

Cardada - Cimetta, Orselina (TI), Studio Bürgi, 1998-2000

Tal como ocurre a veces, el proyecto empezó casi por casualidad, a raíz de una cuestión que se nos planteó cuando se estaba reconstruyendo el teleférico. Había una fuerte cantidad de dinero para invertir en la montaña, y nos preguntamos cuál sería la manera más inteligente de gastarla. Una vez allá arriba nos encontramos con que la montaña recordaba a un barrio periférico de ciudad, un bullicioso revoltijo de los elementos más dispares. Tal constatación suscitó el nacimiento del proyecto.

Tratando de comprender entonces qué se podría hacer en esa montaña, y cómo incitar a los visitantes a mirarla con ojos nuevos, nos vino la idea de la atalaya, del observatorio geológico, los senderos lúdicos, la plaza de llegada y algunas otras intervenciones.

Hubo mucho de emoción en ese arranque del proyecto, que es la mejor manera de comenzar esta clase de trabajos. La plaza de la llegada es importante por ser a la vez comienzo y final de una historia. Es ahí donde uno se da de bruces con la montaña y comienza su excursión. Y es ahí adonde vuelve, sólo o con sus amistades, cuando decide dejar estos lugares. De modo que es un comienzo, en virtud de una entrada que lo es al mismo tiempo a la montaña y al proyecto, y es también un adiós, acompañado acaso de una sonrisa.

La plaza era por tanto un elemento principal; para llevarla a cabo confeccionamos numerosos bocetos y utilizamos piedra gastada, granito típico de esas montañas. El trazado recalca las líneas paralelas al edificio que van bifurcándose en dos direcciones y abriéndose así a los dos senderos principales. Se trata pues de una auténtica invitación a descubrir el paisaje.

Ya en la montaña, unas cuantas intervenciones muy llamativas crean un diálogo con la atmósfera de los alrededores. Una de ellas es el sendero lúdico. La idea me vino observando la vegetación alrededor de la montaña. Por su cara norte hay una especie de bosque de *abies alba* [abeto blanco o común], un bosque oscuro donde la luz se filtra muy escasamente a través de las ramas; siguiendo adelante, un terreno cubierto por multitud de hojas donde predomina la *fagus silvatica* [haya común], cuyo tronco gris difiere enteramente del *abies*; por último, un *laricetum* con *larix europea* [alerces]: ahí rebosan luz, colores y aromas por todas partes. Y desde allí se va a dar en otro bosquillo de *picea abies* [picea común], muy cálido, con *corylus* [avellanos]. De manera que se ofrecía la ocasión de trabajar con ese monte para llevar a descubrir las diferentes dominantes de todos esos árboles típicos, descubrimiento que traté de combinar con un componente lúdico. Así es que introdujimos en el trayecto cinco juegos, prefiriendo a los habituales en tales lugares otros elementos lúdicos que induzcan a experimentar el espacio corporalmente: uno observa y se divierte a la vez.

En cuanto a la atalaya, tiene una historia curiosa que se refiere al estudio de proporciones. Cuando hacemos un diseño o trabajamos en un proyecto es fundamental la escala; lo ideal sería un modelo a escala 1:1, pero eso, obviamente, rara vez es posible. Para confeccionar la plataforma y dar con sus dimensiones justas, plantamos estacas en un jardín y fuimos dibujando en el suelo hasta dar con la proporción ideal. La distancia entre los dos pilares principales de la atalaya es la misma que entre los dos grandes frutales del jardín de mi madre; los 44 metros de longitud de la pasarela representan asimismo la longitud del jardín en que trabajábamos con las estacas. Evidentemente había muchos otros detalles fundamentales, no era posible determinar con exactitud la longitud ideal de la atalaya de manera meramente virtual. La pregunta que yo me hacía era: ¿qué es lo que se tendría que ver desde esa plataforma? Pasé muchas horas en el monte probando a encontrar la distancia perfecta, midiendo sombras de los árboles e intentando calcular la longitud de la atalaya. Finalmente, una vez construidas las piezas, armamos todos esos elementos en su sitio con la ayuda de un helicóptero enorme; ese mismo día pude andar por la plataforma –aún no había barandal, era una estructura abierta–, me acerqué hasta el mismo borde, y lo que descubrí era exactamente lo que me había imaginado. Como cabe suponer, aquello fue una emoción formidable.

El proyecto resulta de haber observado con ojo muy crítico los miradores que pueden encontrarse por doquier en el mundo entero. Y en efecto, todos se parecen: uno llega y se encuentra frente a una placa metálica con el nombre de las montañas, eso que llaman un panorama. La gente se acomoda, lee los nombres que pone allí, come algo y se vuelve a casa. Lo cierto es que en un lugar así rara vez se tiene ocasión de introducirse en el espíritu del lugar o descubrir de verdad

el horizonte. De manera que yo me preguntaba por qué reducir la experiencia a la lectura de unos cuantos nombres de unas cumbres, y si acaso no sería más bonita la de poder ir jugando entre los troncos, ramas, líquenes y agujas para acabar llegando a un lugar abierto desde el que se descubre de repente el paisaje. Ahí está el verdadero comienzo del proyecto de la atalaya. Pero algo así no era fácil de llevar a cabo. Cuando se propone algo que nunca se ha hecho ni puede apoyarse en proyectos parecidos, cuando todo se desprende de investigación y teoría, resulta especialmente difícil convencer a otros y lograr la oportunidad de materializar un proyecto así.

Al caminar por Cardada uno se topa signos sorprendentes, como los símbolos grabados en el suelo de la plataforma. Tampoco son tan notorios, puede que uno los vea, puede que no; curiosamente suelen ser los niños quienes los notan, mientras sus padres mantienen la vista al frente fijamente. Conque los niños piden una explicación del origen y significado de tales signos. Para crearlos, trabajamos con un biólogo preguntándonos cómo transmitir virtualmente qué son en realidad un tronco o un árbol. Así es que empezamos por el ADN, seguimos con las células, los tejidos, y así hasta llegar al último signo, que es lo del universo. Uno de los símbolos habla de ecología, de ecosistema. Son muy esquemáticos, de suerte que provoquen curiosidad. No se da en el lugar ninguna respuesta: de ser así, cada quien sacaría la misma explicación y compartiría la misma significación, como en un museo. Al contrario, yo quería provocar curiosidad en la gente, que observen a su alrededor y dejen el lugar con más preguntas que respuestas. Cuando uno llega al final de esta atalaya ha tenido tiempo para desarrollar su propio punto de vista, sus propias ideas sobre lo visto. Entonces, si quiere, podrá hallarle alguna explicación a esos signos y hacerse sus propias historias a cuenta del horizonte que contempla.

Los detalles del proyecto resultan fascinantes, pero han costado mucha energía, pues son asimismo resultado de inspiración y emociones. Siempre me pongo por meta no limitar una intervención al perímetro físico del lugar. Sea un paisaje entero o un pequeño jardín, me gustaría hacer de manera que los pensamientos de quien esté allí se ligen a lo que se encuentra fuera de ese perímetro, hasta el horizonte y más allá si es posible. Sus pensamientos pueden entonces empezar a viajar a otra dimensión. Al subir desde Cardada a Cimetta en teleférico se encuentra uno a 1600 metros de altitud, y en unos minutos de paseo llega al observatorio geológico. Es una plataforma de hormigón que sobresale un poco del roquedo que había en ese lugar. Es una manera de introducir a la historia del horizonte visible, en nuestro caso, la historia geológica que cuenta del movimiento de las placas hace algunas centenas de millares de años. Una vez en la plataforma uno se encuentra alineados, por un lado, fragmentos de rocas procedentes de la placa europea, y por otro, de la africana. Esas rocas se movieron y cambiaron de posición hace unos 90 millones de años, y tienen edades distintas: las de la placa africana cuentan 300 millones de años, las de la europea, 90. Ahí es donde de verdad el proyecto le habla del lugar al visitante, y los pequeños símbolos grabados por el suelo –trilobites, ammonites o dinosaurios– hacen retroceder en el tiempo hasta esas eras remotas ayudando a comprender la noción de tiempo geológico, un tiempo que nos resulta difícil imaginar. Lo que queríamos contar es que esa montaña que el visitante tiene ante sí se hallaba en aquel entonces unos 60 km a su izquierda: así es que se ha mudado de lugar. Las rocas que tiene enfrente datan de tiempos geológicos más antiguos, la que tiene a su espalda, de otros más recientes.

Al llegar hoy allá arriba se tiene un lugar que introduce a la belleza del horizonte; pero en el que uno se preguntará enseguida qué son esos fragmentos de rocas, por qué los habrán puesto en este lugar, qué son esos signos, qué relación hay entre el símbolo de un dinosaurio y esos trozos de piedra, y cuál entre la hoja de abedul y esas rocas más recientes. Se trata de una introducción superficial, desde luego, pero que intriga: quizás principio de algo que suscite más curiosidad en el visitante.

Paolo Bürgi, Camorino 2011

Irchelpark, asp, Zúrich 1980-1986; 1986-2011 (hasta 1985 con Eduard Neuenschwander)

Bienvenidos a Irchelpark. Para comprender nuestros objetivos y los comienzos de la planificación del Parque de Irchel hemos de remontarnos a 1975. En esas fechas era ésta una extensa zona agrícola con campos de cereal, patatales, prados y vacas. A la universidad local le faltaba espacio, y al gobierno cantonal, propietario de la zona, le interesaba construir aquí aunque una escuela agraria ocupara aún la zona. El plan general de ordenación (*master plan*) planteado por el cantón y elaborado por un equipo de arquitectos contemplaba la construcción de un nuevo campus. La primera fase se llevó a cabo conforme al plan, sin consideraciones con el entorno ni asomo alguno de un parque.

No poco descontentos vecindario y administración local con el resultado, el ayuntamiento de Zúrich y el cantón organizaron un concurso de proyectos para un parque. En *asp* tuvimos la gran suerte de ganarlo junto con el arquitecto Eduard Neuenschwander y hacernos cargo de la ejecución del proyecto conjunto.

El principal problema que debíamos afrontar era que el terreno quedaba completamente dividido en dos partes, alta y baja, por una avenida de tráfico muy intenso. Al comienzo de las obras (antes de nuestra llegada), todo el material extraído de las excavaciones se arrojaba sin más en el extremo de la parte alta, lo que creo un inmenso depósito de tierra. En ese momento no había idea alguna de planificación de la zona. Ya bajo supervisión nuestra, el material procedente de las siguientes excavaciones se depositó en la parte baja, utilizado para alzar una hilera de montículos frente al tráfico. Decidimos crear un escenario repartido entre cóncavo y convexo, con una especie de cuenca en la parte baja y una colina en la alta.

Así dispuesta, la topografía ofrece la silueta de la ciudad en la parte alta y el estanque de riego en la parte baja, para cuyo abastecimiento recogimos todos caudales existentes en la zona. A fin de unir ambas partes propusimos construir una amplia pasarela verde. Proyectábamos un espacio unitario que diera calma y armonía a todo el lugar dotándolo de un mejor ambiente; de modo que todos los senderos peatonales se regían por un sistema único que vinculara las diferentes partes del parque y llevara de la zona baja a la zona alta por la pasarela.

Al trasladar la universidad a este campus la facultad de ciencias naturales, de inmediato se mostró muy interesado en este tipo de entorno su departamento de Biología, al que involucramos en nuestra filosofía de planificación ecológica y el amplio campo de experimentación que conllevaba. Nuestro principal objetivo era un desarrollo natural del lugar entero, con sus charcas originales, materiales naturales, el menor hormigón posible, y sin herbicidas ni pesticidas.

Otro elemento importante en el proyecto era la piedra y las gradas del aterramiento sobre el estanque. Usamos escombros de construcciones demolidas que mezclamos con material nuevo y piedra natural. Al principio causaba una impresión un poco tosca, pero con el tiempo la gente lo aceptó como elemento casi natural.

Otro aspecto destacado de nuestro proyecto era nuestra disposición a dejar que el parque evolucionara en formas inesperadas, lo que significa por una parte dejar a la vegetación a su aire, sin controlarla completamente, y por otra, abrir el parque a los más variados usos. De hecho la gente puede hacer un montón de cosas en Irchel: usan ese espacio para deportes y esparcimiento o reuniones y asambleas de todas clases, se puede encontrar allí reunido al vecindario o a grupos de discapacitados, a gente haciéndose sus parrilladas, y así sucesivamente. Ese sentido de libertad y el crecimiento libre de las plantas cambian realmente el lugar.

La vegetación es la otra fuerza esencial en el parque. Situamos la mayor parte de la vegetación leñosa, árboles y arbustos, a lo largo de los montículos y en torno a los regatos que rodean los edificios de la universidad. Liberamos todos los cursos de agua, todo el agua que antes se desviaba por tuberías (cuando se usaba para fines agrícolas), y la condujimos contorneando los edificios hasta recogerla finalmente en piletas y estanques. Parte de la ve-

getación sigue el curso de esos regatos y arroyos; eso genera en el parque recintos verdes cercados. Los edificios próximos y los del campus quedaban ocultos y protegidos por tales pantallas. Gracias a la vegetación y el diseño de conjunto se volvió un lugar verdaderamente armonioso, apacible y unitario. Una vez acabado el proyecto, mantuvimos reuniones anuales con el equipo de mantenimiento, así como para resolver algún problema más bien accesorio como la tala de un árbol o cosas semejantes.

El Parque de Irchel es hoy un oasis esencial en Zúrich. La impresión de conjunto queda reforzada por un diseño natural y un intenso compromiso ecológico.

Christian Stern, *asp*, Zúrich 2011

Cartuja de la Valsainte, Cerniat (FR), Hüsler & Associés y Contrepoint, Lausana, 2005-2008 (con Klaus Holzhausen y Sylvia Krenz)

A El proyecto surgió de una necesidad. Ahí tenemos el lugar en que estaban las celdas, las doce celdas que se han derribado. El problema lo planteó el equipo de ingenieros consultado para tratar de contrarrestar el deslizamiento del terreno en el conjunto de la Cartuja: como claustros y pasillos eran sumamente estrechos, la obra habría salido excesivamente cara, porque habría que haberlo hecho todo a mano con carretilla. Así que una de las soluciones que se les ocurrió fue derribar la fachada sur de la Cartuja, las doce celdas y además estas dos de ahí. Eso también le daría a la maquinaria acceso directo y permitiría un drenaje más fácil de las celdas más históricas, más antiguas. De ahí también la necesidad de pensar una manera de que viniera acompañado el vacío así creado de un muro, una terraza, un espacio hasta la carretera, etc.

D También queríamos, sinceramente, reducir un poco el tamaño de la Cartuja, algunas construcciones que no se habían añadido sino a comienzos del siglo XX, para acoger a refugiados de Francia. Y una vez que ya no existía esa necesidad, el problema era mantener a través de los siglos esas construcciones que estaban de más. Y nadie se atrevía a quitarlas porque supone gastos, y porque está Patrimonio que lo impide. Así es que casi puede decirse que fueron bienvenidos los destrozos de la canalización responsables de que hubiera fisuras en los muros por todas partes. Era la ocasión para reducir esta cartuja, porque también resulta psicológicamente desagradable vivir en edificios demasiado grandes siendo un grupo pequeño. Y luego está el mantenimiento... se habría seguido arrastrando esta situación por los siglos de los siglos. Ahí han tenido el valor de adaptarse a nuestras necesidades pero a la vez sin cambiar muchas cosas, conservando lo esencial de nuestra espiritualidad. De manera que la Cartuja es un poco menos monumental y un poco más pequeña y familiar.

A Ahí nos hemos puesto de acuerdo enseguida, porque incluso en lo que se refiere a Monumentos y Sitios, y a Patrimonio... ellos ponían gran parte de los fondos, y financiar la destrucción de un edificio para protegerlo es un poco paradójico. Comprendimos enseguida que la historia de la Cartuja consistía en fases de construcción y deconstrucción permanentes, y que de repente resultaba legítimo e interesante continuar ese proceso. Hallándose esas celdas en una fase de deterioro, con toda clase de razones materiales para destruirlas, era también una manera de volver a una etapa anterior de la construcción. Además eso era uno de los puntos de partida en que se basó nuestra coincidencia de criterios; recuerdo que, cuando me plantearon qué se podía hacer y demás, mi reacción fue decir que primero había que hablar con los cartujos, entender qué es para ellos un muro, qué es el silencio... y que luego hablé de la dimensión paisajística señalando que a lo mejor tenía algo que ver con una cierta noción de espiritualidad y después de todo ese edificio no contara más que para el paisaje. Aunque las celdas y el principio de funcionamiento de la Cartuja sean clausura, encierro, quedan aberturas que se hacen espiritualmente: cuanto más encerrado se está, más abierto...

D Se está encerrado para abrirse, pero sólo interiormente ...

A Ahí está. Y aquí tenemos la trasposición material de ese tipo de principio. Por otra parte pienso en el paisaje sonoro, porque después de todo estamos en un valle muy protegido en comparación con muchos otros de la montaña, donde hoy el coche lo ha invadido todo y siempre hay algún ruido. Este valle está bastante resguardado: si pasa un tractor molesta mucho, porque contrasta fuertemente sobre un fondo por lo demás tan silencioso... se oyen con claridad los sonidos de los pastos de allí enfrente. Creo que esta Cartuja es símbolo de un territorio más amplio que es el valle, y que merecería estar protegido de verdad en cuanto al entorno sonoro, porque esto es algo cada día más raro.

D Así es, de modo que respecto a ese muro que resulta tan moderno de aspecto se ha pretendido conscientemente no sólo restablecer el recuerdo de los edificios antiguos sino expresar también nuestra época, para que se tenga más adelante un testimonio de ese tipo de hormigón. Segundo elemento importante, se han recuperado materiales de derribo para

construirlo. Así es que no se han llevado a alguna otra parte lejos de aquí como materiales ya sin valor, se los ha reutilizado sobre el terreno para transformarlos en ese muro. Si se mira bien se ven trozos de rojo, esto es, del techo de las antiguas celdas, y también de madera, que son restos de vigas que testimonian historia.

A Aún hay que añadir que esta cuestión de reutilizar materiales era muy importante para ustedes y para nosotros, porque hoy es una especie de moda en arquitectura pero filosóficamente es mucho más profundo, tiene que ver con la renovación de las cosas, y gracias a ustedes se ha logrado sistematizarla, quiero decir, aquí esto es verdad del hormigón, compuesto a su vez por otros materiales de construcción y en donde se encuentran esos vestigios, pero lo es también de esta terraza, por ejemplo, que es una huella del antiguo claustro y el corredor que constituían el acceso a todas las celdas del jardín. Y es asimismo verdad de esa otra terraza de ahí, donde se han plantado doce manzanos. Las celdas estaban situadas en el corazón de los antiguos jardines, de manera que los manzanos son una huella de las celdas, y en tanto árboles frutales, un poco como su símbolo, de que la vida continúa, etc. Llegamos a discutir mucho de eso, porque a menudo los de Monumentos y Sitios quieren reconstruir ruinas y nosotros éramos muy opuestos a esa idea. La fórmula que encontramos entre todos –en todo caso, gracias a ustedes– fue que “la huella debía ser más fuerte que la prueba”, que nunca se debería probar que aquí había habido tal o cual edificio reconstruyendo algo, al contrario, una vez que una huella existe, pues muy bien, se la deja estar porque testimonia que aquí hubo celdas.

D Sí, son alusiones, y como tales permiten leer aquí toda una historia. Aquí, por ejemplo, se planteó por qué iba a haber que cortar todo derecho donde están los restos de las bóvedas del sótano. Habría costado mucho más, pero ése no era el argumento principal, se prefirió dejar los restos como están y así intrigarán a alguien que los mire dentro de veinte años, p.ej. Y le harán reflexionar: “¡Ah, antaño hubo otra cosa en este sitio...!” Esa alusiones discretas también son un poco como el punto fuerte de este proyecto. Por lo menos se ha intentado unir utilidad y belleza de la forma sin añadir nada, sino que las cosas simples sean a la vez útiles y bellas.

A En primer lugar hay una razón funcional, y luego una disposición estética en su simplicidad, en la contención... Hemos discutido mucho del valor del silencio en su comunidad. Cómo llegar a algo que hiciera silencio en la disposición misma, que fuera muy contenido, discreto y a la vez muy rotundo, porque hay una inmensa racionalidad en la manera que tienen ustedes de ver las cosas. Con ese espíritu, o al menos con lo que hemos llegado a entender de él, es con lo que se ha intentado sintonizar.

D Vuelvo sobre la colaboración con ustedes y con los arquitectos. Nos impresionó mucho que al principio pidieran ustedes enseguida nuestra regla, los textos históricos, para meterse de verdad en nuestra espiritualidad, en la atmósfera del lugar. Hasta se fueron a la Gran Cartuja para estudiar los árboles y sacaron inspiración del paseo de allá, que han sabido aprovechar aquí con estos árboles que crecerán y crearán otro efecto totalmente distinto que ahora. Así que esta espiritualidad que han resumido con palabras como silencio, sobriedad o volverse a lo esencial, todos esos elementos son los que han tratado de materializar con su trabajo y lo han logrado muy bien.

A Eso espero. Eso espero.

D En todo caso, sentimos que expresa nuestra manera de ser, nuestra espiritualidad.

A = Pascal Amphoux, arquitecto del paisaje (Contrepoint, Lausana)

D = Dom Aloïs, padre cartujo (La Valsainte, Friburgo)