

Annemarie Bucher

Entre el arte y la red

Las exposiciones suizas de jardinería y el cambio de mentalidad respecto a la naturaleza

La historia suiza de la arquitectura del paisaje y jardín esta marcada por dos exposiciones nacionales de jardinería, que señalaron importantes puntos de ruptura en la comprensión de la naturaleza: la *G59* (1959, en Zurich) y *Grün 80* (1980, en Basilea) dieron lugar no sólo a ejemplos de creaciones perecederas o perennes sino también espacio a la discusión pública, reflejando así la naturaleza del comportamiento social en sus mudanzas.¹

Las exposiciones de jardinería influyen hasta el presente en el desarrollo de la arquitectura de jardín y paisaje. Desde el tradicional *Chelsea Flower Show* de Londres hasta las alemanas *Gartenschauen*, Muestras de Jardinería federales o regionales², tales eventos en el ámbito del jardín y el paisaje se han desarrollado hasta convertirse en importantes instituciones de difusión e intercambio de ideas entre especialistas y público.

Las exposiciones son acontecimientos que quieren mediar entre unos temas elaborados por especialista y un público más amplio de legos. Recurren para ello a las correspondientes modalidades de la Muestra o la escenificación del objeto. Exponer una naturaleza configurada artificialmente requiere por una parte, en lo que toca a su objeto, unos determinados conceptos y formas de presentación; por otra parte, darle forma estética es ya disponerla con miras a su contemplación. Ponen particularmente de manifiesto ese carácter expositivo aquellos parques y jardines en que la naturaleza escenificada admite leerse paseando como por una galería pictórica.

Desde comienzos del XIX se venían celebrando en diferentes ciudades europeas, en ocasiones específicas, cada vez más Muestras de plantas y flores en que éstas se disponían a semejanza de obras de arte en salas de exposición. Exposiciones independientes de jardinería, con un proyecto meditado conforme a una idea, planos y maquetas, y un jardín modelo al aire libre, se encuentran desde mediados de siglo. Sin embargo también hay que consignar en la cuenta de exposiciones multidisciplinarias del XIX y comienzos del XX notables logros en arquitectura de jardín. Entre la utilidad y el ornato, la arquitectura de jardín constituía un centro de atracción entre los temas pre-

¹ Bibliografía escogida: Annemarie Bucher, *Naturen ausstellen, Schweizerische Gartenausstellungen zwischen Kunst und Ökologie*, tesis 2008, inédita.

Annemarie Bucher, "G59: A Manifesto for an Ambivalent Modernism", en: *Landscape Journal, Design, Planning and Management of the Land*, 2/ 2007, volume 26.

Von der Blumenschau zum Künstlergarten, Schweizerische Gartenbau-Ausstellungen, Katalog, ed. por Annemarie Bucher y Martine Jaquet, Lausana 2000.

² *Bundes- und Landesgartenschauen* (las exposiciones nacionales y regionales) tras la segunda guerra mundial desempeñaron un importante papel en la reconstrucción de zonas destruidas, desarrollándose hasta convertirse en importantes instituciones de la vida pública.

sentados en exposiciones agrarias, gremiales e industriales diversas, así como en exposiciones universales o nacionales. En Suiza fueron particularmente populares las primeras, que no sólo daban fe del estado técnico alcanzado por la agricultura y ganadería suiza, y por su jardinería, sino que ofrecían además abundantes ocasiones de esparcimiento en la plaza del recinto ferial o en desfiles de trajes regionales, entre otras actividades. En exposiciones cantonales de diferentes gremios se podía encontrar presentaciones de productos del jardín y aportaciones a su arquitectura; innovaciones en este último aspecto solían acompañar a las exposiciones de arquitectura y oficios artísticos. A tales jardines de una exposición se les prestaba atención relativamente pequeña en ese marco. Por el contrario, en los recintos de exposiciones universales o nacionales configurados como parques y jardines atraían el interés de un público amplio.

En el marco de las exposiciones nacionales se refleja de manera ejemplar el cambio de forma y función del jardín. Ya en la primera exposición nacional Suiza de 1883, celebrada en el *Platzspitz* de Zurich, jardineros paisajistas escenificaron modélicamente el recinto conforme a los principios del clásico jardín paisajístico. Esas demostraciones de estilo se ampliaron en la segunda, celebrada en Ginebra en 1896, de suerte que la configuración del entorno se transformó en parque de atracciones: la “Aldea Suiza” y el jardín alpino situado en las artificiales pendientes de acceso al “Club Alpino Suizo” reconstruían paisajes concretos del país que habían de verse puestos al servicio de la imagen nacional en el escenario internacional, por ejemplo en exposiciones universales. En tanto “La Aldehuela” [*Dörfli*] simulaba peculiaridades topográficas e incorporada en ella propagaba un tipo de arquitectura correspondiente, el jardín alpino con sus gencianas y sus edelweiss presentaba una “flora nacional”.

A comienzos del siglo XX llegó una nueva actitud formal, orientada principalmente por la arquitectura, que propagó en Suiza un estilo de arquitectura de jardín de vida efímera. Como reacción a reglas formales de rigurosos fundamento arquitectónico tuvo lugar una discusión sobre la función del jardín que asignó gran importancia al ‘habitar’: el jardín no sólo debía ser representativo, sino también apropiado como espacio de recreo al aire libre. Con esa mentalidad surgió, en el marco de la exposición de artes y oficios [*Werkbundaustellung*] de 1931 en Zurich, el barrio piloto de Neubühl, en Wollishofen, junto a Zurich. El programa de esta ciudad jardín en la periferia urbana contemplaba un asentamiento abierto para una sociedad abierta. Para los trabajos en el entorno y jardines el equipo de arquitectos recurrió a Gustav Ammann, quien intervino principalmente como asesor y ya no como director en arquitectura de jardines. En el marco de este experimento supo introducir nuevos principios de configuración de jardines y espacios abiertos en que los exteriores, lo mismo públicos que privados, no estaban marcados por vallas. Aplicado al jardín, “vivienda libre” significaba (según Sigfried Giedion) tirar por la borda un elemento tradicional, la valla.

Desde mediados del XIX, sociedades y círculos regionales suizos venían organizando repetidamente exposiciones con plantas, flores y aspectos artesanales de la jardinería. Pero fue la *Züga* (*Zürcher Gartenbau-Ausstellung*) de 1933 en Zurich la primera que ayudó a la irrupción del jardín como situación autónoma de creación formal. Se desecharon las rígidas reglas del jardín arquitectónico en beneficio de una lenguaje

formal más orgánico. Los problemas que hallaron expresión en la *Züga* empujaban cada vez más a una nueva fundamentación de la forma jardín que no la desarrollara siguiendo reglas externas, sino a partir de la necesidad interna de sus elementos. Con creciente claridad el peso se fue desplazando de intereses técnicos del oficio hacia cuestiones de estilo y gusto.

La búsqueda de un estilo nacional ocupó a los talentos creativos de Suiza particularmente en el periodo de entreguerras. En puertas la segunda guerra mundial, y simultáneamente a la Exposición Universal de 1939-1940 en Nueva York y la Muestra Nacional de Jardinería en Stuttgart (*Reichsgartenschau*), tuvo lugar en Zurich la cuarta exposición nacional, *Landi 39*. Bajo el lema “Un pueblo pequeño crea obras grandes” se dio por meta presentar a discusión el espacio vital de los suizos en su conjunto. En ese contexto, la configuración del jardín cumplía aún más marcadamente que antes una función de integración: se proclamó jardín a la exposición entera. Se adherían así los arquitectos a la sentencia del arquitecto jefe Armin Meili cuando hablaba de “profesión de fe arquitectónica suiza en la Expo”, y de búsqueda de un estilo suizo válido. A más de crear jardines y configurar el entorno también se discutieron en la *Landi*, por vez primera, medidas de planificación territorial. Con ello no sólo se ampliaba el campo de actividad de los arquitectos de jardín, se ponían las miras en el entero paisaje suizo.

La irrupción propiamente dicha de la modernidad en el jardín la señaló la *G59*, la titulada Primera Exposición Suiza de Jardinería celebrada en Zurich en 1959. Surgió de una doble necesidad, afirmar el estatuto profesional de jardineros y arquitectos de jardín y encontrar una orientación en cuestiones relativas a su configuración creativa. La *Blumenlandi*, la ‘Expo de las flores’ como se la llamó popularmente, ofrecía en calidad de tal un gran valor de ocio y atrajo a mucho público. Aun así, junto al celebrado “mar de flores” y los festejos populares, en numerosos jardines temáticos expuso a discusión importantes principios nuevos en la configuración de la naturaleza: en la margen derecha del lago Ernst Baumann y Willi Neukom realizaron un jardín de arbustos que mostraba una transición fluida entre ribera y fondo del lago, y que había de marcar estilo internacionalmente en el tratamiento de tales zonas. El mayor contraste con los floridos pensiles y la manera popular de entender el jardín lo constituyó precisamente el Jardín de los Poetas de Ernst Cramer, con su parca dotación. El gran público se topaba con asombro ese fragmento de paisaje abstracto, pero artistas y arquitectos vieron el futuro en él. También otros jardines temáticos hacían patente el propósito de crear cuadros abstractos que expusieran un contraste con los procesos naturales. Ciertamente, en sus jardines temáticos el *G59* puso en juego muchos principios configurativos nuevos, pero no se llegó a establecer una doctrina moderna vinculante. Modernos jardines temáticos formaban también el foco de la Muestra internacional de jardinería de Hamburgo en 1963 (*JGA 1963*), donde podía contrastarse internacionalmente esa configuración moderna.

Las experiencias de la concepción abstracta del paisaje influyeron sustancialmente en la conformación de la *Expo 64* en Lausana. Si hasta 1939 el estereotipo “Aldea Suiza” era un importante elemento de imagen nacional, esa exposición desarrolló una imagen

enteramente nueva con su “Ruta de Suiza” [*Weg der Schweiz*]: los temas se escenificaron como un recorrido, articulado arquitectónica y topográficamente.

En los años 70 la idea de disponibilidad ilimitada de la naturaleza se fue al traste, y se cuestionó la explotación desaforada de recursos naturales. Esa nueva percepción del medio ambiente y el afán de proteger la naturaleza cambiaron de raíz el sentido de “modelarla” o “configurarla”. La conciencia de hallarse amenazado el planeta Tierra trasladó el centro de interés desde configurar entornos modernos hacia la idea de espacios ecológicos. Enteramente en el espíritu de ese movimiento por un jardín natural se organizó en 1980 la Segunda Exposición Suiza de Jardinería en Basilea, *Grün 80*. Como correspondía a la actitud de la época, pretendió ser una “exposición nacional de la naturaleza” que en secciones temáticas pusiera a discusión la acción recíproca entre ésta y el ser humano, escenificando las fuerzas creativas naturales en forma de biotopos y cuadros paisajísticos de apariencia natural. Componente importante del plan era, por primera vez, el posterior aprovechamiento razonable del recinto ferial como área de recreo de la ciudad de Basilea.

Con la *G59* y veinte años después *Grün 80* se hicieron patentes importantes rupturas en la arquitectura paisajística suiza del siglo XX: abogar por una configuración de la naturaleza abstractamente simplificada y de fundamento funcional en el marco de la modernidad, así como por un trato ecológico con la naturaleza en el contexto de la post-moderna crítica al crecimiento, significó discutir más a fondo la contraposición naturaleza – cultura. No ha vuelto a realizarse hasta la fecha otra exposición de ese rango. Aun así, la *Expo.02* celebrada en ese año (2002) ofreció una plataforma de nuevo tipo para la configuración de la naturaleza en el siglo XXI, marcadamente basada en la idea de una naturaleza cultural o “cultur-naturaleza” [*Kultur-Natur*]. Escenificación de la naturaleza e intervenciones de arquitectura paisajística se integraron en una red de temas y cuestiones extendida a lo largo y ancho de un paisaje de grandes proporciones en torno al lago de Berna, entre Yverdon, Neuchâtel, Biel y Murten, que dio cabida a numerosas intervenciones y creaciones de muy variada planta, efímeras o vivaces, con carácter de espectáculo o de configuración duradera.

Traducido del alemán por José Louis Arántegui

Christophe Girod

Paisaje en Movimiento

De la *Tunnel Movie* a *AlpTransit*

La realidad de la percepción del paisaje se ha vuelto bastante borrosa hoy en día. En una época en la que las imágenes se han desmaterializado y atomizado en partículas diminutas de información, el problema es más bien una cuestión de definición. El valor substancial de nuestra mirada sobre el paisaje ha sido modificado considerablemente a través de este proceso de desmaterialización de la mirada: no es necesariamente lo que una sociedad mira en un campo de píxeles lo que realmente importa, sino lo que ignora en la oscuridad del fondo de la pantalla. En una sociedad de alta movilidad como la nuestra, ha hecho mella un desgaste selectivo de la percepción, con consecuencias determinantes en la investigación del terreno y en la visión que transmitimos desde la arquitectura del paisaje. Esto explica sólo en parte porqué un paisaje ya no puede ser considerado una entidad espacial *per se*, sino más bien como un coágulo ambiental multi-polar sin ningún foco de percepción en particular. El paisaje en tanto que consecuencia directa de esta evolución perceptiva corre el peligro de desintegrarse en un tipo de ruido de fondo sobre el que otros eventos más significativos pueden tener lugar, ser enfocados y expuestos.

Uno de los ejemplos más llamativos de dicha desencarnación visual ha llegado a nosotros recientemente a través de la llamada fotografía láser de nube de puntos (*point cloud photography* en inglés), adaptada para responder a las necesidades y fines del estudio del paisaje en la ETH LVML.¹ La exquisita filigrana de imágenes que resulta de los escáneres terrestres de alta precisión es visualmente impresionante. Las imágenes de nube de puntos son generadas por un enjambre de incontables píxeles blancos suspendidos sobre un fondo negro virtual. Estos píxeles se agrupan de manera casi magnética para formar una imagen diáfana del paisaje de una belleza y precisión extraordinarias. Cada píxel contenido en cada imagen es valorado como una entidad posicionada separadamente, triangulada y suspendida a partir de una serie de satélites en el cielo. Dicho en otras palabras, un píxel situado al lado de otro en una de estas fotografías de nube de puntos posee, con independencia de la profundidad de campo, una posición y una codificación geográficas completamente diferentes. A pesar de ser vecinos visuales, pueden distar de varios cientos de metros el uno del otro según la realidad computacional geográfica. Para ir más allá, las fotografías de nube de puntos tomadas en y alrededor de la misma ubicación pueden posteriormente fundirse electrónicamente en un modelo virtual 3D de alta precisión, que se halla geográficamente posicionado y que contiene un extraordinario nivel de detalle topológico sobre el lugar.

La impresionante belleza de estas imágenes negativas desarrolladas en el proceso de la nube de puntos recuerda la extraordinaria sutilidad de los matices en los gra-

¹ El Laboratorio de Visualización y Modelización del Paisaje (*Landscape Modeling and Visualizing Laboratory* - LVML) en la ETH es una unidad inter-departamental fundada por la Fundación Nacional Suiza (FNS) equipada con 18 granjas de *render* y un avanzado escáner láser terrestre 3D capaz de recolectar información geográfica de una alta precisión en cualquier emplazamiento del territorio.

bados monocromos en aguatinta decimonónicos. Pero la principal diferencia entre estos antiguos grabados y un modelo en nube de puntos es que el enjambre de puntos que forma la imagen modelo puede en realidad ser visitada y recorrida a cualquier escala y en cualquier dirección posible. Esta posibilidad de movimiento en tiempo real a través de un modelo en 3D del paisaje ha tenido repercusiones inmediatas sobre el proceso de diseño paisajístico, que se ha vuelto mucho más interactivo e inmersivo. Pero, a pesar del intrínseco refinamiento de esta especie de bordado de paisaje electrónico, la fascinación que emana de una imagen o un modelo de nube de puntos no puede definir la totalidad de un entorno paisajístico, sino más bien al contrario. La imagen de nube de puntos traiciona, en esencia, un acto inmenso de simplificación visual con una fuerte propensión a neutralizar y objetivar el contenido de la mirada para que de este modo sea más fácilmente cuantificable. El punto blanco que habita cada píxel en una fotografía de nube de puntos es cualitativamente neutro –por no decir neutralizado– ya que sólo retiene la información cuantitativa de una posición geográfica dada. En otros términos, en esta representación el resto del contenido desaparece y la nube de píxeles sólo entrega instrucciones binarias cruciales sobre una posición específica en el mundo físico. ¿Qué pasa con el significado del espacio negro que rodea cada punto blanco del píxel? ¿Tiene el hueco olvidado entre los píxeles algún sentido todavía? Una imagen generada por la técnica de nube de puntos ha de permanecer absolutamente objetiva para ser de algún uso en las técnicas de inspección del terreno. En este proceso, todos los matices del paisaje –la calidad de la luz y el aire, los tonos y profundidades atmosféricas situados entre el punto del píxel y el observador– han sido ignorados y apartados por razones técnicas.

La avanzada tecnología láser de escáner que hace uso de las nubes de puntos ha conducido también, entre otras cosas, a la ingeniería e implementación de una extraordinaria línea de tren de alta velocidad que atraviesa los Alpes. La compañía *AlpTransit* ha conseguido construir el túnel más largo del mundo bajo el puerto de San Gotardo en Suiza gracias a esta tecnología de precisión, creando un metamundo subterráneo que reduce la tradicional vista del paisaje de los Alpes a prácticamente casi nada. Más de dos tercios del viaje en alta velocidad discurren bajo el suelo por extensiones que alcanzan hasta los 70 kilómetros en completa oscuridad a través de la piedra. Esta constatación nos sitúa un paso más allá de las reflexiones de Paul Virilio escritas al final del siglo XX sobre nuestra percepción cambiante de la velocidad: hemos alcanzado ya un valor absoluto.² Adentrándose en la oscuridad de estos nuevos túneles, el viajero se suma a una negrura inmaterial similar a aquella que se encuentra en el fondo de una pantalla de píxeles de nube de punto. Ambos dominios oscuros carecen de una profundidad y de una definición perceptiva apropiada. La poesía de la oscuridad interestelar, dónde hasta la más infinita entrada de luz destella graciosamente en el fondo de nuestra retina evocando los misterios del paraíso, ha desaparecido: se trata de la total y finita oscuridad de una cueva construida por el hombre, aunque ataviada del atuendo técnico apropiado para los desplazamientos en alta velocidad. Este túnel es un lugar donde la percepción del paisaje cesa por completo de existir en el sentido aceptado de la palabra, donde nociones humanas fundamentales como el reconocimiento y el emplazamiento son directamente desechadas. Es interesante observar que la cancelación total de la topografía

² Paul Virilio, "L'entrevue", en: *Un paysage d'événements*, Ed. Galilée, París 1996.

alpina a través del túnel viene de la mano de una cancelación total de la toponimia del paisaje. Es decir, los pasajeros atravesarán un espacio sin nombre en nombre de la velocidad, y la denominación de todos esos lugares que desaparecen de la vista dejará de importar. Esto también significa que las imágenes de los paisajes que ya no se captan pueden ser transformadas igualmente en mitos virtuales. La mayoría de los viajeros que se desplazan a alta velocidad a través del túnel probablemente se conformarán con una visión generada artificialmente en alguna pantalla negra, algo para “contemplar” durante el viaje en la oscuridad. Pero esto tan sólo será un pálido sustituto del escenario alpino que discurre fuera del campo de visión de los pasajeros. Si a esto añadimos la velocidad vertiginosa del desplazamiento operado a través de la masa sólida de los Alpes, rápidamente nos daremos cuenta que hemos alcanzado los límites absolutos del conocimiento espacial, o cualquier realidad palpable de paisaje en todo caso.

El nuevo túnel de Gotardo es un monumento al desgaste visual inducido por la velocidad del siglo XXI, y esto probablemente tendrá unas consecuencias de largo alcance sobre nuestra percepción del mundo. En algunos aspectos, el túnel se ha convertido en el cenotafio de la percepción establecida del paisaje y de nuestra larga tradición de observar y viajar por el territorio. El parangón de esta reducción visual puede encontrarse en la lanzadera subterránea *Skymetro* que une la Terminal *Mid-field* y el edificio principal del aeropuerto de Zúrich. Es allí, en la improbable ubicación de una vía subterránea que cruza las pistas de aterrizaje, que la patente ausencia de paisaje se ve compensada por el mensaje sublime de la proyección virtual de una *Tunnel Movie* o película de túnel.³ Todos los pasajeros, indiferentemente de si llegan o salen, captan brevemente una animación espectral a lo largo de las paredes del túnel, en la que figura o bien el Cervino o bien una Heidi rubia hecha y derecha sonriendo en un soleado prado alpino en medio de los sonidos de campanas de vacas y *yodels* mientras envía un beso de despedida. Éste es el momento en que todos los pasajeros agobiados muestran un signo de alivio y se sonríen los unos a los otros en complicidad, pues han compartido inesperadamente 30 segundos de un auténtico mito del paisaje suizo en la intrincada oscuridad de un túnel trasbordador. Las secuencias espectrales de imágenes de esta animación de túnel se precipitan en ráfagas de tenues colores diáfanos intercalados por un sinfín de intervalos negros que dotan al breve espectáculo de una calidad de folioscopio o *flipbook*. Además, el efecto visual entrecortado de la *Tunnel Movie* contribuye a conferir al mensaje una cualidad subliminal. La visión espectral de aspecto anticuado de la animación podría haber sido realizada por un discípulo de Etienne-Jules Marey hace más de un siglo; sin embargo, es interesante anotar como el arcaico modo visual en el que la *Tunnel Movie* es transmitido incrementa de alguna manera su credibilidad y recepción por parte del público. En un acto de metonimia cultural, la *Tunnel Movie* encubre el auténtico espíritu de la tradición, en el mundo más bien banal y vulgar de un metro de aeropuerto. Esto nos devuelve otra vez al postulado capital definido por Roland Barthes según el cual cada época, independientemente de las condiciones, crea sus propias mitologías sobre la base de nociones tomadas del pasado que son luego transformadas para convertirse en el mundo contemporáneo que habitamos.⁴

³ La instalación *Tunnel Movie* en el *Skymetro* del aeropuerto de Zúrich fue realizada por la compañía Habegger en 2008. En la actualidad 6 millones de pasajeros la visionan cada día.

⁴ Roland Barthes, “Le mythe, aujourd’hui”, en: *Mythologies*, Seuil, París 1957, p.193.

En este sentido, uno podría imaginarse perfectamente el nuevo túnel del paso de San Gotardo en un futuro cercano dotado con instalaciones similares proyectando encantadoras *Tunnel Movies* de mitos alpinos. El viaje en alta velocidad a través de la oscuridad de toda la cordillera duraría sólo cuestión de minutos, pero eso sería probablemente suficiente para transmitir una dosis sustancial de sucedáneo de mito del paisaje alpino a los viajeros. La sed de estos paliativos visuales en un mundo de movimientos rápidos, demuestra hasta que punto nuestra visión se ha despegado, por no decir dislocado, de la realidad ambiente del paisaje. Esto podría aplicarse a las incontables barreras acústicas que se están erigiendo a lo largo del territorio suizo para cercar tanto carreteras como raíles en pasillos acústicos aislados, completamente desconectados de los paisajes que atraviesan. Los efectos de la economía visual en el transporte de alta velocidad tendrán seguramente un impacto creciente en la cada vez más profunda negación perceptiva de los paisajes. Puede ocurrir también que animaciones como la *Tunnel Movie* se generalicen, como último recurso de la plasmación mítica de los paisajes. Las animaciones ofrecen como mucho un punto de vista sustituto, pero no obstante uno para recordar en un mundo global que tiende a sumir nuestros paisajes en el olvido de manera implacable. Gilles Deleuze alude a ello como una necesidad experiencial en su trabajo sobre empirismo y subjetividad.⁵

La convergencia de la tecnología de escáner láser terrestre y la introducción de trenes de alta velocidad desfilando a través de los Alpes ha conducido irónicamente a la elaboración de una nueva forma de “naturaleza” hiperrealista, destinada a regenerar montones enormes de materia de excavación producidos como consecuencia directa de las construcciones de túneles. En términos clasificatorios, este modo de intervención en el paisaje se dirige claramente a una naturaleza de un cuarto tipo, muy propicia a la transformación y sin parecido alguno con géneros pasados como pueden ser lo silvestre, la agricultura o el jardín. Las plantaciones dispuestas por el hombre son proyectadas en la cima de una topología artificial construida a partir de un substrato industrial que resulta de las excavaciones de los túneles. Tanto la reacción química del lecho rocoso echo trizas, como sus propiedades físicas y mecánicas, hacen que el montículo de restos sólo pueda acoger una forma de vegetación mutante diferente de su entorno. A pesar de ello, las exigencias del programa quisieron que la imponente colina fuera revestida de la forma natural y más convencional posible. Dicho con otras palabras, a este nuevo género de naturaleza no se le permitió emanciparse completamente de la huella del pasado. La implementación de dichos montículos alcanzó un nivel de definición sin precedentes, sobretodo gracias a los avances de precisión en la medición por nube de puntos. Pero la imagen buscada por las autoridades era irreal, proveniente de un escenario primitivo perteneciente a una edad ya pasada; no coincidía con la realidad, y ni la situación ni las condiciones del lugar facilitaban la “idealización” del proyecto. Pero el proceso de toma de decisiones detrás de la aprobación de estas colinas artificiales en los Alpes fue de tal magnitud que justificó las exigencias del proyecto, más allá de las restricciones existentes. En consecuencia, al arquitecto paisajista se le pidió un diseño del montículo que se asemejase al registro de imágenes alpinas tradicionalistas. Para ello fueron empleadas técnicas avanzadas de visualización y modelización del paisaje, no tanto para probar posibles variaciones futuras sino más bien para replicar una imagen de

⁵ Gilles Deleuze, *Empirisme et Subjectivité*, PUF, París 1998.

autenticidad del paisaje tradicional, pendiente de ser aprobada. El ejemplo que sigue a continuación muestra hasta qué punto la forma del montículo no expresó precisamente la función o las exigencias técnicas del proyecto, si no que cumplió con una idea preconcebida de naturaleza que en raras ocasiones concordaba con la realidad física del lugar.

Es justamente el desplazamiento entre una visión particular del paisaje y su realidad ambiental lo interesante en el caso de la excavación del montículo de Sigirino. Técnicas avanzadas de simulación del paisaje incluidas en una base de nube de puntos 3D GIS no eran siquiera posibles hace diez años. Hoy, en cambio, se han vuelto absolutamente necesarias, influyendo en gran medida sobre el rol del arquitecto mediante un estricto proceso de bucles de retro-alimentación de toma de decisiones. El escáner láser terrestre, con su tecnología de nube de puntos, proporcionó un nivel de información extremadamente detallado sobre el emplazamiento de Sigirino, y permitió obtener una respuesta precisa sobre las condiciones del terreno. Y así, los 3,5 millones de metros cúbicos de material de excavaciones fueron modulados según los criterios estéticos predeterminados, respetando las restricciones extremas del lugar. Por lo tanto, el mismo instrumental usado para obtener la máxima concisión en la determinación de la trayectoria de la sección del túnel *AlpTransit Sottho-Ceneri* fue usado para definir con gran exactitud la implementación de los escombros residuales. La tecnología no fue únicamente usada para estudiar asentamientos diferenciales en la loma; también permitió probar de manera repetida la forma proyectada en el contexto más amplio del conjunto del valle del río Vedeggio.

La configuración topológica del montículo, con sus laderas curvadas, sus terrazas y sus caminos, estuvo claramente decidida por las autoridades. Es interesante observar que la particular estética del monte de Sigirino recomendada por las agencias federales suizas y las organizaciones medioambientales, hacía referencia de manera unívoca a un criterio estético sobre la belleza natural establecido por William Hogarth a finales del siglo XVIII. En aquel entonces, el diseñador del paisaje tomaba parte de una discusión que definía la estética específica de esta naturaleza de cuarta clase derivada directamente de las condiciones extremas del lugar, y se le pidió facilitar la implementación de una imagen pre-establecida de la naturaleza. El programa de ingeniería implicaba una variedad de limitaciones topológicas, desde inclinaciones de pendiente máxima a la gestión de la escorrentía alrededor del perímetro del montículo. Pese a la complejidad topológica del proyecto, se le exigió integrar las curvas en la topología de la loma para que ésta pareciera más “natural”. Hubiera sido más simple y mucho más económico construir el montículo con líneas de altura paralelas y rectas en lugar de enrevesadas, pero entonces este paisaje artificial no hubiese obedecido e implementado los preceptos de la naturaleza esperados.

La elaboración efectiva de la forma de la colina en Sigirino fue todo menos “natural”. Con el fin de trazar esas curvas en cada nivel de la loma y facilitar la construcción paso por paso de 300 capas que constituían los 150 metros de altura del cuerpo, cada una de las capas (de 0,5 m de compactación espesa) tenía que trazar su perímetro de manera precisa con coordenadas geográficas en los ejes X, Y, Z; informando a una serie de excavadoras guiadas por satélite sobre cómo delinear su forma. Aquí es donde la tecnología de nube de puntos, con su extraordinario rigor topológico, se convirtió en una herramienta crucial de la estética contemporánea de la naturaleza: a falta de marcaciones suficientes, el trazado de las pendientes curvas

no hubiera sido posible de otra manera. Formas y geometrías más simples hubieran sido más fáciles, menos costosas de construir y no hubieran requerido un sistema de guía de alta tecnología para confeccionar cada capa. La paradoja reside en que la idea simbólica de naturaleza que se desprende de las formas complejas de los montículos requiere mucho más artificio y tecnología. Que una imagen virtual sea tan dependiente de la tecnología para conseguir su forma, puede cuestionar la validez de la premisa estética y de hecho, en este caso, sería difícil argumentar que la cordillera irregular Sotto-Ceneri que discurre a lo largo del valle del río Vedeggio en Ticino tenga algo de curvilíneo. La idea de que la expresión de la naturaleza es necesariamente curvada es una noción muy reductiva y a priori, que ha sido impuesta en un contexto en el que, simplemente, ésta no era la norma. La dependencia en un proceso altamente tecnológico para obtener una definición más “natural” de un proyecto se ajusta a una preconcepción arbitraria bastante sintomática de los tiempos que corren. Hoy en día la naturaleza se ha vuelto tan científica, tecnológica y dogmática, que queda poco espacio para estudios o improvisación con esta escala y esta complejidad de ingeniería en términos de arquitectura del paisaje. Existe un riesgo cuando planes de tal envergadura acatan únicamente la imagen de una ecología anticipada, donde toda la escala y presencia física de la operación industrial es negada y controlada por un artificio “natural”. Es interesante buscar en este sentido un tratado estético en la arquitectura del paisaje que pueda explicar las condiciones presentes. El más reciente a fecha de hoy es probablemente el texto de James Corner, que consagra la globalización definitiva de la naturaleza y sus paisajes en el reino de la ecología.⁶

Durante las diferentes fases de acuerdo en Sigirino, varios intentos de dar una forma más simple y geométrica al montículo fueron llevados a cabo. Pero no fue hasta que la topografía del montículo coincidió con una idea restauradora de naturaleza esperada por las autoridades que el proyecto obtuvo finalmente la aprobación. Lo mismo puede decirse de cómo fue prevista la vegetación en el montículo: las alineaciones de árboles en las laderas fueron prohibidas, ofreciendo así una imagen de integración natural que compensaría, de alguna manera, todos los daños acarreados por el proyecto del túnel. La disciplina de la arquitectura del paisaje se vio gravemente comprometida en este proyecto, cuando un tipo de gestalt “hiperrealista” de naturaleza ecológica sin precedentes irrumpió en el montículo. De nuevo, la tecnología de nube de puntos combinada con la implantación electrónica de árboles ayudó a producir modelos 3D que generan una ilusión extraordinaria de la realidad del paisaje, años antes de que incluso éste pueda existir. Sin embargo, que las imágenes producidas correspondan a una realidad plausible en el futuro era menos importante que la marca estilística de la naturaleza que se abordaba. En otras palabras: la imagen de la naturaleza proyectada en el monte de Sigirino sigue siendo a día de hoy igual de virtual que la imagen *Tunnel Movie* de Heidi.

Es, por lo tanto, bastante discutible si la cancelación completa de la visión del paisaje en un túnel paliada por una película es peor que la implementación de una naturaleza ilusoria que aspira a ser real. Ambos casos tienen que ver con la ilusión de la naturaleza, demostrando una pérdida definitiva de autenticidad como consecuencia directa o indirecta de la velocidad.

⁶ James Corner, “Representation and Landscape”, en: *Theory in Landscape Architecture*, ed. S. Swafeld, Penn, Philadelphia 2002, pp.147-148.

Ambos ejemplos descansan sobre una fuerte base mitológica, que preconiza un retorno a la arcadia alpina de nuestros antepasados. Y es precisamente la ilusión temporal de una realidad basada en la premisa de un retorno a una forma más “veraz” de naturaleza la que plantea una profunda cuestión en nosotros en relación a la época que habitamos. Estamos ahora ya completamente desligados de la noción de lugar, e incluso las reglas de un cambio en la percepción del paisaje debido a la rapidez del movimiento desarrolladas en los últimos diez años deben ser reexaminadas a fondo.⁷ En un mundo de movimiento vertiginoso, los paisajes devienen víctimas de su posición inmutable. ¿Debemos a partir de ahora aceptar alimentar únicamente la mirada humana con mitos proyectados en materia negra, y por lo tanto, anticipar la huída de la realidad poética inherente al paisaje?

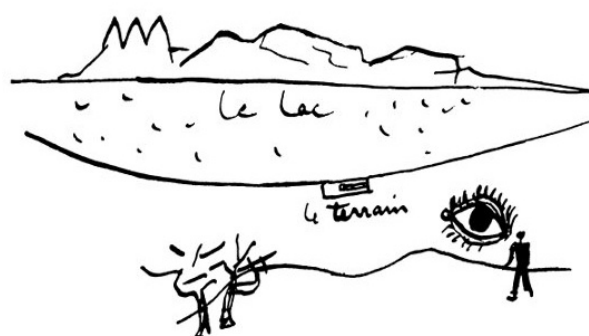
Traducido del Inglés por Julia Morandeira Arrizabalaga

⁷ Christophe Girod, “Movism”, *Cadrages I, le regard actif*, GTA Verlag, ETH, Zürich 2002.

Luca Ortelli

Campiña e ingeniería

Notas sobre el paisaje suizo



© FLC / 2012, ProLitteris, Zürich

Lagos y montañas

Entre 1923 y 1924, Le Corbusier construyó una pequeña casa para sus padres en Corseaux, a orillas del lago Lemán. La construcción, pieza clave en la trayectoria del arquitecto suizo, presenta una serie de elementos que caracterizarán sus obras posteriores. Respecto a la presencia del paisaje, Le Corbusier otorga a éste un lugar destacado en el primer plano de la composición. El paisaje del lago y el imponente macizo de los Alpes se suman al cuadro desde dos puntos de vista diferentes. El primero, está constituido por la famosa *fenêtre en longueur* que, con una extensión de 11 metros, unifica los espacios de la casa abriéndolos hacia el paisaje. La única zona que no recibe luz de esta ventana es el área que da al jardín, situada en un extremo de la casa. En la esquina sureste del pequeño jardín, un muro de piedra y una mesa fijada en cemento determinan el segundo punto de vista desde el cual admirar el paisaje. El muro presenta una apertura: una ventana que enmarca el paisaje –“une vue incomparable et inaliénable sur l'un des beaux horizons du monde”¹– y convierte esta parte del jardín en una especie de “interior”; “le dehors est toujours un dedans”², escribe Le Corbusier en *Vers une architecture*.³ Este simple dispositivo produce una relación con el paisaje diferente y complementaria a la que genera la ventana. Mientras que esta última define una cierta distancia entre la casa y el paisaje, el muro “perforado” en el jardín nos traslada al interior del mismo paisaje gracias a la presencia de *Paulonia*, que determina la geometría de este “cuarto al aire libre.” En el libro que Le Corbusier dedicó a la casita treinta años después de su finalización, se lee:

“La raison d'être du mur de clôture que l'on voit ici est de fermer la vue au nord, à l'est, en parti au sud, à l'ouest; le paysage omniprésent sur toutes les faces, omnipo-

¹ “una vista incomparable e inalienable sobre uno de los bellos horizontes del mundo”.

² “el afuera es siempre un adentro”.

³ Le Corbusier, Saugnier, *Vers une architecture*, G. Crès et Cie, París 1923, p. 154.

tent, devient lassant. Avez-vous observé qu'en de telles conditions, "on" ne le "regarde" plus ? Pour que le paysage compte, il faut le limiter, le dimensionner par une décision radicale: boucher les horizons en élevant des murs et ne le révéler, par interruption de murs, qu'en des points stratégiques. La règle servit ici: murs nord, est et sud ont "cloîtré" le tout petit jardin carré de dix mètres de côté et ils en font une salle de verdure – un intérieur. Le mur sud, toutefois, fut percé d'un trou carré pour "proportionner" (objet à dimension humaine). Également pour créer de l'ombre et de la fraîcheur. Subitement, le mur s'arrête et le spectacle surgit : lumière, espace, cette eau et ces montagnes."⁴

Los paisajes suizos, aunque variados, son reducibles a dos iconos: la montaña y el lago. Artistas e intelectuales han experimentado la fascinación por estos paisajes hasta el punto de convertirlos en una etapa obligatoria del viaje por Europa. Son numerosos los testimonios que ilustran en forma de dibujos, pinturas, diarios o notas, el cruce de los Alpes a través de los caminos de nuestro país.

En las memorias de los viajeros a partir de fines del siglo XVIII, el paisaje suizo se corresponde con el espectáculo que ofrece la naturaleza. A juzgar por los testimonios, la atracción hacia sus aspectos más "salvajes" es tan fuerte que parecen ser paisajes no alterados por la presencia humana. Efectivamente, las crónicas de viajes se centran principalmente en aquellos elementos naturales en los que no se halla rastro alguno de civilización, y es precisamente esta ausencia que los convierte en algo extremadamentepreciado para la sensibilidad romántica y cercano a la noción de lo sublime definida por Edmund Burke como "...aquello que puede despertar ideas de dolor y de peligro, o sea todo aquello que es en cierto sentido terrible o que reviste los objetos terribles, o que actúa de forma similar al terror."⁵ Ciertamente, la sensibilidad contemporánea no se reconoce ya en esta definición y el paisaje suizo evoca hoy en día sentimientos completamente diferentes, inspirados por la calma y la tranquilidad que parecen reinar sobre las aguas de lagos y las montañas.

De hecho, los paisajes silvestres que tanto fascinaban a los primeros viajeros "modernos" eran practicables porque de naturales tenían bien poco. En efecto, las crónicas de viajes en las que los intereses pragmáticos prevalecen sobre los artísticos son un registro puntual de la calidad de las carreteras que hacen que el viaje a través del país sea no sólo posible sino hasta agradable y no demasiado duro. Lo que hace posible el cruce de las montañas y el goce de los espectáculos *sublimes* que lo acompañan es en última instancia una red de carreteras fiable y extendida hasta el punto de retrasar la llegada del ferrocarril.

⁴ Le Corbusier, *Une petite maison*, Girsberger, Zürich 1954, p. 22. ("El propósito de la muralla que aquí vemos es cercar la vista hacia el norte, al este, en parte hacia el sur, al oeste; el paisaje omnipresente en todas sus caras, omnipotente, se vuelve cansino. ¿Habéis notado como en tales circunstancias "nosotros" no lo "miramos" ya más? Para que el paisaje tenga valor, hay que limitarlo, dimensionarlo a partir de una decisión radical: tapar los horizontes elevando muros y no descubrirlo más que en puntos estratégicos, interrumpiendo los muros. La regla aquí utilizada: las paredes en dirección norte, este y sur han "enclaustrado" el pequeño jardín de diez metros cuadrados y crean una habitación de verdor – un interior. La pared sur, sin embargo, fue perforada con un agujero cuadrado para "proporcionar" (objeto de dimensiones humanas). También para generar sombra y frescor. De repente, la pared se detiene y surge el espectáculo: luz, espacio, este agua y estas montañas.")

⁵ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (1757), VII, Dodsley, Londres 1767, p. 58.

Para nosotros hoy, es evidente que los paisajes suizos son inseparables de las infraestructuras que los hacen accesibles y que permiten alcanzar cómodamente las cimas más altas. Tal vez el encanto particular de estos paisajes se encuentra en su accesibilidad. Basta con comparar las representaciones que acompañan el nacimiento del turismo alpino en nuestro país con los cuadros, pinturas y fotografías de los grandes parques naturales estadounidenses para darse cuenta de cuanto se ha reducido, en nuestro caso, la distancia que separa al observador del paisaje observado.

Esta característica, evidente en la amplia iconografía dedicada a las montañas suizas –ya sean pinturas, dibujos, postales, carteles publicitarios o hasta sellos de correos– afecta a sus representaciones pero se revela también como un elemento real de apropiación de los paisajes considerados inalcanzables: en nuestro país, es posible tocar con las manos paisajes “inalcanzables” y penetrar en los lugares más remotos del macizo alpino.

Belleza geológica

La fascinación ejercida por los paisajes suizos descansa en gran medida sobre el aspecto objetivo de sus relieves. Hasta la época del desarrollo turístico que afectará a muchos valles alpinos a partir del final del siglo XIX, nos encontramos frente a, o dentro de, un paisaje natural en el que el trabajo del hombre parece totalmente ausente. En las últimas décadas del siglo XIX, las infraestructuras que hacen posible la apropiación del paisaje se multiplican un poco por todas partes y sin dudarlo, pasan a formar parte del paisaje. La iconografía helvética se enriquece con nuevos elementos: puentes, carreteras, vías férreas, viaductos, presas, plantas hidroeléctricas, pero también funiculares, teleféricos y grandes hoteles, que sin ninguna preocupación por mimetizarse en el entorno, se insertan en las escenas de lo que hasta entonces era considerado una especie de idilio pastoral. Incluso se podría afirmar que el efecto buscado es precisamente el contraste entre lo natural y la gran infraestructura que hará de Suiza uno de los países mejor preparados para satisfacer las exigencias de un turismo sofisticado y cosmopolita. La técnica termina de este modo con la celebración de la belleza natural y pasa a ser a su turno celebrada. Cabe destacar que las instalaciones hoteleras responden también a los mismos principios, estableciéndose así como elementos extraños en el paisaje pero capaces de modificar radicalmente su percepción. Gracias a esta enorme obra de estructuración, el paisaje suizo experimenta una transformación inexorable, proponiéndose como lugar de exaltación de las bellezas naturales finalmente controladas y dominadas por la técnica. En el curso de un siglo, nuestra sensibilidad ha experimentado profundas modificaciones y hoy domina una visión edulcorada y falsa del paisaje de montaña, una especie de utopía regresiva que tiende a la reconfiguración de un orden natural al que todo tipo de infraestructura debería estar sujeta. Si bien por una parte tal actitud encuentra justificación en los estragos de los que el paisaje ha sido víctima con el inicio del boom económico de la posguerra, por otra parte es claramente una contradicción inherente a una visión que pretende disfrutar de paisajes naturales y no contaminados, borrando las huellas de todo lo que hace posible su uso. A pesar de todo, hay que apuntar que Suiza ha logrado preservar de manera admirable este recurso, o por lo menos, ha sido capaz de hacerlo de una forma más convincente que los otros

países cuyos territorios cubren parte de la cordillera alpina. Las normativas y las recomendaciones, los debates y las discusiones sobre el llamado impacto ambiental —más allá de los motivos que legitiman más que explican su amplia difusión— son un signo evidente de las contradicciones de nuestra sociedad que afirma la necesidad de una relación renovada con la naturaleza al mismo tiempo que pretende acceder a ella sin el mínimo esfuerzo. A juzgar por las consignas publicitarias de los principales destinos de vacaciones, parece incluso que el paisaje como tal ha pasado a un segundo plano respecto a la promesa saludable, universalmente apreciada, de poder “sumergirse en la naturaleza.”

Paisajes como horizontes culturales

La superposición de los diferentes puntos de vista que conviven en las representaciones del paisaje suizo está claramente determinada por muchas otras concepciones de la naturaleza, considerada todavía y siempre como antítesis de lo urbano. ¿No era la naturaleza en tanto que “lo otro” lo que atraía a los primeros viajeros que atravesaban los Alpes para su deleite? ¿Y no es la misma búsqueda de “lo otro” lo que transformará el turismo de élite del Grand Tour en un fenómeno de masas? En este sentido, los paisajes helvéticos han sido siempre leídos, interpretados y vividos en clave simbólica aunque, obviamente, el objeto al que se dirigen adquiere siempre valores diferentes.

La arquitectura del paisaje suizo aparece por lo tanto como el resultado de operaciones de transformación de intensidad variable, determinadas por razones técnicas o pragmáticas más que por una voluntad estética concreta. La reciente inclusión del Ferrocarril Rético en la lista de lugares considerados *patrimonio de la humanidad* por la UNESCO confirma la perfecta compatibilidad entre *tecnología y naturaleza*, como si la una fuera el fin de la otra. El paisaje de los Alpes réticos es ya indisociable de la presencia de construcciones —a veces impresionantes— que permiten el paso de los trenes a través de sus angostos valles. Se puede incluso afirmar que los rasgos de mayor valor paisajístico son aquellos en los que se manifiestan con mayor evidencia los objetos de la técnica. Si se piensa en la presencia y el impacto de las infraestructuras relacionadas con el transporte y el orden proverbial de la campiña y las zonas de montaña, no estaría fuera de lugar afirmar que el paisaje suizo tal y como lo conocemos hoy en día es una obra puramente “rural” y “de ingeniería”.

Según lo escrito por el arquitecto vienes Adolf Loos, en una vena evidentemente polémica, la fuerza y la belleza de los paisajes rurales resultaría de la ausencia de intenciones estéticas o estetizantes. En un texto de 1910, después de describir un paisaje idílico que se refleja en un lago de montaña, Loos pregunta:

“Mais qu’est-ce donc là? Une note discordante dans cette paix? Comme un criaillement inutile. Au milieu des maisons des paysans qui n’ont pas été faites par eux, mais par Dieu, se dresse une villa. L’oeuvre d’un bon ou d’un mauvais architecte? Je ne sais. Je sais seulement que paix, calme et beauté s’en sont allés. Car devant Dieu il n’y a pas de bons ou mauvais architectes. Près de son trône, tous les architectes sont égaux. Dans les villes, au royaume de Bélial, il existe de fines nuances, comme il est dans la nature du vice. D’où ma question: comment se fait-il que tout architecte, bon ou mauvais, profane le lac? Le paysan ne le profane pas. Ni l’ingénieur qui construit un chemin de fer conduisant à la rive ou qui trace avec son

bateau des profonds sillons dans le miroir limpide du lac. Ils s'y prennent autrement.”⁶

El resto del texto, de desconcertante actualidad, arremete contra el formalismo, la búsqueda desesperada de un estilo y la aspiración a una “belleza” universal y superior que dominaban a los ojos del autor la producción arquitectónica de la época.

La correspondencia entre necesidad y forma, y su inteligibilidad inmediata, explica la indiscutible belleza de las construcciones rurales y alpinas, y su capacidad de integrarse “de manera natural” en el paisaje, mientras que los artefactos de la tecnología, gracias a una inteligibilidad de igual fuerza y signo opuesto, completan el cuadro, evocando al mismo tiempo romance y eficiencia.

El hecho es que las infraestructuras que nos permiten conocer y recorrer los paisajes suizos son un elemento integrante de estos, ya sean ferrocarriles o autopistas, teleféricos o funiculares.

La presencia ya secular de estas infraestructuras ha influido sin duda, de un modo más o menos consciente, en la práctica de los paisajistas suizos, tanto en lo que respecta a la visión general como en lo que concierne a su proverbial capacidad de ejecución.

Esta destreza está ciertamente vinculada a las raíces culturales que han operado en las sucesivas transformaciones del paisaje: la cultura rural y la “ingeniera”. En estos dos modos de hacer reside el secreto de nuestros paisajes, marcados por un admirable equilibrio entre los elementos naturales y mecánicos, y siempre animados por un firme pragmatismo. Si se puede hablar de un *Swiss Touch* en el trabajo de los paisajistas suizos, creo que la adhesión a los aspectos más profundos y arraigados en el mismo paisaje constituye una de las razones más evidentes y originales.

“Nuestra época es decididamente la del paisaje”, nos recuerda el comisario de esta exposición.

Esta afirmación trae a la memoria una célebre definición: “[Architecture] embraces the consideration of the whole external surroundings of the life of man; we cannot escape from it if we would so long as we are part of civilisation, for it means the moulding and altering to human needs of the very face of the earth itself, except in the outermost desert.”⁷

⁶ Adolf Loos, “Architektur”, en: *Gesammelte Schriften 1900-1930*, Viena 1982, p. 93. (“Pero, ¿qué es esto? ¿Una nota discordante en esta paz? Como un chillido inútil. En medio de las casas de los campesinos que no fueron hechas por ellos, sino por Dios, se alza una villa. ¿La obra de un buen o mal arquitecto? No lo sé. Sólo sé que la paz, la quietud y la belleza ya se han ido. Porque a los ojos de Dios no hay arquitectos buenos o malos. Ante su trono, todos los arquitectos son iguales. En las ciudades, en el reino de Belial, existen matices sutiles, como en la naturaleza del vicio. De ahí mi pregunta: ¿cómo es que todo arquitecto, bueno o malo, profana el lago? El campesino no lo hace. Ni siquiera el ingeniero que construye las vías del ferrocarril que conducen a la orilla o que traza con su barco surcos profundos en el claro espejo del lago. Ellos lo hacen de manera diferente.”)

⁷ William Morris, “The Prospects of Architecture in Civilisation”, en: *Hopes and Fears for Art*, V, Roberts Brothers, Boston 1882. ([La arquitectura] engloba todo el entorno de la vida humana; no podemos sustraernos a ella mientras formemos parte de la civilización, porque ésta representa el moldeado y las alteraciones según las necesidades humanas de la superficie terrestre, excepto en el desierto absoluto.)

Así se expresaba William Morris en 1881. Para una lectura contemporánea, la visión del gran artista e intelectual británico parece proponer una especie de superposición entre la arquitectura y el paisaje, entendido este último como un ámbito de aplicación de una forma de operar específica, pero también como una disciplina cuyos fundamentos, más o menos codificados, difieren de los conocidos hasta entonces.

En este sentido, se entiende que las prácticas paisajísticas contemporáneas desempeñan también un papel de una importancia creciente en los procesos educativos. Quiero decir que la *arquitectura del paisaje*, en tanto que disciplina, posee una carga pedagógica particular y probablemente superior a la de la arquitectura *tout court*. En este sentido, se puede decir que la arquitectura del paisaje es menos propensa al formalismo que se da en la disciplina arquitectónica. Hacer un proyecto “de paisaje” es equivalente a decir “en el paisaje”, lo que implica la necesidad de una comparación estricta y continua con una entidad superior que, en cualquier caso, incluye y supera el resultado de nuestro “hacer”.

Traducido del italiano por Julia Morandeira Arrizabalaga

Terrain vague: el futuro pertenece a la arquitectura del paisaje

De unos años a esta parte corre la historia de aquellos turistas japoneses que cruzaron Suiza en un tren rápido, desde el Bodensee hasta el lago de Ginebra, y luego evocaban fantaseando qué bonita era esa ciudad, tan amplia, y aun así con tantos parques. La idea de ver Suiza desde San Galo a Zúrich, pasando por Berna, Friburgo, Lausana y Ginebra, como una sola ciudad entretejida de zonas verdes resulta divertida por una parte. Pero a la vez atestigua que muchas personas se angustian ante el cambio a que están sometidos paisaje y sociedad. Acuñado en el siglo XIX, el estereotipo de Suiza como paisaje de unos Alpes preindustriales con Heidi y el Cervino por emblema ya no es creíble. Pero hasta ahora no hay ningún sucedáneo ni figura nueva que prometa identidad.

En la práctica es difícil decidir dónde acaban las ciudades y empieza el paisaje. Centros y periferias se confunden. El *Mittelland*, la meseta conformada antaño por las labores campesinas, está hoy sobresaturado de redes de tráfico y centros logísticos. Construcciones turísticas y de empresas energéticas han franqueado los valles alpinos. Los periódicos gratuitos de las metrópolis repartidos por los vagones de cercanías van desplegando una red cada vez más extensa. A la inversa, muchos cascos urbanos acreditan una biodiversidad mayor que zonas campesinas empujadas al monocultivo. Y la tasa de sustancias nocivas en los congestionados centros de las ciudades es a menudo más baja que en montañas donde se estancan las capas de aire contaminadas. Según posturas, saludan unos estos cambios como signo de modernización, en tanto los maldicen otros como una desgracia. Pero se ponga uno como se ponga ante este fenómeno, las tradicionales contraposiciones entre ciudad y campo, naturaleza y cultura, ya no tienen arraigo. Suiza no es un idilio bucólico ni una metrópolis.

Plena urbanización

De ese cambio en la percepción cotidiana daba razón el teórico francés Henri Lefebvre cuando pronosticaba a comienzos de los años 70 la “plena urbanización”. En su ensayo *La revolución urbana* dice así: “A través de la sociedad burocrática de consumo dirigido, y en su seno, se está gestando la sociedad urbanizada”.¹ Según Lefebvre el tradicional dualismo Ciudad-Campo pierde sentido porque el tejido urbano medra de tal manera que “incluso una segunda vivienda, una autovía o un supermercado en mitad del campo forman parte del tejido urbano”.² Ese paso de lo industrial a lo urbanizado aún no es visible en concreto, según él. Queda igualmente enmascarado por una zona de penumbra o punto ciego tras la “ilusión de continuidad”, tal como ocurrió en su día con la transición de lo agrícola a lo industrial.³

¹ Henri Lefebvre, *La révolution urbaine*, Gallimard, París 1970, p. 11 (Alianza, Madrid 1972).

² Lefebvre 1970, p. 10: “une résidence secondaire, une autoroute, un supermarché en pleine campagne font partie du tissu urbain”.

³ Ibid, p. 59: “Les discontinuités (relatives) sont ainsi masquées et illusoirement comblées.”

Como zona de penumbra, o por escoger una imagen mas visible, como *terrain vague*, entiendo también la actual situación de la arquitectura del paisaje. Ésta se encuentra, tal es mi tesis, en mejor situación que otras disciplinas para exponer el tránsito complejo de lo industrial a lo urbanizado que Lefebvre teorizaba. La figura *terrain vague* suele emplearse para terrenos situados entre distintos usos y sin un significado fijo⁴; por ejemplo, antiguas fortificaciones, tendidos ferroviarios o solares industriales, es decir, zonas embebidas de connotaciones históricas y a la vez abiertas a lo inesperado. *Terrain vague* es un campo en que fragmentos de lo antiguo y perfiles de lo nuevo se mudan lo uno en lo otro: lugar de anacronismos.

La arquitectura del paisaje se encuentra en una fase de transición donde el curso de fronteras aún no está claro ni fijo el significado. En ese campo se tocan cuestiones de economía, ecología, política, planificación territorial, organización de infraestructuras, y aun de identidad cultural y memoria colectiva. Desde sus campos de origen se trasladan a él tanto conflictos abiertos como tensiones de otro modo difíciles de exponer entre lo industrial y lo urbanizado. Temas que en los años 60 se planteaban en el ámbito del monumento –pongamos, el recuerdo de acontecimientos históricos– hoy se llevan a la escena de la arquitectura del paisaje.

Tras haber permanecido durante decenios a la sombra de Arquitectura y Urbanismo, los arquitectos del paisaje comenzaron a emanciparse en los años 70. Desarrollaron un vocabulario e iconografía propios sin subordinarse a las leyes de la Arquitectura. En vez de responder como disciplina subordinada a los planteamientos de Arquitectura y Urbanismo, en adelante constituye el horizonte de la producción arquitectónica. En la práctica, muchas construcciones han venido entretanto a adoptar trazas de paisaje. Museos que se hunden literalmente en el terreno, viviendas que se amalgaman con su entorno, incluso bloques que disimulan sus fachadas tras vegetación. Entretanto ha venido a parecer imposible pensar Arquitectura y Urbanismo fuera de alcance de las competencias de la arquitectura paisajística.

¿Cómo se ha llegado a esa coyuntura? A consecuencia, por una parte, de que en las sociedades industriales las personas se acercan al tema paisaje desde los años 70 con la mayor atención, en la estela de los movimientos de defensa del medio ambiente. Desde que ya no se capta el paisaje con el distanciamiento del fenómeno estético sino como parte de un complejo sistema, como algo frágil y amenazado, su definición se ha ampliado sustancialmente. Ya no se entiende por tal solamente paisajes «naturales», sino también urbanos e industriales. Por otra parte, ese triunfo de la arquitectura del paisaje depende de un desplazamiento general de perspectivas que puede localizarse en torno a los años 70, ejemplarmente en el terreno del Arte. Se trata de un desplazamiento del interés que se aparta de signos abstractos hacia facturas concretas del suelo y del lugar. El arte ya no se percibe sólo con los ojos, sino en relación con el cuerpo, con el movimiento. Engloba atmosféricamente todos los sentidos. Por último, la pujanza de la arquitectura del paisaje le viene del nuevo papel que adopta la naturaleza en las discusiones actuales. Mientras que la modernidad estuvo marcada por una dicotomía entre industrialización y naturaleza, esos

⁴ Introdujo el término en las discusiones arquitectónicas el teórico español Ignasi de Solà-Morales, para designar aquellos terrenos en que “the memory of the past seems to predominate over the present”. Comp. Ignasi de Solà-Morales Rubio, “Terrain Vague”, en: Cynthia Davidson, ed., *Anyplace*, Anyone Corporation, MIT Press, New York/ Cambridge, Mass. 1995, p. 118-123, aquí, p. 120.

conceptos ya no son discernibles con claridad desde el comienzo de la globalización. El artista norteamericano Robert Smithson ya lo había entendido a comienzos de los 60 cuando opinaba que la naturaleza es “simplemente otra ficción más de los siglos XVIII y XIX”.⁵ Con ello ponía el dedo en la llaga: que fue la industrialización la primera en producir como imagen aquello mismo que reprimía y destruía.

En tanto actor protagonista del *land art*, Smithson muestra cómo articular artísticamente las agresiones humanas contra la naturaleza. “Earthworks” como *The Spiral Jetty* (1970) y los irrealizados proyectos de *Land Reclamation* muestran en qué enormes dimensiones puede intervenir el arte y articular contradicciones sin sucumbir al estereotipo de la naturaleza intacta. La arquitectura del paisaje se ha hecho cargo de la herencia Tierra y puesto en claro que el paisaje nunca viene dado de antemano, surge de la tensión entre lo industrial y lo no industrial. Menos lastrada por convenciones que Arquitectura y Urbanismo, dispone de medios, por ejemplo, para articular los efectos de la desindustrialización de suerte que se conserven las contradicciones internas. Puede hacer estéticamente sensible en forma de parque los procesos de disgregación de antiguas zonas industriales y a la vez hacerlas escenario de lo nuevo. Puede poner en escena los períodos prolongados –el crecer de los árboles, la erosión de las colinas, la corrosión de los materiales– y a la vez el rápido cambio en unos segundos del clima o la luz diurna, o las estaciones del año. Puede así operar simultáneamente en un plano macroscópico, articulando rupturas históricas entre regímenes económicos, y en el microscópico, escogiendo cada una de las plantas que brotan en las grietas de las plantas de concreto.

Lo ciudadano y lo urbano

Puede parecer paradójico que precisamente la arquitectura del paisaje toque un terreno que figura precisamente la transición de lo industrial a lo urbanizado. Al cabo, el urbanismo pretende ser competente para planificar el futuro. Pero la Arquitectura del paisaje en tanto disciplina, precisamente por no estar aún tan fuertemente institucionalizada, tiene la ventaja de poder operar con más flexibilidad que Planificación urbana y Arquitectura. Así por ejemplo puede articular esa diferencia que la Planificación urbana no ha sido capaz de articular hasta ahora, entre lo ciudadano y lo urbanizado, lo urbano.

Es más fácil figurarse lo que Lefebvre tiene en mente distinguiendo entre lo uno y lo otro. Pues él no entiende por “urbanización completa” simplemente crecimiento de las ciudades, sino transformación radical en una nueva forma, lo urbano, de la forma ciudad modelada por la industrialización. Lo urbano, que califica aún de virtual en el momento de aparición de su libro, no se caracteriza mediante la contraposición de ciudad y campo, que a ojos de Lefebvre figura la transición de sociedad agraria a industrial. Su idea no contempla nada parecido a la naturaleza, como se ha mencionado. Antes bien ve lo urbano como estado que imperará tras el industrial y se caracteriza por la diferencia y la contradicción interna. La división de espacio y tiempo procedente de lo industrial, la serialidad, la segregación y la repetición, moldean la

⁵ “‘Nature’ is simply another 18th- and 19th-century fiction”, Robert Smithson, “A Museum of Language in the Vicinity of Art”, en: *Art International*, March 1968, reimp. en: Robert Smithson, *Collected Writings*, ed. por Jack Flam, University of California Press, Berkeley 1996, pp. 78-94, aquí p. 85.

imagen de la ciudad desde el siglo XIX. El compás de las máquinas y el ritmo de trabajo determinan el espacio ciudadano, desde la estructura de bloques de viviendas pasando por las hileras de casas hasta la separación de vivienda, trabajo y tiempo libre. Y a la vez, esas estructuras estorban el surgimiento de lo urbano: que Lefebvre no entiende, por tanto, en modo alguno como negativo, sino al contrario, en el sentido positivo de una utopía de convivencia entre formas divergentes de vivir. De ahí que su crítica no ataña a lo urbano, sino a aquellas instancias que amenazan impedirlo, pues “en el orden vigente se tiene a lo que separa, por firme, lo que disocia, por fuerte. Se cree positivo lo que divide.”⁶ Según él no se precisa para fomentar el desarrollo de lo urbano nuevas ordenanzas ni planes, sino más bien dejarlos a un lado. Lo que incluye “poner fin a todas las separaciones, las que separan a las gentes y a las cosas, que sobre el terreno conllevan multiformes segregaciones y así mismo hacer saltar por los aires los obstáculos [...] que enmascaran la polivalencia de maneras de vivir en la sociedad urbana (modalidades y modulaciones de lo cotidiano y del habitar)”.⁷

De creer a Henri Lefebvre, la existencia de lo urbano depende de deconstruir subdivisiones y dar entrada a contradicciones. También en esta perspectiva se encuentra en situación favorable la arquitectura del paisaje. A diferencia de la planificación urbana y la arquitectura, no tiene que mirar demasiado a delimitar el terreno privado. Como su objeto, por lo regular, son lugares de encuentro donde se negocian pero no se establecen fronteras entre lo privado, lo público y lo común, se tiene más espacio de maniobra que en Arquitectura y Urbanismo.⁸ Su tarea no es subdividir sino conectar. La Arquitectura del paisaje es una disciplina de convergencias. No se focaliza en el artefacto aislado, pone la vista constantemente en miras más amplias. En todo momento piensa a largo plazo y crea relaciones sin apisonar diferencias. En tanto Arquitectura y Urbanismo están forzosamente sometidas a la presión de los inversores, y a lo sumo pueden disimular esa coerción al rendimiento estéticamente, en los proyectos de la Arquitectura del paisaje refule aún la chispa de las utopías sociales.

Traducido del alemán por José Louis Arántegui

⁶ Lefebvre 1970, p. 235: “Or, dans l’ordre existant ce qui sépare se sent solide; ce qui dissocie se sent fort. Ce qui divise se croit positif...”.

⁷ Ibid., pp. 235-236: “Mettre fin à toutes les séparations, celles qui séparent les gens et les choses, qui entraînent sur le terrain des ségrégations multiformes. [...] Faire sauter aussi les obstacles qui [...] masquent la polyvalence des façons de vivre dans la société urbaine (des modalités et modulations du quotidien et de l’habiter) qui interdisent les transgressions aux normes prescrivant les séparations”.

⁸ Sobre la teoría de una espacialidad más allá de lo público y lo privado, comp. Michael Hardt, Antonio Negri, *Commonwealth*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2009.

Udo Weilacher

Made in Switzerland

La arquitectura del paisaje suiza en el siglo XX

La percepción de la arquitectura del paisaje suiza no está ya definida por las imágenes alpinas pintorescas del pasado. Entre las características determinantes de los nuevos jardines, parques y plazas de Suiza, predomina una concepción clara y racional de los espacios públicos, un lenguaje formal severo, el cuidado de los detalles, el uso subrayado de materiales modernos y, finalmente, una limitada variedad botánica. Pero este rigor que se quiere “típicamente suizo”, no es un fenómeno nuevo ni exclusivamente helvético. De hecho, el rigor arquitectónico se ha manifestado siempre como el adversario de un naturalismo que despuntaba con frecuencia en la arquitectura europea de jardines y paisajes del siglo XX. Y a pesar de una cierta resistencia conservadora a las innovaciones llegadas del exterior, el paisajismo suizo de jardines y paisaje ha recibido de manera constante el influjo –directo e indirecto– de los desarrollos internacionales.

Las cuatro primeras décadas del siglo XX

En el inicio del siglo XX, los arquitectos ejercieron una influencia notable sobre el desarrollo del arte de los jardines en toda Europa, difundiendo el “jardín arquitectónico” en tanto que extensión de la casa, en oposición al modelo inglés del jardín romántico, visto como un cliché vacío. La sección suiza del *Werkbund* (SWB) se situó a la cabeza de un movimiento de renovación, y dedicó en 1918 la exposición del *Werkbund* celebrada en Zúrich a las nuevas tendencias en la arquitectura de los jardines. La empresa de horticultura zuriquesa Otto Froebels Erben participó en esta exposición con un proyecto, más bien moderado, de arquitectura concebido por Gustav Ammann. En aquel momento, Ammann –uno de los fundadores del *Werkbund* suizo y más tarde, figura de prestigio internacional como presidente de la Federación Suiza de Arquitectos de jardín (BSG) y secretario general de la Federación Internacional de Arquitectos-Paisajistas (IFLA)– había trabajado entre otros con Leberecht Migge en Alemania, de quién absorbió las ideas de modernidad que aplicó en su obra. De hecho, los discípulos de Ammann estuvieron influidos de manera decisiva por las nuevas concepciones formales. Entre ellos se encontraba el joven zuriqués Ernst Cramer, que se convertiría en uno de los arquitectos del paisaje suizos de post-guerra más importantes.

Las miserias y penurias materiales de la población tras la Primera Guerra Mundial y la recesión económica hicieron sentir su impacto sobre los principios de planificación de jardines, y las exigencias creativas cedieron el lugar a criterios de funcionalidad. Durante esta época, se consideraba el jardín como receptáculo de la autarquía y proveedor de un bienestar físico e espiritual. En consecuencia, hacia la mitad de los años veinte se retorna a la visión del jardín en clave paisajística, a través del estilo conocido como *Wohngartenstil* o “jardín de estilo residencial”. Gustav Ammann, uno de los protagonistas del debate teórico en Suiza, observó con escepticismo la evolu-

ción del jardín arquitectónico al jardín residencial.¹ En un artículo titulado “¿Debemos destruir del todo la forma?”², Ammann critica el abandono del jardín formal frente al uso indiscriminado de variedades botánicas de aura pintoresca. Sin embargo, la tendencia del jardín paisajístico se impondrá, apoyada por la discusión en el seno del movimiento moderno sobre la disolución del esquema tradicional de ciudad compacta.

Gustav Ammann tuvo la oportunidad de concretizar en la práctica su concepción prudente de la arquitectura moderna del paisaje con la construcción del complejo residencial SWB de Neubühl en Zúrich-Wollishofen, realizado por la *Werkbund*. El motto del “Gruppo de Neubühl”, una asociación de arquitectos suizos progresistas, se resumía en la máxima de Sigfried Giedon: “Vivienda liberada. Luz, aire, apertura”.³ El nuevo complejo se convirtió, gracias también a la planificación de los jardines, en la más alta “expresión de la Nueva Arquitectura Suiza”.⁴ Para la zona de jardín entre los condominios de 3 niveles, Ammann desarrolló un espacio verde que reunía elementos estilísticos del jardín arquitectónico y el jardín residencial. Renunció a plantar grandes árboles y arbustos como era entonces la costumbre, en beneficio de una vista despejada sobre la campaña y utilizó “la vista desde el jardín como una experiencia de amplificación espacial” —como describe pocos años más tarde Guido Harbers, asesor municipal de urbanismo en Múnich, en su célebre volumen *Der Wohngarten* (El Jardín Residencial)—, “permite poseer el paisaje entero.”⁵

Los años 30 en Suiza fueron una década de contradicciones, entre tradición y modernidad.⁶ Así, tentativas de innovación se manifestaron de manera prudente al principio, por ejemplo en la exposición de horticultura ZÜGA en Zúrich en 1933.⁷ Sin embargo, a medida que se difundía la propaganda nacional-socialista en Suiza, más difícil era llevar a cabo reformas y más limitaciones se imponían a la experimentación. En nombre de la “defensa espiritual del país” (un concepto programático acuñado por el consejero federal Philipp Etter⁸ en 1936), se vuelve a insistir con determinación sobre la autonomía de la propia cultura y sobre las formas expresivas tradicionales. El modernismo era así rechazado por razones ideológicas, respaldado por una propaganda cultural de tendencia nacionalista. A los ojos de los no adeptos, la vanguardia era percibida como demasiado fría, pragmática y desprovista de emociones. Debido a estas razones, un *Heimatstil* formal, tradicional y conservador volvió a imponerse en la arquitectura de jardines y paisajismo.

La quinta *Exposición Nacional Suiza* de Zúrich (1939), llamada *Landi*, supone para el país un evento nacional de primer orden. Para el arquitecto Armi Meili, director de la exposición, y Hans Hofmann, arquitecto jefe de la muestra, el objetivo era “devolver

¹ Gustav Ammann, “Sollen wir die Form ganz zertrümmern?”, en: *Die Gartenkunst*, 39/1926, p. 81.

² *Ibíd.*, p. 83. Cf. Gustav Ammann, “Mensch, Bauwerk und Pflanze im Garten”, en: *Das Werk*, 6/1926, p. 181 ss.

³ Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen*, Orell Füssli, Zúrich 1929.

⁴ Cf. Arthur Rüegg, Ueli Marbach, *Werkbundsiedlung Neubühl*, gta, Zúrich 1990.

⁵ Guido Harbers, *Der Wohngarten. Seine Raum- und Bauelemente*, Callwey, Múnich 1933.

⁶ Cf. *30er Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, por el Kunsthhaus Zürich, Zúrich 1981.

⁷ Cf. Gustav Ammann et. al., “ZÜGA. Die Zürcher Gartenbau-Ausstellung 1933”, en: *Schweizerische Bauzeitung*, 10/1933, pp. 120-125.

⁸ Cf. Philipp Etter, “Sinn der Landesverteidigung. Ansprache zur Eröffnung der Zürcher Hochschulwochen für Landesverteidigung am 11. Mai 1936 in der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich”, en: *Kultur- und Staatswissenschaftliche Schriften*, por ETH Zúrich, vol. 14, Aarau 1936.

el coraje a Suiza e infundir en el extranjero un respeto por nuestra pequeña confederación.”⁹ La exposición estaba articulada por temas y se extendía sobre las dos orillas del lago. En la orilla derecha, los temas dominantes eran los legados de la tradición nacional-patriótica, resumidos en el *Dörfli*, reproducción de un pueblo tradicional suizo al borde del Zürichhorn que se convirtió en el icono del *Heimatstil*. En cambio en la otra orilla, los pabellones expositivos de estructura de madera de Hans Hofmann respondían a los principios de la *Nueva Arquitectura*. No obstante, treinta años más tarde Max Frisch escribiría a propósito de la *Landi 39*: “Una arquitectura graciosa: éste fue nuestro modo de oposición al monumentalismo bárbaro del Tercer Reich. Graciosa, sin ninguna continuidad con la Bauhaus, sin ninguna huella de Le Corbusier. Una Suiza no-contaminada, y por lo tanto, sana como sus vacas.”¹⁰

En los años inmediatamente precedentes al conflicto mundial, el jardín alpino pintoresco del *Heimatstil* se establece casi sin esfuerzo como lugar idílico y romántico de refugio, lejos de la crueldad del mundo. Para sus jardines floridos, muchos arquitectos de jardines encontraron su fuente de inspiración en Tesino, región que había sido descubierta desde hacía tiempo por el turismo como lugar ideal de vacaciones. Aún así, con el final de la Segunda Guerra Mundial volvió el deseo de una liberación del corsé tradicionalista. Ammann fue el primero en reconocer que el «naturalismo» se había convertido desde entonces en un estilo viciado, amenazado con reducirse a un mero formalismo.¹¹ Sus jardines, que buscaban ilustrar una nueva tendencia con sus avenidas geométricas y sus amplias extensiones de césped bien delimitadas, comenzaron a mostrar poco a poco las novedades que se abrían paso en el diseño de jardines. Pero no fue hasta 1947, con la exposición cantonal de industria y arquitectura de Zúrich (ZÜKA 1947), que esta nueva visión se dio a conocer al gran público, con los pabellones ligeros de Hans Fischli, el arte elegante de Max Bill y los jardines arquitectónicos de Ernst Cramer.

Tras la guerra, emerge la necesidad de ordenar y planificar el paisaje, lo que permite el auge de una nueva tendencia. “Planificación es la palabra que resuena en el mundo entero” —escribía el arquitecto suizo Alfred Roth ya un año antes del fin de la guerra—, “los deseos y esperanzas de una humanidad atormentada se aferran frente a las incertidumbres del futuro, al temor de renovados sufrimientos y con el sentimiento de que las cosas no pueden continuar como antes.”¹² Ammann planteó también en un ensayo titulado *La imagen del paisaje, la urgencia del mantenimiento y de su organización* una serie de cuestiones centrales: “Estamos acostumbrados a considerar un cuadro la obra de un artista. El paisaje, en cambio, es obra de todo un grupo de personas: desde soldados a campesinos, guardias forestales, agricultores o ingenieros, entre otros. No tenemos idea de lo que este trabajo descontrolado supone para nuestro paisaje, ni de los cambios que provocará, seguramente no para mejor. (...) ¿Quién asume hoy la responsabilidad de las intervenciones violentas y los cambios estéticos, pero también climáticos, biológicos, hidráulicos? ¿Las instituciones? ¿Es ésto suficiente? ¿Hay alguien competente que posea la experiencia del

⁹ Armin Meili, Referat vor der Grossen Ausstellungskommission am 18. Februar 1937, p. 2. Staatsarchiv Zürich, Akten O 59.

¹⁰ Max Frisch, *Dienstbüchlein*, Suhrkamp, Frankfurt 1970, p. 7.

¹¹ Gustav Ammann, “Ist das *Natürliche* ein Form-Ersatz?”, en *Schweizer Garten*, 2/1945, pp. 33-38.

¹² Alfred Roth, “Planen und Bauen nach dem Kriege von der Schweiz aus gesehen”, en *Werk*, 1/1944, p. 4.

mantenimiento y la organización del paisaje, y que no piense únicamente en su uso técnico? ¿De qué tipo son estos especialistas? Puros técnicos, que sin mirar los paisajes perfeccionan mecánicamente el idilio de éstos, bajo un punto de vista exclusivo de la razón.”¹³

En paralelo a la necesidad de planificación, tras 1945 se persigue la ambiciosa meta de conducir la sociedad hacia una renovación estético-moral. La acción más determinante en esta línea fue el proyecto *Die Gute Form* (La Buena Forma), iniciado por el *Werkbund* suizo e influenciado principalmente por el artista y arquitecto Max Bill. Con la etiqueta *Die Gute Form* (presentada por primera vez en 1949 y luego concedida anualmente entre 1952 y 1969 a los productos que cumplían los criterios de la forma perfecta), el *Werkbund* suizo formuló su propio programa estético –que abarcaba desde una aguja hasta el conjunto del mobiliario doméstico– frente al cual tuvieron que medirse durante dos décadas los mejores arquitectos paisajistas de Suiza. Pero a estos últimos se les imponía una cuestión de base: ¿era la arquitectura del paisaje capaz, aunque fuera de manera aproximada, de corresponder y satisfacer los criterios de la buena forma? La arquitectura de jardín estaba todavía muy anclada en el estilo pintoresco de la Exposición de 1939, sobre el que descansaba “la buena forma”.

Los años 50

La reputación de la arquitectura de jardines suiza en el extranjero al inicio de los años 50 puede deducirse de la lectura de los reportajes e informes de especialistas publicados tras la guerra. Estos observadores destacaban el aferramiento a los valores tradicionales, así como una impermeabilidad a los fenómenos de moda transitorios.¹⁴ A los ojos del visitante extranjero, el país entero parecía un jardín grande y cuidado.

Es en este contexto que el modelo ideal del paisaje residencial (*Wohnlandschaft*) propugnado por los paisajistas alemanes de primera plana Guido Harbers y Otto Valentien se encontraba en plena realización en Suiza.¹⁵ Valentien criticó el riesgo de sobrecargar y exagerar los motivos típicos, así como una propensión marcada al falso romanticismo.¹⁶ Al mismo tiempo, una cierto malestar se extendía entre los arquitectos suizos frente a la actitud de autosuficiencia difundida en el país y la persistencia del *Heimatstil*, “ese cruce entre Hollywood y Berchtesgaden” como lo definió Alfred Roth.¹⁷

¹³ Gustav Ammann, “Das Landschaftsbild und die Dringlichkeit seiner Pflege und Gestaltung”, en: *Ibíd*, pp. 172-174. Cf.: Walter Mertens, “Einführung in das Thema der Landschaftsgestaltung”, en: *Id.*, p. 161.

¹⁴ Alfred Reich, “Zürich und Basel – Garten und Landschaft. Fachliche Reiseeindrücke aus der Schweiz”, en: *Garten und Landschaft*, 8/1950.

¹⁵ Otto Valentien, *Neue Gärten*, Otto Maier Verlag, Ravensburg 1949.

¹⁶ Otto Valentien, en: *Garten und Landschaft*, 1/1953, pp. 15-16.

¹⁷ Alfred Roth, “Zeitgemäße Architekturbetrachtungen. Mit besonderer Berücksichtigung der schweizerischen Situation”, en: *Werk*, 3/1951, pp. 70-71; cf. en: Max Frisch, “Cum grano salis. Eine kleine Glossen zur schweizerischen Architektur”, en: *Werk*, 10/1953, p. 329.

Expresión de las últimas innovaciones en materia del arte de jardines fue la Primera Exposición Suiza de Jardines (1959), el G59, en Zúrich.¹⁸ Los lugares principales de la exposición comprendían el parque del Zürichhorn en la orilla derecha del lago, y el parque Belvoir en la orilla izquierda. La preparación del conjunto fue encargada al inspector de jardines de la ciudad de Zúrich, pero el mantenimiento de cada una de las orillas fue confiado a dos equipos de arquitectos paisajistas: los zuriqueses Walter y Klaus Leder, y el basiliense Johannes Schweizer, para la orilla izquierda; sus jóvenes colegas, Ernst Baumann y Willi Neukomm, para la orilla derecha. Neukomm, que era también miembro del *Werkbund* suizo, tenía la firme esperanza de inspirar el respeto hacia los principios de “la buena forma” en el campo del arte de jardines, aplicando la máxima de “simplicidad, autenticidad, intensidad” (*Einfachheit, Echtheit und Eindringlichkeit*) y por ende renunciando a todo “ornamento superfluo”.¹⁹ La exposición (rebautizada por el público como “expo de las flores” *Blumenland*), generó un valioso impulso para la arquitectura internacional de jardines en ciertos dominios, como por ejemplo en la planificación de orillas.

Con su vanguardista *Jardín del Poeta* presentado en el G59, Ernst Cramer demostró una sensibilidad particular hacia las nuevas tendencias modernas del oficio de los jardines. Lejos de sus habituales jardines expuestos, presentó una composición abstracta compuesta por cuatro pirámides de tierra con césped, de un cono de tierra escalonado, y un espejo de agua rectangular plano decorado con la escultura metálica *Schlanke Aggression* (magra agresión) de Bernhard Luginbühl. Cramer creó de este modo un espacio tranquilo y poético, dedicado al descanso y la meditación. No era sin embargo la imitación de la naturaleza el propósito de su obra, sino la representación abstracta de la naturaleza a la que confirió un lenguaje moderno. Pocos años más tarde, en 1964, el *Jardín del Poeta* será celebrado por una publicación del MoMA de Nueva York²⁰ entre los iconos del paisaje y el arte moderno de los jardines. *El Jardín del Poeta* señaló el principio de la obra de Ernst Cramer, que todavía hoy contribuye a enriquecer el vocabulario de la arquitectura del paisaje.

Los años 60

Los años 60 estuvieron caracterizados por un desarrollo económico extraordinariamente rápido. En Suiza en particular, el crecimiento fue favorecido por un fuerte neoliberalismo. Las reacciones de los paisajistas al cambio de condiciones y contexto fueron diversas. Unos siguieron viendo el jardín como un refugio donde descansar del caos de un mundo cada vez más poblado y sacudido por el “tráfico frenético”²¹, y permanecieron fieles al *Wohngartenstil* tradicional. Otros en cambio, más permeables al espíritu del tiempo, idearon modelos de planificación modernos y vanguardistas que respondían a las transformaciones de la época, como por ejemplo el cementerio zuriqués de Eichbühl realizado por el paisajista Fred Eicher entre 1963 y 1966. La intensificación de los contactos internacionales permitieron encontrar puntos de

¹⁸ Cf. “Was bringt die Gartenbau-Ausstellung?”, en: *Schweizer Garten*, 3/1959, p. 80.

¹⁹ Willi Neukomm, “Schweizerische Gartenbauausstellung G59 in Zürich 1959”, en: *Bauen + Wohnen Chronik*, 10/1959, p. 6.

²⁰ Elizabeth B. Kassler, *Modern Gardens and the Landscape*, MoMA, New York 1964, p. 57.

²¹ Cf. Heini Mathys, “Bedeutung und Aufgabe des Gartens in unserer Zeit”, en: *Schweizer Garten + Wohnkultur*, 2/1962, pp. 21-22.

referencia en la arquitectura escandinava, brasileña, americana o japonesa, contribuyendo así a enriquecer el repertorio formal de los jardines suizos.

En abril de 1964 se inaugura la Exposición Nacional Suiza *Expo 64* en Lausana, al borde del lago Lemán. Todas las decisiones relativas a la organización y al equipamiento del lugar fueron tomadas por la dirección de la Expo, presidida por el arquitecto jefe Alberto Camenzind. “Los espacios verdes tienen ante todo una misión de neutralizar los intervalos entre las construcciones, que tienen como único denominador común la voluntad de imponer, y forjar una unidad en esta diversidad.”²² Según los principios modernos del urbanismo (la ciudad ‘ampliada’ y salpicada de verde), los espacios verdes debían ser ‘fluidos’, abiertos, y debían integrar las construcciones así como todas las funciones indispensables del ocio. Las competencias atribuidas a las áreas verdes reflejaban el rol secundario adjudicado a los arquitectos del paisaje, reducido a llevar a cabo tareas funcionales durante el boom de la construcción y el aumento de asentamientos urbanos en Suiza. La planificación puramente estética se limitaba de este modo cada vez más a los jardines privados.

Hacia el final de la década, cuando los límites del crecimiento comenzaron a ser perceptibles en todo el mundo, se asiste a una decadencia acelerada por las protestas vehementes de la juventud, que convulsionaron los fundamentos de todas las disciplinas implicadas en la proyección del entorno. Fue el inicio de una época difícil, especialmente para los arquitectos de jardines que consideraban su profesión como una actividad artística individual. De hecho, es sintomático el hecho que una institución como el *Werkbund* suizo, consagrada a la renovación estética y ética de la sociedad de postguerra, se halle de repente obligada a asumir una posición defensiva.²³ El formalismo estricto y la estética pura fueron poco a poco apartados por un nuevo enfoque participativo de orientación sociológico, defendido por el sociólogo basiliense Lucius Burckhardt y sus seguidores. El programa de “la buena forma” llegó a su fin en el año 1969.

Los años 70

Basándose en el principio de “design with nature” (diseñar con la naturaleza)²⁴ o la traducción alemana del libro de McHard “Die Natur wachsen lassen – die Natur ordnet sich schon selbst” (Dejar crecer a la naturaleza – la naturaleza se organizará ella sola)²⁵, los pilares de la arquitectura internacional del paisaje descansaron sobre una concepción fisiocéntrica de la naturaleza para pedir en nombre de la ecología la renuncia a una proyección del entorno orientada según valores estéticos. Esta visión del paisaje y el medio ambiente centrada en la ecología se impuso rápidamente en Suiza. El biólogo de Soleura Urs Schwarz se puso a la cabeza del movimiento suizo por los jardines ecológicos con la publicación en 1971 del volumen titulado *Der Naturgarten* (El Jardín Natural)²⁶, en el que exhortaba un reposicionamiento de jardines

²² Richard Arioli, “Die Grünanlagen der Expo 1964”, en: *Anthos*, 3/1964, p. 36.

²³ Cf. Peter Steiger, “Dem Werkbund eine Chance!”, en: SWB-Kommentare 14 de febrero 1970, pp. 121-122.

²⁴ Ian Mc Harg, Ian, *Design with nature*, Wiley, New York 1969.

²⁵ Cfr. Louis G. Leroy, *Natur ausschalten – Natur einschalten*, Klett Cotta, Stuttgart 1973.

²⁶ Urs Schwarz, *Der Naturgarten*, Krüger, Fráncfort del Meno 1980.

y paisajes en una dirección más “cercana a la naturaleza”.²⁷ El “naturalismo”, y no ya “la buena forma”, es desde entonces erigido como valor de referencia.

Es en Basilea, durante la Segunda Exposición Suiza de arquitectura del jardín, la *Grün 80*, que se manifiesta con claridad este cambio de paradigma. Un paisaje arcádico de 46 hectáreas fue intervenido por paisajistas, arquitectos, artistas, sociólogos, jardineros y estudiosos de la ecología. Con sus modulaciones del suelo, sus jardines naturales y parques floridos, sus lagos y biotopos, sus superficies ruderales y sus huertos, el lugar constituía un conjunto fluido que reflejaba la misión de la nueva conciencia ambiental. La elección de la escultura (casi de tamaño natural) de un dinosaurio herbívoro como símbolo de la exposición *Grün 80* era de por sí revelador. La mayoría de los espectadores se interesó sobretudo en las atracciones floridas y según el balance de la dirección de la *Grün 80*, no aceptó de buen grado que se le recordaran las catástrofes ecológicas inminentes.²⁸ Aún así, la exposición constituyó un paso importante hacia una gestión del paisaje basada en criterios ecológicos. En la arquitectura del paisaje se realizaron nuevos proyectos inspirados en el estilo ‘natural’ de la *Grün 80*, como por ejemplo el parque de 32 hectáreas de la Universidad de Zúrich Irchel –realizado entre 1978 y 1986 por el estudio Stern & Partner en colaboración con Eduard Neuenschwander–, que suscitó un largo debate a propósito de la relación justa entre ecología y proyectación.

Los años 80 y 90

“De la dictadura de la forma a la dictadura de la naturaleza, o: ¿los jardines contra los hombres?” escribía en 1981 Dieter Kienast, profesor de arquitectura de jardines. Partiendo de las teorías del sociólogo de Basilea Lucius Burckhardt, Kienast invitaba a un análisis crítico de las imágenes populares de la naturaleza, pero sobretudo pedía que no se eliminara la presencia humana del jardín natural.²⁹ Con el tiempo se hizo evidente que una aplicación acrítica de la máxima americana “design with nature” en la arquitectura del paisaje en ocasiones conducía a evoluciones de valor dudoso, que Kienast designó como “eco-design”: “Es la madre Naturaleza que nos aporta el nuevo ideal de belleza del jardín. Cuando por razones técnicas éste no es suficiente, recurrimos a materiales ‘naturales’ trabajados con métodos rústicos. El artificio aparente, el gesto de dar forma, están prohibidos, están mal vistos: lo rectilíneo es blasfemia y el cemento, la raíz de todos los males. En la mesa siempre hay imágenes preciosas: la naturaleza salvaje del bosque virgen, el murmullo del riachuelo, el lago bordeado de juncos, el prado alpino en flor. Ya que faltan las condiciones naturales, éstas han de ser recreadas artificialmente, pero al mismo tiempo, se ha de disimular este artificio a toda costa. Por lo tanto, califico de “eco-design” este arte de la proyección del jardín que toma el modelo de la naturaleza sin que éste tenga relación alguna con la realidad de la situación. [...] El jardín debe volver a adquirir significado, debe estimular nuestra conciencia y despertar nuestros senti-

²⁷ Ibíd, p. 88.

²⁸ Cf. “Grün 80. 2. Schweizerische Ausstellung für Garten- und Landschaftsbau 1980, Basel. 12. April-12 Oktober 1980. Schlussbericht der Direktion”, Basilea 1980.

²⁹ Dieter Kienast, “Vom Gestaltungsdictat zum Naturdictat – oder: Gärten gegen Menschen?”, en: *Landschaft + Stadt*, 3/1981, pp. 120-128.

dos.”³⁰ En los años siguientes, Kienast se convirtió en una figura de referencia a nivel internacional y contribuyó a la formación de toda una generación de paisajistas de renombre.³¹

Los métodos de planificación minimalista se impusieron en reacción al exceso simbólico y a las redundancias formales del paisajismo postmoderno, señalando así un cambio de tendencia. A partir de la mitad de los años ochenta, proyectos piloto realizados en países vecinos (como el parque de la Villette en París, obra del arquitecto suizo Bernard Tschumi), volvieron a situar en el centro del debate las cuestiones de estética y teoría conceptual, inspiradas en modelos arquitectónicos postmodernos. Un lenguaje formal deconstruccionista, policromático y sin ángulos rectos, el uso de una amplia gama de materiales y el intento radical de no camuflar las rupturas existentes en la visión del mundo o del paisaje, caracterizaron numerosos proyectos de la arquitectura del paisaje. Estas tendencias no recibieron el apoyo y seguimiento inmediatos del sector del paisajismo en Suiza, tradicionalmente resistente a las novedades. Tuvieron sin embargo una mayor repercusión e influencia los cambios que se dieron en Barcelona a mediados de los ochenta. Entre estos, destacaban la actitud de los ciudadanos hacia los espacios públicos, la intervención en parques y plazas deliberadamente arquitectónica y la inteligente integración de obras de arte en el espacio público: elementos de referencia para la arquitectura del paisaje a nivel internacional. Incluso en Suiza, el interés se dirigió hacia las formas de planificación del espacio urbano en clave arquitectónica, un paisajismo vanguardista y una relectura de las antiguas áreas industriales.

En los años noventa, se abre camino una nueva conciencia de las huellas de la historia y del significado oculto en paisaje y jardines. El impulso no vino sólo de Barcelona o Lyon sino de Alemania, donde se llevaron a cabo proyectos como el del parque Duisburg-Nord³²: un ejemplo de como reinterpretar antiguas áreas industriales con una arquitectura nueva del paisaje que respeta las huellas del pasado industrial. Este modo de intervención en viejas zonas industriales se impuso también en Suiza. Los nuevos parques planificados en el antiguo barrio industrial de Oerlikon en Zúrich representan uno de los ejemplos más significativos de esta estrategia en la que el paisajista no concibe el trabajo como ‘nostálgico’, sino que, como bien apunta la historiadora del arte zuriquesa Irma Nosedá, opera “de manera sinantrópica” (*als Kulturfolger*)³³, prosperando en contacto con la cultura.

¿Un rigor suizo?

A lo largo de los últimos años, importantes estudios suizos han practicado una arquitectura del paisaje sobria y funcional, que ha cosechado un éxito notable en las competiciones internacionales. Desde un punto de vista estilístico, un cierto rigor

³⁰ Dieter Kienast, “Sehnsucht nach dem Paradies”, en: *Hochparterre*, 7/1990, p. 49.

³¹ Cf. Udo Weilacher, “The Garden as the Last Luxury Today: Thought-Provoking Garden Projects by Dieter Kienast”, en: Michel Conan (ed.), *Contemporary Garden Aesthetics, Creations and Interpretations*, Harvard University Press, Cambridge/ Mass. 2007, pp. 81-95.

³² Cf. Udo Weilacher, *Syntax der Landschaft. Die Landschaftsarchitektur von Peter Latz und Partner*, Birkhäuser, Basilea 2007.

³³ Cf. Irma Nosedá, “Die Lektion der Kulturfolger”, en BSLA Regionalgruppe Zürich (ed.), *Gute Gärten – Gestaltete Freiräume in der Region Zürich*, Zürich 1995.

domina todavía la arquitectura del paisaje “made in Switzerland”. Pero teniendo en cuenta la eterna oscilación entre naturalismo y minimalismo, caos y orden, en la historia de los jardines, todo hace pensar que incluso el rigor actual cederá el lugar a un nuevo movimiento de tendencia inversa. Los nuevos proyectos anuncian ya el descubrimiento de lo temporal y un interés renovado por el elemento del jardín, provocando discusiones interesantes sobre la noción tradicional de jardín así como nuevas experimentaciones en el espacio público. La Expo.02 atestiguó la fascinación por lo híbrido, visible en la búsqueda de una síntesis entre componentes formales tecnológicos y naturales, siempre ligada a la cuestión candente de los límites entre lo natural y lo artificial.

Igual que hace casi un siglo el jardín arquitectónico propugnado por los arquitectos suplantó el estilo pintoresco, en el curso de estos últimos años la idea de un espacio exterior público o privado concebido de manera arquitectónica se ha implantado poco a poco frente al diktat conceptual postmoderno, pero también frente al de la naturaleza. Esta inversión general de tendencia, unida a una toma de conciencia de la importancia urbanística del paisaje y las cualidades del llamado “espacio negativo” entre los edificios, ha reavivado el interés de numerosos prestigiosos arquitectos paisajistas suizos. “Creo que hemos alcanzado un punto sin retorno en el que es ya imposible ignorar la preocupación por la naturaleza y la relación del paisaje con la urbanización. Toda intervención arquitectónica implica sistemáticamente un trabajo con la naturaleza”, reconocía por ejemplo el célebre arquitecto basiliense Jacques Herzog en 1998, antes de predecir: “Asistiremos a un desarrollo explosivo del arte de los jardines y la arquitectura del paisaje.”³⁴

Traducido del alemán por Julia Morandeira Arrizabalaga

³⁴ Jacques Herzog, cit. en *ARCH+*, 142, julio 1998, p. 34.