

Nuevos paisajes, nuevas miradas

En el contexto de estas sesiones sobre proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo, parece oportuno hacer una aproximación —necesariamente genérica— al concepto de paisaje, entendido no tanto desde su identidad y la oportuna integración disciplinar —que también— como desde una aproximación explícita a su condición artística y, particularmente, a su innegable naturaleza visual expresada a través de la fotografía: «La foto es literalmente una emanación del referente»¹, el ‘esto ha sido’, según Roland Barthes. Nos mueve, como ha señalado Iñaki Ábalos, la urgente necesidad de «redefinir contenidos y métodos pedagógicos, y la noción misma de división disciplinar entre arquitectura, urbanismo y paisajismo»².

La escasa formación recibida hasta ahora en las escuelas de arquitectura en torno al paisaje excusa, por un lado, una aproximación a la materia no carente de ingenui-

dad, pero que se compensa mediante el trabajo fotográfico personal con dosis intensas de aquello que fervientemente aconsejaba Le Corbusier a los estudiantes de arquitectura: el adiestramiento de la mirada³. Porque es así y sólo así, con la mirada, como se construye el paisaje. Para construir visualmente el paisaje o «para ver claro, basta con cambiar la dirección de la mirada», parafraseando a Saint-Exupéry. Una mirada que en cualquier caso, para devenir en paisaje, ha de ser reflexiva, tal y como explica Goethe: «El simple mirar una cosa no nos permite avanzar. Cada mirar se muta en un considerar, cada considerar en un reflexionar, en un enlazar. Se puede decir que teorizamos en cada mirada atenta dirigida al mundo»⁴.

Parece obligado, empezar por una aproximación terminológica al concepto de ‘paisaje’. Paradójicamente, el paisaje en realidad no existe, es fruto de nuestra invención: el paisaje no es, sino que se hace. «La idea de paisaje

1 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 126.

2 Iñaki Ábalos, *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 45.

3 «Y ahora, amigo mío, le ruego que abra bien los ojos. ¿Mantiene usted sus ojos abiertos? ¿Ha sido entrenado para abrir los ojos? ¿Los mantiene abiertos continuamente? ¿Qué es lo que mira cuando va de paseo?», en Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, Infinito, Buenos Aires, 2001, p. 68.

4 Johann Wolfgang von Goethe, *La teoría de los colores*, cit. en Raffaele Milani, *El arte del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 23.

5 Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005, p. 38. Cfr. Ídem, *La construcción del paisaje contemporáneo*, cdAN, Huesca, 2008; y Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

6 Georg Simmel, «Filosofía del paisaje», en *Exit nº 38*, 2010, p. 18.

7 Cfr. Edmond Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, Tecnos, Madrid, 1997.

8 John Berger, «Apariencias», en ídem y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, «Palabras de arte 3», Mestizo, Murcia, 1997, p. 96.

no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. No es lo que está delante sino lo que se ve»⁵, ha escrito Javier Maderuelo. El paisaje es así un *constructo*, un concepto que nos permite interpretar cultural y estéticamente las cualidades de un territorio, lugar o paraje. Se trata de una unidad empírico-perceptiva, una interpretación codificada desde la mirada proactiva. Paisaje es, según la Real Academia Española, «la extensión de terreno que se ve desde un sitio», o «la porción de terreno considerada en su aspecto artístico».

El paisaje está, se ha dicho, «en la distancia que una sociedad se concede para con el medio». Cuando miramos ese terreno y lo cosificamos —también artísticamente—, lo construimos y lo transformamos, deslocalizándolo, en paisaje. Todo paisaje, natural o urbano, es por tanto artificial. Ello implica la existencia de un punto de vista y una separación explícita entre el observador y lo observado. Existe paisaje cuando una determinada realidad física o territorial se impregna de una mirada subjetiva, cultural o social de apropiación matizada por el resultado temporal o causal de la interacción entre el hombre y la naturaleza. Escribió el filósofo alemán Simmel: «La naturaleza, que en su ser y sentido profundo nada sabe de individualidad, es reconstruida por la mirada del hombre, que divide y que conforma lo divino en unidades aisladas en la correspondiente individualidad ‘paisaje’»⁶.

Desde la propensión de los paisajistas flamencos del XVI, es en la Ilustración cuando el artista se deleita con la recreación de la naturaleza a través de un armonioso pintoresquismo. Como el viajero que contempla el mar de nubes en el recurrente cuadro de Caspar David Friedrich, la mirada romántica impregnó aún más el paisaje de una arrolladora querencia artística y contemplativa, fiera, monumental e idealizada. Otro cuadro de Friedrich, *El monje ante el mar*, expresa aún mejor ese dramatismo mediante la representación de un inmenso mar oscuro y tenebroso y la presencia enajenada y desoladora del hombre. Esta mirada romántica es ciertamente tan evocadora de la belleza sublime de la naturaleza —ese «delicioso horror» acuñado por Edmund Burke en el siglo XVIII⁷— como expresión del rechazo de ésta sobre el hombre. Esa recreación pintoresca, obsesión secular de los artistas, se colapsó con la irrupción de las vanguardias del arte abstracto y con la aparición y difusión masiva de la fotografía.

La fotografía da fe de la existencia del paisaje —las fotografías no traducen sino que citan, según Berger⁸— al transformarlo en postal: no sólo selecciona el encuadre pintoresco con la luz oportuna sino que lo mercantiliza al convertirlo en producto de consumo. El interés por el paisaje se reduce al «yo he estado allí» y una nueva foto, otra más, será el acta notarial de esa convulsiva obsesión.



Caspar David Friedrich,
*El viajero sobre el mar de
nubes*, 1818

El turismo nace porque la fotografía crea lugares añorados y auténticos que, por verdaderos, demandan nuestra presencia en el mirador correspondiente para su constatación, para personalizarlos y poseerlos haciendo gala de lo que Roland Barthes denominó la «irresponsabilidad ética del turista», una actitud diametralmente opuesta a la sostenida por Fernando Pessoa: «¿Viajar? Para viajar basta con existir. Voy de día a día, como de estación a estación, en el tren de mi cuerpo, o de mi destino, asomado a las calles y a las plazas, a los gestos y a los rostros, siempre iguales y siempre diferentes, como, al final, lo son todos los paisajes»⁹.

Para el hombre contemporáneo el paisaje es aquello que queda enmarcado por la ventana del tren o del coche. Apenas queda ya una naturaleza ni cosificada ni

transformada por la acción del hombre. La naturaleza ha quedado así domesticada y reducida al reducto del jardín doméstico o del parque urbano. Hoy, el territorio natural del hombre es la ciudad, el territorio urbano, y en ella es donde podemos también maravillarnos, eso sí, según unos nuevos códigos estéticos ajenos a cualquier idea de belleza tradicional. Pregunta Thoreau: «¿Dónde están las tierras inexploradas sino en las empresas que todavía no hemos intentado? Para un espíritu aventurero, cualquier lugar —Londres, Nueva York, Worcester o su propio jardín— es una tierra inexplorada»¹⁰.

Así pues, nos animamos a hacer una fugaz exploración sobre la idea de paisaje, desde su gestación artística hasta su encapsulamiento fotográfico, desde la naturaleza más idealizada hasta su rota identidad en el seno de la ciudad hipermoderna, donde los límites entre paisaje natural y urbano se desvanecen. «Para que haya mundo, experiencia del mundo y de los límites del mundo —dice Trías—, debe allanarse, formarse y cultivarse antes eso que lo presupone, y a lo que suele llamarse medio ambiente»¹¹. De esta forma, desde que en 1962 Rachel Carson publicara *The Silent Spring*¹², el texto iniciático del ecologismo, la inexorable preocupación medioambiental y el paradigma de la sostenibilidad —devaluada por el *greenwashing*—, trae al discurso contemporáneo una revitalización desesperada y nostálgica por la arcana belleza del paisaje natural. La constatación de la degradación del litoral costero español, por ejemplo, y la aparición de un continuo construido en forma de metrópoli turística, no hace más que confirmar una realidad paralizada felizmente por la crisis inmobiliaria pero a la que hay que saber poner remedio.

9 Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Seix Barral, Barcelona, 1984, cit. en *Ars Itineris. El viaje en el arte contemporáneo*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2010, p. 222.
10 Cit. en Rosa Olivares, «El paraíso estaba aquí al lado», en *Exit* nº 38, 2010, p. 9.

11 Eugeni Trías, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p. 42.

12 Cfr. Rachel Carson, *La primavera silenciosa*, Crítica, Barcelona, 2001.

13 Cfr. Marc Augé, *Los no lugares: espacios para el anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Edisa, Barcelona, 1993.

14 Cfr. Ignasi de Solà-Morales, «Terrain Vague» [1995], en *Los artículos de Any*, «La Cimbra 7», Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009.

15 Los suizos Fischli & Weiss fotografiaron en 1989 una serie de estampas anodinas y sin aparente interés estético de aeropuertos del mundo. Cfr. Patrick Frey (ed.), *Fischli & Weiss Airports*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1990.

16 Susan Sontag, «El heroísmo de la visión», en *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2009.



Estación de esquí cubierta en Dubai, y olas artificiales en Siam Park, Tenerife

Al mismo tiempo, y tomando prestada la distinción kantiana, la realidad híbrida, compleja y mancillada del territorio contemporáneo, alejada frontalmente del purismo ideal de la modernidad, nos aporta más bien una nueva interpretación de lo sublime: ensalzando los *no lugares* de Marc Augé¹³ o los *terrain vague* de Ignasi Solà-Morales¹⁴, un nuevo paisaje, en gran medida inexplorado, siente la necesidad de adentrarse en la reinterpretación visual y estetizante de las ruinas industriales, de las periferias, de los lugares abandonados o genéricos como los grandes centros comerciales o los aeropuertos¹⁵. Cualquier reflexión sobre el término paisaje nos ayudará, en suma, a desenmascarar su genuina identidad para establecer los oportunos puentes disciplinares con los agentes —arquitectos y urbanistas— a quienes quizá aún compete la conformación del territorio construido.

El paisaje postmoderno rechaza frontalmente la monumentalidad y la sublimidad del paisaje del romanticismo decimonónico para adentrarse en la cotidianidad, cuando no en lo descuidado, lo degradado o lo despreciable. En el fondo, cansados de no creer en el ideal de una naturaleza virginal que no existe, nos conformamos melancólicamente con creer que esos nuevos contextos

complejos, contaminados y heterogéneos son igualmente susceptibles de constituir un nuevo paisaje, ‘nuestro’ paisaje, que paradójicamente la fotografía contemporánea se ha encargado de embellecer. «La visión fotográfica —escribe Susan Sontag— sería la aptitud de descubrir belleza en lo que todo el mundo ve pero desatiende como demasiado habitual»¹⁶. Más aún, la hiperrealidad que definió Jean Baudrillard desemboca en la generación de paisajes inventados. De la sublime virginidad de la naturaleza pasamos al paisaje del simulacro: tan creíble es esquiar en medio del desierto de Dubai como hacer surf en un parque temático del agua en Tenerife. En medio de este atrofiado panorama, entre la ruina apocalíptica y la quimérica construcción de una nueva arcadia, debemos inventar y redefinir el paisaje.

Podemos afirmar, quizá con excesiva confianza, que la interpretación postmoderna y contemporánea del paisaje arranca con la irrupción de los artistas del *Land Art* y se proyecta después a la actividad de los fotógrafos. El paisaje se construye —arquitectura del paisaje— mediante la superposición de lo artificial y lo natural, fruto de una intervención humana —forzosa, inconsciente o artística— para adecuar la imagen resultante a nuestras convencio-



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

nes estéticas. A finales de los años sesenta, un grupo de artistas ingleses —Richard Long y David Nash entre otros— y americanos —Walter de Maria o Robert Smithson— entendieron, a través del *land art* y los *earthworks*, que el territorio podía convertirse *de facto* en escenografía, en un lienzo sobre el que plasmar los trazos abstractos de la intervención artística. El paisaje postmoderno no era ya objeto y resultado de una condensación y destilación visual sino una manipulación explícita de sus condiciones físicas y topográficas a través de la intervención y la actuación a gran escala del artista mediante un proyecto creativo. El escenario para la intervención de estos demiurgos artistas del paisaje dejó de ser la naturaleza idealizada, pintoresca e impresionista para adentrarse en lo que Robert Smithson denominaba ‘paisajes entrópicos’: territorios marginales, contaminados por la incursión artificial de las infraestructuras, de la industria o la minería.

Muchas de estas obras adquieren su condición real, ontológica, en la medida que se encapsulan visual-

mente a través, fundamentalmente, de su representación fotográfica más o menos fragmentada. La obra está allí, indistintamente en un lugar (*site*) o en un *non-site*, como también gustaba referir a Smithson, pero existe realmente mediante su plasmación fotográfica. La *Spiral Jetty* de Robert Smithson existe más a través de sus icónicas fotografías que de su construcción real en el Gran Lago Salado de Utah. Pero también la propia fotografía podía ser superada como canal de representación artística mediante la filmación de ‘acciones’ o *happenings* que introducían la condición temporal dentro de las ambiciones del proyecto artístico. El paisaje es el dónde de la actuación artística, una escenografía entallada temporalmente y cuyos resultados cristalizan estéticamente en imágenes, palabras y gráficos.

Los fotógrafos pasaron de ser los encargados de constatar la intervención artística en el territorio, para los artistas del *land art*, a los zahoríes empeñados en dar valor a una actividad explícitamente artística cuando ésta perseguía relatar lo que —con mayor o menor pureza— ya estaba allí, cuando la naturaleza o el territorio, también el urbano, devino en objeto de contemplación estética, por su figuración o su abstracción, como en los paisajes de Mario Giacomelli. Toda fotografía es un certificado de presencia, según Barthes. Y el acierto de este levantamiento notarial es el pulso entre esa documentación y su valor de representación. «Los realistas no toman en absoluto la foto como una ‘copia’ de lo real, sino como una emanación de lo real en el pasado: una magia, no un arte. Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la fotografía atañe no al objeto sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico, en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación»¹⁷.

Se pasó así, en el caso de Estados Unidos, de la descripción icónica, pictorialista y sublime del paisaje ame-

17 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 137.

18 *New Topographics: Photographs of the Man-Altered Landscape* es el título de la exposición comisariada

por William Jenkins y que tuvo lugar en el International Museum of Photography de Rochester en 1975.

19 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2002.



Ansel Adams, *Half Dome. Yosemite*, 1938, y Stephen Shore, *Yosemite National Park*, 1979

ricano a cargo de Ansel Adams, Edward Weston o Alfred Stieglitz a una mirada tan contaminada como auténtica. Se transitó del Yosemite de Ansel Adams al de Stephen Shore, del virtuosismo formal, compositivo, técnico y monocromo del grupo *f64* de Adams al colorido realista del *New Topographics*, fotografías del paisaje alterado por el hombre¹⁸. El verdadero paisaje americano es el que evidencia la autodestrucción del medio urbano relatada por Guy Debord¹⁹ en 1967 y pasa a ser el que se recorre desde el coche, el de la carretera interminable y la autopista angustiosa, el de las gasolineras destartaladas y los extensos aparcamientos. Así lo supo ver, potenciado por el uso pionero de la fotografía en color, William Eggleston quien retrató en los años sesenta esos ordinarios y mundanos espacios de confusa identidad situados en cualquier cruce de carretera suburbana y caracterizados por la presencia aleatoria de objetos *ready made* como carteles publicitarios o postes de electricidad y teléfono —junto con surtidores de gasolina, botellas de coca cola o máquinas expendedoras—, una imaginería que se convirtió en el nuevo estereotipo *pop* de la banal contralectura del sueño americano.

El artista Ed Ruscha representa también ese cambio de actitud que rechaza cualquier artificio formal premeditado en la mirada fotográfica y en la forma de entender el paisaje. Sus míticos foto-libros sobre series triviales de gasolineras, aparcamientos, piscinas o el caserío continuo de una calle de Los Ángeles constituyen un paradigma de amateurismo documental de quien trata de captar sin prejuicios ni clichés disciplinares los nuevos iconos del paisaje vernáculo americano. Su trabajo —de hondo calado surrealista, y precursor para muchos del *Pop Art*— tuvo una gran influencia en el arte contemporáneo posterior.

Influidos sin duda por el trabajo de Ruscha, los arquitectos Robert Venturi y Denise Scott Brown acometieron en 1968 su particular *road movie* en Las Vegas. Acompañados por doce estudiantes de la Universidad de Yale, el objetivo de este *case-study* —paradigma quizá de lo que podrían ser hoy los procesos de investigación universitaria— fue documentar y analizar visualmente desde el automóvil el paisaje y el simbolismo iconográfico de la ciudad *pop* por excelencia. El resultado del trabajo cristalizó cuatro años más tarde



Robert Venturi y Denise Scott Brown, estudio del *trip* de Las Vegas, 1968



en el libro *Learning from Las Vegas*²⁰, el manifiesto de la revisión crítica del Movimiento Moderno arquitectónico en favor de la contracultura popular, cuya vigencia sigue siendo hoy incontestable. Sintomáticamente, Aldo Rossi, autor del otro texto clave del arranque de la postmodernidad arquitectónica —*La arquitectura de la ciudad*—, también manifestó un explícito interés por captar el instante de su mirada al paisaje, tal y como ponen de manifiesto las heterogéneas fotografías que realizó con una Polaroid durante sus viajes en los años ochenta. Constituyen un fragmentario e intimista atlas visual que conforma en su conjunto el referencial paisaje interior del arquitecto.

Volvamos a América. El fotógrafo Stephen Shore recoge de alguna manera el testigo de Eggleston y publica en 1982 el foto-libro *Uncommon Places*, un ambicioso proyecto fotográfico-documental que muestra, después de largos viajes en coche por Estados Unidos comenzados en 1973, una selección de 49 fotografías con ese reperto-

rio de espacios urbanos sin identidad y deshumanizados, donde el uso del automóvil ha despejado la presencia de personas en las calles. Los grandes aparcamientos, las carreteras en el paisaje, o las calles y los rincones urbanos de esas interminables periferias constituyen esa coreografía armónica del nuevo paisaje urbano.

Magistrales también son las fotografías del cineasta Wim Wenders. Desde 1983, sus viajes por el mundo le llevaron a retratar paisajes y ciudades del Oeste americano, Cuba o Israel, capturando en panorámicas la esencia de aquellos lugares, auténticas escenografías para la intensa narrativa visual de sus largometrajes.

La mirada del paisaje se construye transitándolo. Así, como un viaje siempre iniciático, es como por ejemplo el salmantino Félix Curto²¹ entiende el escrutinio de las identidades sucesivas del territorio. El paisaje que muestra es puro y aséptico, poco antropizado, más propio de un paraje de ficción. A modo de *road movie* y evidenciando acaso esa dialéctica entre el *site* y el *non-site* acu-

20 Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 1972.

21 Cfr. Félix Curto, «El ojo que ves 2», Fundación

Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí y Universidad de Córdoba, Córdoba, 2009.

22 Cfr. Bernd y Hilla Becher, *Tipologías*, Fundación Telefónica, Madrid, 2005.

23 Cfr. Alberto Martín (ed.), *Bleda y Rosa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2009.



Aldo Rossi, *Polaroids*, 1980-1990



Stephen Shore, *Oregon*, 1973 (*Uncommon Places*)

ñada por Robert Smithson, Curto fotografía la traza de su deambular rodado, esas carreteras que recorren tierras ignotas, tan ignotas como el imaginario mundo interior del artista que destapan.

José María Mellado reinterpreta mediante un tratamiento digital extremo de la imagen aquella primigenia condición sublime del paisaje romántico. Paisajes oníricos de intensa saturación con nubes borrascosas y amenazantes que encapotan un barroco escenario natural pero sesgado por la invasión humana en forma de una carretera o de una edificación deslocalizada. Esa desaparición del paisaje que muchos consagran y preconizan lleva a Joan Fontcuberta a inventar digitalmente esos post-paisajes sin memoria, como él mismo los denomina. Sus *orogénesis* tridimensionales son tan verosímiles como lo puede ser el escenario de un videojuego: de nuevo las narrativas del simulacro. Lo virtual se enfrenta así a lo real e interroga nuevamente a la fotografía sobre su trasfondo ético: la representación de la verdad.

Desde el taxidérmico y analítico esfuerzo de abstraer las tipológicas formas industriales de Bernd y Hilla Becher²² en los años sesenta —una versión racional y objetiva de los proyectos de Ed Ruscha en California—, la escuela de Düsseldorf de Thomas Ruff, Andreas Gursky,

Axel Hütte o Candida Höfer ha encontrado en las sinergias entre arquitectura y paisaje en el contexto de la sociedad hipermoderna un especial reclamo para la mirada del fotógrafo. Axel Hütte, Hiroshi Sugimoto o Fulvio Bonavia aportan, desde tradiciones diferentes, una aproximación, aparentemente fría, de un paisaje sublime, abstracto y poético, ajeno al detalle e impregnado de la carga emocional y evocadora de las referencias pictóricas de la subjetividad del romanticismo o del universo cromático impresionista. La ausencia de presencia, la difuminación de lo lejano o lo cercano impregnan las imágenes del aura con la que acuñaba Walter Benjamin toda obra de arte.

Las series de fotografías que Sugimoto dedica a distintos iconos arquitectónicos operan desde la misma narrativa de lo subjetivo que nos deslizan en trance más allá de lo que representan. La fotografía, en su deriva mental, se transforma en fantasma de sí misma, un universo monocromo, virtual y onírico que en su cruzada iconoclasta rechaza lo descriptivo para reinventar nuevamente el objeto desde la memoria. No está lejos de este empeño la serie de fotografías *L.M.V.D.R.* de Thomas Ruff realizadas por encargo sobre la obra de Mies.

Los artistas fotógrafos María Bleda y José María Rosa²³ —merecedores del Premio Nacional de Fotografía



Hiroshi Sugimoto, *Architecture Series*, c. 2000

Bleda y Rosa, *Campos de fútbol*, 1992-1995



2008— trabajan documental y explícitamente con el tema del paisaje de una manera seriada, objetiva y conceptual. El paisaje es una vez más un fondo en el que se recrean literal o metafóricamente escenarios evocadores como ocurre en sus series *Campos de fútbol* o *Campos de batalla* en los que cabe destilar reflexiones en torno a la memoria, la soledad, la inactividad o el vacío. La evocación de Bleda y Rosa sobre la memoria del paisaje encuentra también canales de expresión a través de la presencia de la ruina que nos refiere directamente a la presencia de la arquitectura en el lugar. La ruina postmoderna se nutre, nuevamente, de la connotación sublime decimonónica, de la teatralidad evocadora de Piranesi. ¿Qué cuentan las fotos de Ferran Freixa del Gran Teatro del Liceo destruido por las llamas en 1994 o las apocalípticas imágenes de Nadav Kander de Chernóbil? ¿O qué había detrás de aquellas imágenes de las ‘torres gemelas’ destruidas? Las imágenes que el fotógrafo Joel Meyerowitz tomó durante nueve meses en la Zona Cero quizás evocan aquellas malinterpretadas palabras de quien se refirió al 11-S como una obra de arte, acaso aquella obra de arte total decimonónica (*Gesamtkunstwerk*). La estética que sin pretenderlo provocó Al Qaeda con su destrucción no fue sino la construcción, nuevamente, de un paisaje sublime por su terror y magnitud, palpitación por analogía de la capacidad destructora de la misma naturaleza.

La ruina como categoría simbólica no es sólo exaltación del pasado sino oportunidad para la transformación futura: así entendida, la ruina sería más bien un fallo del sistema. En este sentido habría que explicar y justificar la capacidad de sugestión —catarsis estetizadora— que los paisajes de la ruina ejercen sobre los artistas y los fotógrafos. El paisaje devastado por cataclismos naturales como terremotos, tornados y *tsunamis*, la destrucción bélica de las ciudades, la desolación fantasmagórica de los accidentes nucleares y, en general, el ‘ruinismo’ del

Joel Meyerowitz,
The South Tower, 2001



abandono industrial o del paso del tiempo produce, paradójicamente, un intenso placer estético fundamentado en la asimilación del descontrol que el hombre tiene sobre sí mismo y sobre el destino²⁴. Juan de Sande fotografía ruinas industriales con la misma esplendorosa teatralidad, con la misma asepsia con la que los Becher recolectaban y neutralizaban sus tipologías industriales, pero con una despagada y hierática frialdad.

Un maestro relator de la imagen de la ciudad, Gabriele Basilico, ha retratado las huellas de la ciudad de Beirut destruida por la guerra: edificios con las fachadas carcomidas por el impacto del mortero, monumentales calles silenciadas por su vacío y por la invasión de una desgarradora soledad. La mirada melancólica de Basilico sabe desgranar ese paisaje urbano mancillado, pero sabe también sacar una atmósfera atemporal de sus imágenes de París, Nápoles, Berlín, Milán o Estambul, en las que la significación de la arquitectura impregna el carácter de

²⁴ Cfr. Daniel Canogar, «El placer de la ruina», en *Exit* nº 24, 2006, pp. 24-34.



Gabriele Basilico, *Beirut*, 1991



espacio urbano como superposición de fragmentos y que deviene casi en una escenografía así dispuesta para el fotógrafo, para configurar la composición de la imagen.

En el fondo, la naturaleza impostada del paisaje y la significación documental de su retrato caduco no hace sino llevarnos a pensar, con John Divola, en su desaparición: «El paisaje es como una lámina superficial —escribe— que no tiene muchas posibilidades de sobrevivir, que puede desaparecer pronto de la faz de la tierra»²⁵. Una desaparición al menos de su sentido identitario puesto que el término paisaje lo acaba abarcando todo, incluso aquello que es objetivamente feo o desagradable y que deviene paradójicamente en un nuevo pintoresquismo de la hiperrealidad, necesario —como apunta Iñaki Ábalos²⁶— para alcanzar la belleza. La querencia fotográfica por estos paisajes-conflicto, no pocas veces desagrada-

bles, tiene quizá una función exorcizante y purificadora, al hilo de estas palabras de Roland Barthes: «En el fondo —o en el límite—, para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos. ‘La condición previa de la imagen es la vista’, decía Janouch a Kafka. Y Kafka, sonriendo, respondía: ‘Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos»²⁷.

Vayamos a la ciudad. La ciudad fue, es y será el escenario del hombre moderno, allí donde se condensan sus experiencias, el entorno real de su paisaje construido. Desde 2007, la mayoría de los habitantes de la tierra viven en áreas urbanas. La vida en la naturaleza es pues una idealizada experiencia *rousseauiana* que la sociedad occidental disfruta enlatada en dosis de turismo rural. Si el paisaje, lo decíamos al principio, es esencialmente un

25 John Divola, cit. en AA VV, *Paraísos indómitos*, Fundación Marco y Junta de Andalucía, Vigo-Sevilla, 2008, p. 32.

26 «Para alcanzar una auténtica idea de belleza hay que atravesar algunos grados de fealdad» (de la

conversación sobre lo pintoresco entre Iñaki Ábalos y Ed Eigen, en Juan Calatrava y José Tito (eds.), *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, Abada, Madrid, 2011, p. 51).

27 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 93.

28 Ignasi de Solà-Morales, *op. cit.*, p. 65.

29 Cfr. «Ciudades/Cities», en *Exit* nº 17, 2005.

30 Rosa Olivares, «El fin de la ruina», en *Periferias*, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2009, p. 10.

Thomas Struth, *Die Architektur der Straßen. New York*, 1978



artificio, un *constructo*, lo será con más propiedad en el marco que ha sido a su vez conformado por el hombre. En 1826 Joseph-Nicéphore Niépce, tras ocho horas de exposición, consigue el considerado primer fotograma de la historia. El objeto de la imagen no es otro que aquello que ve desde su ventana, un paisaje urbano. Así, el nacimiento de la fotografía encontró en la ciudad su cosmos, el objeto inmóvil de su retrato, y recorrió, según su propia evolución, enfoques distintos para retratarla y documentarla. Así lo cuenta Solà-Morales: «La representación de la metrópoli en los distintos medios ha contado desde su origen con un instrumento privilegiado: la fotografía (...). Fotografías paisajísticas, aéreas, de los edificios, de las gentes que viven en las grandes ciudades, todas ellas constituyen uno de los principales vehículos a través de los cuales recibimos informaciones que intentan darnos a conocer esta realidad construida y humana que es la metrópoli moderna»²⁸.

Hoy, el paisaje urbano de las ciudades icónicas del abandono —La Habana—, la modernidad —Nueva York—, la reconstrucción histórica —Berlín— o la urbanización masiva —Shanghái— son objeto de miradas multifacéti-

cas por parte de los artistas²⁹. El discontinuo y alienado paisaje posturbano produce una periferia que expande la ciudad en un continuo que hace que el territorio natural, virgen, desaparezca. La periferia no tiene identidad ni historia: es un paisaje en proceso. «En esa construcción abstracta que define la periferia —escribe Rosa Olivares— es donde encontramos imágenes en las que vemos un paisaje transformado artificialmente y todavía no definido, sin categoría moral y sin estructura urbana, pero ya lejos de cualquier recurrencia a lo natural, al campo, al orden o a la belleza previa»³⁰.

El fotógrafo Thomas Struth, discípulo también de los Becher, representa fielmente el carácter escenográfico y épico del espacio urbano. Como lo hiciera Atget, Struth vacía la calle de personas. Sitúa habitualmente la cámara en el centro de la desolada calle para potenciar de forma exagerada la perspectiva y la alineación, conformando esa simétrica pirámide visual como hicieran los pintores del Renacimiento. Así, la calle vacía se transforma en plaza, en un paisaje urbano en espera, cuya narrativa visual demanda con serenidad e intriga la presencia de actores que miren y sean mirados, que



Sergio Belinchón, *Some Space (uncertain)*, 2004



interpreten esas narrativas y prácticas comunitarias, rutinarias, mundanas y repetitivas que analizó el filósofo e historiador Michel de Certeau en *La Invención de lo cotidiano*³¹.

La mirada fotográfica, como explicó Susan Sontag, es inevitablemente fragmentada y superpuesta. De alguna manera, la ciudad contemporánea se puede leer como un palimpsesto: su visión más superficial puede esconder otros significantes. Esa fragmentación, para un artista como Isidro Blanco³², se materializa y estructura tridimensionalmente, a modo de *collage*, mediante la deconstrucción física de esas miradas facetadas y secuenciales. Como hiciera Enric Miralles con sus fotografías aditivas que buscaban abarcar la totalidad de la mirada, Blanco construye físicamente el paisaje urbano recalcando así su condición de artefacto psicológico y la

obligatoriedad de descomponer el límite que nos impone nuestra mirada coercitiva. Las series de fotografías que el francés Stéphane Couturier hace de ciudades como Seúl, La Habana, Pekín, París o Dresde analizan fundamentalmente las texturas urbanas, casi siempre en planos frontales llenos de sensibilidad y carácter pictórico, también con una componente de irrealidad. Edificios construidos y reconstruidos —como si la ciudad fuera una superposición constante de nuevas capas—, espacios destartados —lo que él denomina ‘arqueología urbana’— o monumentales y masivos bloques de viviendas en altura constituyen una coreografía visual que conecta nuevamente con el afán documentalista de los Becher y la nueva objetividad, en su voluntad de sintetizar, tendenciosamente, el épico y devaluado paisaje urbano contemporáneo.

31 Cfr. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, México DF, 1999.

32 Isidro Blanco, *Aquí huidizo*, Comunidad de Madrid-Diputación de Huesca, Madrid, 2010.

33 «Es la ciudad sin historia. Es suficientemente grande para todo el mundo. Es fácil, no necesita

mantenimiento. Si se queda demasiado pequeña, simplemente se expande. Si se queda vieja, simplemente se autodestruye y se renueva. Es igual de emocionante —o poco emocionante— en todas partes» (Rem Koolhaas, *La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008).

34 Ignasi de Solà-Morales, *op. cit.*, p. 71.

35 Daniel Zarza, «De la ordenación del territorio al paisaje: Madrid como caso de estudio», en Javier Maderuelo (ed.), *Paisaje y territorio*, «Pensar el paisaje 3», Abada-CDAN, Madrid, 2008, p. 290.



Sze Tsung Leong, *Taicang Lu I & II. Luwan District, Shanghai, 2004*



Xavier Rivas, *Barcelona, 1997*

Los *espacios del anonimato* de Augé o la jungla entrópica de los lugares sin identidad característicos de la *ciudad genérica* de Koolhaas³³ son huellas y cicatrices de la historia sobre la trama de la ciudad. El valenciano Sergio Belinchón ha trabajado magistralmente con esos restos urbanos, hostiles espacios del anonimato que ha generado la globalización inmobiliaria que invade impunemente los territorios emergentes. Se generan así en las periferias y descampados de las nuevas ciudades esos espacios metafísicos, deshumanizados, desolados y sin identidad alguna. En conjunto, las fotografías que componen las series de Belinchón —*Suburbia* (2002) o *Natural History* (2007)— configuran una extraña y nueva realidad subjetiva cuya contemplación sea acaso más benevolente que la realidad de lo que muestran. Apunta Solà-Morales: «Las imágenes fotográficas del *terrain vague* se convierten en indicios territoriales de la misma extrañeza y los problemas estéticos y éticos que plantean envuelven la problemática de la vida social contemporánea»³⁴.

Un relator aún más dramático de la promiscua transformación de las grandes metrópolis emergentes

es Sze Tsung Leong y su trabajo *History Images* (2002–2005) sobre el solapamiento de las ruinosas barriadas antiguas y las emergentes y masivas edificaciones modernas de Shanghai y Beijing. Esta dantesca superposición se presenta en forma de paisaje espectral, blanco y neblinoso debido más a la contaminación que a la voluntad de generar una atmósfera embaucadora. El trabajo de Leong se enmarca en lo que los críticos de arte han denominado eco-estética, a saber, la paradójica y trágica belleza presente en los destructivos procesos de degradación ambiental generados por las guerras, la industrialización o la deforestación. En esta misma línea trabaja el fotógrafo y arquitecto Francesco Jodice, imbuido al mismo tiempo de una cierta preocupación pedagógica destinada, al menos, a establecer conexiones de ida y vuelta entre las conductas sociales y la transformación del paisaje urbano contemporáneo.

El catalán Xavier Rivas encara abiertamente su lectura visual del paisaje en clave sociológica —por fin el individuo prevalece sobre la arquitectura—. Su escenario se sitúa en esos espacios *rurbanos*, como los denomina Daniel Zarza³⁵, intersección del espacio rural



Le Corbusier, Ville Radieuse, 1935

tradicional y del moderno suburbano, un *tercer paisaje*³⁶ de espacios indecisos y afuncionales entre la naturaleza protegida y la última fila de adosados. «Espacios en los que se dan, fundamentalmente, dos formas primitivas de relación con el territorio. Para los hombres, el tránsito. Para la naturaleza, el matorral»³⁷. Ese universo periférico habitado por transeúntes, matorrales, vertederos y autopistas resulta propicio para el desenvolvimiento provisional de una nueva actividad seudocívica que encuentra en estos parajes indeterminados el espacio propicio para su artificioso y libérrimo desenvolvimiento. Qué lejos queda, viendo estas imágenes, la quimera de la construcción moderna de la ciudad propugnada por las vanguardias del siglo xx. Su aportación quería ser no sólo la generación de un lenguaje arquitectónico nuevo, coherente con los afanes funcionalistas y racionalistas, sino la estructuración de la ciu-

dad moderna como el único ecosistema válido para la vida del hombre nuevo.

Le Corbusier quiso preservar el territorio mancillado por la revolución industrial elevando las casas sobre *pilotis* y devolviendo ese territorio robado en la terraza jardín. Le Corbusier contó nuevamente con la naturaleza como escenario, como paisaje en la medida en que éste se construye desde el concepto. Como ha explicado Ábalos en su *Atlas Pintoresco*³⁸, la ciudad verde de Le Corbusier —ilustrada en su apunte de la *Ville Radieuse* de 1935— hace compatible la eficiencia maquinista de los grandes rascacielos con un espacio urbano intersticial no ya ajardinado sino estrictamente natural. Cuando Le Corbusier viaja no mira la arquitectura como un hecho aislado sino en su contexto. En España Le Corbusier se impregna de los paisajes castellanos que observa desde el tren cuando recorre la meseta. Unos paisajes que en-

36 Cfr. Gilles Clément, *El manifiesto del tercer paisaje*, «GG Mínima», Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

37 Ramón Esparza, «Locus Amoenus», en Xavier Rivas, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.

38 Cfr. Iñaki Ábalos, *op. cit.*

39 Alberto Giacometti, *Escritos*, Síntesis, Madrid, 2001.



Le Corbusier, ventana al lago Lemán en la Petite Maison de Vevey, 1922

cuentran su identidad por la presencia de arquitecturas vernáculas, blancas y puras, que caracterizan en última instancia ese paisaje.

La estanqueidad de la autonomía inicial de estas disciplinas se vio superada por la postmodernidad cuando la ciudad pasó a merecer, por sí misma, ser objeto de la construcción de un paisaje, en este caso urbano, o cuando el propio paisaje natural pudo ser redefinido y reestructurado con criterios plásticos o formales, arquitectónicos en suma. El paisajista no es en definitiva un constructor de jardines o parques sino un ideólogo de la imagen y de la experimentación visual y material del territorio contemporáneo. La multidisciplinar caracterización del paisaje contemporáneo —sintetizado magistralmente en la trayectoria de la francesa Catherine Mosbach— trabaja no tanto desde la formalización y composición del jardín —*hortus conclusus*— o del ornamento urbano como domesticidad de lo natural fuera de su ámbito sino como una reinterpretación escenográfica de las condiciones originarias de los ecosistemas naturales, geológicos o biológicos de referencia.

La Petite Maison de Le Corbusier en el lago Lemán no es una casa, es un terreno desde el que contemplar el paisaje. En una esquina del jardín, Le Corbusier quiere explícitamente construir el paisaje y en el muro, bajo un frondoso árbol, abre una oquedad. Un tablero de hormigón hace de mesa y dos sillas completan el espacio íntimo, el lugar desde el que construir el paisaje de agua y tierra. Termino, así, con tres citas. La primera es de Giacometti: «La realidad nunca ha sido para mí un pretexto para crear obras de arte, sino el arte un medio para darme un poco más de cuenta de lo que veo»³⁹. Walter Benjamin, por su parte, afirmaba que seríamos recordados por lo que dejáramos a nuestro paso. Y Fernando Pessoa apuntaba que «lo que vemos no es lo que vemos sino lo que somos». Quizá la nueva mirada sobre el paisaje, sobre la arquitectura que hace ciudad, demande instrumentos, mecanismos y estrategias de tipo político, económico, social, energético, medioambiental, etc., alejadas en cualquier caso de la mirada artística. Pero no nos resistimos a pensar que la gestación del paisaje futuro pueda pasar por proyectar, en el fondo, aquello que queremos ser y por lo que queremos ser recordados.