

Ciudad silvestre

Trabajo de fin de máster
Josep Oriol Ferrer Frau

Director: Xavier Monteys Roig
Colaboradoras: Nuria Ortigosa y Jualian Arboleda
Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Escola Tècnica Superior
d'Arquitectura de Barcelona
Universitat Politècnica de Catalunya

ciudad silvestre

A diario
8

Entre paréntesis
12

Naturaleza subversiva
24

Utilidad de lo inútil
32

¿Naturaleza o artificio?
38

El Tercer paraíso
44

Desde las plantas
52



Joven oliendo la flor de una magnolia con una máscara de gas durante el primer Día de la Tierra en la ciudad de Nueva York, hace 50 años.

CIUDAD SILVESTRE presenta un conjunto de textos escritos después del confinamiento sanitario a causa de la COVID-19. Una situación excepcional que nos permitió durante tres meses un cierto distanciamiento frente a la realidad en la que estamos inmersos, aquella que «*prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser*»¹ y que nos hizo reflexionar sobre algunos problemas estéticos y morales que siguen hoy en día secundando nuestras ciudades y la naturaleza que en ellas habita. A través de dos conceptos algo periféricos como el *Terrain vague* —espacios que surgen de la desarticulación de la ciudad contemporánea— y el de *Tercer paisaje* —naturaleza que persiste cohibida dentro de ciudad que compartimos—, recuperaremos ciertos debates como la condición política del paisaje urbano o la interrelación que debería existir entre la organización social y los ecosistemas naturales —lejos de reflexiones inocuas que suscita el urbanismo táctico de catálogo— que de forma inconsciente enmiendan el modelo sobre el que se construye la ciudad del día a día.

Como dijo Bauman «*Sabemos que estamos en la cuerda floja, sabemos qué es de lo que queremos deshacernos, pero no tenemos idea alguna de con qué otro tipo de sociedad queremos reemplazarlo. En estos tiempos, la gente evita las discusiones que se refieran a las bases de una “buena sociedad”*»: lo único que hacen es reaccionar a las crisis, es decir, a la última crisis y a la crisis actual. Esto se explica por el hecho de que vivimos bajo la tiranía del tiempo: las crisis se siguen una a otra de forma extremadamente rápida; antes de resolver una, ya tenemos un pie en la siguiente.»²

¹Según indica Feuerbach en «Prefacio de la segunda edición de la *Esencia del cristianismo*».

² TABET, Simon: «Del proyecto moderno al mundo líquido. Conversación con Zygmunt Bauman», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 230.



A diario

A diario la gente siempre está ocupada. Los coches, las motocicletas, las bicicletas y ahora los patinetes eléctricos se mueven velozmente por la ciudad dibujando un sinfín de líneas imaginarias que revelan una ciudad inquieta, que no duerme. La gente, inmersa en esta vorágine, pocas veces observa y escucha con detenimiento su entorno, pues la propia ciudad parece haber determinado unos tempos muy acelerados que la sociedad ha asumido para sí misma. Esta metrópoli, que no se detiene, se ha convertido en un espacio de riesgo, un lugar donde impera un individualismo atroz y donde la homogeneización y la deshumanización lo engloban casi todo. Hablamos de una ciudad gris y disciplinada, símbolo del progreso social, económico y tecnológico, pero no biológico. De esta ciudad, emerge una ciudad anónima que Marina Garcés describe como aquella «*que crece cuando las coordenadas del espacio político moderno se desarticulan. Más en concreto la ciudad anónima emerge en la implosión del consenso, en el agotamiento del sujeto político y, (...) en la crisis del espacio público*»³. Una ciudad más auténtica y con menos maquillaje —lejos de aquella que promovía el anuncio de *Barcelona, posa't guapa*—, capaz de alejarse del capitalismo y la globalización que impera en nuestra sociedad.

En la ciudad descrita por Garcés algunos sectores de la población parecen desaparecer para dar voz a la gente silenciada que a través de la apropiación de los espacios baldíos huyen de la desigualdad social. Hablamos de verdaderos espacios de liberación y desconexión donde desaparece «*la dominación y la violencia sobre la naturaleza, sobre los animales, sobre las otras especies y los otros individuos*»⁴, pero también, como diría la antropóloga Yayo Herrero, sobre las personas, pues la ciudad es fruto de una «*lógica del dominio, que se expresa siempre como violencia sobre los sujetos dominados*»⁵, una actitud que nos lleva a concebir la naturaleza como un simple decorado.

Frente a esta lógica del dominio, las personas se apoderan de infinidad de espacios estériles, superando así la animadversión hacia toda aquella naturaleza que aparece de forma ocasional, selvática y subversiva. De forma inconsciente, la sociedad parece aplicar un urbanismo de aprovechamiento; aquel que reutiliza las “sobras”, los “desechos” con el objetivo de no malgastar recursos al igual que se hacía con la cocina en tiempos de escasez, mientras que las administraciones y los políticos insisten en proyectar la naturaleza de las ciudades a través de un único catálogo de recursos —con el aburrimiento que esto conlleva—.

Pero de repente la pandemia nos ha obligado a disminuir por completo la velocidad en la que vivíamos, como si alguien hubiera pausado el videojuego en que estamos inmersos. Sin dudar lo volvimos a caminar de forma tranquila y sosegada pudiendo escuchar, mirar y valorar el entorno que nos rodeaba. Los pájaros, que no habíamos visto nunca en nuestros barrios, volaban libremente, incluso algún que otro animal salvaje bajó a la ciudad intentando recuperar el espacio que en algún momento le arrebatamos. Del mismo modo, la vegetación creció esplendorosamente entre los adoquines, los jardines y los parques —que hacía tiempo que no visitábamos y se convirtieron



I/1.1
Jóvenes en un cerro verde bajo las ruinas del castillo de Warwickshire, 1968



I/1.2
The Beatles, 1968.



I/1.3
Mujer oliendo una hortensia, 1999.



I/1.4
The Dream, 1910.

³ Según indica Marina Garcés en «La ciudad anónima», pág. 1.

⁴ Según indica Yayo Herrero en «Las voces de la naturaleza», Conferencia CCCB.

⁵ *Ibidem*.



I/1.5
Primera
intervención del
Museo Reina
Sofía después de
la clausura por
el COVID-19,
de de los artistas
Petrit Halilaj y
Álvaro Urbano
dentro del recinto
del Palacio de
Cristal. Los
artistas construyen
un refugio
compartido entre
la naturaleza y la
sociedad. 2020-
2021.

en lugares de peregrinaje durante los primeros paseos por la calle—. Nuestra reclusión ha permitido a la naturaleza desconfiarse y asilvestrarse mientras nosotros la mirábamos asombrados desde casa.

Sin duda, nos dimos cuenta de que algo fallaba en la gestión verde de nuestras ciudades, pues hasta el momento no hemos sido capaces de entender e imbricar las dinámicas naturales y el diseño urbano. ¡Y mira que había jardineros, horticultores y biólogos —a los que se les hacía caso omiso— que ya escribían y reflexionaban sobre estas cuestiones!

Las llamadas de atención eran ya significativas, en los últimos años, en relación con la manera en que reflexionamos desde la arquitectura sobre los desafíos medioambientales que nos conciernen. Los planteamientos arquitectónicos deberían superar esta fijación por los cálculos de consumo energético y de emisiones de CO₂, haciendo que la arquitectura esté a merced de la tecnología y no al contrario —como si no tuviéramos más cosas que hacer desde nuestro campo para paliar el cambio climático—. Quizá ha llegado el momento de parar y pensar de manera colectiva y desde múltiples disciplinas cómo afrontar desde actitudes pasivas el capitaloceno. Quizás sea el momento de la fauna silvestre, de permitir que la naturaleza construya con sus dinámicas naturales un terreno común a partir de la ciudad genérica y la ciudad anónima que describíamos anteriormente. Para ello es necesario analizar rigurosamente lo que es y no es importante hoy para las ciudades, desde campos como la ecología, el feminismo, la arqueología crítica y la sociología, intentando superar la visión antropocentrista a partir de la cual hemos construido nuestras ciudades y la relación con la naturaleza.

La intención es preguntarnos cómo ha afectado el contexto epidemiológico sobre nuestra forma de entender las ciudades y la naturaleza que en ellas reside. ¿Tendríamos que crear relaciones más igualitarias e inclusivas entre las especies? ¿Podríamos proyectar ciudades donde la naturaleza se sienta comfortable como sucedió durante los meses de confinamiento? ¿I si fuera la naturaleza la que proyectase la ciudad? ¿Cómo lo haría?

Resolver estas preguntas será una tarea lenta y colectiva. El objetivo es entender que la naturaleza silvestre y las reflexiones que surjan de ella sean primordiales para resolver las carencias del urbanismo actual. Las ciudades, al fin y al cabo, son construcciones políticas que rara vez se comportan como previeron sus autores, ya que las realidades urbanas son heterogéneas, complejas y cambiantes, al igual que la naturaleza silvestre. El anhelo entonces, debería ser construir ciudades resilientes e integradoras desde la biomímesis.

En las páginas que siguen se exploran las posibilidades de algunos lugares donde de forma espontánea crece la naturaleza, con todas las sombras y las ambigüedades que esto pueda implicar. El objetivo es la construcción de un herbario de reflexiones e imágenes que susciten ideas alrededor de la vegetación silvestre y la asilvestrada.



I/1.6
*The parliament of
Plants, 2019.*



I/1.7
*Outside Inside,
2000.*

Entre paréntesis

En las periferias y entre las tramas de las ciudades encontramos diferentes realidades geográficas, urbanas y paisajísticas que representan el límite tanto físico como conceptual del crecimiento de la ciudad. Espacios capaces de favorecer y articular los vínculos entre los habitantes, las infraestructuras y la naturaleza. En ellos resulta pertinente pensar en las posibles relaciones que se establecen en estas fronteras entre el medio natural y la ciudad, pues será en estos ámbitos —espacios de encuentro y desacuerdo— donde se construya el marco de la discusión. Lugares que deberían destacar más por los procesos que en ellos se desarrollan que por su apariencia o formalización final.

Las imágenes en arquitectura pueden representar constantemente una visión genéricamente mediatizada e irreal de la ciudad, influyendo en nuestra percepción sobre los lugares limítrofes. Esta percepción la construimos —en la mayoría de los casos— a través de «*experiencias negativas*»⁵ ligadas a la inseguridad y al abandono como diría Ignasi de Solà-Morales. No es extraño que estos lugares discordantes dentro del orden imaginario que, al parecer, deberían subyacer de lo construido, —y por tanto de lo racional—, sean capaces de generar cierta incomodidad perceptiva en la sociedad, dado que esta ha sido educada desde una homogeneidad que establece ciertos cánones de lo que es o no bello. Lo heterogéneo y *lo ordinario*⁶, entendido como algo atractivo, parece generar cierta repulsa. La diferencia conlleva para la sociedad actual cierta inseguridad e intranquilidad que se contraponen al orden y la similitud a los que estamos aparentemente acostumbrados. Por ello, proyectar desde la analogía es el único recurso que han encontrado las ciudades para tranquilizar a sus habitantes. Casi como si se proyectase un estado mental ilusorio perteneciente más al dominio y a la mercantilización que a dar respuesta a un equilibrio ecológico, biológico y social.

Es en la construcción de la ciudad que conocemos donde aparecen estos vacíos urbanos. Nos referimos a lugares donde la ciudad ha sido incapaz de dibujar su relato. Lugares neutrales, pues no parecen pertenecer ni al territorio de lo público ni al de lo privado. Espacios abandonados, situados en tierra de nadie, que merecen especial atención por sus potencialidades. Es en estos espacios en blanco o descampados heterogéneos donde aparecen dos conceptos que continúan siendo algo tangenciales y periféricos en muchas de las discusiones sobre la ciudad: el *Terrain vague* y el *Tercer paisaje*. El primero da nombre a ciertos lugares resaltando la belleza de lo diferente, de lo no controlado, mientras el segundo introduce un vector ligado a la revalorización de estos lugares desde una perspectiva vinculada al ecologismo y a la biología.

Terrain vague.

La etiqueta de *Terrain vague* fue acuñada inicialmente por el fotógrafo Man Ray —Emmanuel Radnitzky— en 1932, al ponerle este título a una fotografía tomada en la periferia de la



II/1.1
Terrains vagues,
1961.



II/1.2
Parc André-Ci-
troën, 1992.

⁵ Ignasi de Solà-Morales: *Terrain Vague*, pág. 39.

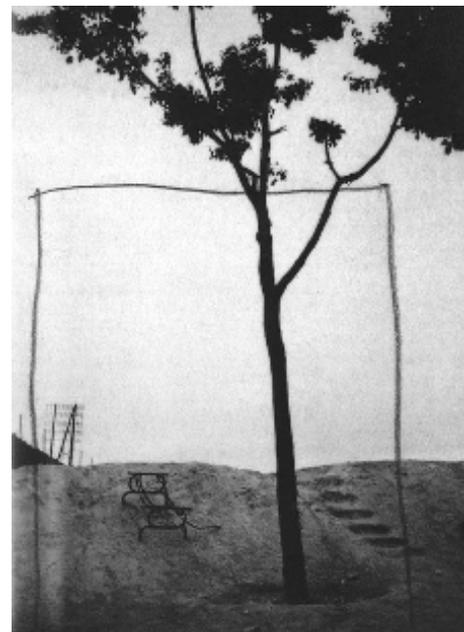
⁶ Enrique Walker: *Lo ordinario*, pág. 7.

ciudad de París —exactamente en Gare Montparnasse—. Unos años más tarde, el también fotógrafo Ben Vautier captura una instantánea de un páramo en el que aparece un pequeño letreiro con las palabras *Terrain vague*. En ambas fotografías aparece una clara tensión entre tres conceptos: la naturaleza salvaje, la ausencia de personas —pero no de actividad humana— y lo decadente de los terrenos baldíos. El fotógrafo, crítico y comisario de exposiciones Ian Walker describió la primera imagen de la siguiente manera:

«La imagen es visualmente tosca. Un montículo de tierra o hierba ocupa un tercio inferior de la foto. Unos escalones burdamente recortados sobre el montículo indican que se trata de un lugar por donde ha pasado mucha gente, ahora extrañamente vacío. No podemos saber qué lugar es éste. ¿Se trata de un paisaje natural invadido, corrompido por el humano, o es más bien un espacio urbano —quizás un parque— donde la naturaleza intenta sobrevivir?»⁷

De la fotografía y de la acurada descripción anterior, aflora una segunda cuestión: la ambigüedad del lugar. Cabe recordar que la imagen *Le Terrain Vague* de Man Ray fue recortada respecto de la original, consiguiendo potenciar así esta indeterminación espacial, haciendo imposible determinar el lugar donde fue tomada la imagen, casi como si pudiéramos hablar de una negación del contexto. Esta acción se asemeja a la que realizó el escenógrafo Max Glaenzel para el decorado de la obra de *Esperant Godot* —presentada en el Sala Beckett de Barcelona—, cuya escenografía es ciertamente atemporal, genérica y desarraigada. Casi como si se hubiese querido replicar la atmósfera del *Terrain vague* capturado por Man Ray.

Si bien la comparación anterior introduce conceptos que podrían definir lo que se entiende por *Terrain vague*, esta etiqueta continúa siendo compleja de traducir y determinar. Existen multiplicidad de definiciones para referirse al *Terrain vague* que, en lugar de acotar conceptualmente el término, han conseguido lo opuesto: potenciar su indefinición —concepto que resulta paradójicamente intrínseco a estos terrenos baldíos—. Ahora bien, el ensayo⁸ de Ignasi de Solà-Morales del año 1995 que lleva por título la misma noción, ha sido ampliamente referen-



II/1.3
Le Terrain Vague,
1932.



II/1.4
Escenografía
del espectáculo
Esperant Godot,
2020.

⁷ Según indica Ian Walker en «Terrain Vague.», pág. 1.
⁸ DE SOLÀ-MORALES, Ignasi: «Terrain Vague», *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, N° 212.

ciado y fue capaz de incorporar en el vocabulario de la discusión urbana el *Terrain vague*. Posteriormente, el filósofo francés Phillippe Vasset publicó el libro titulado *Un libre blanc*⁹, donde explica las incursiones que realizaba a los espacios en blanco de la ciudad de París. Estableciendo una reflexión sobre las formas de ver y experimentar la vida urbana a través de lo que se conoce como derivas situacioncitas¹⁰.

El término *Terrain vague* califica, entonces, aquellos lugares urbanos intermedios que constituyen un vacío en el paisaje urbano de la periferia. Pero ¿podríamos encontrar vacíos similares en el centro de la ciudad? Aunque de forma generalizada es difícil encontrar este tipo de espacios en la ciudad densa, pues esta parece tener un afán por completarse constantemente. Durante siete años consecutivos apareció en la ciudad de París un vacío urbano al que apodaron como *Le Trou des Halles*. Este espacio temporal se trataba de una excavación que, por no tener uso asociado, fue el telón de fondo de una película que filmó Marco Ferreri en 1974: *¡Touche pas à la femme blanche!* Un pastiche de un western que se convirtió en una alegoría del momento, la confrontación entre los tecnócratas del urbanismo que promovieron la demolición del antiguo mercado y la gente que se oponía. En Barcelona podríamos encontrar un lugar análogo, aunque no surja de forma artificial por la demolición y la excavación de un edificio histórico, como es el triángulo de Vallcarca. Este es un emplazamiento donde se aprobó recientemente un planeamiento de dudoso interés, que destruirá un enclave singular, dentro de una ciudad que parece buscar cierta monotonía urbana mediante la especulación inmobiliaria.

Si algo comparten estos lugares es la indeterminación y su eclosión como residuo de la ciudad gris. Llegados aquí, deberíamos preguntarnos si lo realmente necesario es la transformación de estos lugares a partir de medidas homogeneizadoras, o si sería mejor preservar dichos vacíos y gestionarlos a través de estrategias pasivas lejos del cemento y, por tanto, de la construcción y especulación.

Aun así, el texto de Solà-Morales define prototípicamente estos lugares como lugares vacantes en la periferia de la ciudad: se



II/1.5
Vista aérea de la obra de Les Halles, 1971.



II/1.6
Le Trou des Halles, 1971.



II/1.7
¡Touche pas à la femme blanche!, 1974.

⁹ VASSET, Phillippe: *Un libre blanc*, Paris: Fayard, 2007.

¹⁰ Teoría de la deriva de Guy Debord (1958): la deriva se presenta como una técnica de pasos inintermitidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.



II/1.8
Carottes Montées, before 1900.

refiere a descampados, arcenes, lindes infraestructurales o espacios entre tramas codificados como «*movimiento, oscilación, inestabilidad y fluctuación*»¹¹. Nos referimos a espacios entre lo público y lo privado, espacios abandonados entre el núcleo y la periferia, como resultado de la incapacidad para incorporarlos a la ciudad. Estos han sido magníficamente captados a lo largo de los años por fotógrafos como: John Davies, David Plowden, Thomas Struth, Jannes Linders, Manolo Laguillo, Olivo Barbieri u otros menos conocidos como Steffi Klenz, Peter Bialobrzeski, Anaik Frantz, Paul Seawright, Eugène Atget, Gyula Halász — Brassai —, Henri Cartier-Bresson o Robert Doisneau.

La valoración de estos espacios desde el cine o la fotografía, evidencia la actitud que evocan estos lugares. «*La relación entre la ausencia de uso, de actividad, y el sentido de libertad, de expectativa es fundamental para entender toda la potencia evocativa que los terrain vague de las ciudades tienen en la percepción de la misma en los últimos años. Vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación.*»¹². De esta manera, se pone de manifiesto que existe una actitud positivista intrínseca a estos lugares. Son la ausencia de uso o la falta de actividad la que nos permite imaginar nuevos usos en estos entornos, convirtiéndolos en espacios potencialmente atractivos.

Entonces, ¿por qué las ciudades intentan encarecidamente hacer desaparecer estos lugares? ¿Por qué nos preguntamos para qué sirven, si es esta falta de uso la que los hace especiales? Las ciudades, al fin y al cabo, son lugares de confluencia, de contacto con realidades socioeconómicas totalmente distintas, lejos de las imágenes mediatizadas e irreales que asociamos al concepto de urbe. En definitiva, hemos aceptado una imagen de la ciudad heterotópica y especializada —como la categorizaría Henri Lefebvre— al definir una espacialidad con tendencia a la homogenización lejos de una heterogeneidad real. Deducimos entonces que todo lo que esté fuera de este imaginario —de forma errónea— nos puede generar cierta inseguridad, desasosiego e intranquilidad.

Esta repulsa hacia estos espacios abandonados por la planificación, nos lleva a percibirlos como no-lugares, concepto acuñado por Marc Augé en su libro *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, donde pone en valor ciertos lugares provisionales y efímeros de la ciudad. «*Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar*»¹³. La hipótesis definida por Augé plantea que la sobremodernidad es la productora de estos lugares que no son en sí lugares antropológicos y, por tanto, no son de interés para las personas.

De todas formas, resulta pertinente pensar que deberíamos superar esta categorización y entender que todos los lugares de la ciudad son relevantes para la misma. El lugar y el no lugar, como expone Marc Augé son más bien «*polaridades falsas: el pri-*



II/1.9
Lost in Transition,
2003.



II/1.10
Parc du Sausset



II/1.11
Untitled (Hooters),
2001.

¹¹ Ignasi de Solà-Morales: *Terrain vague*, pág. 40.

¹² Solà-Morales, op. cit., pág. 37.

¹³ Marc Augé: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, pág. 83.

mero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y la relación»¹⁴. Al fin y al cabo, el término Terrain vague sirvió para dar nombre a aquellos lugares incompletos que encontrábamos al deambular por la ciudad. La etiqueta permitió empezar a hablar de todos aquellos contraespacios como contraposición de lo consolidado y de lo construido. Fue la indefinición y a la vez la poética espacial que se asoció a ellos, el detonante que atrajo a tantísimos artistas, como ya evidenciaba Solá-Morales en su texto:

«la reacción del arte es la de preservar estos espacios alternativos, extraños, extranjeros a la eficacia productiva de la ciudad. Si el ecologismo lucha por preservar los espacios incontaminados de una naturaleza mitificada como madre inalcanzable, también el arte contemporáneo parece luchar por la preservación de estos espacios otros en el interior de la ciudad.»¹⁵

En el cine, por ejemplo, existió cierta fijación por estos espacios alejados del orden y la monotonía de la ciudad. Diversas películas buscaban una especie de complicidad con todos aquellos paisajes periféricos. El cine francés, con cortometrajes como *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo o *Le quai des Brumes* (1938) y *Terrain vague* (1960) de Marcel Carné —esta última, titulada igual que el tema que nos concierne—, ya mostraban paisajes en tierra de nadie. Incluso en el filme *Mon oncle* (1958) de Jacques Tatí se cuestiona la idea de límite asociado a la dicotomía entre paisaje urbano y paisaje rural, convirtiendo el *Terrain vague* en el lugar donde juegan los niños, lugares de desasosiego donde realizar todo tipo de peripecias —un patio para la ciudad—.

Otras películas, también del cine francés, como *Le sang des bêtes* (1949) de Georges Franju, *Le Pont du Nord* (1981) de Jacques Rivette, *Le thé au harem d'Archimède* (1985) de Charef Mehdi y *Le gamin au vélo* (2011) de Jean-Pierre et Luc Dardenne, muestran claros ejemplos de espacios urbanos o lugares infraestructurales abandonados como consecuencia de un cese de actividad. Donde el abandono de escombros, ruinas y maleza son la constante de estos lugares descuidados y, muchas veces, inaccesibles.

También el cine alemán, con películas como *Wings of Desire* (1987) de Wim Wenders muestra espacios baldíos de la ciudad dividida de Berlín previo a la caída del Muro, o el cortometraje del *Petit Indi* (2009) de Marc Recha. Asimismo, el documental para la exposición *Post-it City*¹⁶ titulado *La Ciudad Jubilada* (2008) de Pau Faus es capaz de «reflexionar sobre la siempre compleja convivencia entre la ciudad formal y la ciudad informal»¹⁷, desde la atenta mirada hacia aquellas actividades que, «desde su “desobediencia”»¹⁸, construyen la ciudad. Si alguna cosa tiene en común todos estos cortometrajes es que son capaces de hacer una lectura similar de estos lugares heterogéneos, consiguiendo hacer un elogio a la figura del descampado y a toda aquella belleza ordinaria que contiene.

Cabe la posibilidad de valorar y encontrar en los *Terrain vague*



II/1.12
II/1.13
II/1.14
L'Atalante,
1934.



II/1.15
II/1.16
II/1.17
II/1.18
Le Pont du Nord,
1981.



II/1.19
II/1.20
II/1.21
Terrain vague,
1960.



II/1.22
II/1.23
II/1.24
II/1.25
Le sang des bêtes,
1949.



II/1.26
II/1.27
II/1.28
*Le thé au harem
d'Archimède*, 1985.



¹⁴ Augé, op. cit., pág. 84.

¹⁵ Solà-Morales, op. cit., pág. 40.

¹⁶ Post-it City. Ciudades ocasionales: Proyecto que investiga los diferentes usos temporales que se solapan sobre el territorio urbano. Post-it cities, representa una especie de ciudades efímeras que infectan la ciudad ordinaria a partir de unos usos no codificados, temporales, anónimos y con un talante crítico implícito. Exposición comisariada por: Martí Peran, Filippo Poli, Giovanni La Varra y Federico Zanfi.

¹⁷ Pau Faus: La ciudad Jubilada. Entorno de Barcelona, pág. 1.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 1.

nuevas oportunidades, pues estos espacios abandonados pueden tener un papel relevante en cuanto a la construcción de ciudades más sostenibles y reales. Por consiguiente, deberíamos dejar de pensar en ellos como espacios geométricos y más bien deberíamos definirlos como espacios antropológicos por su capacidad de relación con el medio y el hombre. Ante todo, tendrían que considerarse como espacios biológicos y de alianza entre especies, evitando así una concepción antropocéntrica de la ciudad capitalista que ha ocasionado grandes desajustes a nivel biológico como ha demostrado la pandemia. Esto no relata en ningún momento una cierta visión utópica de la ciudad, más bien al contrario: pretende imbricar estos terrenos baldíos al orden urbano, secundando una forma pausada y atenta de mirar la naturaleza y el lugar —ya fomentada por Gilles Clément en el *Manifiesto del Tercer Paisaje*¹⁹—.

Tercer paisaje

Así como Solà-Morales con el concepto de *Terrain vague* categorizó ciertos lugares olvidados por la ciudad y remarcó el valor de la belleza de lo ordinario, el *Tercer paisaje* representa la naturaleza salvaje, vigorosa y espontánea —no sembrada—, capaz de remarcar la importancia de los *Terrains vagues* dentro del modelo organizativo de las ciudades en las que convivimos.

El *Manifiesto del Tercer paisaje* es la contrapropuesta a la *ciudad genérica* y especializada a la que se refiere en sus textos Rem Koolhaas. Gilles Clément publica el manifiesto en el año 2004, ahondando en el hecho que los *Terrain vague* ya no deberían percibirse como aquellos terrenos desprendidos y olvidados de la ciudad, sino que representan el contrapunto a reflexiones urbanas obsoletas que, ahora sí, quieren encajar estos paisajes secundarios en las discusiones sobre los nuevos modelos de ciudad —menos agresivos con el entorno natural—. Superando así la presión que ejerce el *territorio antropizado*²⁰ sobre el *Tercer paisaje*, cuyos efectos devastadores conllevan la pérdida de diversidad biológica.

La visión cosmológica sobre el paisaje que promueve Gilles Clément —parecida a la visión sintoísta que otorga valores divinos a las rocas, arbustos, lagos y árboles— le permite superar la visión antropocéntrica de la ciudad. Entender que las ciudades necesitan recuperar ciertos equilibrios biológicos y ecológicos es el paso evidente al comprender que la cultura occidental conlleva la ruptura y la separación con la naturaleza. Esta nueva forma de mirar el paisaje está más en sintonía con las culturas orientales, donde el hombre y la naturaleza se sitúan en el mismo plano. Para definir esta visión cosmológica, Clément formuló el concepto de *jardín planetario* —una metáfora de la Tierra como gran jardín—. Una especie de *El Jardín de las delicias*²¹ donde abundan figuras humanas, animales y plantas en simbiosis, idealizando un mundo de abundancia y de diversidad. Gilles Clément planteará también la necesidad de reflexionar sobre la



II/1.29
Petit Indi,
2009.



II/1.30
La ciudad Jubila-
da, 2008.

¹⁹ CLÉMENT, Gilles: *Manifiesto del Tercer Paisaje*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2018.

²⁰ Gilles Clément: *Manifiesto del Tercer Paisaje*, pág. 37.

²¹ Obra de El Bosco de 1503-1515 de la que se hablará más adelante.

relación entre el ser humano y la naturaleza. El objetivo es la construcción de un jardín donde entendamos que la naturaleza no puede estar sometida a las leyes del capital que regulan el desarrollo de las ciudades modernas, pues esto implica un claro perjuicio sobre el equilibrio biológico que tanto deberíamos anhelar. Entonces, ¿cuál es el porvenir del jardín? ¿Qué forma deberíamos dar al jardín de la era ecológica? «*Hay que olvidarse del “parque” para adentrarse en el jardín verdadero*»²² nos propone Gilles Clément en su libro *Una breve historia del jardín*. Hay que conseguir que «*el ser humano abandone el proyecto de dominación sobre la naturaleza*»²³, por esto es importante entender que la naturaleza es parte esencial del cosmos —la ciudad— donde convivimos con otras especies.

Existe un segundo enfoque que debe resolverse, y es la relación entre la dicotomía que construyen los conceptos de artificio y natura. Para Clément la actitud consiste en no intentar imitar a la naturaleza, sino en entenderla e integrarse en ella. Rem Koolhaas, en su libro *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* define al Central Park como una «*instalación recreativa (...) una conservación taxidérmica de la naturaleza que exhibe para siempre el drama de cómo la cultura deja atrás la naturaleza*»²⁴, haciendo referencia a la artificialidad en su concepción. Las reflexiones de Gilles Clément se alejan absolutamente de este tipo de paisajes artificiales y pintorescos puesto que, según el autor, la ciudad no debería construirse a través de un catálogo de elementos naturales sacados de su contexto original. El Central Park, en cambio, es una «*alfombra arcádica sintética*»²⁵, un ejercicio de copia, mientras que, lo que necesita el contexto actual es revalorizar la naturaleza ocasional y salvaje.

La ciudad entonces tiene una función pedagógica. Es el «*lugar de vida en el que se podían experimentar otras maneras de estar en el mundo*»²⁶ como decía Jorn de Précy en su texto *El jardín perdido*. El jardín que hay que rescatar según Gilles Clément es aquel que recupere los ecosistemas frágiles y la biodiversidad diversa dentro de las ciudades, aquel donde broten las plantas rebeldes como si se tratara de un jardín selvático. Ese que prefiere las herbáceas de la región a plantas exóticas, el que se construye sobre el «*conjunto de los espacios residuales del hombre*»²⁷. Hablamos de lugares donde florece la vida de forma espontánea, donde la exuberancia irracional es un valor en sí mismo, lugares de vida según Clément. Estos lugares llevan implícita la negación de la idea que la belleza únicamente puede surgir del rechazo de todo lo que es innecesario —aquí no se cumple la frase de “menos es más”—. La abundancia es un valor, pues representa el refugio de la diversidad alejándose de criterios como la funcionalidad, la artificialidad y la homogeneidad. Jorn de Précy, en su texto *El jardín perdido*, recuerda que «*el secreto de la belleza ha de buscarse siempre, como lo hacían los antiguos, en la naturaleza*»²⁸. En el mismo sentido, Clément promueve lo que él llama *un jardín en movimiento*, un lugar donde las plantas se siembran por sí solas y donde el jardinero se limita a comprender las leyes del mundo natural, observando más e interviniendo menos.

²² Gilles Clément: *Una breve historia del jardín*, pág. 74.

²³ *Ibidem*, pág. 69.

²⁴ Rem Koolhaas: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, pág. 21.

²⁵ *Ibidem*, pág. 23.

²⁶ Jorn de Précy: *El jardín perdido*, pág. 71.

²⁷ Gilles Clément: *Manifiesto del Tercer Paisaje*, pág. 11.

²⁸ De Précy, *op. cit.*, pág. 71.



II/1.31
Hooverville —
asentamientos
irregulares — en
el Central Park.



II/1.32
Central Park.
Estado de la ve-
getación después
de la inaugura-
ción.



II/1.33
Central Park.
Estado de la ve-
getación después
de unos años.



II/1.34
Vegetación
silvestre. Imagen
tomada después
del confinamiento
alrededor de
Collserola, 2020.

«Dejar actuar quiere decir no intentar ir más allá de lo que surge espontáneamente, no actuar por muy calculados que estén los actos, con el objetivo de obtener más de lo que la vida nos ofrece. (...) jardineros, hagan lo menos posible, dejen a la naturaleza el grueso del trabajo»²⁹

El resultado será un conjunto de paisajes secundarios heterogéneos y caóticos. Lugares que resistirían el embate de la modernidad, los que se entenderían «no como un bien patrimonial, sino como un espacio común de futuro»³⁰, anhelando formar parte de los paisajes descritos por J. B. Jackson, donde «el paisaje dejó de ser un escenario impersonal y vacío, y se convirtió en una forma de vida, un lugar donde los hombres y el medio ambiente estaban en armonía dentro de un mismo diseño»³¹.

Así pues, no debería ser la intervención la que definiera el lugar, sino más bien lo contrario, el lugar debería sugerir la intervención que ponga en valor su identidad. Deberíamos dejar de hablar de la cualidad del paisaje y hablar y aprender más del paisaje en sí. Puesto que la calidad o la belleza de las cosas hacen referencia a percepciones personales y no son parámetros objetivos sino más bien subjetivos de los que deberíamos distanciarnos. Entonces el ejercicio podría ser casi un ejercicio de copia de lo existente y de los modelos previos a la construcción de la ciudad, pues en ellos ya existía una naturaleza independiente, vigorosa y selvática. No se trata, por tanto, de gestionar procesos de ocupación de terrenos con simples estrategias de ocultación o naturalización, sino más bien se trata de dejar aflorar su valor y, a la vez, dejar a la naturaleza construirse a sí misma su propio jardín.

A fin de cuentas, lo que une a todos estos paisajes es la naturaleza. Solo hay que entender que el proyecto de ciudad tiene que acentuar su valor, evidenciándolo, transformándolo y convirtiéndolo en utilizable. La propuesta de desconfinamiento —de esta naturaleza ocasional— no quisiera ser un parche superficial a realidades y transformaciones que tienen un enorme calado biológico y ecológico además de político, sino que debe cambiar la forma de mirar las “malas hierbas”.

Referenciando textualmente las palabras del arquitecto Andrés Jaque en una entrevista publicada durante los meses de verano y que describe a la perfección la situación actual:

«Nos enfrentamos a una llamada del planeta que nos está avisando de que la cultura de la extracción y del crecimiento está asociada a grandes crisis que van a generar daño y ponen en cuestión la supervivencia de los humanos en el planeta.»³²

La clave para afrontar el futuro dentro de este contexto de cambio climático y de pandemia consistirá en gestionar la relación entre el ser humano y la naturaleza. Gestionando el tercer paisaje, aceptando la incertidumbre y el tiempo como factores de subversión, frente al urbanismo expansivo y capitalista. ¡Dejemos desconfinar a la naturaleza subversiva!



II/1.35
Brandenburger Tor,
Berlín 1994.

²⁹ Ibidem, págs. 87-88.

³⁰ Clément, op. cit., pág. 62.

³¹ J. B. Jackson: Discovering the Vernacular Landscape, pág. 135.

³² PRIMO, Carlos: «Andrés Jaque: “Que nadie me busque en los juegos de la nostalgia, el machismo y la testosterona brutalis”», *ICON DESIGN* (18.8.2020).

Naturaleza subversiva

«La normalidad impuesta por el estado hace inevitable la transgresión permanente»³³

Henri Lefebvre

Ante los estragos de la cultura humana, la obra de la artista austriaca Lois Weinberger representa la subversión de la naturaleza frente al agotamiento de la civilización occidental que se viene desarrollando desde hace décadas. La ciudad —el hormigón en particular— ha ido acorralando lentamente la naturaleza y, en consecuencia, a la vida que se asocia a ella. En el mismo sentido, la instalación artística *Baumfest* (1977) representa la opresión que sufre la naturaleza en el contexto actual. El resultado es el vestido de un cerezo con material de desecho —bolsas de plástico— que la civilización genera de forma indiscriminada como embalajes de todo tipo de objetos y que, cada vez más, somos capaces de encontrar en el medio natural —como si este se hubiera convertido en un vertedero—. La transformación festiva de la basura en adorno es realmente provocativa pues simboliza el ahogamiento de la naturaleza y representa la construcción de un paisaje transgénico. Pero también podríamos hacer otra lectura, podríamos pensar que la ciudad y, por tanto, la arquitectura, han echado un velo sobre la naturaleza, desligándose de ella o enmascarándola, al igual que hizo el arquitecto René Kersting para la instalación *Weiss im Grün* (2019) consiguiendo un filtro entre la mirada y la naturaleza a través de un textil algo poroso. Un filtro perceptivo que, en el caso de la naturaleza subversiva —la del *Tercer paisaje*—, parece tener un carácter negativo según Gilles Clément. ¿No deberíamos ser capaces de valorar la naturaleza insurgente? La que se levanta e interrumpe el orden y la monotonía de la ciudad genérica.

La naturaleza subversiva a la que se refiere el título —que debemos recordar que abunda en el entorno natural— es aquella que intenta recuperar el espacio que la ciudad le ha arrebatado. Es aquella que forma parte del *Tercer Paisaje* de Gilles Clément y la que poliniza el *Terrain vague* de forma heterogénea, estableciendo una especie de esquema rizomático dentro de la ciudad capaz de crear la anhelada biodiversidad. También es aquella que construye un sinfín de oasis parecidos al Lac Sacré en el templo de Dendra, como si se construyesen dentro del desierto metafórico en que se han convertido algunas ciudades. Pero, sobre todo, es la que debería construir una nueva actitud política y social a la vez que poética, contribuyendo al jardín planetario que propone Gilles Clément.

El propio Weinberger nos ayudará a construir una crítica feroz con la intención de subrayar la necesidad de recuperar este tipo de espacios verdes en la ciudad. La instalación *Ruderal-Einfriedung* (1993) representa la destrucción de la ciudad buscando el sustrato fértil donde construir un jardín silvestre. La obra consistió en el repicado de un cuadrado de asfalto y la no siembra de ninguna especie ya que esta se realizaría como si fuera un *jardín en movimiento*³⁴. Un concepto parecido al que los artistas Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger diseñan para la instalación *Lungenkraut* (2017) dedicada al aire y a la vegetación. En ella los artistas



III/1.1
Baumfest,
1977.



III/1.2
Weiss im Grün,
2019



III/1.3
Lac Sacré en
el templo de
Dendra.

³³ Henri Lefebvre: *The Production of Space*, pág. 23.

³⁴ El concepto de jardín en movimiento de Gilles Clément sostiene que los jardines y el paisaje no son espacios estáticos que deben controlarse, sino lugares donde la naturaleza debe seguir su curso, donde las especies vegetales deben instalarse de forma espontánea y desarrollarse libremente de modo que la experiencia estética surja de la contemplación de los propios procesos espontáneos de sucesión biológica.

«¿Somos capaces de pensar la diferencia sin referencias a la identidad? Pensemos en el juego de las siete diferencias: las encontramos sobre el mismo dibujo, ligeramente modificado. ¿Pero, y si el dibujo no existiera? ¿Y si solo hubiera diferencias? Quizás entonces ya no podríamos jugar a comparar y distinguir, pero tendríamos una representación que se acercaría mucho más a la textura real de nuestro mundo.»

Marina Garcés



III/1.4
III/1.5
III/1.6
III/1.7
III/1.8
III/1.9
III/1.10
III/1.11
III/1.12
III/1.13

Serie fotográfica
In An English
Country Garden,
1963.

construyen un jardín flotante para recordarnos que son las plantas y los árboles los que fortalecen nuestros pulmones y no la contaminación que generamos. Es una instalación claramente frágil que representa toda aquella vegetación suspendida pero también el polen, las esporas, los líquenes y las semillas que, de forma natural, se desplazan —de forma invisible— por el aire polinizando los *Terrain vague* que se encuentran a su paso. Pareciendo parafrasear el jardín en movimiento de Gilles Clément —aquel que se construye sin jardineros—. El propio Weinberger, en un diálogo de la película *Am Rande der Arena* (2001) dice «los mejores jardineros son aquellos que abandonan el jardín»³⁵, una postura concordante a la de Clément y parecida también a la que Andre Le Nôtre —jardinero del rey Luis XI— tenía al preguntarse si el parque de Sceaux «alcanzaría la perfección una vez sumido en el abandono»³⁶.

El resultado de la instalación de Weinberger fue la construcción de un no-lugar cuyo contenido está en un constante estado transitorio, de cambio. Esto nos enseña que la naturaleza podría introducir entonces los ciclos dinámicos inherentes en ella —crecimiento y decadencia— a las reflexiones futuras sobre la temporalidad de la ciudad y de la arquitectura, negando la concepción estática de ambas. El fotógrafo Kenneth Griffiths realizó una serie fotográfica *In An English Country Garden* (1963) sobre una pareja de ancianos con el objetivo de reflejar el paso del tiempo. Las fotografías muestran la fragilidad de la vida humana y la naturaleza —pues ambas se ven alteradas al paso de las estaciones— mientras que, la arquitectura, resta inalterada en el fondo de la imagen. ¿No sería interesante entonces introducir este vector temporal en las reflexiones sobre la ciudad y la arquitectura? ¿No sería interesante pensar lo construido atendiendo a conceptos como el de vejez, decadencia o ruina?

La pandemia ha introducido este factor temporal en las reflexiones sobre la naturaleza y la ciudad. Hemos estado confinados tres meses y esto ha permitido a la naturaleza brotar. A nadie se le ha pasado por alto que los parques, las aceras, los campos no cultivados y los espacios limítrofes están repletos de abundantes malas hierbas. La no intervención humana durante tres meses ha causado un efecto espectacular sobre la biodiversidad, especialmente entre la más oportunista, la que ha crecido sin control ninguno. Parece casi como si hubiéramos seguido las indicaciones del paisajista Piet Oudolf protegiendo la vegetación para que siga su ciclo vital, dejándola crecer libremente según los cambios estacionales —permitiéndonos ver aquello que no habíamos podido ver de la naturaleza de la ciudad—. Casi como si pudiéramos hablar de la regeneración de sistemas biológicos o dunares, una especie de pausa o tiempo muerto para la vegetación.

De todos modos, es curioso que, a mucha gente parece molestarle la vegetación espontánea en los solares públicos, pues de ello se desprende —erróneamente—, el abandono y la suciedad de estos. Existe una especie de frenesí por limpiarlos, como si las administraciones no tuvieran mejores cosas que hacer que



III/1.14
Ruderal-Einfriedung, 1993.



III/1.15
Lungenkraut, 2007.

³⁵ Frase de Lois Weinberger en la película *Am Rande der Arena* (2001).

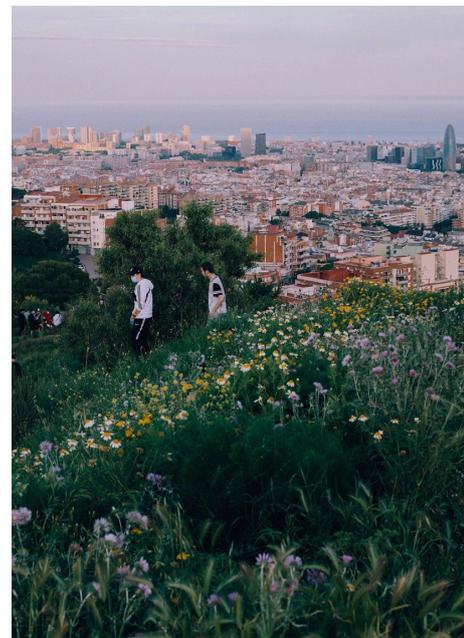
³⁶ Jorn de Prêcy: *El jardín perdido*, pág. 50.

limpiar el verde de la ciudad en lugar de encarar problemáticas sustanciales, como la contaminación, la gentrificación o el problema habitacional. Estos lugares, al igual que muchos jardines, parques e incluso los alcorques, se han revitalizado espectacularmente durante el confinamiento, pues en ellos residió temporalmente una riqueza vegetal que, en vez de hostigar, se tendría que potenciar. Deberíamos reflexionar enérgicamente sobre la reconquista del verde en el espacio urbano, afrontando la ciudad existente y no la que imaginamos y teniendo en cuenta que la propia vegetación ha tenido la capacidad de recuperar la anhelada biodiversidad. De todos modos, ¡parece que estamos haciendo lo contrario!

El tema, entonces, se articula en la necesidad de observar, preservar y valorar esta vegetación silvestre de acera, de solares vacíos y de campos entre infraestructuras para proteger el verde que ha aparecido entre los adoquines, las esquinas de las calles y en los pies de las farolas, así como también en las colinas que limitan algunas ciudades. Salvaguardando así el verde de la hierba carnicera —*Conyza canadensis*—, el blanco de las margaritas cimarrona —*Erigeron karvinskianus*—, el rojo de las amapolas —*Papaver rhoeas*— o el amarillo de los dientes de león —*Taraxacum officinale*—, que llenan y dan color a las laderas de Collserola. Protegerlas parece ser lo correcto, puesto que, además de la diversidad vegetal, estos lugares donde crecen al libre albedrío plantas silvestres —malas hierbas— son a su vez el principal refugio de la biodiversidad animal —hasta que desgraciadamente la contaminación las vuelva a hacer desaparecer—.

Este tipo de vegetación “ocasional”, percibida muchas veces como algo negativo, ha sido el eje sobre el que están trabajando algunas administraciones y paisajistas. La municipalidad de Barcelona, al igual que la de Nantes, son un ejemplo de esta tendencia. La primera con su programa para la *Naturalització dels espais verds*, utiliza la siega selectiva de los herbazales y un mantenimiento menos intensivo, como ejes de su apuesta por una jardinería diferente, aunque no tan diferente a la que se aplicaba en los bosques dedicados a los dioses en la antigua Roma: «*Dichos parques públicos —que evidentemente nada tienen que ver con nuestros jardines municipales de hoy, a pesar de ser sus antepasados— eran lugares salvajes; allí se dejaba a la naturaleza en libertad, aunque la mano del jardinero interviniera de vez en cuando para impedir que se convirtieran en bosques impenetrables.*»³⁷. En el caso de Nantes, no es solo una postura política, sino que se convirtió en un ejercicio pedagógico —para vecinos y transeúntes— capaz de modificar su percepción sobre la vegetación silvestre: «*Nos han enseñado a considerarlas —a las malas hierbas— como plantas indeseables, que eran un signo de mal mantenimiento de la ciudad, pero en realidad nos ayudan contra la polución, filtran el agua de arroyada y evitan la erosión pluvial*»³⁸. Esto se consiguió a través de iniciativas como la de la herborista Frédérique Soulard, quien se propuso escribir el nombre común de las malas hierbas sobre el asfalto. De esta manera, la población aprendía la flora ocasional con la que convivía, casi como si hablásemos de lecciones de botánica callejera. La iniciativa

III/1.16
Vegetación silvestre y regero de gente en Collserola. Imagen tomada después del confinamiento, 2020.



³⁷ Jorn de Précy: El jardín perdido, pág. 31.

³⁸ MARTÍN, Galo: «Las “malas buenas” hierbas de Nantes», *El País*, (29.6.2016).

ha desencadenado un cambio de actitud de la municipalidad, ya que en la actualidad los jardineros de la ciudad han erradicado el uso de pesticidas y llevan a cabo siegas selectivas de la vegetación silvestre. Esta ya no se erradica por completo, pues se entendió que es beneficiosa para conseguir un buen equilibrio biológico para la ciudad. Incluso hoy en día sabemos que algunas de estas plantas son medicinales y otras son comestibles. Entonces, ¿Por qué, si la cultura popular da el valor que se merecen a estas hierbas silvestres, la modernidad las desechó? ¿No debería habernos servido la situación epidemiológica para recuperar el valor popular de estas herbáceas?

Gilles Clément con su *Manifiesto del Tercer paisaje* recupera los conocimientos populares que se asocian a esta vegetación. Cabe recordar, por ejemplo, que en el mundo vinícola hace tiempo que se incorporaron las malas hierbas en sus cultivos de agricultura natural o biodinámica, pues estas permiten la vitalización del entorno próximo y la mejora de la calidad de la viña. Deberíamos fijarnos en los conocimientos ligados a la sabiduría popular que aflora de otras disciplinas y adaptarlas a nuestras necesidades, a nuestra arquitectura. El objetivo es promover lo que Gilles Clément llamaría un jardín para el mañana, que no es más que un ejercicio de sentido común alrededor de esta vegetación ocasional. Es por esto por lo que, tanto Gilles Clément como Piet Oudolf, defienden fehacientemente que este tipo de vegetación tiene un valor *per se* a la vez que estético desde el punto de vista paisajístico. No como parte del mobiliario urbano —según ha sido la tendencia hasta el momento—, sino más bien desde el punto de vista de la ecología o incluso por su capacidad de ligarnos con nuestra infancia, como se refería en uno de sus libros el arquitecto Peter Zumthor al hablar del relato del proyecto de la Serpentine Gallery Pavilion (2011) compartido con Piet Oudolf. En este, se relacionaba esta vegetación silvestre con la búsqueda de ciertos recuerdos y sonidos de un tiempo perdido que recuperaron al dejar brotar de nuevo la vegetación “ocasional” y convirtiéndolo en una especie de jardín de la infancia donde divertirnos y ser libres.

«Para mí, el diseño de jardines no se trata solo de plantas, se trata de emoción, atmósfera, un sentido de contemplación.»³⁹



III/1.18
Serpentine
Gallery Pavilion,
2011.



III/1.17
Frédérique
Soulard se propuso
escribir en
nombre común
de las “malas
hierbas”.

³⁹ Frase de Piet Oudolf en la película *Five Seasons: The Gardens of Piet Oudolf* (2017).



III/1.19
José Luis Vergara Bezanilla hace 40 años decidió vivir conectado con la naturaleza y con lo trascendental, en medio de la vorágine de la ciudad. Cortometraje *Boraj - Un Rayo*.

De algún modo, debemos cambiar nuestro paradigma mental e intentar dejar de pensar que las plantas y animales están a nuestro servicio. Deberíamos potenciar la biodiversidad para favorecer un ecosistema más equilibrado y beneficioso para todos o esto nos debería haber enseñado la situación actual: la búsqueda de dicha vegetación perdida.

Esta postura no es tan distante a la que tuvo el naturalista francés Jean-Henri Fabre cuando, al hacerse mayor, consiguió comprar una casa de campo a la que se mudó. En su libro *Souvenirs entomologiques* empieza explicando que lo primero que hizo fue abandonar el huerto. Así la gran diversidad de hierbas que crecían en la región podrían proliferar libremente a su terreno atrayendo así plantas, miles de insectos, invertebrados y a algún que otro pájaro. De la misma manera, José Luís Vergara Bezanilla y Cécile Daladier junto a Nicolas Soulier abogan por una cierta estética descuidada de sus jardines particulares. El primero, en el cortometraje *BORA7 - Un Rayo*, enseña el lugar donde decidió vivir conectado con la naturaleza —y con lo trascendental—, en medio de la vorágine de la ciudad. En él, el protagonista habita un bosque que dejó crecer para separarse del cemento que invadió Santiago de Chile. Un hogar donde dedicarse completamente a la naturaleza, cultivando su entorno, su jardín y a sí mismo. Mientras que los segundos, en un proyecto titulado *World in miniature* —como si inconscientemente quisieran hacer referencia al concepto de Gilles Clément jardín planetario— idearon en una casa del distrito 14 de París un pequeño jardín selvático donde observar procesos naturales, un pequeño lugar que rebosa vitalidad, donde ha desaparecido el jardinero convencional y ha aflorado la biodiversidad. Deberíamos, por lo tanto, aprender más de la naturaleza, de sus ciclos lunares, de su ciclo vital. Para eso, debemos tener un compromiso fehaciente con la vegetación silvestre, la que considera irrelevante el lugar donde crecer. Pues la naturaleza subversiva necesita neófitos que se sumen a su reivindicación.



III/1.20
Pequeño jardín
World in miniature.



III/1.22
Pequeño jardín
World in miniature.

Utilidad de lo inútil

Todo comienza cuando la arquitectura se termina, entonces la naturaleza y el tiempo hacen su trabajo sobre las ruinas.

En la ciudad encontramos todo tipo de espacios abandonados —baldíos—, espacios en soledad absoluta, sin vida. Hablamos de páramos, solares, bordes de caminos, terraplenes infraestructurales, espacios que en definitiva conforman el *Terrain vague*. Ahora bien ¿qué sucede con todos esos lugares que aparecen en medio de la ciudad densificada pero que forman parte de su entropía? ¿Pueden formar estos lugares parte del *Terrain vague*? ¿Podría extrapolarse la idea de *Terrain vague* a los lugares que la ciudad deja de usar?

No podemos obviar que el texto de Ignasi de Solá-Morales sobre los terrenos baldíos habla genéricamente de lugares periféricos, pero también es verdad que es fácil encontrar ruinas o espacios sin uso que se van degradando poco a poco en el interior de las ciudades. Casas señoriales, teatros, almacenes, industrias o viviendas son solo algunas de estos espacios que podemos encontrar paseando por nuestros barrios. La Casa Tosquella, construida por el arquitecto Eduard Maria Balcells i Buigas que se encuentra entre la calle Vallirana y ronda General Mitre, puede ser un ejemplo de estos espacios. Ahora vigoroso tras su abandono —la casa en ruinas—, alberga un jardín selvático esplendoroso donde no existe jardinero alguno. De algún modo, parece que hemos encontrado el lugar donde conviven el *Tercer paisaje* y la arquitectura: la ruina.

«Este equilibrio único y singular entre la materia inerte, sujeta a las leyes mecánicas (...) se quiebra en el momento en que el edificio se degrada y desmorona. Pues esto no significa, sino que las fuerzas meramente naturales empiezan a enseñorearse de la obra del hombre: el equilibrio entre naturaleza y espíritu que representa la arquitectura cede en favor de la naturaleza»⁴⁰

El estudio del jardinero, horticultor y paisajista Dan Pearson, tiene algunos proyectos en el que se establece un claro diálogo entre la vegetación y la ruina. El ejercicio que propone dista mucho de un ejercicio de pesebrismo, como catalogaría el artista Perejaume, puesto que defiende una naturaleza no tan ligada a la visualidad y al confort —aunque la belleza de lo ordinario también sea belleza—. Interesantes son las reflexiones que hace el propietario de la Torrecchia vecchia (1994): *«Aunque nada aquí se deja al azar, parece tan natural que las personas que visitan que a veces lo vistan preguntan porque ciertas áreas parecen cubiertas de maleza y abandonados»⁴¹*. Seguro que Pearson secundaria las palabras de Jorn de Précý: *«Para conseguirlo, hay que aprender el arte de mirar y el de la paciencia y también, y, sobre todo, saber escuchar. El lugar nos habla. ¿En qué quiere convertirse? ¿Qué tipo de jardín sueña con llegar a ser? Sepan dejar a un lado sus gustos personales en materia de estilos de jardines y de horticultura. No es el lugar el que ha de adaptarse a ustedes, sino todo lo contrario»⁴²*.

En la ruina, es la naturaleza quien renaturaliza la arquitectura —superando la relación de sumisión que se establecía— y le



IV/1.1
Jardín selvático
Casa Tosquella,
2020.



IV/1.2
Renaturalización
de la arquitectura.
Torrecchia
vecchia, 1994.

⁴⁰ George Simmel: Sobre la aventura, pág. 182.

⁴¹ Según indica Dan Pearson en la descripción de su página web sobre la Torrecchia vecchia (1994).

⁴² Jorn de Précý: El jardín perdido, págs. 75-76.



IV/1.3
Arquitectura a
merced de la
naturaleza. Pue-
blo pesquero de
Houtouwan.

otorga vida a lo decadente. Estos lugares, aun pareciendo no tener uso, se convierten en el refugio del *Tercer paisaje* —lugares de abundancia y diversidad—. En algunos casos la naturaleza parece engullir lo construido, como si intentara recuperar terreno y hacer desaparecer aquello que le usurpó su hábitat. La naturaleza en este caso se convierte en la antítesis de lo perenne para convertirse en una apropiación efímera de la ciudad. Parece que describamos una venganza del *Tercer paisaje* al mundo de lo inerte. Una venganza de lo verde frente a lo gris, del desorden frente al orden, del paisaje ordinario frente al paisaje bello. Como sucede en el antiguo pueblo pesquero de Houtouwan, en Shengshan donde la arquitectura se encuentra a merced de la naturaleza.

Las pinturas de Paul Cézanne, Arnold Böcklin o Thomas Cole al igual que los grabados de Piranesi, representan el estado salvaje de estos espacios atemporales. Hablamos de obras como: *Château Noir* (1903-04), *L'île des Morts* (1886), *Modscheinlandschaft mit Ruine* (1849) o *The Course of Empire: Desolation* (1836). Aunque en las pinturas la arquitectura parece seguir teniendo este carácter objetual, la realidad es que todas ellas construyen un paisaje híbrido, donde se da a entender la ruina como una muestra de la decadencia de la ciudad. La ciudad de Barcelona, en el intento por construir un jardín más para la ciudad, realizó un proyecto que, sin ser ejemplar por su propuesta de espacio público y de gestión del verde, contiene algo que la ciudad ha abandonado y debería generar interés. Can Ferrer es una finca ubicada en el barrio de Sant Gervasi – Galvay, zona con pocos equipamientos públicos a causa de la falta de propiedades municipales. El proyecto introduce un vacío en la ciudad densificada, mediante la recuperación de un jardín privado como espacio público, plasmando una buena estrategia para incorporar espacios a la ciudad densa. Otro ejemplo similar sería el jardín de la finca Muñoz Ramonet, diseñado por Forestier y remodelado por Mirambell en barrio de Sarrià – Sant Gervasi, que regaló, al igual que el anterior, un nuevo espacio verde privado a la ciudad.

Pero lo que es realmente interesante es la idea germinal que subyace de la relación entre dos opuestos —ruina y naturaleza— que conviven en el espacio de Can Ferrer. De ellas, aflora un potencial para tener en cuenta a la hora de pensar la arquitectura. El vallado —con que se encerró al edificio con fuertes signos de deterioro— parece haber sido pensado con una especie de doble función; por un lado, dejar reposar un entorno para que crezca la vegetación ocasional y, por otro lado, permitir a la construcción deteriorarse y desaparecer con el paso del tiempo. Como si la ciudad se regenerase por sí misma. Una actuación arquitectónica con un ritmo mucho más pausado, lejos de la inmediatez que supone la arquitectura de hoy en día. La naturaleza, en este lugar, parece ir imponiéndose a la arquitectura o simplemente cohabita con ella. La arquitectura tendría que pensarse desde la naturaleza, eliminando así este límite que no permite que naturaleza y arquitectura convivan.



IV/1.4
Modscheinlandschaft mit Ruine,
1849.



IV/1.5
Château Noir,
1903-04.



IV/1.6
Ruina en el
jardín de Can
Ferrer, 2020.

¿Deberíamos cuestionarnos si los edificios proyectados desde el verde puedan dejar de ser utopías?

Es en esta confrontación entre lo natural y lo artificial, entre lo que simboliza la vida y la muerte, donde tenemos que centrar nuestra mirada. No solo para gestionar la naturaleza ordinaria de nuestras ciudades sino también para proyectar arquitectura donde el aspecto biológico sea el núcleo de las reflexiones. Imbricando las nociones de *Terrain vague* y *Tercer paisaje* con la arquitectura, podemos alterar ciertos modelos arcaicos que no permiten a las ciudades adaptarse y avanzar. Esto nos permitirá afrontar problemas como el cambio climático y en consecuencia un aumento de la calidad de los hábitats. El gran problema surge de no entender que la naturaleza no puede ser tratada solo como un elemento ornamental sino que debemos entenderla como el eje sobre el cual deben rotar los planteamientos que miran hacia arquitecturas y ciudades más igualitarias y sostenibles. Hay una fotografía de la Fundación César Manrique, en Lanzarote, que podría ayudar a entender el espacio de confrontación del que estamos hablando. En ella la naturaleza se introduce en el interior de una de las salas permitiendo así dejar a la naturaleza habitar el espacio. Hablamos de entornos con cierta ambivalencia, lugares definidos por la integración de opuestos —naturaleza y arquitectura—.

Los arquitectos Vylder Vinck Taillieu, en su proyecto para la PC CARITAS (2016) —una rehabilitación de un edificio abandonado—, se preguntaron: ¿podría ser otra cosa? ¿podría conducir a otra forma de habitar? El proyecto consiguió hacer de un edificio un no edificio, pasando de una casa grande a un jardín con habitaciones, un umbral abierto y acogedor donde la vegetación, a parte de tener un enfoque estético, se convierte en un biotopo donde la silvicultura y la conservación de la vida silvestre definen la arquitectura.

Otro caso interesante es el despacho inglés Assemble con su proyecto Granby Winter Garden (2019) que convirtieron unas



IV/1.7
Collage del
proyecto Granby
Winter Garden,
2019.



IV/1.8
Dibujo del
proyecto PC CA-
RITAS, 2016.



IV/1.9
Fundación César
Manrique.

casas adosadas abandonadas —al haber sido víctimas del olvido de las administraciones al igual que sucedía con el *Terrain Vague*— en unas viviendas capaces de hacer frente a la gentrificación y a los precios abusivos de la vivienda. Pero el proyecto es mucho más que esto, es «un poderoso símbolo de la nueva vida que brota de las ruinas»⁴³, es la esperanza de ciudad que forma un jardín selvático a triple altura lleno de plantas, ilusiones, recuerdos de la gente que vivió, vivirá o simplemente cree en el proyecto. El jardín «es un espacio para la comunidad más que cualquier cosa»⁴⁴. Un pequeño fragmento del jardín planetario que debería construir las ciudades, tal y como expresaba Gilles Clément, pues como dice una de las vecinas de la calle, «es un lugar para trazar, hacer y crear, centrado en cómo empezó todo: la jardinería.»⁴⁵.

Estos ejemplos permiten, primero, inscribir los edificios —ruinas— como elemento útil para el contexto denso, en segundo lugar respetar lo construido como recuerdo al pasado y, en tercer lugar, evitar entender lo construido como un residuo que debe ser demolido. La ruina debería constituir para las administraciones el espacio más valorado para planificar e introducir la naturaleza dentro de la densidad de la ciudad. Al final, la virtud de estos lugares reside en que pasarían de ser jardines privados a jardines públicos, creando una especie de oasis dentro de la ciudad densificada, como los diseñados por la oficina OFFICE KGDVS para la Sharajh Bienal 11. En ese proyecto proponen un conjunto de pabellones jardines/refugio como respuesta a una necesidad de espacio público en una ciudad donde este se ha vuelto inexistente. Al final, son estrategias similares, aunque formalmente distintas, siempre desde la respuesta a las necesidades de vacío y a la introducción de la vegetación y el agua en los tejidos urbanos.

Las arquitecturas pueden expresar una de las dos caras de la siguiente dualidad: o se convierten en la expresión y recuerdo de lo estático o se convierten en la representación de las sociedades y formas dinámicas. La primera es más fácil y aburrida, y la segunda es más abstracta y difícilmente diseñable. Quizás lo único permanente en este mundo es el cambio. Convendría preguntar si la arquitectura es el reflejo del cambio. Parece que la arquitectura y la ciudad son estáticas por ahora, sin embargo, deberían ser tan dinámicas como la naturaleza.



IV/1.10
Pabellones
jardines/refugio
para la Sharajh
Bienal 11.

⁴³ WAINWRIGHT, Oliver: «Five years to do 10 chuffing houses! – meet the guerrilla gardeners of Granby», *The Guardian*, (8.7.2019).

⁴⁴ Ibidem

⁴⁵ Ibidem

¿Naturalidad o artificio?

«a wild planting in a strong design»

Mien Ruys

Un campo de trigo sembrado en un *Terrain vague* de la ciudad de Manhattan por la artista húngara Agnes Denes señala la tensión entre el campo y la monumentalidad de la ciudad y, por consiguiente, entre la espontaneidad y la artificialidad, entre aquello que se mueve con el viento y lo que resta inmóvil mirando al mundo natural. *Wheatfield – A confrontation* (1982) es una intrusión de la naturaleza frente a la artificialidad de la ciudad genérica. La intervención consistió en la construcción de un jardín urbano en un antiguo vertedero abandonado de la ciudad, plantando dos acres de trigo con la ayuda de voluntarios. La intervención no solo cuestionaba el modelo ciertamente autista de la ciudad de Nueva York en cuanto a la gestión del verde, sino que se convirtió en una crítica al sistema económico y inmobiliario que imperaba en la ciudad como una protesta a la conciencia ambiental generalizada.

Esta confrontación entre lo artificioso y la naturaleza también subyace de la película *Mon Oncle* (1958). Su director, Jacques Tati, enfatiza satíricamente su retórica superponiendo ambos mundos en los mismos fotogramas —como también sucede en las fotografías de John McGrail sobre la intervención anterior—. De esto modo, el cineasta confrontará el lenguaje vernáculo asociado al *Terrain vague* —policromático y diverso en cuanto a las formas— con lenguaje moderno —monocromático y simple, formalmente de acuerdo con los postulados del movimiento moderno—.

Hablar de artificio nos hace imaginar alguna suerte de habilidad, destreza o primor con el objetivo de obtener un resultado concreto sobre la naturalidad. Podríamos asociar la artificialidad —en el campo de la naturaleza— a proyectos como *Splice Garden* (1986) de la paisajista Martha Schwartz, cuya abstracción y el hecho de que todas las plantas del jardín son de plástico, lo convierten en una oda a «vivir mejor a través de la química»⁴⁶ o el proyecto Austrian Travel Agency (1976) de Hans Hollein, un jardín de palmeras doradas y aves rapaces sobrevolando un interior luminoso. Ambos lugares construyen las heterotopías definidas por Michel Foucault —en una conferencia del año 1966 titulada *Des espaces autres*—, como espacios que contienen otros espacios y que construyen la ciudad actual. Una especie de decorados dentro de la gran función que es la ciudad.

«La heterotopía es el poder de yuxtaponer, en un solo lugar real, varios espacios, varios emplazamientos que son ellos mismos incompatibles entre sí»⁴⁷

De este último lugar, seguro que Josep Quetglas se haría las mismas preguntas que se hizo, con un proyecto olvidado de Josep Maria Sostres sobre la remodelación del Bar Tito's en Mallorca, «¿Cuáles serían las componentes de una arquitectura caliente? ¿En qué se advierte el sabor tropical de un proyecto?»⁴⁸ a lo que Quetglas respondió «Creo que es algo muy hetero. Quizás no haya de tropical más que



V/1.1
*Wheatfield - A
confrontation,*
1982.



V/1.2
Mon Oncle,
1985.



V/1.3
*Jardín químico
Splice Garden,*
1986.

⁴⁶ Según indica Martha Schwartz en la descripción de su página web sobre el proyecto *Splice Garden* (1986).

⁴⁷ Michel Foucault: *Espacios otros: utopías y heterotopías*, pág. 7.

⁴⁸ Josep Quetglas: *Titos: un projecte desconegut de J.M. Sostres*, pág. 74.



V/1.4
Jardín interior
Austrian Travel
Agency, 1976.

la imaginación»⁴⁹. Estos proyectos representan lo artificioso como aquello engañoso o falso capaz de deformar la naturaleza, una acepción totalmente contraria a la naturaleza salvaje y espontánea que definen jardineros como Gilles Clément, Piet Oudolf y Jan Minne. Pero ¿existe cierta artificialidad en los proyectos de estos otros jardineros? ¿Todo paisaje es artificioso? ¿Todos los jardines son heterotopías? ¿Es de por sí la acción humana artificial?

Foucault en su texto, decía que «*puede ser que el ejemplo más antiguo de estas heterotopías, en forma de emplazamientos contradictorios, sea posiblemente el jardín. No hay que olvidar que el jardín, asombrosa creación ya milenaria, tenía en Oriente significaciones muy profundas y como superpuestas: El jardín de los persas era un espacio sagrado que debía reunir en el interior de su rectángulo cuatro partes representando las cuatro partes del mundo, (...); y toda la vegetación del jardín se debía repartir en este espacio, dentro de esta especie de microcosmos. (...). El jardín es la parcela más pequeña del mundo y es también la totalidad del mundo. El jardín es, desde el fondo de la antigüedad, una especie de heterotopía feliz y universalizante (de ahí nuestros jardines zoológicos).*»⁵⁰.

Lo que sí parece seguro es que estamos hablando en todos los casos de heterotopías —tengan el diseño que tengan—, pues en el acto de concebir un espacio se están creando unos subpaisajes, una naturaleza simulada. Tanto en los primeros como en los segundos —aun pareciendo estos, más espontáneos, selváticos y libres—, es en la acción de proyectar donde reside la artificialidad. De hecho, *artificium* deriva del latín de *ars* y *facere*, que se traduciría como arte de hacer y sería fácilmente asociable a la idea de producir, fabricar, componer o proyectar algo.

Si comparásemos dos jardines, por un lado, un jardín clásico francés o un jardín japonés y un jardín de Piet Oudolf o Jan Minne y los analizáramos a través de las imágenes, encontraríamos grandes diferencias: los primeros son jardines más controlados, ordenados, monocromáticos y tímidos en cuanto a la utilización de especies vegetales —parecen buscar un ideal de belleza desde la selección y el control—, mientras que los segundos son ricos, policromáticos, desordenados y vigorosos. En el campo de la pintura, los primeros serían una pintura de Santiago Rusiñol y Prats —el pintor de los jardines— caracterizado por el rigor compositivo, donde la naturaleza aparece ordenada y simétrica. Mientras que los segundos se asemejarían más a una pintura de Joaquín Torrents Lladó, un paisaje donde la naturaleza, a través de unas pinceladas sueltas y ágiles, se convierte en intransigente. Una pintura mucho más atmosférica. «*Los colores proyectados varían con la intensidad de la luz natural en un día determinado. El movimiento del sol alegra los colores y transforma ese tiempo-movimiento en un flujo extraño y brillante*»⁵¹ diría Steven Holl de las pinturas de Torrents Lladó.

Del mismo modo, podríamos comparar dibujos. Mientras que en los jardines clásicos franceses e italianos priman los trazos geométricos como forma de controlar la naturaleza, en los es-



V/1.5
Óleo Jardín de Aranjuez. Glorietta II. Santiago Rusiñol y Prats.



V/1.6
Óleo Reflejos en el agua. Joaquín Torrents Lladó.

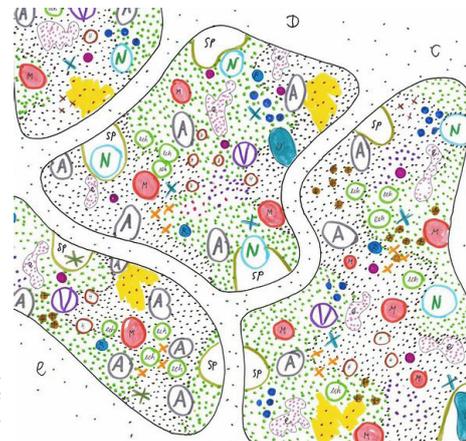
⁴⁹ Quetglas, op. cit., pág. 7.

⁵⁰ Michel Foucault: Espacios otro: utopías y heterotopías, pág. 7.

⁵¹ Steven Holl: Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura, pág. 21.

quemadas de Piet Oudolf —para sus plantaciones— la naturaleza se representa con colores vivaces superando en importancia a los trazos del diseño. Estos han abandonado los trazos rectos en favor de líneas más orgánicas, proyectando ámbitos donde las especies se agrupan según una complicada combinación de estacionalidad, energías, resistencia y recompensa, tanto antes como durante y después de la floración. También Roberto Burle Marx dibujó con gouache sobre papel un diseño para un jardín elevado en el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública de Río de Janeiro, donde la sinuosidad de las formas y la utilización de colores tiene un parecido razonable con los dibujos de Oudolf. Incluso algunos de sus jardines tienen similitudes por lo salvajes, pues están basados en el contraste de volumen, color y textura, aun siendo la flora que utilizan de hemisferios diferentes. Lo que sorprende es que, así como la gráfica en arquitectura cada vez adquiere más protagonismo —en algunos casos por encima de la arquitectura, erróneamente—, el dibujo de jardines del *Tercer paisaje* y de la naturaleza como herramienta para proyectar sufre un cierto estancamiento. Aun siendo realmente interesantes los dibujos de Piet Oudolf, estos representan la naturaleza como si fuera plana, eliminando así la dimensión espacial que nos permitiría hablar de conceptos como vigorosidad, mestizaje, volumen y movimiento. Necesitaríamos entonces, algún tipo de representación que nos dejara asimilar la espacialidad de los biotopos y, a la vez, que nos permitiera entender como dialogan las plantas entre sí, cómo defiende Stefano Mancuso. ¡Porque las plantas se comunican entre ellas!

El dibujo debería ser un reflejo de cómo tendría que cambiar nuestra percepción del mundo vegetal, eliminado esta visión planimétrica —stereoblind—. Un buen dibujo no solo sería capaz de representar lo selvático, el movimiento, sino que, de por sí también debería ser capaz de despertar en nuestra imaginación olores y sonidos, generando una atmósfera completa y sensorial, al igual que lo hace la buena literatura. El jardineiro belga Jan Minne —continuista en cuanto a los postulados del *Tercer paisaje* y del *New Perennial Movement*—, parece no tener esta deficiencia perceptiva y espacial, pues dibuja de forma exquisita estos nuevos entornos, alejándose de la simplicidad de ejemplos anteriores. Dibujos como los que realizó para los proyectos Uranides, Lordship of the feet o The horn of plenty, nos muestran que se puede dibujar con intensidad y detenimiento la vegetación silvestre y todo lo que genera a su alrededor. Otros proyectos, también de Jan Minne, resultan interesantes desde el pensamiento de su proceso proyectual. Representa sus inquietudes a través de una especie de Atlas Mnemosyne, donde se recopilan imágenes diversas construyendo una cartografía abierta, un elemento fragmentario y asistemático que le permite establecer relaciones nunca definitivas, reflexionando sobre conceptos diversos y, a su vez, reflejando en su idiosincrasia la libertad, la naturalidad e incluso la espontaneidad que se le debería otorgar al *Tercer paisaje*. Ejemplos de estos atlas los encontramos en proyectos como Theatrum Viridiarium o God's acre beautiful. Estos representan una actitud que se opone claramente al catálogo



V/1.7
Diseño para un
jardín en Belle
Isle. Piet Oudolf,
2019.



V/1.8
Gouache para
el diseño de un
jardín elevado.
Burle Marx,
1938.



V/1.9
Diseño para el
jardín Lordship
of the feet. Jan
Minne, 2016.

como material de trabajo, puesto que propone una sistematización ordenada y cerrada a partir de criterios fijos previamente establecidos, como los que se han utilizado para construir la ciudad actual y sus jardines artificiales.

Si el diseño de todos estos jardines implica artificialidad como ya hemos comentado, ¿qué diferencia hay entre un jardín artificial, un jardín clásico y un jardín proyectado siguiendo los preceptos de el *New Perennial Movement*, el *Manifiesto del Tercer paisaje* o el *Manifiesto of growth*? La divergencia encuentra en la concepción de la materia —la naturaleza—, en como esta se utiliza. Mientras las dos primeras caricaturizan la naturaleza o la moldean a su gusto con el fin de conseguir un decorado ordenado, armónico y bello, los otros dos diseñan ambientes más anárquicos y selváticos en lo visual pero igual de ordenados que los anteriores en lo conceptual. Entienden que las plantas silvestres en la naturaleza no crecen de una manera desordenada, sino que se agrupan en comunidades vegetales reconocibles. Mientras que los primeros aprenden de la naturaleza desde los manuales, los segundos lo hacen desde la experiencia y la observación directa ya que, como saben, el verdadero manual de jardinería reside en la propia naturaleza. Asimismo es veraz manifestar que dentro del segundo grupo existe otra distinción: mientras que los jardines diseñados bajo el *New Perennial Movement* —Piet Oudolf— surgen como teorizaciones a partir del diseño de jardines artificiales llegando incluso a publicar manuales tan interesantes como *Planting: A New Perspective* o *Designing with Plantas* que hablan de temas relacionados con el estilo, los jardines que siguen el *Manifiesto del Tercer paisaje* de Gilles Clément o el *Manifiesto of growth* —Jan Minne— permiten a la naturaleza silvestre proyectarse a sí misma, pues no implican la acción directa del ser humano en el diseño, una diferenciación que se refuerza al contraponer la idea de manual y la de manifiesto. De todos modos, ambos grupos podrían considerarse artificiosos por el mero hecho de que construyen moralidades sobre la naturaleza y sobre el modo en que se debería trabajar para conseguir ciertos equilibrios biológicos.

«Mi jardín nunca debe degenerar en una batalla contra la naturaleza. Si eso sucede, o amenaza con suceder, estoy haciendo algo mal.»⁵²

Siendo así, el anhelo debería ser la revalorización de la naturaleza salvaje, ocasional, la que forma parte del *Tercer paisaje* y es capaz de apropiarse del *Terrain vague*, entendiendo que esto en algunos casos se consigue desde el diseño o en otros casos desde la propia naturaleza. El objetivo debería ser revalorizar propuestas pasivas de gestión del verde, donde exista la dificultad para diferenciar qué está proyectado y qué no. Deberíamos entender que el catálogo pervierte la construcción de la ciudad, y que esta debería anhelar ser un sistema rico, un jardín urbano exuberante, casi una jungla —aun siendo artificial—. La ciudad debería dejar de ser un vivero para convertirse en un jardín botánico. Y esto solo lo conseguirá a través del *Tercer paisaje*.



V/1.10
Imagen del
jardín Wisley de
Piet Oudolf.

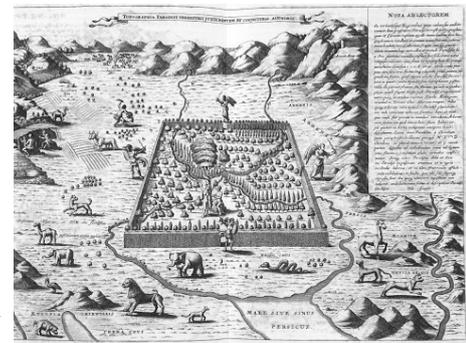


V/1.11
Imagen del
jardín Lacus
somniaorum de
Jan Minne.

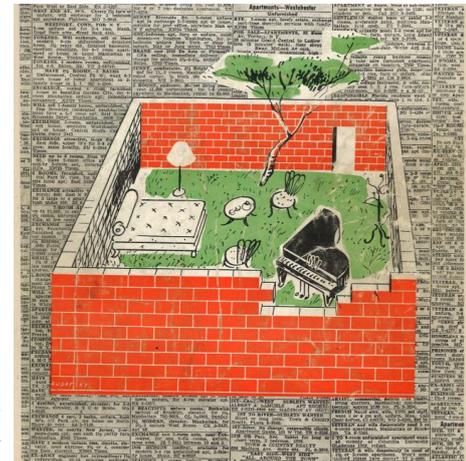
El Tercer paraíso

La palabra paraíso se ha asociado a lo largo de la historia con la imagen del jardín del edén, un mundo de fantasía y ilusionismo donde todo empezó. Etimológicamente, la raíz de la palabra paraíso proviene del término persa *pairi-daeza*. Este se compone de dos partes, por un lado, *pairi* que significa alrededor, y por otro *daeza*, que se traduciría como recinto. Por ello, podríamos referirnos al paraíso como aquello que protege la vida de un exterior agreste. Atanasius Kircher dibujo *Topographia Paradisi Terrestris* como un jardín amurallado —una especie de ciudad fortificada— donde se ubica el árbol de la vida envuelto por una plantación de árboles que impregna de cierto orden al lugar. Este espacio parece intentar domesticar una pequeña porción cuadrada de la geografía exterior verdaderamente silvestre. Una especie de asentamiento que en ocasiones, se asocia, a dos figuras bíblicas —Adán y Eva— como su casa pero que también ha encontrado en templos, tumbas, jardines y oasis —en medio de las hostiles llanuras desérticas fotografiadas por Georg Gersner— parecidos razonables, pues construyen ambos, lugares de vida dentro de paisajes extremos. En el año 1946, el arquitecto Bernard Rudofsky parece parafrasear la obra de Kircher en una portada para el mes de mayo de la revista *Interiors*. En ella, Rudofsky dibujó una casa como si fuera el paraíso de la *Topographia Paradisi Terrestris* —más jardín que casa, por cierto— sobre el fondo de un recorte de papel de periódico de la sección de anuncios de apartamentos, contraponiendo así la casa a la ciudad como *fenómeno de comunicación*⁵³ del que Barcelona, en menor medida que Las Vegas, formaría parte por haberse convertido ambas en símbolos de la *arquitectura de la persuasión*⁵⁴. La portada nos enfrenta a cuestiones como: ¿por qué no se reflexiona sobre el espacio exterior —la ciudad— con la misma intensidad que el espacio interior —el doméstico—? ¿Puede ser que las reflexiones sobre la vivienda sean más agradecidas por tener una influencia directa y inmediata sobre la sociedad? ¿Es porque las reflexiones sobre la ciudad se perciben como estructurales y mucho más complejas?

Parece que todos, en el contexto de la pandemia, estamos inmersos en reflexiones sobre cómo ha afectado esta situación a nuestra vida diaria, pues resulta que hemos experimentado formas diferentes de vivir nuestra domesticidad. La casa parece haber superado esta visión simplista que hacía de ella un mero lugar donde ir a dormir después de la jornada laboral, para convertirse en un microcosmos donde se aúnan infinitas situaciones. La casa ha vuelto a ser un lugar para el ocio, un lugar donde hay espacios para la concentración, el descanso y la vegetación. Espacios útiles y otros no tan útiles donde se dan situaciones diversas —un ámbito potencialmente interesante para reflexionar seas o no arquitecto—. Pero sorprende que, a veces, la casa —y el estar en ella— resulte más importante que la propia construcción de la ciudad. Hay cierta preferencia a la hora de reflexionar sobre el espacio doméstico —espacio de confort y seguridad— frente a la ciudad inhóspita e insegura en que vivimos y sobre la que no reflexionamos tanto como deberíamos. Sería este el momento —a lo mejor— de cuestionarnos



VI/1.1
Topographia Paradisi Terrestris.



VI/1.2
Collage para la revista *Interiors*.



VI/1.3
Paraíso Lina Bo Bardi, 1940.
Domus 152.

⁵³ Robert Venturi: *Aprendiendo de Las Vegas*, pág. 29.

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 34.

si no deberíamos estar tanto en casa, llevándonos a reflexionar sobre lo contrario: ¿por qué no es más importante repensar bien el espacio comunitario? Quizá lo importante es repensar el espacio que está fuera de la casa. Esta especie de vacío entendido como elemento abstracto, construido por un gas capaz de interrelacionar y sustentar objetos diversos. El vacío es el biotopo —en palabras de un biólogo— donde las personas se relacionan y donde ocurre la domesticación de la ciudad. Donde la gente no sea solo usuaria del espacio sino que también debería ser considerada como material fundamental para su construcción.

Las fotografías de Xavier Ribas y Pérez Siquier deben mucho al vacío, pero también a las personas. Ambas comparten la ciudad como substrato. Comparten lugares intermedios entre el sol y la sombra, entre lo público y lo privado, entre lo denso y lo fluido. Espacios calificables como dinámicos y de relación, lugares de dominio desconocido, no administrativo y, por tanto, algo incivilizados. De lo que deberíamos estar seguros es que no podemos hablar de estos lugares como el resto, como aquello que queda después de hacer arquitectura. Está muy bien reflexionar sobre el interior de la vivienda, pero también deberíamos hacer un esfuerzo en pensar cómo son los espacios públicos que nos unen. La casa es crucial, pero la ciudad, los pueblos e incluso el mundo rural que hoy en día está en boca de todos pues hay zonas de nuestra geografía que parecen estar en tierra de nadie, la denominada España desierta o España vacía que desgraciadamente se ha convertido en *el negocio de la despoblación*⁵⁵, son fundamentales y, definitivamente, deberían estar bien planteadas y pensadas para que la sociedad sea más justa de alguna manera.

Los dibujos de Atanasius Kircher y Bernard Rudolfsky simbolizan no solo conceptos filosóficos —entre lo fértil y lo estéril, entre la vida y la muerte—, sino que también representan posiciones políticas —relacionadas con la sumisión o desobediencia—. Pues como sabemos, la ciudad —hasta el momento— ha sido una construcción meramente política de un entorno sobre el que se quería ejercer cierto control. Los jardines representados por Kircher y Rudolfsky simbolizan de alguna forma la ciudad y la casa. Son oasis exóticos en medio de paisajes hostiles, incontrolables y decadentes. Lugares donde uno no se siente protegido, donde conviven terrenos agrestes, animales salvajes, vegetación espontánea y accidentes geográficos por donde baja agua a gran velocidad y fuerza. Lugares periféricos que podríamos relacionar con el *Terrain vague* de las ciudades que se rigen por el capital, la especulación y la mala legislación. Lugares agrestes y poco humanizados. Estos oasis son similares al Kerman Shazdeh Garden, a The burial place of Omar Khayyam fotografiados por Georg Gerster y publicados en el libro *Paradise Lost: Persian from Above* o la propuesta de la OFFICE KGDVS titulada Border Crossing MEX-USAS (2005), que proyecta un paraíso perdido —como cruce fronterizo en el vasto paisaje de Texas y México— dentro de un recinto cuadrado de altos muros blancos que contiene una cuadrícula de palmeras que imponen un orden al jardín. La génesis del proyecto de OFFICE no solo



VI/1.4
The burial place
of Omar Kha-
yyam.



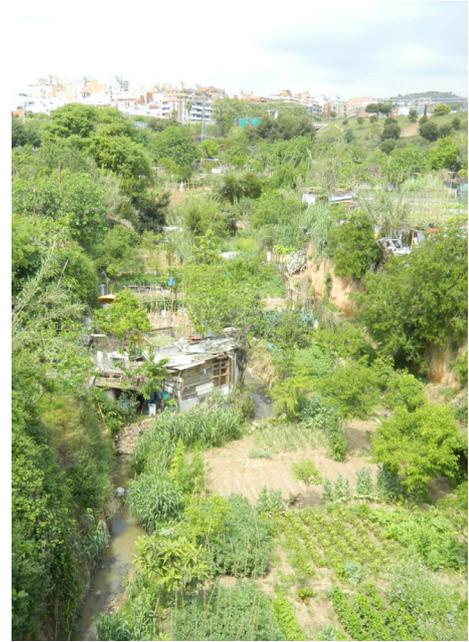
VI/1.5
Border Crossing
MEX-USA,
2005.

⁵⁵ LLAMAZARES, Julio: «El negocio de la despoblación», *El País*, (12.9.2020).

comparte con el dibujo de Kircher la formalización, sino que va más allá al interrumpir la interminable frontera que separa dos países y un mismo paisaje inhóspito. El encaje es importante, no hablamos de un elemento en medio de la nada, sino de una crítica a los límites en sí, a las fronteras y a los muros que nos dividen.

El *Manifiesto del Tercer paisaje* de Gilles Clément y el texto de *Terrain vague* de Solà-Morales parecen hacer caer un muro —un muro conceptual de la ciudad—, que divide la ciudad de la periferia, la que da valor a la homogeneidad y lo construido frente a la heterogeneidad y a la naturaleza. La ciudad que no entiende que «*el espacio público, saturado de palabras y de imágenes capturadas por el mercado, por la publicidad, por la comunicación, está recorrido en sus sótanos y en sus márgenes por una vitalidad que se le escapa*»⁵⁶.

Clément y Solà-Morales comparten con los ejemplos anteriores, la capacidad de estos para crear biotopos dentro de todos aquellos terrenos que considerábamos como baldíos. En ciudades metropolitanas como Barcelona, encontramos remansos de tranquilidad y paz donde el tiempo parece detenerse permitiendo a la naturaleza crecer y hablar entre ella. Lugares de sosiego y relación donde la gente encuentra sus propios oasis urbanos. Hablamos de entornos que Paus Faus describe con palabras como: abandono, autonomía, bricolaje, camuflaje, collage, descampado, naturaleza, pasatiempo, reapropiación o reciclaje. Lugares, que filmó para el documental *Ciudad jubilada*, vinculados a los huertos ocasionales que se establecen cerca de los ríos Llobregat y Besós, aprovechando las tierras fértiles cuyo dominio desconocido permite la apropiación. También hablamos de lugares apropiados por el vecindario como los que encontramos en los alrededores de la masía de Can Cervera, entre l'Hospitalet de Llobregat y Espluges de Llobregat, junto a la Ronda de Dalt. Un lugar donde se junta una topografía abrupta, el torrente de Can Clota y la traza histórica de un antiguo viaducto. En él, los vecinos se organizan para construir su jardín particular, un oasis natural dentro de la *ciudad gris*⁵⁷ que define Marina Garcés. Un espacio donde la apropiación dibuja las nuevas necesidades que no son cubiertas por la ciudad y sus políticos,



VI/1.6
Huertos ocasionales en los alrededores de la masía de Can Cervera.



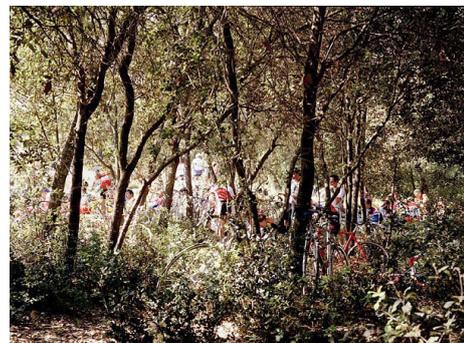
VI/1.7
Border Crossing
MEX-USA,
2005.

⁵⁶ Según indica Marina Garcés en «La ciudad anónima», pág. 1.

⁵⁷ El concepto de *ciudad gris* de Marina Garcés describe la ciudad disciplinada del capitalismo industrial, donde el anonimato era sinónimo de homogeneidad, estandarización de formas de vida, silenciamiento de la disidencia y represión de la diferencia.

«Parece ser que vivimos en la sociedad del ocio, pero no del ocio como descanso, sino del “ocio activo” que, según las industrias del sector, es el complemento ideal del trabajo. Así, al que se pasa todo el día en la oficina se le recomienda que practique el paintball, el poenting o el rafting, y al encofrador que se vaya a Port Aventura a ver mundo. Y es que no hacer nada, además de antieconómico, está mal visto»

Xavier Ribas



VI/1.8
VI/1.9
VI/1.10
VI/1.11
VI/1.12
VI/1.13
VI/1.14
VI/1.15
VI/1.16
VI/1.17
Serie fotográfica
Sundays,
(1994-97).

casi como si el *Manifiesto del Tercer paisaje* hablase en lugar de la naturaleza de la potencialidad de las personas y sus actividades como herramienta de defensa de todos aquellos lugares no proyectados para albergar ninguna actividad concreta —aquellos lugares donde la ciudad “por el bien de ella misma” ha dejado de lado el funcionalismo de una forma inconsciente—.

Artistas como Xavier Ribas ya han trabajado sobre estos no-lugares, retratado y reflexionado sobre las actividades ocasionales que se desarrollan en estos. Hablamos por ejemplo de los espacios ambiguos de la serie fotográfica *Sundays* (1994-1997), donde capta instantáneas de paisajes periféricos que habitan unos individuos capaces de crear espacios efímeros solo con su presencia.

«Aunque el interés de estas imágenes gira entorno a una fricción discreta. Entre lo que podríamos denominar un paisaje postindustrial y la presencia persistente de individuos que encuentran solaz en esos mismos parajes. (...), las actitudes de la gente parecen estar fuera de lugar. (...) Su estancia será breve. Sólo buscan una manera de abstraerse, y como no, de ausentarse de esa ciudad que sigue llenando el fondo de la imagen. Sus gestos y sus poses sugieren que deberían estar en otro lugar. El entorno que les rodea carece del bucolismo que sus actividades de ocio presuponen (...) Es como si esta gente diera un valor de uso inapropiado al espacio, pues a menudo se trata de solares cuya urbanización es inminente. Esos que toman el sol, vagabundean por un camino, o acampan marcan un momento transitorio.»⁵⁸

Lecturas como la anterior, parecen totalmente pertinentes en el contexto de desconfinamiento que vivimos hace unos meses. En aquel momento, mucha gente se aproximó al *Terrain vague* y el *Tercer paisaje*, buscando cierta libertad y contacto con la naturaleza que no les permitían las paredes de sus casas. Vimos una especie de peregrinaciones de la ciudadanía hacia Collserola, los ríos Besós y Llobregat, así como hacia los parques municipales que rebosaban vigorosidad por la abundante naturaleza descuidada que en ellos se había desconfiado. Incluso, hubo gente que se cuestionó si llevar a cabo *el éxodo al revés: de la ciudad al campo*⁵⁹. Fue, en cierto sentido, un elogio a todos aquellos lugares no planificados que hoy en día son el mejor reflejo de la salud de nuestras ciudades.

Por consiguiente, tanto Gilles Clément y Ignasi de Solà-Morales se interesarían por lo que hay fuera del jardín en el dibujo de la *Topographia Paradisi Terrestris* y no por el jardín amurallado. Aquellos lugares donde la ciudad se desarticula, donde los espacios y la naturaleza son capaces de llegar a ser lo que quieran ser y no lo que nosotros queramos, superando una clara visión antropocentrista. A ambos les interesa claramente la belleza ordinaria y cotidiana del resto, aquella que la ciudad expulsa y los gestores obvian pensando que no es útil. Algo similar sucedía en las afueras de las ciudades amuralladas, donde los lugares próximos a las puertas de acceso se convertían en lugares enérgicos y de abundantes relaciones sociales entre aquellos que podían entrar al paraíso —la civilización—, los que salían del recinto buscando explorar lo desconocido o simplemente los que no



VI/1.18
Apropiación de las laderas de Collserola para el disfrute de la sociedad. Imagen tomada después del confinamiento, 2020.

⁵⁸ Según indica Carles Guerra en «Domingos», pág. 1.

⁵⁹ Escuela de periodismo UNAM: «El éxodo al revés: de la ciudad al campo», *El País*, (12.9.20)

podían entrar. Hablamos constantemente de las dicotomías entre el orden y el desorden, entre la ciudad y la natura, entre la vida y la muerte y entre lo acogedor y lo inhóspito, donde también encuentran la discusión Gilles Clément como Ignasi de Solà-Morales.

Al parecer, la idealización de la ciudad parece estar ligada a la felicidad de la sociedad, casi como si hablásemos de un estado de paz —mental y corporal—. Pero la ciudad es contraste, desigualdad y confrontación. Es en tales condiciones donde las diversas formas de vida se expresan con fuerza, es en la desarticulación donde la ciudad se convierte en el paraíso anhelado por Clément. Por tanto, no es la necesidad de domesticar la condición geográfica exterior, sino más bien incluir aquellos lugares abandonados y que representan cierta anarquía espacial, pues son los nuevos paraísos gracias a los cuales se complementa la forma urbana, representando una cierta reacción frente a un modelo estancado y decadente. Las ciudades deberían construir un jardín fértil a partir de las tierras estériles —aquellas abandonadas o que no han sido trabajadas, como dirían un horticultor o un jardinero—. El paraíso es un espacio de relación y desarticulación frente a la ciudad decadente. Es en este cambio de perspectiva frente al concepto hegemónico de paraíso donde convergen los pensamientos de ambos autores. Ahora el paraíso se encuentra en el exterior pues el antiguo paraíso ha sido degradado hasta la extenuación.

Si una obra de arte representa desde esta perspectiva el paraíso visionado de Gilles Clément y, a la vez, sirve para reflexionar sobre el momento actual y el destino de las ciudades es, sin duda, la pintura *El jardín de las delicias* de El Bosco, pues en ella se representa la creación del mundo. En el exterior del tríptico cerrado aparece un globo terráqueo que ocupa casi la totalidad de las dos tablas. En ellas aparece la tierra plana, abundante agua y la vegetación representando el final del tercer día de la Creación. La tierra aparece envuelta en una burbuja de cristal que parece representar la fragilidad del universo o, por semejanza, el jardín planetario de Gilles Clément.

Al abrirse, el interior nos muestra el origen —idealizado— y del destino del mundo. Una suerte de tres estados, representados en cada una de las tablas. A la izquierda, el *Paraíso terrenal* donde se



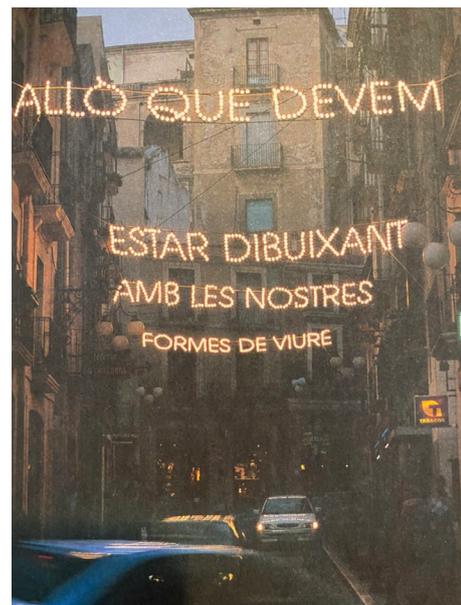
VI/1.19
Tríptico cerrado
de *El jardín de las
delicias*.



VI/1.20
Tríptico de *El jar-
dín de las delicias*.

encarna a Adán y Eva, al árbol de la vida y a la fuente de los 4 ríos del paraíso que simbolizan de forma idílica e ilusoria cómo deberían ser las cosas. Este fragmento plasma el orden en el pensamiento de todas aquellas reflexiones sobre la ciudad ideal, la que no es real. En el centro, encontramos *El jardín de las delicias*, el lugar donde conviven las figuras humanas, la naturaleza y los animales. Un lugar donde la imperfección —lujuria, pecado, desorden y contraste— conviven sin idealización ninguna de forma armoniosa. Un imaginario que deberíamos poder asociar a las ciudades por su complejidad y la realidad donde seguro que el *Tercer paisaje* y la belleza ordinaria convivirían a la perfección, pues no existe idealización ni ilusionismo en la representación del Bosco. La tercera tabla, es la representación del *Infierno* y, por tanto, la del pecado y la avaricia. Simboliza el destino de la civilización y de sus ciudades actuales si siguen con el modelo mercantilista y antropocentrista frente a postulados más relacionados con el ámbito de la biología y la ecología.

El tríptico de *El jardín de las delicias* es entonces una obra de carácter moralizador al igual que el *Manifiesto del Tercer paisaje* de Gilles Clément, pero en sentido contrario. El primero, representa la creación, la decadencia y la destrucción de un mundo frágil mientras que, el segundo, nos enseña cómo potenciar las fragilidades para mejorar nuestras ciudades y no destruir el mundo. A su vez, El Bosco representa el estado de imperfección desde el que debería pensarse la arquitectura. A la ciudad no debería darle miedo equivocarse, la ciudad no debería tener miedo de lo ordinario o de construirse desde el “pecado”. Si el pecado es la representación de la diversidad social, cultural, biológica y sexual.



VI/1.21
Instalación
efímera en una
calle de Tarrago-
na de Perejaume,
2000.

«la clave para diseñar el futuro es no dejar nada ni a nadie fuera»⁶⁰
Andrés Jaque

⁶⁰ PRIMO, Carlos: «Andrés Jaque: “Que nadie me busque en los juegos de la nostalgia, el machismo y la testosterona brutalis”», *ICON DESIGN* (18.8.2020).

Desde las plantas

El estado de emergencia en que vivimos nos ha permitido apreciar más lo local, disfrutar más del entorno familiar, del pequeño comercio e incluso de toda aquella fauna y flora autóctona con la que compartíamos nuestro día a día sin saberlo. La nueva normalidad ha implicado modificar nuestras conductas diarias. Caminamos más, evitando cualquier tipo de aglomeración, pedimos mesa antes de ir a los restaurantes o hemos aprendido a disfrutar de la música y del teatro con la tranquilidad que otorga un público reducido.

Además, la situación ha permitido conocer mejor nuestra geografía, potenciando destinos turísticos de proximidad que parecían haber desaparecido de los catálogos de las agencias de viajes por no ser exóticos. Lo exótico, y a veces kitsch, se ha convertido en algo lejano —a causa del contexto epidemiológico— en favor de lo local y lo vernáculo.

El interrogante es si sabremos aprender de este momento actual o si correremos un tupido velo como si no hubiera ocurrido nada, volviendo a las prisas y las rutinas de antaño, en lugar de abrir los ojos y afrontar la realidad. Más que nunca se han evidenciado las desigualdades sociales y los problemas estructurales, como la falta de recursos en sanidad y la educación, y la poca capacidad que tenemos para corregir los problemas ecológicos relacionados con el cambio climático y la gestión de los ecosistemas naturales.

La situación debería servir, como mínimo, para mejorar la relación entre las personas y la naturaleza con el fin de construir ciudades basadas en la justicia social mediante espacios más seguros, verdes y accesibles. ¿Servirá este tiempo de reflexión y pausa para algo?

Sin duda, esta nube oscura en la que estamos inmersos —el COVID-19—, debería modificar algunas de las rutinas que tenemos preestablecidas con el fin de solucionar algunos problemas que habíamos obviado por desconocimiento o por falta de interés. Nuestra nueva normalidad implica pasar mucho más tiempo al aire libre, como ya sucedía en aquellas fotografías de las *escuelas al aire libre*⁶¹. Un ejemplo sería la de Suresnes al oeste de París diseñada por Eugène Beaudouin y Marcel Lods o en otras más contemporáneas como la Speelpleinstraat de 51N4E o la Tokyo kindergarden del despacho Tezuka Architects, donde parecemos encaminados a volver⁶².

Interesa evidenciar dos datos relevantes que aparecieron durante la cuarentena. Por un lado, una mayor calidad del aire a causa de la reducción de las emisiones de gases invernadero que se desplomaron en España cerca de un 32%⁶³, propiciando un aire con una menor polución. Por otro lado, la recuperación de la fauna y la flora —marina y terrestres—. En Mallorca, el agua ha recuperado su color azul turquesa a causa de la reducción del vertido de aguas residuales —no regladas— producidas por la presión turística, permitiendo así regenerarse y dejar trabajar a las praderas de posidonia en sus procesos de oxigenación del



VII/1.1
Escuela al aire
libre de Suresnes.



VII/1.2
Speelpleinstraat
de 51N4E.

⁶¹ Las escuelas al aire surgen a principios del s.XX en Centroeuropa como entornos donde se cuidan de forma conjunta la educación y la salud de los niños. Promoviendo un nuevo modo de vida en armonía con la naturaleza.

⁶² LUCAS, Beatriz: «El aire libre como aliado para una vuelta a las aulas diferente», *El País*, (2.6.2020).

⁶³ REJON, Raúl: «Las emisiones de CO2 en España cayeron un 30% durante el confinamiento por la COVID-19, sobre todo por el transporte», *El País*, (19.5.2020).



VII/1.3
Pancarta *Difesa
della Natura* de
J.Beuys.

medio marino, propiciando la recuperación de especies que habían cambiado de hábitat. Algo similar ha sucedido en el Parque de las Glòries, donde la vegetación ha crecido de forma profusa y asombrosa, convirtiendo un parque sin ningún aliciente — donde las canchas, los pavimentos duros y los castillos de juego parecían tener todo el protagonismo—, en un exuberante jardín capaz de oxigenar la ciudad. Durante unos días la ciudad gris se ha convertido en una ciudad silvestre, donde la naturaleza ha regenerado y reconquistado el espacio público con infinidad de biotopos, pequeños y grandes, todos ellos valiosos.

¿Cómo sería una ciudad donde los espacios subversivos fueran mayoritarios?

La ciudad, al fin y al cabo, es un lugar donde se cultivan ilusiones, anhelos y esperanzas. Deberíamos repensar la manera en que nos relacionamos con la naturaleza, casi como si cambiásemos de modelo de cultivo. La metrópolis actual, aplica un modelo de cultivo intensivo, donde las estructuras de poder y la política planifican la ciudad teniendo en cuenta rentabilidad y productividad. Estas ciudades parecen construirse con el uso de fertilizantes —dumping económico—, pesticidas químicos —orden— y semillas seleccionadas —edificios icónicos—, alterando así los procesos anabólicos que las definen.

En este contexto, Josep Beuys sacaría del baúl su famosa pancarta *Difesa della Natura* con la que dio nombre a un proyecto holístico para contribuir a liberar el mundo occidental de su materialismo. A él, seguro que se le sumarían Gilles Clément, Stefano Mancuso, Piet Oudolf o Jan Minne, así como otros enamorados de la naturaleza, pues propondrían una ciudad cultivada desde el no modelo —que implicaría la no legislación— o desde la elección de un modelo ligado a los cultivos tradicionales o ecológicos. La primera es una concepción muy líquida, como diría Bauman, una postura absolutamente pertinente en el momento actual, ya que el concepto de ciudad parece encerrar algo fijado y en cambio los espacios no legislados acarrean una cierta indefinición como mínimo a nivel formal. La segunda promueve un cierto control —que no orden— pero a su vez entiende que la naturaleza debe ser diversa e imperfecta. Lo sugerente de ambas posturas reside en que pueden convivir y compartir la ciudad construida desde un gran proyecto colaborativo, capaz de combinar el conocimiento más profundo de la función ecológica de las plantas con los aprendizajes que obtenemos de la naturaleza subversiva. Interesa poner en valor propuestas biomiméticas y metabólicas que afrontan el proyecto arquitectónico desde las perspectivas anteriores.

Por citar algunos ejemplos que afrontan de forma incipiente estas cuestiones, podemos mencionar el concurso Manzana verde (2017) del despacho Langarita Navarro, que ya entiende «*la ciudad como un sistema estratificado y multiscalar que ha de gestionar de forma sincronizada los mecanismos de contacto, regulación, intercambio, comunicación o adaptación de sus componentes.*»⁶⁴. Un proyecto real-

VII/1.4
Vegetación selvática del Parque de las Glòries después del confinamiento de la población a causa de la pandemia del COVID-19.



VII/1.5
Vegetación exuberante del Parque de las Glòries.



VII/1.6
Vegetación exuberante del Parque de las Glòries.



⁶⁴ Según indica Langarita Navarro en la descripción de su página web sobre el concurso Manzana verde.

mente interesante pues equiparó en importancia los estratos duros de la ciudad —arquitectura— a los estratos blandos —naturaleza— entendiendo que el objetivo es que estos convivan. Es sugerente, pues el proyecto desdibuja la arquitectura a la vez que potencia una ciudad donde la naturaleza crece a través de confinamientos selectivos, creando biotopos que conforman lo que hemos llamado como ciudades silvestres. Los dibujos en sección de los edificios propuesto por el despacho madrileño se asemejan mucho a los del proyecto de la Garden House (2009) de Ryue Nishizawa, donde las secciones muestran una serie de baldas horizontales habitadas por árboles, plantas, y alguna que otra silla o mesa. Una vegetación que seguro es deudora del imaginario que comprenden todos aquellos jardines callejeros que aparecen de forma ocasional o como parte del mobiliario urbano en las calles del barrio de Asakusa, fotografiados por Indian Hobson y Magnus Edmonson en la ciudad de Tokio. Ambos proyectos se construyen desde dibujos diagramáticos que exploran cómo debería convivir la arquitectura y la naturaleza a la hora de hacer ciudad, un verdadero avance respecto a la concepción rígida que se desprendía de los esquemas para House 1 y House 2 que Peter Eisenman dibujo entre 1968 y 1972, con una intención expresa de reducir la arquitectura a aspectos sintácticos —sistemas constructivos— con la exclusión de cualquier otro estrato capaz de cualificar la arquitectura, al igual que sucedía con la estructura Dom-ino de Le Corbusier. Los proyectos deberían superar esta visión simplista y hablar más de estructuras verdes donde cohabiten la arquitectura, la naturaleza y la domesticidad. Una especie de cobijo que encontró en propuestas algo utópicas como el Espai verd (1991) del arquitecto Antonio Cortés o las Viviendas para militares (1975) de Fernando Higueras, una respuesta tímida alejada de la vigorosidad y la libertad que nos sugiere el *Tercer paisaje* de Gilles Clément, aunque algunas imágenes de estos proyectos puedan sumarse al imaginario.

¿Pierde el Tercer paisaje su esencia o espontaneidad en el momento en que intentamos incorporarle a la arquitectura? ¿Por qué sucede esto?



VII/1.7
Jardín vertical
de la Garden
House, 2009.



VII/1.8
Viviendas para
militares en Ma-
drid, 1967-75.

Tanto Clément, Mancuso, Oudolf, Nishizawa, Jaque, Langarita Navarro como De Precy se sumarían a las palabras de Zygmunt Bauman en el momento de definir los elementos más peligrosos del proyecto moderno para las ciudades. Por un lado, «*lo que aún queda de esta sociedad jardinera, es decir, la obsesión y la compulsión de producir orden. (...) Separar las plantas buenas de la mala hierba, eso es producir orden. Esa constante voluntad de modernización, que implica que cada acto de creación contiene su elemento de destrucción, esa “destrucción creadora o, más bien, “creación destructora”, ése es el primer rasgo nefasto de la modernidad*»⁶⁵. Mientras que, el segundo «*radica en la “filosofía hegemónica” subyacente de la modernidad como diría Antonio Gramsci. Él hablaba, en efecto, de filosofías hegemónicas (y no, ideológicas) que penetran en toda la sociedad, de manera “capilar” (...), sobre lo cual el término doxa es el que recoge mejor esta idea: la doxa es un pensamiento con el que se piensa, pero sobre el cual no se piensa. Se trata, justamente de ideas preconcebidas.*»⁶⁶.

Orden, categorizaciones, ideas preconcebidas y homogeneidad parecen ser la lacra de las ciudades. La finalidad sería ser disidentes y tener una posición outsider dentro de los modelos que se han utilizado de forma reiterativa para la gestión del verde. La naturaleza solo pide tiempo y libertad, tal y como nos ha enseñado la pandemia y también la obra del artista Alan Sonfist. Obras como *Circles of time* (1975) o *Time Landscape* (1965-2014) introducen esta reflexión, la primera convirtió un suelo tóxico en Lewistown —Nueva York— en un pequeño oasis con el tiempo gracias a las semillas que le fueron sopladadas de forma natural —un verdadero jardín en movimiento— y la segunda convirtió un espacio funcional en un bosque selvático. Un lugar que anhela lo desconocido igual que la naturaleza subversiva anhela el cambio como inicio y final de las dinámicas naturales. Pues hay mucha belleza en hacerse mayor, en el paso del tiempo, y en especial en el hábitat natural.

Ambos son biotopos de desarrollo lento y ven modificada su fauna y su flora según las estaciones, como explicaría Piet Oudolf. Dejemos a un lado la ciudad gris en favor de una más selvática.

¡Valoremos la naturaleza subversiva que construye la ciudad silvestre!

*«I si paréssim un moment
per respirar profundamet
i poder comptar fins a deu
per pensar si això és el que volem»
Pau Vallvé*



VI/1.19
Time Landscape,
1965.



VI/1.19
Time Landscape,
2014.

⁶⁵ TABET, Simon: «Del proyecto moderno al mundo líquido. Conversación con Zygmunt Bauman», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 230.
⁶⁶ *Ibidem*.

BÁSICA:

_ libros

- . BRINCKERHOFF JACKSON, John: *Discovering the Vernacular Landscape*, Londres: Yale, 1986.
- . CÉRIC, Teodor: *Jardines en tiempos de guerra*, Barcelona: Elba, 2018.
- . CLÉMENT, Gilles: *Manifiesto del Tercer paisaje*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2018.
- . DE PRÉCY, Jorn: *El jardín perdido*, Barcelona: Elba, 2018.
- . MANCUSO, Stefano: *El futuro es vegetal*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.
- . WALKER, Enrique: *Lo ordinario*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2010.

_ artículos

- . GARCÉS, Marina: «La ciudad anónima», *METROPOLIS*, núm. 79.
- . SOLÀ-MORALES, Ignasi: «Terrain vague», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 212.

COMPLEMENTARIA:

_ libros

- . AUGÉ, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa, 2000.
- . AURELI, Pier Vittorio: *Menos es suficiente*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2015.
- . CLÉMENT, Gilles: *El Jardín en movimiento*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2012.
- . CLÉMENT, Gilles: *Una breve historia del jardín*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2019.
- . EISENMAN, Peter: *11+L Una antología de ensayos*, Barcelona: Puente, 2017.
- . GARCÉS, Marina: *Fora de classe. Textos de filosofía de guerrilla*, Barcelona: Arcàdia, 2017.
- . HOLL, Steven: *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2018.
- . JACOBS, Jane: *Death and Life of Great American Cities*, Nueva York: Random House, 1961.
- . JACOBS, Jane: *Cuatro entrevistas*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2019.
- . JAQUE, Andrés: *Mies y la gata Niebla. Ensayos sobre arquitectura cosmopolítica*, Barcelona: Puente, 2019.
- . KOOLHAAS, Rem: *Acerca de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2018.
- . KOOLHAAS, Rem: *Delirio de Nueva York*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2018.
- . LEFEBVRE, Henri: *De lo rural a lo urbano*, Barcelona: Península, 1971.
- . LEFEBVRE, Henri: *The Production of Space*, Oxford: Blackwell, 1991.
- . MANCUSO, Stefano: *El increíble viaje de las plantas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.
- . MATEO, Josep Lluís: *Textos instrumentales*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.
- . OUDOLF, Piet y Henk GERRITSEN: *Planting the natural garden*, Portland: Timber, 2005.
- . PLA, Maurici: *La arquitectura a través del lenguaje*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.
- . PUENTE, Moisés: *Registros de lo ordinario*, Barcelona: Puente, 2019.
- . SIMMEL, Georg: *Sobre la aventura*, Barcelona: Península, 1988.
- . VENTURI, Robert: *Aprendiendo de Las Vegas*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2008.

_ artículos

- . QUETGLAS, Josep: «Titos: Un projecte desconegut de J.M. Sostres», *D'a*, núm. 2.
- . LLAMAZARES, Julio: «El negocio de la despoblación», *El País*, (12.9.2020).
- . LUCAS, Beatriz: «El aire libre como aliado para una vuelta a las aulas diferente», *El País*, (2.6.2020).
- . MARTÍN APARICIO, Galo: «Las “malas buenas” hierbas de Nantes», *El País*, (29.6.2016).
- . PRIMO, Carlos: «Andrés Jaque: “Que nadie me busque en los juegos de la nostalgia, el machismo y la testosterona brutalis”», *ICON DESIGN* (18.8.2020).
- . REJON, Raúl: «Las emisiones de CO2 en España cayeron un 30% durante el confinamiento por la COVID-19, sobre todo por el transporte», *El País*, (19.5.2020).
- . RIBAS, Xavier: «Perfecta distracción», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 238.
- . TABET, Simon: «Del proyecto moderno al mundo líquido. Conversación con Zygmunt Bauman», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 230.
- . UNAM: «El éxodo al revés: de la ciudad al campo», *El País*, (12.9.20).
- . WAINWRIGHT, Oliver: «Five years to do 10 chuffing houses! – meet the guerrilla gardeners of Granby», *The Guardian*, (8.7.2019)

audiovisuales

- . CARNÉ, Marcel. *Terrain vague* [Película]. 1960.
- . CHAREF, Mehdi. *Le thé au harem d'Archimède* [Película]. 1985.
- . FAUS, Pau. *La ciudad jubilada* [Documental]. 2010.
- . FRANJU, Georges. *Le sang des bêtes* [Película]. 1949.
- . HELTSCHL, Markus. *Am Rande der Arena* [Película]. 2001.
- . HERRERO, Yayo y Marta TAFALLA. *Las voces de la naturaleza* [Diálogo moderado]. 2020.
- . JAQUE, Andrés. *Arquitectura sexualizante* [Conferencia] 2017.
- . MANCUSO, Stefano. *Futuro vegetal* [Conferencia]. 2020.
- . PIPER, Thomas. *Five Seasons: The Gardens of Piet Oudolf* [Documental]. 2017.
- . RECHA, Marc. *Petit indi* [Película]. 2009.
- . RIVETTE, Jacques. *Le pont du Nord* [Película]. 1981.
- . TATI, Jacques. *Mon oncle* [Película]. 1958.
- . VIGO, Jean. *L'Atalante* [Película]. 1934.



VIII/1.1
Girasolo, 1988.

TEXTO I - A diario

- I/1.1 . Fotografía de Ted Spiegel
- I/1.2 . Fotografía de Don McCullin
- I/1.3 . Fotografía de Alessandra Sanguinetti
- I/1.4 . Pintura de Henri Rousseau
- I/1.5 . Fotografía de Imagensubliminal
- I/1.6 . Imagen de Studio Céline Baumann
- I/1.7 . Fotografía de Tim Walker

TEXTO II - Entre paréntesis

- II/1.1 . Fotografía de Ben Vautier
- II/1.2 . Gilles Clément. *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012
- II/1.3 . Fotografía de Man Ray
- II/1.4 . Fotografía de Kiku Piñol
- II/1.5 . Fotografía de el Atelier parisien d'urbanisme
- II/1.6 . Fotografía de Robert Doisneau
- II/1.7 . Marco Ferreri. *¡Touche pas à la femme blanche!*, 1974
- II/1.8 . Fotografía de Eugène Atget
- II/1.9 . Fotografía de Peter Bialobrzeski
- II/1.10 . Fotografía de Anaik Frantz
- II/1.11 . Fotografía de Paul Seawright
- II/1.12 . Jean Vigo. *L'Atalante*, 1934
- II/1.13 . Id.
- II/1.14 . Id.
- II/1.15 . Jacques Rivette. *Le Pont du Nord*, 1981
- II/1.16 . Id.
- II/1.17 . Id.
- II/1.18 . Id.
- II/1.19 . Marcel Carné. *Terrain vague*, 1960
- II/1.20 . Id.
- II/1.21 . Id.
- II/1.22 . Georges Franju. *Le sang des Bêtes*, 1949
- II/1.23 . Id.
- II/1.24 . Id.
- II/1.25 . Id.
- II/1.26 . Charef Mehdi. *Le thé au harem d'Archimède*, 1985
- II/1.27 . Id.
- II/1.28 . Id.
- II/1.29 . Marc Recha. *Petit Indi*, 2009
- II/1.30 . Pau Faus. *La ciudad Jubilada*, 2008
- II/1.31 . Fotografía de Wurts Bros. The New York Public Library
- II/1.32 . Id.
- II/1.33 . Id.
- II/1.34 . Fotografía de Adam Heffernan
- II/1.35 . Fotografía de Lois Weinberger

TEXTO III - Naturaleza subversiva

- III/1.1 . Fotografía de Lois Weinberger
- III/1.2 . Fotografía de René Kersting
- III/1.3 . Fotografía de Valerio Olgiati
- III/1.4 . Fotografía de Kenneth Griffiths
- III/1.5 . Id.
- III/1.6 . Id.
- III/1.7 . Id.
- III/1.8 . Id.
- III/1.9 . Id.
- III/1.10 . Id.
- III/1.11 . Id.
- III/1.12 . Id.

- III/1.13 . Id.
- III/1.14 . Fotografía de Lois Weinberger
- III/1.15 . Fotografía de Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger
- III/1.16 . Fotografía de Adam Heffernan
- III/1.17 . Fotografía de Frédérique Soulard
- III/1.18 . Fotografía de Piet Oudolf
- III/1.19 . Gianfranco Raglianti. *BORA7 - Un Rayo*, 2007
- III/1.20 . Fotografía de Cécile Daladier & Nicolas Soulier
- III/1.21 . Id.

TEXTO IV - Utilidad de lo inútil

- IV/1.1 . Fotografía del autor
- IV/1.2 . Fotografía de Dan Pearson
- IV/1.3 . Fotografía de Laurence
- IV/1.4 . Pintura de Arnold Böcklin
- IV/1.5 . Pintura de Paul Cézanne
- IV/1.6 . Fotografía del Ayuntamiento de Barcelona
- IV/1.7 . Ilustración de Assemble Studio
- IV/1.8 . Ilustración de Vylder Vinck Tailieu
- IV/1.9 . Fotografía de Studio Kaha
- IV/1.10 . Fotografía de OFFICE KGDVS

TEXTO V - ¿Naturalidad o artificio?

- V/1.1 . Fotografía de John McGrail
- V/1.2 . Jacques Tati. *Mon Oncle*, 1958
- V/1.3 . Fotografía por Marta Schwartz
- V/1.4 . Fotografía por Jerzy Survillo
- V/1.5 . Pintura de Santiago Rusiñol y Prats
- V/1.6 . Pintura de Joaquín Torrents Llado
- V/1.7 . Dibujo de Piet Oudolf
- V/1.8 . Dibujo de Roberto Burle Marx
- V/1.9 . Dibujo de Jan Minne
- V/1.10 . Fotografía de Piet Oudolf
- V/1.11 . Fotografía de Jan Minne

TEXTO VI - El tercer paraíso

- VI/1.1 . Ilustración de Atanasius Kircher
- VI/1.2 . Ilustración de Bernard Rudolfsky
- VI/1.3 . Ilustración de Lina Bo Bradi
- VI/1.4 . Fotografía de Georg Gerster
- VI/1.5 . Ilustración de OFFICE KGDVS
- VI/1.6 . Fotografía del autor
- VI/1.7 . Ilustración de OFFICE KGDVS
- VI/1.8 . Fotografía de Xavier Ribas
- VI/1.9 . Id.
- VI/1.10 . Id.
- VI/1.11 . Id.
- VI/1.12 . Id.
- VI/1.13 . Id.
- VI/1.14 . Id.
- VI/1.15 . Id.
- VI/1.16 . Id.
- VI/1.16 . Id.
- VI/1.17 . Fotografía de Adam Heffernan
- VI/1.18 . Tríptico de El Bosco
- VI/1.19 . Tríptico de El Bosco
- VI/1.20 . Fotografía de Perejaume

TEXTO VII - Desde las plantas

- VII/1.1 . Fotografía de Eugene Beaudouin
- VII/1.2 . Fotografía de 51N4E
- VII/1.3 . Fotografía de Josep Beuys
- VII/1.4 . Fotografía del autor
- VII/1.5 . Fotografía del autor
- VII/1.6 . Fotografía del autor

VII/1.7 . Fotografia de Studio Kaha
VII/1.8 . Fotografia de Fernando Higuera
VII/1.9 . Fotografia de Alan Sonfist
VII/1.10 . Id.

BIBLIOGRAFÍA

VIII/1.1 . Fotografia de Giuseppe Schivinetto

LISTA DE ILUSTRACIONES

IX/1.1 . Fotografia de Lieke Romeijn

Pliegue trasero exterior: Retrato de Luigi Ontani.



IX/1.1
Marlotte, 2019.

Resquebrajar las imágenes preconcebidas y elogiar todas aquellas propuestas que en mayor o menor medida han intentado concienciar a la sociedad de que es posible una ciudad mucho más silvestre, ha sido el propósito de los textos anteriores.

