introducing the term Edge Dynamics related to a super dialogue between land and sea, named as Excentral Park. A 100 meter wide biotope, a green-blue edge in continuous change working with the different hydrological forces at work in this littoral zone. The Archipelago of Biodiversity reshaped the furthest point sticking out in the sea – formulating the healing of the seascape.

The New Economical Landscape

UHRE: This new horizon also sharpened an awareness of the new economical landscapes appearing, it introduced that this terminology on behalf of the landscape did not demand an urban investment, it demanded a continuous preparation and reconstruction of this industrial dump into a possible visitors place of the first order,

¹⁵ The jury report, Nordhavnen, Copenhagen, 2008

a park in the seascape, a new common, in time to come.

DAHL: In the film interview that Pilar Pinchart did with us at Hotel De las Letras in Madrid, prior to our Valencia lectures the new economical landscapes was the main topic¹⁶. The conversation spanned between Pilar's description of Chile as completely privately owned, every m2, and Greenland where the land, i.e. the ground is owned by no-one, the Land of Humans. One country overexploited and the other awaiting international economical forces roaming the land for its resources. The hunt for mineral recourses, oil, gas and the problem of food production, agriculture and the remapping of the world related to the appearing economical landscape was the topics in this filmed conversation. One can really say that the new maps are drivers for change.

UHRE: Characteristic of how new expectations and stories about the Arctic emerges, is the production of new maps. These new maps and new rhetoric's creates mental images that are influencing social and legal debates. It affects the direction in which society is developing. Who builds the map? Pilar asks. Maps are a wonderful medium to learn, discover, navigate and communicate findings. But maps are also carriers of a story of power, conquest and population displacements. A line on a map has the power to change people's lives. "The representations of reality that appear in the maps are edited reality. The production maps are an extremely resource-intensive

¹⁶ "Who Builds The Map" Pilar Pinchart, 2011, architect based in Madrid, She produces filmed interviews on Skandfra and she is the curator for the Chilean Pavilion at the Venice Biennale 2012, titled Chilean Soilscaapes.

activity. Large amounts of data are to be collected, edited and turned into visual communication¹⁷." Therefore, the authorized maps, those who have status as official documents, scientific documents and legal documents also provide a picture of the priorities of those who holds political and economic power. It's crucial to look for what is not shown. What is present in the map is taken into account. What doesn't appear on the map is not included in the debate raised by the map. A map can render invisible entire practices, peoples and events in the territory at stake.

DAHL: In our master studio titled Appearing and Disappearing Landscapes at the Oslo School of Architecture and Design, AHO, in 2010 we did a research on the Norwegian Landscape in the Jæren Region in Western Norway, which contains the Norwegian Oil capital Stavanger.¹⁸ Stavanger is the centre point and horizon for the Norwegian oil economy. Up to now the (Oil) horizon of the Norwegian exploitation of fossil resources, oil and gas.

A part of the country formerly built around farming and fisheries, now the spearhead of new subsea technologies, advanced geological research and so on – creating the Norwegian Oil Fund. The large farming areas, highly important for Norway, are exploited to its limits.

We studied this western landscape, seascape and territory from the viewpoint that the concept of Peak Oil has been reached.

¹⁷ Quoted from a lecture by Philippe Rekacewicz at our studio/AHO, 2012

¹⁸ AHO, spring 2010, Appearing and Disappearing Landscapes, Teachers: Knut Eirik Dahl, Ellen Brae, Alice Labadini, Anders Hus Folkedal and Kjerstin Uhre

One of our students stated the situation in the region and its seascape in this way:

Stavanger and Jæren is the prisoner of the Norwegian Economical Landscape¹⁹. She is describing a region in a state of continuous overexploitation in order to create the economical landscape of Norway of our time.

During a grand three-day bus excursion we set up studios all over Jæren debating futures, discussing to what extent this community was prepared for the next leap. With research institutions, farmers, agricultural journalist, and filmmakers from the famous Stavanger film scene. The media followed this magic journey through an appearing landscape full of tension. One of the filmmakers said that relating to his new film he was searching for "locations that do not exist". Our studio worked in a similar fashion, excavating, discovering and proposing the Scenes of Jæren that do not exist, but have to appear both in the farmland and the seascape. The journalist Ingunn Økland has addressed the lack of continuous debate on Norwegian oil exploitation with Stavanger as its epicentre (up to now), underscoring that: "At least the literature Festival Kapittel dares to direct a critical searchlight on the near surroundings, in fact the Oil City Stavanger".

Here she actually brings to the fore that the critical phase in the oil industry poses a problem with relation to the freedom of speech. It is possible to say that in the aftermath of this studio the rethinking of the future was postponed by the discovery of enormous new oilfields (Avaldnnes and Aldous) in the seascape

¹⁹ Betsey Marie Eskeland, 2010

near Stavanger – the rolling thunder of the search for fossil resources continues, but the Peak is still reached. The question of the U-Turn is still in play.

UHRE: This studio was performed at the same time that we were invited to Greenland. The students travelled with us and the same type of studios were set up in Greenland. One very memorable studio took place at the international airport of Kangarlussuaq in inland Greenland. Depending on the weather, you can remain stuck here for days, when the small plane air routes to the dispersed Greenland communities are closed by bad weather. Within these moments all kinds of people escape the flow of time and their designated roles. They would be passengers meet by chance, talking and making the best of it. We used this opportunity of a stay in limbo to ask Jens B. Frederiksen, the Minister of Housing and Transport in the new Government of Greenland, who also where snowed in together with us to give a lecture for the studio. In two hours he took us through his former experiences as a policeman in the smaller communities in Greenland describing an extremely vulnerable situation and way of life in the footprints of Danish Colonialism. Mapping the geography of vulnerability on a personal level and a family level to that of Greenland as a whole. It was a gift presented to us on the edge of the inland ice, which informed our Greenlandic experience and project to a high degree.

A matrix of finding

DAHL: The new Government of Greenland has developed from a colonial administration, then transformed into that of a county in Denmark, before it became a partial self-government,

called the Home Rule, then in 2009 what in Danish is called Self Rule, i.e. “The Government of Greenland”. A long discussion in Greenland on constitutional legislation – a journey of a new Nation, is now in its beginnings. Fantastic books about this struggle for independence as “I skyggen av kajakerne” [In the shadows of the kayaks) are very informative of this struggle.

In December 2009 we were invited by the Greenlandic firm TNT Nuuk architects to participate in the formation of a strategic plan for parts of the centre of the capital Nuuk. The biggest housing Block in Nuuk, Block P, once inhabited by 1% of the population in Greenland, is together with the adjacent area, Tuujuk, with 10 smaller block of flats, to be demolished. The city centre shall appear in a new and sustainable figuration. The Government of Greenland and the Sermersooq Municipality where Nuuk is situated, have joined forces in the project. And for the first time they have invited international experts, our team, from outside the Danish sphere of influence, to join forces with a local team of architects and planners²⁰.

²⁰ Kommuneqarfiq Sermersooq has in collaboration with The Government of Greenland prepared a comprehensive master plan for the Tuujuk and Block P areas in Nuuk. The masterplan NUNARSUUP QEQQANI, Nuup QEQQANI / In the Middle of the World, In the Middle of Nuuk has been developed after advice from Dahl & Uhre architects, (Tromsø) and tnt nuuk a/s. Project leader for the municipality: Jakob Bjerg Exner, project team leader: Knut Eirik Dahl. Additional assistance on master plan by MDH Architects (Oslo) and Asplan Viak landscape (Oslo). Energy advise by Steinsvik Arkitekter AS (Tromsø) and INUPLAN A/S (Nuuk). Additional guest projects that have contributed significantly to the project's development have been provided by Fantastic Norway (Oslo), MDH Architects sa (Oslo), 42 architects + Regional associates (London) and tnt nuuk a/s, M: ARC ApS and Arkitekti ApS (Nuuk).

UHRE: The team is physically spread over 10 000 km, we work on the web and gather for intense workshops in Tromsø and Nuuk. The task is for us daunting, we see it as a planned earthquake, and we use a lot of effort to understand what is at stake. We are mediating and transforming methods and key findings from our earlier projects in a new and dramatic setting. This included our earlier acquired knowledge of the dynamics of small cultures, the city of dialogues, here in a new and challenging version, and even the city of chronicles. It is an ongoing process of opening up outwards in the society and consolidating findings, ambitions and the importance of continuous openness inwards at the political and administrative level.

DAHL: In our first meeting in Greenland Mayor Asii Chemnits Narup stated: “D&U is here because they have this special ability to reach out to people and make them open up.”

Two ambitions of different magnitude then formulated the bases for the task. The first vote of the new Government was to demolish Blok P. It is clearly possible to be seen as a ritual act. The second ambition was to get the people living in these slabs and the people of Nuuk to enter into continuous dialogues on the city to come. Our main ambition was of the empathic type: Where shall the inhabitants live, which new opportunities are they given and what becomes the city centre when social circles is broken up – In short who has the right to the city. The task took place as a matrix of finding in the footprints of Colonialism.

In the Middle of the World, In the Middle of Nuuk

UHRE: The acting space is the coming together of global, national and local politics. Alice Labadini called us from Italy telling that Greenland is in the newspapers every day. The climate change focused due to the COP15 negotiations, the emancipation of the Greenlandic people from the Danish colonial rule, the oil, gas and mineral exploration and possible exploitation as a tool to build up an independent national economy and build the society. This searchlight places Greenland and its capital in the middle of the world. This is the time to make choices that will set the direction for the future Greenland.

DAHL: Before we took off from Tromsø, we wrote the text Encircling, based on your reading of the author Kim Leine, your appreciation of the Greenlandic artist Pia Arke and her deep knowledge of cartography as a weapon and your persistent attempts to understand Greenlandic life forms. I think your intensity in these preparations made us sufficiently courageous to explore Greenland and Nuuk. I really appreciate our method of writing texts to each other; it is the gift to the other.

UHRE: When the political strategy of the Government no longer entails only revitalisation and adaptation to the existing, but a combination of demolition and revitalisation, the whole city of Nuuk becomes a new type of game board – everything is in a kind of flux, also the built up structure. And a possible nomadic situation for the poorest part of the population is on this game board. The notion visibility was introduced to uncover what was not in the open, what was

brushed under the carpet. The process of the project was laid out through a storyboard based on seven reminders trying to encircle the field from the transformation of the whole city, Nuuk at Large, down to the smallest biotope.

DAHL: One of our answers to the last challenge was: “Build in the town centre and its near surroundings before you demolish anything”. Titled the hunt for 1001 dwellings in the new municipality thinking. This means you shall be able to see with some expectations towards your new home, before your apartment is going down.

UHRE: As a basis for the master plan from the government and the municipality the ambition was laid out like this, by the Prime Minister Kuupik Kleist at COP 15: “We are going to reduce the emissions from civil society. We will be restoring houses and we will build new houses with the best technology available”.

DAHL: In an earlier interview Kleist said: “My father was building Greenland while the Greenlanders stood looking”. The interior of this expression is in my mind both dramatic and traumatic. Our first step that really broadened our ambitions was this question: Who are you and what is your desire? An important arena for sharing news and discussing events in Greenland is the “kaffemik”; the gathering of the extended family around a cup of coffee at special occasions. Your house is open for everyone, when it’s full the first one leaves. Through a series of visits in people’s homes the Greenlandic born and Greenlandic speaking young architect, Helena Lennert, the mayor Asii Chemnitz Narup and a journalist, asked this question. Some of the interviews were published in the weekly newspaper for the whole Greenland to read. We were

also counting on the “Kamikpost”; from mouth to mouth communication. Through city walks, Nuuk Safaries, and continues discussions with all kinds of constellations of people, including all the architects, writers, artists etc a broad tapestry of viewpoints where folded out. In an stunning editorial in the early phase the newspaper Sermitsiaq wrote that this kind of discussions including the politicians could be seen as a model for all types of discussion in Greenland, also related to the resources as oil, gas, minerals etc.- provided the politicians stick to what they learn in this type of openness.

UHRE: The ambition in this dialogue of reaching out, meeting everyone, discussing with everyone also made us promise this: They shall see what we hear; which again opened up our search for bridge builders between the plan, the strategies and the appearing reality.

Paper Planes

DAHL: The filmmaker Jørgen Chemnitz stated in one of our conversations: “This is a window of opportunity for Greenland, it may be open for some few years only – lets use it”. He also told this beautiful childhood story from Nuuk in the early 1960’s:

“Before the slabs of housing appeared, one summer, I made a paper plane, and sent it out on the then big field of arctic wetlands on a very warm day, the heat stream lifted and lifted the paper plane, and it may never have landed”.

UHRE: This metaphor of the paper plane can be relevant to all kinds of research, documents, plans and ambitions that now are encircling

Nuuk and Greenland. While we were there Cairns was drilling in the Disco Bay. Every month new documents appear in the political domain, new texts on possible futures. The interest from global companies focussing on Greenlandic resources is one “paper plane” on the wings. The yearly report from the Department of resources is another one, being relatively uncritically open to all kinds of investment, a third one is the report on infrastructure in Greenland which pinpoints Nuuk as the growing settlement. The hottest topic in Greenlandic politics is the life and life forms of all the smaller settlements that have been broken up through history. A fourth paper plane is the stunning report of The Tax and Welfare Commission that was published during our project period. This report went to the core of the state of Greenland on its vulnerable economy, on the lack of education of the Greenlandic people in their own language and the wicked circle of social unease that no-one had approached seriously and with empathy.

Actually folding out in the aftermath of Danish rule, the organisation of commerce, the lack of creativity and the uncertainty of an eventual prosperous future, based on a large scale industrial development leap into the future.

DAHL: The programme for our strategic plan and thinking was administratively formulated at the outset, but twisted and challenged. From being mostly a housing programme the question of continuous learning, actually low threshold learning was formulated as the programmatic dominant. The question of the capital as a knowledge centre of a new type was formulated. In the traces of Blok P a field of innovation and invitations

give directions to what is to come. The guest project Suuluk (the paperplane) is a formulation of this kind of open learning program. All the ground floors in the concept are related to that of being visible, seeing each other, activating, learning and creating. Therefore the axonometrics, as communicating drawing, displays the ground floor as an open and common one in various ways.

Learning as Catalyst

UHRE: It is interesting how the notion Learning as Catalyst entered the realm of the project very early and was accepted and cherished on the political level. It points straight into the tragic fact that the Greenlandic schoolchildren up to recent years never has been taught and educated in their own language; that the way to the good life in the modern society in Greenland was only going through the Danish language. “Learning is mentioned by everybody as an excellent notion to use, when the project starts to organize the field. One mirrors oneself in ones surroundings, in what one is seeing. It is therefore important, especially in the middle of Nuuk to set a physical framework that motivates the residents and other groups and individuals to live participating and unfolding lives. Learning on all levels may be such a mirror”²¹. This opens for facilitating a new type of visibility and an ambition to get each other going.

DAHL: This key to our concept also opened up a new understanding of the international dimension. Greenland being in the middle of the world, establishing

²¹ Minutes from a meeting in the political reference group

a new and innovative relationship to other countries on education, research and learning opens up this field in the middle of Nuuk as an invitational field. Through four visits to Tromsø by the mayor, ministers and administrators a new Northern dialogue is opened up, called The Tromsø Conversations. Deals have been made with the Norwegian Ministry of Foreign Affairs on exchange and support to establish joint ventures related to learning, the young generations possibilities and of course on experiences with exploitation of resources. These types of international cooperation can possible lead to new types of investment in this urban field.

UHRE: The discovery of original maps from 1948, and the story of the paper plane, originated the arctic wetlands in a revised version as what organizes what is to be built. Nuuk has an open surface water systems, a feature our landscape concept relates to and is seen as a part of. The landscape in the concept, the arctic wetlands, is then an infrastructural armature. The treatment over the seasons of this system, workers that take care of it, and how it interacts with other systems is lifted up as the answer on this question from the dialogues: “What is the Greenlandic landscape in the city, in this capital?”

One of our headlines is that a plan is not a finite image. A series of different forces is at work in this urban field. Through our stories, or tales of time, we introduce a stepping stone development; each block of flats is in principle the base for a renewed or new concept. The empty field in the wake of the disappearing Blok P takes its content, form and shape in time organized by the wetland concept and lines of connections. In an early phase we did this discovery:

“When Blok P disappears, the children’s school stands alone as the heart of the changes to come. The school children will see the future appear and shall themselves take part in it”.

The Guests and the Project Families

DAHL: This discovery and the fact that there is an urge for smaller firms, combined with teaching the art of building to young people, the act of learning, and possible new creative organisation of people to realize concepts, led to the headline build your own city, which in the Greenlandic context is not seen as an option yet. But as the head of the project stated: “What is not said now will never be said”.

The time scale, the economic vulnerability, the new ambitions for a city of learning, low threshold learning, new social structures and programs, the landscape as formulating what is to built lead to the headline: To farm out the new without turning the earth.

To experiment and speculate on what is to come with this broad field of ambitions and challenges we introduced the guest to the project. We invited young architects from Norway, England/Sweden, Tasmania, Canada and Greenland. We introduced the notion Project Families, with a slight reference to the wide family structure of the indigenous people of the North, the Inuit, the Sami; a familial structure that has been crucial for their ability to cope with the challenges. Our underlying notion was that this young international experiment would lead to a notion of what is to come as: a feeling of

connectedness²², again with reference to the family structures.

UHRE: In this way the guest projects tests the openness, limits and possibilities in the plan. They are a kind of in between experiment that sets ambitions for the next step – from plan to reality. Ambitions on how to create a viable microclimate, shelters from the storm, new forms of living, projects that propose a new type of belonging in a scale and density that is easy comprehensible.

The guest project made by the group Fantastic Norway has later become a kind of Logo for the city. Its titled The House of Families, and is a project that houses young women in troubled situations and their children. It was previously conceived built in the outskirts of the city, but when introduced in our concept at an early stage of our planning phase, it went to the heart of everyone involved. This small project is actually the first to be build, with this guest project as the underlying ambition. It is a long and beautiful story about the evolution of this programme and project as the first imprint in the city to come.

In the middle of Nuuk/In the middle of the world was exhibited for months in the city centre with a large model. The book of the life of the project is now published in Greenlandic, Danish and English. In November 2011 the project received the Award for best Nordic Urban Plan at the Architectural Festival in Gothenburg/ Sweden with these words from the jury:

”The jury commended the clear and strong narrative that resulted from an intense research and exchange

²² Trondheim, Gitte 2010, Kinship in Greenland – Emotions of Relatedness, Acta Borealia, vol 27, no 2, p 208-220

with the local community. The plan comprises a contemporary approach to landscape and cultural issues. This is a convincing project that pushes the boundaries between many disciplines and is not afraid to touch on the hard social ambiguities and the adverse local conditions. It subtly deals with different typologies and introduces urban qualities by creating diversity and a balanced density.”

Orange Orchards

DAHL: In Valencia, inspired by our lecture, the artist Boke Bazán, told us that he was living outside Valencia in the small town of El Puig, surrounded by orange orchards. Our continuous variations on the theme disappearing, urged him to fold out the ongoing story of the orange production in Spain and the Valencia region falling apart.

An icon of Spanish agriculture is crumbling, and with that the knowledge, the experience and the life and life forms of the orange orchard farmers. Through a dialogue between Boke and the Barcelona artist Peret we saw the possibility of new project based on the Greenlandic experience: To farm out the new without turning the earth. For hours in Valencia we discussed that we shall make a framework for a new studio with students of landscape architecture, artists, writers and farmers with this ambition:

Let us rethink the whole aspect of orange production and farming in The Valencia region. Let us invite and sit down with the farmers at work. Let us invite a series of guests into this Orange Orchard of dialogues, conversations and concepts. Let us make the new cartography of the

appearing Orange Orchard. In Spain that now has possible new forces of creativity in the making under its skin, a new appearing topography. Our conversations hopefully continues, coming from the north, relocated in Spain.

Maria Hellström Reimer
Scapelands of the North – roots, rights, routes

Certain landscapes come with a certain aura. The pastures of Tuscany, the Mongolian steppes, the Aegean archipelago or the delta of the Nile; these are just some samples of geomorphological excisions which, even though we may never have set foot on these grounds, do not leave us unaffected.

Perhaps “the Nordic landscape” belongs to this category of territories beyond time and space, these canonized outlooks, so fully charged with meaning. Or perhaps it is the very the labelling of a piece of land in terms of “landscape” that calls forth a specific spatial radiance.

But what do such landscape imaginaries convey? What kind of narratives do they nurture? And what are the implications of this landscaping? With the point of departure in the piece of land that could be described as my own native grounds, the potentially cool, virgin, free and allowing North, which, despite its peripheral situation has provided and is still offering a model for a modern, convenient and environmentally sane life, I will discuss these issues.

Promises

Although the spatio-material conundrum that we refer to as ‘landscape’ might resist such a gross simplification, the landscape is perhaps still more discursive than one would like to believe. In a Mediterranean context, the Nordic

landscapes or the Northern Latitudes constitute a reflective and comparative backdrop, vaguely referring to a terrain of imaginaries and articulations. Surfacing are ideas about the vast, the spectacular and resourceful, furthermore in a contemporary context, the publically accessible and evenly distributed; a landscape with enough forests, lakes and pastures for all. With an increasing climatic and economic stress, the attraction of the North with its strong democratic traditions is even further enhanced – a welfare society which, according to one Mediterranean voice, constitutes “a magic ensemble of the mechanic and the organic”, ideologically and emotionally fusing the abstractions of international functionalism with “popular imaginaries produced through the landscape, the climate and local traditions”. These are expressions that I find in an issue of *El País* from 1993, more precisely in a review of two exhibitions of Scandinavian architecture, one presenting the work of Alvar Aalto, the Finnish representative of the new regionalism, and the other showing the work of Arne Jacobsen, the main representative of slender Danish modernism.

This idea of the Scandinavian countries as world leading when it comes to an environmentally sound reconciliation of nature and culture, of industrial progress, organic forms and egalitarian social life, is still vigorous. As the starting point for this symposium, it also constitutes something of a utopic horizon. With a “proven experience” and with a commitment “to a set of values”, Scandinavia might serve as an environmental role model, ethically as well as aesthetically.

Not surprisingly, this encourages scrutinizing. Is there a set of values that could be defined as typically Nordic? And if so, what is the origin and how are these values being played out today? In the following, my ambition is to provide a critique of the lingering promise of the North, initially through some historical points of reference, and secondly through some examples of contemporary landscapes or landscape interventions that might present a slightly more complex view.

Treasures

Yet, I will begin this meandering reflection with an image of a contemporary Nordic landscape in which the past and the present show themselves as intersecting trajectories. In the sloping meadow, two jetties cut across, aiming at the shores of the lake underneath. The shores are bordered with light birches, and on the other side of the lake, in the distance, we can discern an assembly of houses and barns, their iron oxide red colour contrasting against the soft contours of forested mountains.

Two piers - the treasure is to be found where the two meet. The title of Swedish landscape architect Monika Gora's landscape adjustment is an inciting narrative urging us to go beyond the mere contemplative. The piece was installed in 2004 as a part of a public arts initiative along the Nättra river valley in Örnköldsvik municipality in the northern depopulated parts of Sweden. Both demanding and promising, the piers express an ambiguity before the environment that could be considered both typically Swedish and typically mine.

The lake that the piers so puzzlingly indicate – the reflecting surface of the Drömme lake or the Dream Lake, one of Sweden's 96 000 lakes, is far from simply picturesque and inviting but a reminiscence of the fact that no more than 60-70 years back, this was among the poorest corners of Europe; a remote periphery, an unforgiving landscape, populated by hardworking forest farmers like my own grandparents, who only occasionally would allow their thoughts to wander.

The landscape stories I grew up with were stories of hardship and injustice, but also stories of potential transformation. The treasure beyond the Dream Lake was ambiguous; rather than simply precious or beautiful, it would, if found, also actualize the fact that even if the resources of nature are abundant, they are mostly being distributed elsewhere.

An attempt to physically follow the lines of flight provided by the landscape piers also raises an awareness of their limitations; their abrupt ending in the middle of nowhere, in a misfit, which calls for a humiliating retreat. Somewhere in between these two striving jetties that so painfully miss the vanishing point, sits nature's black hole.

Hunters and haunted

Also on northern latitudes, there are other hunts than treasure hunts. What is a hunt? A risky movement on the border between nature and culture? An attempt to bridge the gap or to exploit it?

Kjell Sundvall's feature film *The Hunters* (Sweden, 1996) is an early example of a literary and filmic genre

that has been called Scandinavian Noir; a phenomenon that during the last decade has attracted much international attention. The theme is mostly the same – the loss of innocence, the clash of nature and culture, the cracks in the welfare façade. In Sundvall's polar drama, these leitmotifs are set in motion as a Stockholm police officer decides to move back to his brother in the Northern village. Yet, the place is no longer socially close-knit and caring locality he remembered, but is now developing along the lines of basic, male instincts, manifested through binge drinking, poaching of Sami reindeers and abuse of women. With increasing dismay, the home-comer realizes that the creative powers of his younger brother, who used to celebrate the arctic expanses with his singing, are now being used for more shady purposes. The same brother, who in the opening scenes, in the midst of stunning landscape scenery exclaims “damn it brother, this is freedom” – has now lost all respect for the local environment, bitterly and cynically taking out his revenge on nature for his own social failure.

Much has been written and said about the growing fascination with the Nordic virtue and its recent collapse. “Welfare has brought loneliness”, says Swedish crime novelist Åsa Larsson in an interview in *El País*, referring to the rapid change of her own native Kiruna. In the light of the present attempts to eliminate the idea of just distribution, replacing it with the defeatist imaginaries of a permanent crisis, dark stories of a total Welfare breakdown sell.

Yet, there is something more to the narratives of the North than situated political discourse. While the crimes committed in the woods of the welfare

state are corrupting its rational basis, they also actualize its conditioning of the border between nature and culture, including the inherent gap of a well-aiming modernism, whose vectors never meet. And in this gap, what emerges is perhaps not so much the experience of a geographically specific societal failure as an increasing and eminently common environmental consciousness.

The two initial images of the Nordic landscape that I have referred to here both in different ways raise questions concerning this specific kind of borderline awareness or consciousness. Neither simply spatial attentiveness nor merely enlightened mindfulness it is an ethically charged, augmented alertness as to the interrelationship between social system and those systems referred to as natural; a heightened awareness as to the spatio-temporal complexity of any system, including the interdependency of what I will refer to as roots, rights and routes.

Roots and routes

When James Clifford first introduced the homonym roots/routes it was in order to discuss the ambivalence of the global and the question of how cultural meaning is produced. What is the role of locality for the emergence of a specific set of values? What impact does the degree of belonging have for the development of a local consciousness?

Conventionally, dwelling is understood as the ground for collective life. But what would happen, Clifford asked, if movement or dislocation were to be seen as equally important, or even as constitutive of localized cultures?

The question in this context is of course if, perhaps due to more critical environmental conditions, there is a higher degree of environmental consciousness on Northern latitudes, or if environmental consciousness is something that rather emerges in states of spatial transition. Can we explain environmental consciousness in terms of rootedness or close affinity with nature? Or is such spatial and relational awareness rather an effect of continuous encounters, displacements and escapes?

One regulating aspect between roots and routes is scarcity. On Northern latitudes scarcity was, historically speaking, never distant. There was always a threatening scarcity of food, light, warmth, or company. For Swedish romantic poet Carl Jonas Love Almqvist, scarcity was constitutive of the Swedish national soul, a view he developed in the essay *The Importance of Swedish Poverty*, published in 1838.

In this seminal text, the poet describes a disharmonious and far from smooth relationship between human and nature, giving rise to a quality that he called Swedishness. And this Swedishness, argues Almqvist, is not simply fresh and good; it is not only embracing the midnight sun, fresh greenery, the invigorating air of early spring. No – on the contrary – Swedishness – as far as it exists, includes the acknowledgement and even the defense of the plain, limited and simple. What distinguishes the Swedes from the rest of the Europeans, writes Almqvist, is a fundamental poverty, and to be poor is to be dependent upon oneself, unprotected and exposed to the forces of nature. This, furthermore, has nothing to do with religious piety; no, the poverty of the Swedes lies instead

precisely in their closeness to nature, which both constitutes a productive reason and encourages independent and direct action.

“Eventually,” writes Almqvist, “it is a young mentality: it is 10 o’clock in the morning in head and heart.”

It is ten o’clock in the morning and you are on your feet. What Almqvist is saying is that Northern culture is a culture not of roots but of routes, not of grounded dwelling, but of social mobility; a displacement set in motion by an awareness of scarcity and poverty; from an environmental point of view perhaps valid in new way: “To acknowledge one’s poverty when the circumstances so demands (...)”, writes Almqvist, “this is what our landscapes encourage in us”.

Less than hundred years later, this acknowledged poverty and environmental awareness came to constitute the basis of Swedish functionalism, fully expressed in the manifesto *acceptera* of 1931. Behind the manifesto was a new generation of Swedish architects, adjusting the modern claim for air, light and space to Scandinavian conditions. Rather than representative, the relationship between everyday needs and societal form should be functional. What should be accepted was the plain and simple – beauty defined not as passive enhancement but as a value emanating from “nature” accepted for what it is;

a functional and relational system, furthermore a source of inspiration as for the development of the “working form” of practical life.

Rights

I opened this text with a reflection on the aura of certain landscapes and how they have come to take on certain symbolic meanings. As telling as this symbolism might be, it is also obscuring the differentiated working form of the actual setting and the mechanisms of its reproduction. As such, it is an example of what Arjun Appadurai has referred to as “metonymic freezing”; the denominative act by which only one aspect of a place or a region comes to represent an often culturally complex and continuously changing whole. Although Almqvist’s poetic reflection on Swedishness could be regarded an example, it also avoids such a freezing by bringing into consciousness the conditioning forces at work in a complex, borderline situation. “Poverty” is in this respect not understood in relation to a hierarchy or a situation of submission, but rather as the driving vector at the very periphery or even outside of culture – a power foris – a fuera – in the forest – regulating its agency.

To a certain extent, forested poverty stands in contrast to landscape prosperity. In situations where you are not in control, where you are constantly obliged to renegotiate your position, the ability to dislocate or escape is essential. The idea of scenic landscape, of landscape as view, does not apply. This is also reflected in the Nordic notion of *landskap*, in the Nordic languages a territorial notion referring to the cultural activity through which lands, forests, wild expanses, are regulated according to laws. The notion emerges in written accounts already in the 12th and 13th century; according to geographer J.B. Jackson even as early as from the 5th century and onwards, synonymous to the

more or less controlled, geographically situated tract/trakt; that is, a territory claimed and continuously reproduced through law-making activity. The scaping of land had to do with rights; with hunting, fishing and cultivating rights; and as such it was a political manifestation, physically materialized through strategically positioned Ting places; sites for the transformation of common land into a common issue, traces of which can still be seen here and there in the Scandinavian terrain – in everything from the many preserved stone ship settings scattered throughout the landscape, to the remains of early industrial colonies and their climate smart and experience based appropriation of nature’s powers.

Commons

Historically, the North was not experienced as an urban outlook but through the criss-crossing movement that develops out of use. Besides ownership rights there is still in Sweden a strong users’ right, a historical “right to public access”, called *Allemansrätten*, “Everyman’s right”. This is the people’s rights to its everyday environment, the users’ rights to nature and to the renewable resources of forests, lakes and sea. This is a right based on a special territorial imaginary – that of the commons – a non-proprietary form of spatial organisation based not on dwelling but on roaming.

The idea that the forest by which we live and the lake nearby is a common resource is (still) something that most people in Sweden tend to take for granted. As such, nature is still a recreational expanse situated outside of

official control, a site for informal activities and non-regulated social interaction developing over time. As a commons, it is based on informal regulation of the use of resources, or in other words, the responsible consumption of that which belongs to nobody but may be acquired by any one (like the blueberries and cloudberries that we used to gather); or that which may be used by all but belongs to no one (like the experience of the forest as such, with its clearings and ravines).

If the roaming rights of the commons are still present and practiced in the North, they have also gained new attention. In a global service economy, where also the maintenance and administration of resources may be turned into assets and holdings, the commons is subject to reevaluation. As American political economist Elinor Ostrom has pointed out, the idea of the commons is not organic, naturally given or self-reproducing, but a social construct that has to be sustained and defended in order to work.

Sustained, tended, and defended. Not the least the latter is important, given the recurrent attempts to discredit other forms of ownership or responsibility than the privatized. Not surprisingly, these scandalizing attempts have led to a situation where the idea of the commons is mostly referred to in terms of 'tragedy'. Over the commons hovers the threat of impoverishment – without clear ownership structure unrestrained individual exploitation and self-interest will inevitably exhaust the shared limited resources, and in this way hit back at the common good as such.

That there is a real threat to our common goods today is beyond doubt.

Yet, what this threat depends on and from where it stems, is a matter of discussion. Beyond experience-based tracts, socially sustainable communities and climate smart historical settlements, there is a darker side of colonization also in the North, a less metaphorical poverty, a more ruthless exploitation and a more imposed displacement. Before 1930, Scandinavia constituted the poorest corner of Europe. Sweden was a country from which people escaped. Despite strong citizenship traditions and relatively extended local self-government, Sweden was an underdeveloped country where general suffrage was introduced as late as in 1921.

Cracks

As the environmental consciousness increases in intensity, the cracks in between culture and nature grow wider. These cracks are by no means less present on Northern latitudes. On the contrary, many of the most threatening of the cracks emanate from global activities taking place in the peripheral North. Here, the persistence of the narrative we grew up with, about the right of access to the lands we inherited, has prevented us from seeing what is going on beyond the city perimeter. The fiction of freedom has clouded the expansion of clear-felled areas, brownfields, and dying sea beads. And although the green, non-governmental organisations have always played an important role in Sweden, they have not managed to curb the insatiable hunger of a global economy feeding on iron ore, gas and paper pulp.

This very spring a new debate has raged in the Swedish media about property rights and maintenance

responsibility for that which constitutes a common environmental heritage – miles and miles of old forests, fragmented only by cascading rivers and tranquil lakes. Not until these landscapes are about to transform into monocultural, uniform and impenetrable lumber fields do we react.

What I have tried to bring into attention is a deep-seated contradiction in the idea of the Nordic. On the one hand signifying respectful care, tolerance and humility, on the other hand industrious rationality on the verge of the ruthless. This contradiction was bluntly exposed in Swedish artist Charlotte Gyllenhammar's piece from 1991 entitled *Die For You*. This temporary installation is still remembered by many people as a provocative whistle blow, and as such an indicator of an increasing confusion as to the role of nature in contemporary, urbanized culture. An oak tree suspended high above Drottninggatan, the central pedestrian shopping street in Stockholm; our imaginary of nature turned on its head; our environmental consciousness vertiginously inverted; roots turned branches, reaching out for a new enlightenment, for light and air.

Today, twenty years later, the memory of a hovering, decontextualized oak tree might still be lingering, its political impact is still unclear. If this environmental intervention had a critical point, it was at the same time well integrated into the commercial landscape. Rather than an agent provocateur, the linden tree could be regarded as an early example of environmental festivalization, of the hijacking of environmental consciousness for the purpose of what is nowadays often slyly referred to as "green growth". In the experience economy, nature is a recreational resource, a cathartic refuge

for privileged cosmopolitans, today also less peripheral, swiftly reachable from the global cities by air. A conspicuous example, furthermore architecturally experimental, is the recently opened Treehotel in Härads outside of Luleå, an initiative which in a different way contributes to the agitation of a slumbering environmental awareness. The hotel consists of five unique tree cabins, all of which are designed by recognized architects and located in the tall pine forest outside of the city of Luleå. The cabins are suspended in the trees, four to six metres above the ground, accessible by ramp, bridge, or electric stairs and with spectacular views of the Lule River. In the future there will be twenty-four of them, all equipped with environment-friendly combustion toilets and water-efficient sinks. One of the cabins is the camouflaged glass cube of architectural office Tham & Videgård, not simply a shelter up in the trees but a sophisticated and stunning lightweight aluminium structure with an adjacent suspended walkway, providing a unique, both intimate and ritualized access to nature. While providing shelter, it also allows you to observe and reflect upon your own enlarged presence and your successive merging with the surrounding woods.

Treehotel is without doubt a radical experiment with the possibilities to operate from within the market system, promoting or even producing environmental consciousness. Design critics are lyrical: "Without the benefit of a big brand or big-name backers", we read on the hotel webpage, "Treehotel has captured the world's attention by packaging earth-friendly operations in designs that test the outer limits of

green expectations.” For good and for bad, one would like to add. On the one hand, Northern wilderness has become a marketing value that needs to be protected and maintained. On the other, it is packaged as an alternative cure, a quick fix against the airborne environmental forgetfulness that conditions not only our privileged western lives, but also the very success of the hotel as such.

New frontiers

In one of the central intersections of the mining city of Kiruna, a peculiar, permanent sculpture catches the visitor’s attention. It is not a bronze reindeer or a Sami tepee, but a Maxus rocket, pointing to the sky. The question is of course what this high-tech gadget is doing here, in what is marketed as the last wilderness of Europe. “Kiruna means ptarmigan”, says the municipal webpage, calling forth the often surprising encounter with this little fowl, which suddenly flies up in your face, as you enter its territory. A flying rocket though, is something else, projecting a territoriality that has very little to do with the terrestrial context.

Silhouetted against the model city of Kiruna and the landscape of industrial mining, the rocket resembles an exclamation mark, as such acting as a reminder of the fact that one day, the mine upon which the city sits will be exhausted. The iron ore excavated here is indeed the best in the world. Yet, the profitable exploitation is literally undermining the city, the cracks in the ground already destabilizing its foundations. As a consequence, a major part of the city including municipal buildings, will have

to move to the southeast, to a site that climate-wise will be much more exposed. While the dislocation of the municipality is already under way, the widening cracks emit an environmental consciousness that borders on the uncanny.

What the cracks, and even more so the rocket in Kiruna city centre, seem to suggest is that this dislocation, although considerable, might not be enough. The new nature-culture frontier is already situated elsewhere, further out, further away. And in this respect, the rocket makes sense. The cultural meaning of the North is today that of a military/industrial test range. These uninhabited forests and marshlands provide ideal conditions for a variety of missile tests, including low-flying “stand-off weapons” or weapons which make it possible to evade defensive fire from the target area. It is also very well suited for the flying of “uncertified UAVs” – unmanned aerial vehicles – vehicles optimized for carrying nuclear arms.

Together with esrange, a space research and rocket launching station outside of Kiruna, and the missile test range at Vidsel a bit further south, the region of Lapland and Norrbotten forms the largest overland military test range in Western Europe, furthermore “commercially independent”, welcoming a variety of actors, among others US Air Force Europe and NATO. And the motto is clear. “We have come to believe that if you can fight in subarctic climate”, says Kjell Enkvist, lieutenant at I 19 in Boden, “you can fight anywhere”.

(e)-scapelands

Scandinavia, or the Northern peninsula of Europe, may in geographical

terms constitute the cultural antipode to Hispania. Extended, spacious, cool and humid, still to a large extent covered with dark forests and latticed with clear lakes, it presents a rewarding environmental projection surface. Some of the expectations attached to the North might have their grounding; there is in the North still certain wilderness left, certain untouched peripheries, spatial qualities to a large extent also commonly respected and democratically shared. Yet, behind environmental and egalitarian ideals, a mobilization is going on that does not differ much from the shifts in other corners of the world.

Rather than the promising and emancipating boundary between the known and that which is yet unknown, the North has perhaps come to represent something much more acute. In relation to an intensified climate threat, today the North constitutes the desperate frontier at which the (last) battle for resources is taking place, the fight for energy, space, water, air, silence, tranquillity...And paradoxically enough, rather than naturalizing or neutralizing the environmental debate, the idea of the virgin North might contribute to its

re-politicization – calling forth a trans-geographic projection of the frontier between nature and culture; a consciousness of the fact that a frontier is not simply geographically bounded but also culturally and politically produced.

This would be a different kind of environmental consciousness; as Hispanic as it is Nordic. A number of historical and cultural circumstances have indeed together resulted in an emphasized environmental consciousness in the Nordic countries, yet, at the same

time, the Nordic is an empty signifier, what Jean François Lyotard called a scapeland of possible meanings; both threateningly and promisingly wide, almost too wide. Such space should and does exist not only in a geographic periphery but everywhere where we want it to be.

References

- Almqvist, Carl Jonas Love (1838) “Svenska fattigdomens betydelse” (“The IMportance of Swedish Poverty”), in Törnrosens bok (The Book of Thorn). In Almqvist (1996) *Samlade verk* (Collected Works). Svenska Vitterhetssamfundet.
- Appadurai, Arjun (1988) “Putting Hierarchy in its Place”. *Cultural Anthropology* 3/1, 1988, 36-49.
- Asplund G., Gahn, W., Markelius, S., Paulsson, G., Sundahl, E., and Åhren, U. (1931) *Acceptera*. Arlöv: Berlings.
- Clifford, James (1997) *Routes – travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Freedman, Jonathan (2002) “From Roots to Routes: Tropes for Trippers”. *Anthropological Theory*, Vol 2(1), 21-36.
- Hardin, Garrett (1968) “The Tragedy of the Commons”. *Science* 162 (3859): 1243–1248. 1968.
- Jackson, J.B. (1964) ‘The Meanings of Landscape’, *Kulturgeografie*, 88, 47-51
- Lyotard, Jean-François (1989) *Scapeland*, in Andrew Benjamin (ed.) *The Lyotard Reader*. Oxford: Blackwell.
- Mora, Rosa (2012) “Asa Larsson: El bienestar nos ha traído soledad”. *El País*, May 12, 2012.
- Nestingen, Andrew and Paula Arvas (2011) (eds.) *Scandinavian Crime Fiction*. University of Wales Press.
- Ostrom, Elinor (1990). *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge University Press.
- Parr, Adrian (2009) *Hijacking Sustainability*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Maciej Zaremba (2012) “Skogen vi ärvde” (“The forest we inherited”). Series of five investigating articles in *Dagens Nyheter*, Apr 30, May 1, May 6, May 8 and May 13.

Tone Lindheim

Use of water as silver threads in the landscape

Water is the source of life, and water has always been essential in the way people around the world have cultivated the landscape that surrounds them. Drops of water have been collected and spread out onto arid farmland, streams and floods have been brought under control, and ponds have been protected as water reservoirs.

In landscape architecture, water has also been a central element to be utilized, to play with and to control, and to economize with. Water can give to a place some special character, an interesting biotope and lots of joy (and beauty) for human beings.

When looking back on our practice in Bjørbekk & Lindheim, I see that water has been a central element in a number of projects. I will present some of them to you now:

Our temporary garden in the international exhibition BO 01 in Malmö, Sweden, had water as its central element. Within very clear geometrical forms; a circle laid in a quadratic room enclosed with black walls, we formed wooden waves rolling down to the water surface, bringing some freshness for tired feet having walked around in the exhausting exhibition area all day. Water was a centerpiece, as a quiet surface, reflecting light and bringing clouds and bright sky down into the garden.

We can see a very different use of water in our project for Molde Seaside on the western coast of Norway. The

town of Molde had for a long time turned its back to the water. The seaside was like a backyard. Our first prize in the international architecture competition attempted to turn the situation around, to develop the harbourfront into the best side of the city and to make the most out of the meeting between sea and land. We let the seawater go into the city in canals and let the city go out to the sea as jetties and wharfs.

We explored the same theme in the residential area of Rolfsbukta, an area of the former international airport outside Oslo, now under transformation into housing, offices and parks. The Rolfsbukta will consist of 430 residential units. In order to let as many as possible get a close contact with the water, there will be one long and one short canal dug into the housing area. Where the long canal ends, there is a basin where children can play, with stepping stones over and below the water surface, leading to a small island. Along the seaside, we have developed wharfs that will enable pedestrians an enjoyment in close contact with the elements - water, wind, and the sun from the very wide sky at this former airport area.

We had a completely different situation at the Vinderen Home for the elderly. Close to the property there was a small creek. We "borrowed" some of this water by extending the creek bed into the park. We used the water as a sparkling jewel in the new park, an interesting biotope for animals and a meeting place for the elderly inhabitants and their visitors.

In most cases we are not so fortunate as to have a creek or a brook at our disposal. Once in a while we create a new

one, as we did when we won the first prize in a competition for the extension of the Haslum Cemetery outside Oslo. We wanted to create a graveyard which could serve as a park for contemplation and peace. A string of water was laid into the landscape, like a thread of silver. The water reflects the salix trees and the sky above. It also gives some very subtle sounds of dripping and running water.

Pilestredet Park in the centre of Oslo is a big transformation project where the area of the former Norwegian national hospital was turned into apartments, schools, kindergartens, parks and recreational areas, all based on principles of ecology and sustainability. Materials from demolished buildings were reused in the landscape, the surplus water was taken care of and extensively used in the park.

Every drop of water is taken care of and reused several times. Throughout the 70.000 sq. meter project, water is led as threads of silver between the buildings, along the pedestrian walkways and into the parks. The water is pouring, dripping, running and just reflecting the sky. In Pilestredet Park, water is also one of the most attractive elements for children's play. In the water curtain, the pouring of water also gives a "white sound" in order to counter the noise from the traffic in the streets outside.

Fornebu used to be the Oslo International Airport.

Before it was developed as an airport in the 1960's, it had been a wonderful peninsula with cultivated farmland, small hillocks, bays and inlets. After 50 years of business as an airport, the decision was made to move it further from the city,

and from 1998 the former airport area of 3.400.000 sq. meters became one of the largest transformation areas in Norway after World War 2.

The overall masterplan was made by the Finnish planners Helin & Siitonen. An important principle of the plan was to provide easy access by foot or bicycle between all the different areas, through green arms or corridors.

The Nansen Park was given the outer shape as a seven-armed octopus. This was not an easy starting point for a good landscape design. In order to respond to the dramatic history of Fornebu, we designed the park as a dynamic dialogue between the uncompromising linearity of the airport and the softer, more organic lines of the original landscape. We laid a string of water from the entry point at the new Tower Plaza by the old airport-tower in the northeast, through the entire park. The design of the waterways reflects the playful variations between straight and organic forms, and between still reflecting pools and rushing or falling water. It starts with a narrow water channel running over rippled coloured glass within a frame of cortensteel. Then, the water runs through a 1,5 meter wide channel made of concrete, with edges and small bridges also of cortensteel. The water is then led into a larger basin with a precise, hard side and a softer, organic side. Thresholds and rapids activate the water before it empties into the 6.000 sq meter central lake. Surplus water is led through an overflow into an infiltration area before flowing into the fjord.

The Nansen Park will be the recipient of surface water from the adjacent housing areas and roads. Open green swales have been built in order to carry

the water towards the new central lake. Biological sand filters, mechanical filters and pumps clean and aerate the water sufficiently to ensure good water quality. Most of the water is cleaned and then pumped back up to the Tower Plaza.

At the Festival Plaza by the central lake, the generous multipurpose floor of large granite slabs slopes down to the lake. The slabs appear as ice rafts, and nozzles let water run over the sloping plane at random intervals. Movable steel elements invite children to manipulate the water streams and determine the route of water.

As part of the transformation of the former airport at Fornebu, there was also the need to design new bridges and rinsing dams for surplus water from the roads. We wanted to make the technical rinsing pond into beautiful jewelry in the landscape and a interesting biotope for animals. Here, the water is delayed and rinsed before it is lead out into the fjord.

At the national Folkmuseum outside Oslo we have made a new pond as a part of the new Festival Plaza. The pond has two levels, divided by stepping stones. Here, future entrepreneurs and civil engineers can carry out research into how things actually work. The pond is frozen in winter, and functions then as a popular place for skating.

Designing with water offers lots of opportunities, challenges, troubles and joy. Try it!

CIAE, UPV

Director

Constancio Collado Jareño

Subdirector

Juan Carlos Domingo Redón

Secretario

Luis Armand Buendía

Comisión de proyectos

Joaquín Aldás, Luis Armand,
Constancio Collado, Juan Carlos
Domingo, Eva Marín, Dolores Pascual,
Joan Bta. Peiró, David Pérez.

Investigadores

José Luis Albelda, Joaquín Aldás,
Luis Armand, Guillermo Aymerich,
Juan Canales, Victoria Cano, Carmen
Chinchilla, Javier Claramunt, Jonay
Nicolas Cogollos, Constancio Collado,
Antonio Cucala, José Luis Cueto, Juan
Carlos Domingo, Fernando Evangelio,
Amparo Galbis, José Galindo, Alberto
Gálvez, José Manuel Guillén, David
Heras, María del Mar Hernández,
Alberto March, Eva Marín, Rosa
Martínez-Artero, Joel Ricardo Mestre,
Dolores Pascual, Blanca Rosa Pastor,
Joan Bta. Peiró, David Pérez, Nuria
Rodríguez, Rafael Sánchez-Carralero,
Paula Santiago, Ana Tomás, Isabel
Tristán.

Técnica de apoyo a la investigación

Silvia Molinero

Becarios

Gustavo Morant, Vanesa Valero

Centro de Investigación Arte y Entorno [CIAE]

Universitat Politècnica de València [UPV]

Ciutat Politècnica de la Innovació

Camino de Vera s/n,

46022, Valencia, España

Tel.: +34 96 387 92 23

www.upv.es/ciae

ciae@upvnet.upv.es



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

